

Zagadnienia  
Rodzajów  
Literackich

# The Problems of Literary Genres

## Les problèmes des genres littéraires



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

„Zagadnienia Rodzajów Literackich” — zadanie finansowane w ramach umowy 597/P-DUN/2017 ze środków  
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę.

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

# Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LX  
ZESZYT 2 (122)



Łódź 2017

## REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF

Jarosław Pluciennik

## REDAKCJA/EDITORS

Craig Hamilton, Agnieszka Izdebska, Michał Wróblewski

## SEKRETARZ/SECRETARY

Anna Zatora

## RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD

Urszula Aszyk-Bangs (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa),  
Hans Richard Brittnacher (Berlin), Jacek Fabiszak (Poznań), Margaret H. Freeman (Heath, MA),  
Grzegorz Gazda (Łódź), Joanna Grądział-Wójcik (Poznań), Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Lublin),  
Glyn M. Hambrook (Wolverhampton, UK), Marja Härämämaa (Helsinki), Magdalena Heydel (Kraków),  
Yeeyon Im (Gyeongbuk, South Korea), Joanna Jabłkowska (Łódź), Bogumiła Kaniewska (Poznań),  
Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen),  
Anna Lebkowska (Kraków), Piotr Michałowski (Szczecin), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospišil (Brno),  
Charles Russell (Newark, NJ), Naomi Segal (London), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin),  
Reuven Tsur (Jerusalem)

## REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler, Viktoria Majzlan

## RECENZENCI W ROKU 2017/REVIEWERS FOR 2017

Lista recenzentów zostanie opublikowana w czwartym zeszycie.

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2017

Printed in Poland



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

Druk czasopisma sfinansowany przez Uniwersytet Łódzki.

PL ISSN 0084-4446

e-ISSN 2451-0335

Wydanie I

## REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Krystyna Czyżewska, Edward Karasiński, Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

90–505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11

tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464

sprzedaż wydawnictw: tel. 42 66 55 448

e-mail: [biuro@ltn.lodz.pl](mailto:biuro@ltn.lodz.pl)

<http://www.ltn.lodz.pl/>; <http://sklep.ltn.lodz.pl>

PROJEKT OKŁADKI: Paweł Więckowiak

OPRACOWANIE KOMPUTEROWE: Maryla Błońska | [www.ekoslowko.pl](http://www.ekoslowko.pl)

DRUK: 2K Łódź sp. z o.o., ul. Płocka 35/45

[www.2k.com.pl](http://www.2k.com.pl), [2k@2k.com.pl](mailto:2k@2k.com.pl)

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus i znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych.  
Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach ERIH, CEEOL, CEJSH, EBSCOhost  
oraz na portalach ePNP i IBUK.

# SPIS TREŚCI | CONTENTS

## ROZPRAWY | ARTICLES

Naomi Segal — The Principles, Pleasures and Realities of Translating Psychoanalysis . . . . .	9
Anna Zatora — Saga rodzinna — próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku / Family Saga — an Attempt to Organize and Conceptualize the Genre . . . . .	25
Justyna Dąbkowska-Kujko — Dawny apoftegmat. Między historią, retoryką a filozofią / The Old Apothegm: between History, Rhetoric and Philosophy . . . . .	43
Elżbieta Winiecka — Cyfrowe adaptacje literatury / Digital Adaptations of Literature . . . . .	55
Agnieszka Flisek — Ideologema delamodernidadeneldiscurso delasvanguardias cubanas / The Ideologeme of Modernity in the Discourse of Cuban Avant-garde Movements . . . . .	81
Barbara Szot — Parodied Locations: A Play on Genre Conventions and Place in Flann O'Brien's <i>The Poor Mouth</i> and Alasdair Gray's <i>Poor Things</i> . . . . .	99
Agata Skala — O wartości literatury w świetle aforyzmów i korespondencji Adolfa Dygasińskiego / On the Value of Literature in the Light of Adolf Dygasinski's Aphorisms and Correspondence . . . . .	113
Magdalena Horodecka — Monologowa forma reportażowa Swietlany Aleksijewicz. Reprezentacja bliskiego Innego w <i>Czasach secondhand</i> / Monologue in Literary Journalism by Swietlana Aleksijewicz. Representation of Close Other in <i>Second-hand Time</i> . . . . .	127
Edyta Żyrek-Horodyska — Wizualność jako dominanta reportażu literackiego. Wokół książki <i>Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak</i> Jacka Hugo-Badera / Visibility as Dominant of Literary Reportage. Around the Book <i>Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak</i> by Jacek Hugo-Bader . . . . .	145

## ESEJE | ESSAYS

Klaudia Węgrzyn: Teatralne prymicie czarownic z Krakowa. Modele kobiecości bohaterek w wybranych dramatach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej .....	163
---	-----

## RECENZJE | BOOK REVIEWS

Dieter Bingen, Marek Halub, Matthias Weber: <i>Moja Polska — moi Polacy. Eksploracje i obserwacje</i> (rec. Marcin Golaszewski) .....	173
<i>Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia</i> , red. Beata Wałęciuk-Dejneka (rec. Anna Zatora) .....	178
<i>Znaki (nie)pamięci. Teoria i praktyka upamiętniania w Polsce</i> , red. Małgorzata Fabiszak, Anna Weronika Brzezińska, Marcin Owsiniński (rec. Dagmara Pawlik) .....	181
Michał Wróblewski: <i>Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej</i> (rec. Julia Dynkowska) .....	184

## MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

## MATERIALS TO „THE COMPANION OF THE LITERARY GENRES”

Powieść piastowska (Natalia Lemann) .....	191
---	-----



ROZPRAWY

ARTICLES





**NAOMI SEGAL**

University of London\*

## **The Principles, Pleasures and Realities of Translating Psychoanalysis**

### Abstract

Are all translators murderers, pests or parasites? Are they humble or the spokespersons of a community? Are they trustworthy or traitors, or even 'faithful bigamists'? And do translations have to be beautiful or faithful, never both? Might translation be a feminine/feminised activity because most translators are women, or because the target-language is maternal or because it embodies the paradox of the multi-skilled serving the mono-skilled? The second half of this essay focuses on the translation of psychoanalysis, especially Strachey's brilliant yet much-criticised translation of Freud.

\* Visiting Professor in French & German Studies, Dept of Cultures & Languages,  
School of Arts, Birkbeck, University of London  
43 Gordon Square, London WC1H 0PD, UK  
e-mail: [n.segal@bbk.ac.uk](mailto:n.segal@bbk.ac.uk)

A few months ago, after forty years researching in modern languages (comparative literary and cultural studies)<sup>1</sup>, I published my first book-length translation — *The Skin-ego*, from Didier Anzieu's *Le Moi-peau* (1995)<sup>2</sup>. This essay is a meditation on the world of translation into which this has introduced me. It is divided into two sections: first, a broad-brush survey of ways of looking at the process and product of translation today; and second, a tour through the history and debates on translation of psychoanalysis, with a particular focus on the rendition of Freud into English.

I will not be talking about the use, which is getting increasingly common nowadays, of the term 'translation' to mean things other than the rendering of a piece of language into another language. This broader metaphoric use has a noble history, of course, as witness Quince on seeing Bottom as an ass: 'Bless thee, Bottom, bless thee. Thou art translated' (Shakespeare 1951: 208); and shortly before writing this I came across a discussion of how 'the psychoanalyst translates the unconscious' (Birksted-Breen 2010: 687) — true, of course; the idea originates with Freud — and, used more fancifully, a sentence stating that in June 1938 'Freud himself has just been translated to London, and is finally ready for *Moses and Monotheism* (...) to be translated into English' (Phillips 2007: 5). I will be focusing on the second use of the word in that sentence and not the first.

Studies of translation, and 'Translator's prefaces', tend to open with ringing declarations. Here are nine examples, in no particular order.

- 
- <sup>1</sup> NB Unless otherwise noted, all translations from French or German are my own. Like everyone in this field, I have learned, taught and practised translation in the context of studying, teaching and researching literature written in languages other than my native language. I have also created and run a series of four courses for native Anglophones taught by professional literary translators of fifteen contemporary languages.
- <sup>2</sup> Didier Anzieu (1923–1999) was a French psychoanalyst and theorist whose work brings the body back to the centre of psychoanalytic enquiry. He was the author of twenty books and numerous articles, on areas ranging from the psychology of groups and psychodrama to theories of creativity and thought; he also published short stories, literary criticism, a drama, a book of cartoons and a pseudonymous study of May '68 written from the heart of Nanterre. His major work is *Le Moi-peau* [*The Skin-ego*] (1985, 1995). The replacement child of a replacement child, he was analysed by Lacan, not knowing at the time that the latter had treated his mother. My interest in him goes back nearly twenty years, deriving from my research interest in the body and representation, and is focused not least on the potential of a leading organ, the skin, which is equally the province of both sexes.

All translation is to some extent misrepresentation. (Adey Huish 2002: XXVIII)

Most translators try to make themselves invisible. (Underwood 2005: XLIII)

Translation is always interpretation. (Birksted-Breen 2010: 687)

Translation involves the murder of the original. (Forrester 1990: 99)

...the translator is usually a shy character. Because of his humility, he has chosen such an insignificant occupation. (José Ortega y Gasset in Venuti 2000: 50)

The great pest of speech is frequency of translation. (Samuel Johnson, cited by Rand in Graham 1985: 82)

The writer who is content to destroy is on a plane with the writer who is content to translate. Both are parasites. (Wallace Stevens, cited by Rand in Graham 1985: 83)

‘Translatorship’ amounts first and foremost to being able to *play a social role*, to fulfil a function allotted by a community’. (Gideon Toury in Venuti 2000: 198)

All translation (...) starts with an act of trust. (George Steiner in Venuti 2000: 186)

So: are all translators murderers, pests or parasites? Are they humble or the spokespersons of a community? Are they trustworthy or traitors? This brief trawl of six texts on the theory and practice of translation illustrates the strength and variety of viewpoints on the action and the agent.

And here are two apocryphal — and untranslatable — sayings about translation, which I shall translate nevertheless: the Italian *Traduttore, traditore*, which may be rendered into English as ‘translator, traitor’ (this just about captures the sound-pattern as well as the sense); and the French *La traduction est comme la femme: si elle est belle elle n’est pas fidèle et si elle est fidèle elle n’est pas belle*. For the latter, I offer ‘Translations are like women: if they are beautiful they are not faithful and if they are faithful they are not beautiful’ — because English lacks the gender-use as well as the rhyme that makes this neat (if sexist) in French, I choose plural nouns rather than singular.

We shall return to my first list of characterisations of the translator presently but first let us consider a few conceptual pairs that preoccupy theorists and practitioners alike.

### Beauty or fidelity

As many theorists have noted, these Italian and French sayings exemplify the popular contrast between the faithful and the beautiful in translations. The sexism is no coincidence, though it maps curiously onto the fact that in these two aphorisms the translator is male while the translation is female. This is despite the general view that the ‘humble’ or ‘invisible’ role of translator is most often taken by women while the source-text authors are men, on the general assumption that production is the real thing and reproduction is not. In a lively blog published on St Valentine’s Day, Claire Pacial analyses uses of misogynistic terms, like ‘le viol fécond’ [fertile rape], which links the fertility of translation (into ‘la langue maternelle’ [the mother tongue]) to the violence of a penetrative act that divides the men from the boys (Pacial 2014: n. p.). Less hectically, more wittily, Barbara Johnson makes a comment that deserves a full quotation:

While the value of the notion of fidelity is at an all-time high in the audiovisual media, its stocks are considerably lower in the domains of marital mores and theories of translation. It almost seems as though the stereo, the Betamax, and the Xerox have taken over the duty of faithfulness in reproduction, leaving the texts and the sexes with nothing to do but disseminate. This is perhaps the inevitable result of the intersection between contemporary psychoanalytical, Marxist, and philosophical critiques of consciousness, on the one hand, and modern technology, on the other. When computers, automated assembly lines, and photocopiers advantageously replace human memories and hands, and when language, ideology, and the unconscious are aptly compared to machines of which we are the puppets, it is difficult to know what to do with that defensive excrescence called consciousness. For while both translators and spouses were once bound by contracts to love, honour, and obey, and while both inevitably betray, the current questioning of the possibility and desirability of conscious mastery makes that contract seem deluded and exploitative from the start. But what are the alternatives? Is it possible simply to renounce the meaning of promises or the promise of meaning?

Fortunately, I must address translation, not matrimony. Yet the analogy between the two is extremely far-reaching. It might, however, seem that the translator ought, despite or perhaps because of his or her oath of fidelity, to be considered not as a duteous spouse but as a faithful bigamist, with loyalties split between a native language and a foreign tongue.

(cited Graham 1985: 142–143)

This bigamist, she concludes, is ‘doubly unfaithful, but in such a way that he or she must push to its utmost limit the very capacity for faithfulness (Graham 1985: 143). And this brings me to the next contrastive pair.

### Source or target

One of Pacial’s own targets, Jean-René Ladmiral has distinguished between the *sourciers* (translators facing towards the source text, language or author, conceiving their duty or success in relation to that commitment) and the *ciblistes* (those facing towards the target language and readership). In most cases, one imagines, a translator is doing both: they spend their time sweating over the source text, trying to ‘get it right’ in both detail and flow in relation to style, wording and presumed intention; but of course they do this with the aim of producing a piece of target-language text which will have the cardinal virtue of ‘equivalence’ — this term has replaced the older notions of ‘accuracy’ or fidelity — not simply ‘saying the same thing’ (whatever that might mean) but rather by doing the same job for a readership living here and now, and maybe in the future, to the presumed target readership of the author in ‘that’ time and ‘that’ place. A translation may be a murder but it is at the same time an attempt at resurrection. So the translator is inevitably facing both ways, and without the complicated secrecy of the more traditional bigamist.

Here is an example of what *cibliste* thinking can reveal: this target-based translation is actually not a translation at all. When the Americans left Vietnam in 1973 they set about the business of ‘Vietnamization’ — preparing the local population to take over roles that had recently been played by US military. Among these were technological jobs which had used English-language manuals; but when they began a translation of these manuals it quickly became clear that rendering the text from one language to another would not serve the purpose of addressing the needs of people with a different level or type of training. Starting from the source text may have seemed quicker and simpler; but in this instance ‘the role of the source language text is merely that of a convenient help for

composing a receptor language text, not of a model to be faithfully reproduced'. Thus, according to Ernst-August Gutt, who works in 'relevance theory', 'the more relevant the sociocultural differences are to the communication act, the less successful translation will turn out to be' (Gutt 1991: 62).

### Translator or translation

Many translation theorists point out how different it is to consider translation in relation to the person doing the job (translator-based) or in relation to the outcome produced or intended (translation-based). I will come in a moment to what I think is the key difference between these two, the bilingual or monolingual position. Most often the distinction is described as that between 'process' and 'product'. On this contrast I shall look at a multiple translation.

In his discussion of Walter Benjamin's canonical essay *Die Aufgabe des Übersetzers* [*The Task of the Translator*] (written 1923, published 1955) — itself fiendishly difficult to translate or even understand, as many scalps have shown — Derrida notes:

Dès son titre — et pour l'instant je m'y tiens — Benjamin situe le *problème*, au sens de ce qui précisément est *devant soi* comme une tâche, comme celui du traducteur, et non de la traduction (ni d'ailleurs, soit dit au passage et la question n'est pas négligeable, de la traductrice).

(Derrida, in Graham 1985: 223)

[Already in his title — which is what I am looking at for the moment — Benjamin locates the *problem*, in the sense of what precisely lies *before one* as a task to be solved, as being that of the [male] translator — not of the translation (nor indeed — let's note in passing, but the question is not a negligible one — of the female translator)].<sup>3</sup>

For Benjamin the translator should carry out the task with no sense of obligation to any imagined reader, for he [*sic*] owes his loyalty to an ideal of 'die reine Sprache' [pure language] (1972: 19; 1973: 80) or 'dieser wesenhafte Kern' [this [essential] nucleus] (1972: 15; 1973: 75)<sup>4</sup>, which itself is strictly untranslatable. But, as Derrida notes, if this seeming mix of practicality and idealism evades a question of the gender habitually assigned to the text it also removes the actual bodiedness of the act of translation — in French, like German, a translation can only be feminine but a translator must be either a *traducteur* or a *traductrice*. And this leads to my last contrastive pair — the very different positions of the translator and the target reader in relation to language knowledge.

### Bi/multilingual or monolingual

To my surprise — perhaps it is too obvious, but that is rarely a problem with theory — no one seems to raise the fundamental contrast between the position of the bi/multilingual person and that of the monolingual. Translators are always bi- or multilingual whereas the

<sup>3</sup> The translation given is my own but, inevitably unsatisfied with it, I looked at that of Joseph Graham in the same volume, which I offer as a still less satisfying alternative: "From the very title — and for the moment I stay with it — Benjamin situates the *problem*, in the sense of that which is precisely *before oneself* as a task, as the problem of the translator and not that of translation (nor, be it said in passing, and the question is not negligible, that of the translator)" (Graham 1985: 179).

<sup>4</sup> Here I have amended Zohn's translation.

people they are writing for are in principle and generally in actuality monolingual<sup>5</sup>. This is surely the fundamental paradox of the whole activity: you are creating a product that hides not just its origin but the very practice that has brought it into being — your labour. It is actually not so much invisibility as something more like suicide; or, to use another metaphor, it is the paradoxical state of creating a person who will be not of unknown father but of unknown mother<sup>6</sup>. And this is indeed a part of the feminisation of translation, not just as a profession but as a principle.

To be multilingual or monolingual is a political difference; it belongs in the burgeoning area of postcolonial translation theory but is in principle larger than it<sup>7</sup>. For the more languages one knows the lower one's status. Servants and wives need to speak at least two idiolects; and migrant peoples are always seen as lacking the key monolingual skills that their hosts take for granted: they are suspect by reason of their greater knowledge. Ignorance is power. This is not the place to discuss the current dominance of the English language and the linguaphobia of many of its native speakers; here I want to relate it to the peculiarity of the relationship between translation as an activity and a theory and translation as an outcome.

When we theorise about translating we are always looking at a relation of plurality: the task or source-text, the person solving the series of knots and booby-traps that is the job in hand, and the general issues of a specific or global relation between languages. But this is nothing to the person we are actually addressing in the act of service we are engaged upon. S/he is someone who cannot judge if we have done it well or badly; who is, in other words, dependent on us to have cooked the perfect soufflé, danced the perfect ballet, because they will never see the eggs or blisters that preceded their reading experience. Only if the translation is so bad that it sounds like nothing known in the target language — and often not even then: remember Benjamin's approving citation of Rudolf Pannwitz who says "Our translators, even the best ones, proceed from a wrong premise. They want to turn Hindi, Greek, English into German instead of turning German into Hindi, Greek, English" (Benjamin 1973: 80) — is anything likely to impinge. A recent development in translation studies is 'prismatic' translation, which seeks to restore the plurality of translation in the product or its study; and there is some brilliant new work in this field such as *Twin Spin*, in which a set of Shakespeare sonnets are rendered into crazy German by Ulrike Draesner and back into even crazier English by Tom Cheesman. But in the main a reader of literature or *modes d'emploi* wants to find out what the characters did next or how to get the appliance working, and not to ponder how it reached them in this form.

---

<sup>5</sup> When I gave the paper on which this essay is based at the 2016 Oxford Translation Day, an audience member pointed out that this difference is relative rather than absolute: translators must know more than one language, but they will also often be readers of translations from the many other languages which they do not know.

<sup>6</sup> On this significant and far from rare phenomenon, see Maclean 1994.

<sup>7</sup> Thus, although it may map most readily on to the particular neocolonial hegemony of English in our day, it is not exclusive to it: French, Portuguese and other languages will have had the same effect in their colonial spaces. And, as I argue above, it is larger even than colonialism, since any disadvantaged class providing services to a more advantaged one will need to speak several tongues.

Monolingual readers of European theory in English will never know how badly they are abused by translations that render *tout se passe comme si* [it is as if] as ‘everything happens as if’, or the almost ubiquitous ‘feminine’ for the French *féminin* (which normally simply means ‘female’: that is, sex, not gender), which has had far-reaching and permanent effects, none of them good. Or again, there is the translation of *unheimlich* as ‘unhomely’, which even the most cursory reading of Freud’s essay in Strachey’s translation should make impossible.

As a multilingual serving the needs and demands of the monolingual, the translator is like the three-year-old girl who is told that if her older brother cannot do up his shoe-laces, as she can, she should get down and help him. No wonder then that translators are endlessly fascinated by what they do, how hard it is, which bits drove them most mad, or the dire consequences of mistranslations — because if they do not talk about it no one else will. But no wonder either that it is infinitely easier to see what is wrong with someone’s translation decisions than it is to do any better.

With this I am going to turn from translation in general to translation of psychoanalysis in particular. I will cite many gripes against the *Standard Edition*, in both broad and specific terms, and believe me I will only scratch the surface of that iceberg.

### Translating Freud

On two occasions in the last thirty years I have run international events examining the question of the translation of Freud. The first was a conference in 1986, *Freud in London*, which included a panel on the subject and was followed by a coedited volume, *Freud in Exile*, in 1988. The five contributors to the book section on translation reappear in the discussion that follows, all the more as one of them, Darius Gray Ornston, edited an important collection of his own, *Translating Freud*, in 1992. The other event was part of a Core Programme I ran at the Institute of Germanic & Romance Studies in 2006–08, called *Psychoanalysis and the Arts and Humanities: a multilingual perspective*. It brought together analysts, academics and artists, involved six languages and included six conferences, eight seminar series and numerous publications. The opening conference, held in November 2006, was called *Freud in Translation, Freud in transition*, and started with a discussion of the different translations of a number of psychoanalytic keywords, followed by a set of workshops on the opening paragraphs, in a variety of translations, of Freud’s essay ‘Der Dichter und das Phantasieren’ (1908).

The keywords in five languages are below:

Table 1. From *Freud in Translation, Freud in Transition*, IGRS 2006

GERMAN	ENGLISH	FRENCH	ITALIAN	SPANISH
Besetzung	cathexis	investissement	carica/ investimento	carga
das Unheimliche	the uncanny	l’inquiétante étrangeté	il perturbante	lo siniestro
Ich, Es	ego, id	moi, ça	io, es	yo, ello



GERMAN	ENGLISH	FRENCH	ITALIAN	SPANISH
nachträglich	deferred	après-coup	posteriore	posterior
seelisch/psychisch	psychic/al	psychique	psichico/ mentale	psíquico
Trieb	instinct/drive	pulsion	istinto	instinto
Übertragung	transference	transfert	transfert/ traslazione	trasferencia
Verdrängung	repression	refoulement	rimozione	represión

It is worth noting that there are two translations of the essay into Spanish — one by a Spanish translator, the other by an Argentinean; at the time of the conference there were no fewer than three French ones and there are now two English ones; here, as a sample of legitimate variety, are the titles of the latter five versions:

La création littéraire et le rêve éveillé. (Freud [Bonaparte and Marty] 1933)

Le créateur littéraire et la fantaisie. (Freud [Féron] 1985)

Le créateur littéraire et l'activité imaginative. (Freud [Cambon] 2001)

Creative writers and day-dreaming. (Freud [Strachey] 2001c)

The Creative Writer and Daydreaming. (Freud [McLintock] 2003)

From here I will focus on the translation of Freud into English. This task was begun, of course, in his own lifetime, and continued in that of his daughter and legatee, Anna.

In 1909, A. A. Brill translated ‘Selected Papers on Hysteria’ and he did a number of other translations in the next thirty years, notably *The Interpretation of Dreams* (1913); at the time Freud congratulated him on his achievement (Ornston 1998: 214), but later he wrote in a letter that he considered Brill’s translations ‘more conscientious than beautiful’ (Ornston 1998: 215). In the same year Freud, together with Jung, gave a series of lectures at Clark University in the USA, translated by H. W. Chase (Steiner 1998: 183). Freud’s attitude to the USA was broadly dismissive, not least because of the restriction there of psychoanalytic practice to medical doctors: when writing to Ernest Jones about the latter’s wish to create a standard edition and glossary, his view was that ‘the world will go on very much the same whether the Americans get a good or bad source book for my writings’ (cited Ornston 1998: 212). According to Riccardo Steiner, the standardization of Freud in English was a British-imperialist conspiracy originating with Jones — a Welshman, but very much an Anglophone one — following a meeting in Vienna in 1908. At this meeting, Freud suggested some key terms such as ‘repression’ for *Verdrängung* (Steiner 1998: 183) and seemingly approving the use of the kind of Latin and Greek terms for which Strachey has been so maligned.

After the First World War, Jones announced his intention to standardize Freudian technological terms in English and in 1924 he published the official glossary, compiled with a committee that included Freud himself, Joan Riviere and James and Alix Strachey;

Steiner comments: ‘although Freud did not explicitly agree, he did not disagree’ (Steiner 1998: 187). It is noteworthy that in this 1924 Glossary, about ‘90 per cent of the terms had been coined by Brill and Jones as early as 1908–10’ (Steiner 1998: 188). But Freud certainly favoured Strachey over Jones (who was jealous of his analysis of both Stracheys, in a way typical of all F’s rivalrous ‘children’).

Two more of Freud’s remarks on the question of being translated into English, both reported by Jones, give a sense of his fairly relaxed attitude: ‘I’d rather have a good friend than a good translator’ (cited Bettelheim 1985: 79) and ‘Unfortunately *The Interpretation of Dreams* is not translatable and would have to be made anew in every language, which might be a worthwhile job for an Englishman’ (cited and trans. Junker in Ornston 1992: 62).

James Strachey is of course the author of the *Standard Edition*, though it is often overlooked that he was working in a team alongside three women: his wife Alix, Anna Freud and Angela Richards. This translation, with its massive editorial framework and thorough cross-references, has been used as a model by readers of every language, including German; and Strachey’s own notes, as we shall see, often display scruples over his translation choices; but in the last thirty years it has come in for waves of criticism<sup>8</sup>, described variously as ‘heroic’ (IX), and ‘elegant’ (Mahony 1987: 34), yet as also ‘doctoring up’ (Mahony 1987: 42), ‘translating out’ (Mahony 1987: 43), ‘stiff and masterly’ (200) and of course over-‘scientific’ (Bettelheim 1985: 5), in its treatment of Freud’s German, which itself is considered to be ‘pliable’ (104), ‘free-floating’ (Mahony 1987: 36), ‘versatile’ (97), ‘stereophonic’ (Mahony 1987: 39), ‘dialogic’ (Junker 59), ‘crazy’ (106), ‘demonic’ (111), ‘protean’ (112), ‘polyphonic’ (Holder 1998: 82, 85), ‘enchanted’ (199), ‘skittish’ (198) and having ‘rhetorical verve’ (Webber 2002: XXIV). Strachey is strafed especially for his choice of certain ‘technical terms’. In the next section of this essay I will focus on the most debated of these terms.

### ‘Trieb’, translated as ‘instinct’

This is one of the most contentious of Strachey’s choices, but also one that has since been resolved. In his ‘Notes on some technical terms whose translation calls for comment’ (Freud [Strachey] 2001a: XXIII–XXVI) he devotes a page and a half of small print to it, beginning: ‘My choice of this rendering has been attacked in some quarters with considerable, but, I think, mistaken severity. The term almost invariably proposed by critics as an alternative is “drive” (XXIV). His rather irritable objection is that ‘drive, used in this sense, is not an English word and, as I have explained in my preface, this translation aims at being a translation into English’ (XXIV–XXV), a jibe at critics who are native German-speakers. Arguing that Freud uses *Trieb* in many different ways — ‘it is not the business of a translator to attempt to classify and distinguish between Freud’s different uses of the word. This job can safely be left to the reader, provided only that the same English word is invariably used for the German original’ (XXV) — though this is a rule we often find Strachey breaking — he ends: ‘The only rational thing to do in such a case seems to me to be to choose an obviously vague and indeterminate word and stick to it’ (XXV). And where Freud actually uses ‘Instinkt’ he will put a footnote.

<sup>8</sup> The epithets cited here on Strachey and Freud are all derived, unless otherwise noted, from Ornston 1992.

Since then, of course, ‘drive’ used as a noun has successfully stuck and is universally preferred, mainly because ‘instinct’ implies too much animality — this is how Freud uses it. As the Keywords Grid shows, French has gone for the closer translation, while Italian and Spanish follow Strachey.

### ‘Besetzung’, translated as ‘cathexis’

The rest of my examples are criticised for introducing Latin and Greek terms, with the implicit aim of making the terms more technical and medical. As we have seen, Freud did not fundamentally object to this, but it does contradict his own creatively free-flowing style. The value of the word *Besetzung* and its derivatives is its simplicity: it is an everyday term for ‘occupation’ or ‘possession’, used in contexts such as military actions, casting roles in the theatre or finding a toilet engaged. Strachey inserts a footnote in an Appendix to ‘The neuro-psychoses of defence’, titled ‘The emergence of Freud’s fundamental hypotheses’; here, he confesses that ‘Freud, who disliked unnecessary technical terms, was unhappy when in 1922 the present editor, in the supposed interests of clarity, introduced the invented word “cathexis” (from the Greek (...) *chatechein*, to occupy) as a translation. He may perhaps have become reconciled to it in the end, since it is to be found in his original manuscript of his *Encyclopaedia Britannica* article (1926)’ (Freud [Strachey] 2001b: 63n). Joan Riviere opted for ‘investment’ — as do the French and Italian terms, but in those languages the dominant financial meaning in English is avoided. In this she is followed by Graham Frankland, though he admits that “charge” is an equally strong contender, and one that has the additional merit of resonating with the ‘electricity’ imagery so fundamental to Freud’s metapsychology’ (Frankland 2005: XXIII) — and the same goes for the Spanish and alternative Italian terms. Joyce Crick also chooses ‘the (not unproblematic) “charge”’ (Crick 2002: XXXI) and David McLintock follows her, commenting that readers are unlikely to have come across ‘cathexis’ or ‘cathect’ — though he makes the point that they are used in Strachey’s way in the Oxford English Dictionary of 1989. It is Andrew Webber who regrets the ‘economic’ connotations of ‘investment’ but he uses it nonetheless because of — and this is a thread that particularly interests me — the extensive repertory of economic metaphors that Freud adopts in order to figure the dynamic system of the drives as conduits of libidinal interest’ (Webber 2002: XXV)<sup>9</sup>.

### ‘Das Ich, das Es’, translated as ‘ego, id’

This is another famously contentious decision. A glance at the grid reveals that English is the only one of the four target languages which does not follow Freud’s lead in representing the three elements of the ‘structural model’ of the psyche by the ultra-simple nouns derived from ‘I’ and ‘it’. Bruno Bettelheim, who abhors the ‘soulless’ scientism of Strachey, describes ‘ego’ and ‘id’ as ‘cold technical terms, which arouse no personal associations’ (Bettelheim 1985: 53). Ornston steps in to defend Strachey by noting: ‘we now know that

<sup>9</sup> This whole thread in Freud, which appears from his earliest writings and becomes known as his ‘economic theory’, is actually based on a hydraulic system of flows and blocks (membranes, channels etc) which may be disguised under financial or military terms, metaphors from electricity or physics, an alphabet soup of algebraic lettering or a series of rather cute ‘cartoons’ (as Ornston calls them), but essentially, in my view, it is a ‘hydraulic theory [based on] the supposedly mechanical processes of a man’s body’ (Segal 1998: 1/ff).

the Stracheys and John Rickman vigorously opposed Jones's choices for *The Ego and the Id*, and we know that Jones turned the tide; but we do not know how or why' (Ornston 1988: 202). Among the recent re-translators of Freud, Shaun Whiteside raises a practical problem

in early drafts of this book (...) I experimented with 'the I' and 'the It', as a way of deliberately distancing the translation from the *Standard Edition*, but discovered that all sorts of unexpected problems arose. What, for example, is the plural of 'the It'? 'Its'? or of 'the I', or the 'above-I'? Finally, and not without regret, I had to concede that Strachey and his team had reached an ingenious solution to an almost intractable problem. (Whiteside 2005: XXXI–XXXII)

But, to add a final twist, Ornston cites a curious anti-semitic objection in a letter from Strachey to his wife 'in the midst of this dispute' (Oct 1924):

The little beast (...) is really most irritating (...). They want to call '*das Es*' 'the Id'. I said I thought everyone would say 'the Yidd'.

So Jones said there was no such word in English: "There's "Yiddish", you know. And in German "*Jude*". But there is no such word as "Yidd".

'Pardon me, doctor. "Yidd" is a current slang word for a Jew'.

'Ah! A slang expression. It cannot be in very widespread use then'.

Simply because the I. b. hasn't ever heard of it. (Ornston 1992: 108)

### **'Seele, seelisch', translated as 'psyche, mental'**

This term is the leading issue in Bruno Bettelheim's impassioned polemic *Freud and Man's Soul* (1983). Bettelheim was born in Vienna in 1903 though he had lived in the USA since 1939. As I have shown, he was inveighing against both Strachey's scientific choices and the exclusion from the American psychoanalytic establishment of non-medically qualified people. He shows how often Freud uses *Seele* [soul] in contexts where Strachey translates it as 'psyche' (which of course means 'soul' in Greek) or often, in adjectival or compound form, as 'mental'. Part of the problem is that Freud uses *Seele* and *Psyche* almost interchangeably. To Bettelheim, 'such substitutions are particularly misleading because in German the word *Seele* and *seelisch* have even more exclusively spiritual meanings than the word "soul" has in present-day American usage' (Bettelheim 1985: 81). But Ornston disagrees: 'although the English "soul" has stayed spiritual, by Freud's time *die Seele* had a scientific use: *Seelenkunde* and *Seelenlehre* meant "psychology"' (Ornston 1992: 62)<sup>10</sup>. Intervening on this debate ten years later, Louise Adey Huish slices the Gordian knot entirely: 'where Strachey consistently translates *Seele* and its cognates in a very narrow sense as "mind" or "mental" I have opted for the adjective "inner", translating *Seelenleben*, for example, as "inner life"' (Adey Huish 2002: XXXI). Which could, I suggest, be called a happy ending<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> For an excellent serious psychoanalytic account of the soul one cannot do better than Otto Rank 1998 [1930]).

<sup>11</sup> In an email dated 22 February 2016, the eminent Russian-English translator Robert Chandler commented to me: 'I was interested to read Louise Adey Huish translating *Seelenleben*, for example, as "inner life". Very good indeed. What to do with "soul" and its cognates is a constant problem for translators from Russian'.

**The fact...**

One issue is a curiosity I had not thought about before. In German (and indeed in French) one can introduce an idea simply by a *daß* or a *que*, in contexts where English more fluently opens with ‘the fact that...’ Ornston throws this at Strachey’s head: ‘[he] begins his fifth chapter [of *Beyond the Pleasure Principle*] with “The fact that...”, although Freud does not imply that he is describing or accounting for any facts’ (Ornston 1992: 10). I confess it had not occurred to me that this implies the existence of an object called a fact, something quasi-concrete that did not exist in the original. Joyce Crick finds ways of avoiding this by turning sentences around, so that ‘readers can be assured that when the word “fact” occurs (not a few times) it is — with one insoluble exception — Freud’s own, and not thrust on him out of translator’s convenience’ (Crick 2002: XXXIV–XXXV).

So — where have these adventures in Translationland taken us? Some pages ago, I quoted George Steiner saying that translation starts with an act of trust. I want to end by revisiting this with the addition of a feminist perspective. I have hinted a few times at the feminine/feminised status of translation. Might this be because most translators are women, or because the grammatical gender of ‘traduzione’, ‘traduction’ or ‘Übersetzung’ appears to invite crude analogies of the sexiness of beauty or fidelity fantasized as female? Or might it be because translation embodies the paradox of the multi-skilled serving the mono-skilled in a way that is ideally ‘shy’, ‘humble’ or ‘invisible’? When Steiner talks of ‘trust’ he means a philosophical trust in ‘an as yet untried, unmapped alternity of statement’ (cited Venuti 2000: 186). I agree with him. But experience suggests that translation — and the ‘task of the translator’ — consists above all in an act of self-trust: trust in one’s knowledge of the source-text language, to be sure, though this is repeatedly shored up with dictionaries, consultation, parallel versions etc; but above all, trust in the *maternity* of what we call our mother-tongue.

---

## Bibliography

- Adey Huish Louise (2002), *Translator's Preface* [in:] S. Freud, *The 'Wolfman' and Other Cases*, Penguin, London.
- Anzieu Didier (1990), *A Skin for thought*, trans. Daphne Nash Briggs, Karnac, London.
- (1991 [1986]), *Une Peau pour les pensées*, Apsygée, Paris.
- (1995 [1985]), *Le Moi-peau*, Dunod, Paris.
- (2016), *The Skin-ego*, transl. Naomi Segal, Karnac, London.
- Bassnett Susan (2002), *Translation Studies*, 3<sup>rd</sup> edn., Routledge, London–New York.
- Benjamin Walter (1972 [1955]), *Die Aufgabe des Übersetzers*, „Gesammelte Schriften“ IV/1, Suhrkamp.
- (1973 [1955]), *The task of the translator*, transl. Harry Zohn [in:] *Illuminations*, ed. H. Arendt, Fontana, London.
- Bettelheim Bruno (1985 [1983]), *Freud and Man's Soul*, Fontana, London.
- Birksted-Breen Dana (2010), *Is translation impossible?*, „International Journal of Psychoanalysis“, 91.
- Crick Joyce (2002), *Translator's Preface* [in:] S. Freud, *The Joke and its relation to the Unconscious*, Penguin, London.
- Draesner Ulrike, Cheesman Tom (2016), *Twin Spin: 17 Shakespeare Sonnets*, Taylor Institution Library, Oxford.
- Forrester John (1990), *The Seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida*, Cambridge UP, Cambridge.
- Frankland Graham (2005), *Translator's Preface* [in:] S. Freud, *The Unconscious*, Penguin, London.
- Freud Sigmund (1933), *La création littéraire et le rêve éveillé* [in:] *Essais de psychanalyse appliquée*, transl. M. Bonaparte, M.E. Marty, Gallimard, Paris.
- (1985), *Le créateur littéraire et la fantaisie* [in:] *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, transl. B. Féron, Gallimard, Paris.
- (1999 [1941]), *Der Dichter und das Phantasieren* [1908] [in:] *Gesammelte Werke*, Band VII, eds. A. Freud et al., Imago–Fischer, London–Frankfurt.
- (2001a), *Pre-psychoanalytic publications and Unfinished Drafts (1886–1899)*, eds. and transl. J. Strachey et al., Standard Edition vol. I, Vintage, London.
- (2001b [1906, 1962]), *Early psychoanalytic publications (1893–1899)*, eds. and transl. J. Strachey et al., Standard Edition vol. III, Vintage, London.
- (2001c [1908, 1959]), *Creative writers and day-dreaming* [in:] *Jensen's 'Gradiva' and other works (1906–1908)*, eds. and transl. J. Strachey et al., Standard Edition vol IX, Vintage, London.
- (2001d), *Le créateur littéraire et l'activité imaginative* [in:] *Das Unheimliche / L'inquiétante étrangeté*, transl. F. Cambon, Gallimard Collection Folio bilingue, Paris.
- (2003), *The Creative Writer and Daydreaming* [in:] *The Uncanny etc*, ed. A. Phillips, transl. D. McLintock, Penguin, London.
- Difference in Translation* (1985), ed. J.F. Graham, Cornell UP, Ithaca–London.
- Gutt Ernst-August (1991), *Translation and Relevance*, Blackwell, Oxford–Cambridge MA.
- Hatim Basil, Mason Ian (1997), *The Translator as Communicator*, Routledge, London–New York.
- Holder Alex (1988), *Reservations about the Standard Edition*, Timms–Segal.
- Junker Helmut (1988), *On the difficulties of retranslating Freud into English*, Timms–Segal.

- 
- Maclean Marie (1994), *The Name of the Mother: Writing Illegitimacy*, Routledge, London–New York.
- Mahony Patrick J. (1987), *Freud as a Writer*, Yale UP, New Haven–London.
- McLintock David (2003), *Translator's Preface* [in:] S. Freud, *The Uncanny*, Penguin, London.
- Newmark Peter (1981), *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford.
- Ornston Darius Gray Jr. (1988), *How standard is the 'Standard Edition'?*, Timms–Segal.
- Ornston Darius Gray Jr., ed. (1992), *Translating Freud*, Yale UP, New Haven–London.
- Pacial Claire (2014), *Du danger certaines analogies en traductologie (sur les belles infidèles et le viol de la langue)*, <http://languesdefeu.hypotheses.org/686> [access: 29 September 2016].
- Phillips Adam (2007), *After Strachey*, “London Review of Books” 29: 19 (4 Oct 2007), 36–38, <http://www.lrb.co.uk/v29/n19/adam-phillips/after-strachey> [access: 29 September 2016].
- Picken Catriona, ed. (1989), *The Translator's Handbook*, 2<sup>nd</sup> edn, Aslib, London.
- Pines Malcolm (1988), *The Question of Revising the Standard Edition*, Timms–Segal.
- Rank Otto (1998 [1930]), *Psychology and the Soul*, transl. G. Richter, J. Lieberman, Johns Hopkins UP, Baltimore–London.
- Reddick John (2003), *Translator's Preface* [in:] S. Freud, *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*, Penguin, London.
- Segal Naomi (1998), *André Gide: Pederasty and Pedagogy*, OUP, Oxford.
- (2009), *Consensuality: Didier Anzieu, gender and the sense of touch*, Rodopi, Amsterdam–New York.
- Shakespeare William (1951 [1590–1597]), *A Midsummer Night's Dream* [in:] *The Complete Works* (Tudor Edition) ed. P. Alexander, Collins, London–Glasgow.
- Steiner Riccardo (1998), ‘*Die Weltmachtstellung des Britischen Reichs*’: *Notes on the term 'standard' in the first translations of Freud*, Timms–Segal.
- Timms Edward, Segal Naomi (1998), *Freud in Exile: Psychoanalysis and its Vicissitudes*, Yale UP, New Haven–London.
- Underwood James Amery (2005), *Translator's Preface* [in:] S. Freud, *Mass Psychology and Other Writings*, Penguin, London.
- Venuti Lawrence, ed. (2000), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London–New York.
- Webber Andrew (2002), *Translator's Preface* [in:] S. Freud, *The Schreber case*, Penguin, London.
- Whiteside Shaun (2005), *Translator's Preface* [in:] S. Freud, *On Murder, Mourning and Melancholia*, Penguin, London.
-





**ANNA ZATORA**  
Uniwersytet Łódzki\*

## **Saga rodzinna — próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku**

Family Saga — an Attempt to Organize and Conceptualize the Genre

### Abstract

This article presents a review of family sagas theory (family novels) as a genre. A family saga derives from Medieval Saga, but in contemporary meaning it is an extensive epic story about the history of the family. The purpose of the article is to organize earlier concepts and create a consistent model of a traditional family saga. It is also an introduction to the study of contemporary representations of this genre.

\* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej  
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego  
ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź  
e-mail: [anna.zatora@gmail.com](mailto:anna.zatora@gmail.com)

## Wprowadzenie

We współczesnej genologii literackiej nadal można znaleźć obszary, które albo nie zostały jeszcze odkryte i dostatecznie zbadane, gdyż wiążą się z najnowszym, wciąż ewoluującym materiałem literackim, albo panuje w nich nieporządek terminologiczny i konceptualny. W tak pojemnym gatunku epickim, jakim jest powieść, istnieje szczególnie dużo potencjalnych podgatunków czy odmian gatunkowych, mogących stanowić źródło inspiracji dla genologów. Zwłaszcza rozwijająca się i zyskująca powoli zainteresowanie badaczy literatura popularna zapewnia nowy materiał do analiz<sup>1</sup>. Jeśli sięgnąć jednak do odmian powieści bardziej zakorzenionych w tradycji genologicznej, można znaleźć przypadki tak skomplikowane, jak powieść rodzinna, która jest przedmiotem tej pracy.

Wydaje się, że problem z sagą rodzinną (powieścią rodzinną)<sup>2</sup> dotyczy przede wszystkim nomenklatury — niekonsekwentnie stosowanej zarówno w dyskursie popularnym, publicystycznym, jak i przez samych badaczy. Mamy bowiem do czynienia z konwencjonalizowaniem się i przenoszeniem nazw genologicznych „dla oznaczenia innych przedmiotów genologicznych, takich nawet, które nie pozostają w genetycznym związku z tymi, z którymi dana nazwa była pierwotnie związana” (Skwarczyńska 1987: 98–99). Stefania Skwarczyńska sygnalizowała ten problem po raz pierwszy w 1966 roku na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich”, podkreślając konieczność konsekwencji i właściwego, nieprzypadkowego doboru terminów naukowych. To jednak tylko jedna strona zagadnienia. Druga, istotniejsza, wiąże się z samym przedmiotem badań i pytaniem, po pierwsze, o możliwość jego genologicznego uporządkowania oraz, po drugie — wyróżnienia w ogóle. Chaos terminologiczny i nachodzenie na siebie definicji co najmniej kilku znanych dziś odmian gatunkowych powieści powinny stanowić punkt wyjścia w rozważaniach nad sagą rodzinną.

We współczesnej genologii literackiej łatwo dostrzec dwa podstawowe bieguny: genologię tradycyjną, której przedstawiciele bronią raczej wyraźnych granic poszczególnych gatunków, oraz zwolenników opisu gatunku ujmowanego jako płynna, rozmyta kategoria

---

<sup>1</sup> Warto wspomnieć choćby powieść graficzną czy powieść kryminalną, która z kolei rozgałęzia się, tworząc kolejne pododmiany gatunkowe.

<sup>2</sup> Będę używała tych dwóch nazw naprzemiennie, optując jednak za terminem *saga rodzinna* na oznaczenie odmiany powieściowej, której charakterystykę opisuję.

z trudnymi do wytyczenia granicami (Wojtak 2015: 18). Zdaniem Jerzego Bartmińskiego ci drudzy postrzegają jako gatunki coś, co jest tylko wynikiem gier intertekstowych, różnego rodzaju przetwarzania, adaptacji i modyfikowania istniejących już pojęć (Bartmiński 2012: 16). Trudno odrzucić spostrzeżenie o istotności intertekstualnych czy innego rodzaju powiązań, choćby ewolucyjnych, lecz warto rozważyć ich wpływ na status genologiczny niektórych utworów literackich czy całych „ciągów gatunkowych”<sup>3</sup>. Sposób definiowania gatunków literackich nasuwa inny podział, tzn. na model genologii strukturalistycznej i kognitywnej (Makuch 2015: 33) czy, jak nazywa to Bożena Witosz, model klasyczny i prototypowy (2005: 62–72). Pierwszy charakteryzuje gatunek, któremu wyznacza ostre granice: utwór jest lub nie jest powieścią/opowiadaniem/elegią; musi mieć odpowiedni zestaw cech. Drugi model zaś opisuje prototyp, czyli wzorcowy przykład, wokół którego rozmieszcza inne utwory w odległości zależnej od natężenia podobieństwa; „utwór nie tyle przynależy do określonego gatunku, ile sytuuje się w polu jego wpływów” (Makuch 2015: 34). Coraz więcej badaczy odchodzi dziś od modelu strukturalistycznego, nie zawsze na rzecz genologii kognitywnej, ale zawsze dostrzegając niemożność wyznaczenia sztywnych granic gatunków literackich i to, że zmieniają się one w czasie. Już w 1979 roku Tzvetan Todorov pisał o spójności konwencjonalnej, stwierdzając, że gatunki to nie prosta reprodukcja aktów mowy, lecz seria ich przekształceń i amplifikacji (Todorov 1979). Zwrot kulturowy w badaniach literackich sprawił, że autorytarny dyskurs klasycznej genologii otworzył się na inne koncepcje, m.in. te koncentrujące się na marginalnych czy tłumionych aspektach badań nad gatunkami. Kulturowa teoria gatunku stała się pewnego rodzaju alternatywą, unikającą historyczności, wartościowania i konstruktywizmu (Makuch 2015: 36; Sendyka 2006), sięgającą natomiast m.in. do antropologii, a więc interdyscyplinarną. Obranie takiej drogi wydaje się słuszne zwłaszcza w przypadku gatunku<sup>4</sup> tak silnie związanego z rzeczywistością pozaliteracką, jak właśnie saga rodzinna.

Trudno określić czas powstania pierwszej powieści rodzinnej. Danuta Szymonik, badaczka zajmująca się rosyjską powieścią rodzinną przełomu XIX i XX wieku („wiek srebrny”, ros. *Серебряный век*, w kulturze rosyjskiej), słusznie wskazuje na Biblię jako źródło opowieści rodowych, ale za pierwszy utwór skonstruowany wokół relacji rodzinnych uważa *Gargantue i Pantagruela* François Rabelais’go, a więc tekst renesansowy (Szymonik 2003: 58). Oczywiście jest, że konflikty rodzinne i tematykę rodzinną w ogóle można znaleźć we wszystkich okresach literackich. W niektórych, jak choćby w tragedii greckiej, zaznaczają się silniej, w innych słabiej lub są odpowiednio ideologizowane, na przykład w socrealizmie. Nie podlega jednak wątpliwości, że rodowód to jeden z najważniejszych sposobów wyrażania tożsamości przez człowieka.

Badacze przekazów dotyczących rodziny w folklorystyce, etnologii i antropologii sięgają nie tylko do tradycji pisanej, ale i do ustnej. Folklorystyczno-antropologiczne *family history* są pokrewne badawczo z *oral history* — to historie rodzin zapisywane na podstawie ustnych opowieści (Złatanowa 1993: 49–50). Tego rodzaju przekazami zajmowano się szczególnie intensywnie, gdy rozkwitał etiologizm, jedna z faz folkloru amerykańskiego. Wówczas powstał także termin *saga rodowa* (ang. *family saga*) na określenie przekazu, który „obrosta

<sup>3</sup> Termin autorstwa Stefana Sawickiego, oznaczający zbiór utworów literackich sąsiadujących ze sobą czasie i współtworzących konkretny gatunek (zob. Sawicki 1976: 209, cyt. za: Wojtak 2015).

<sup>4</sup> Mowa oczywiście o odmianie gatunkowej, jednak ze względu na stylistyczne aspekty tekstu niekiedy stosuje to uproszczenie.

wokół rodziny lub rodzinnych patriarchów względnie »matriarchów«, a który przechowywany jest oraz modyfikowany poprzez ustny przekaz, wreszcie uważany jest za szczerą prawdę” (Boatright 1973: 124, cyt. za Złatanowa 1993: 53). W zbiorach folklorystycznych zwykle brak jednak podań rodowych. Zdaniem Nadii Złatanowej „nosiciele folkloru” wstydzą się prywatnych historii, nie chcą zdradzać rodzinnych tajemnic, co jest oczywistą stratą poznawczą. Badaczka pisze: „W moim przekonaniu właśnie rozważania nad poetyką przekazów rodowodowych mogą dać jeden z najważniejszych kluczy do odnalezienia zawartych w nich idei wspólnoty” (1993: 51). Pisane przekazy o rodzinie można znaleźć natomiast w tzw. pisarstwie ludowym (pisarstwie chłopskim). Zarówno świadectwa ustne, jak i spisane historie rodzinne, które zajmują folklorystów, są jednak traktowane z pobłażaniem przez heraldyków i historyków badających historię rodziny i ignorowane jako nieprofesjonalne i nieudokumentowane (Złatanowa 1993: 48).

O tym, jak ważne są źródła o tematyce rodzinnej, nie trzeba przekonywać zatem antropologów i etnologów ani innych badaczy kultury. Również literaturoznawcy poświęcili tym zagadnieniom wiele prac, a ich autorami są m.in.: Małgorzata Meddecka (apokryf rodzinny; 2007), Danuta Szymonik (rosyjska powieść rodzinna; 1987, 1994, 1997, 1999, 2003), Anna Frydrychs (rozprawa doktorska poświęcona powieści-rzece; 1965), Małgorzata Czerwińska (tematyka domu i dzieciństwa w autobiografii; 2000, 2009), Monika Brzóstowicz (wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej; 1998), Krystyna Jakowska (cykl w literaturze; 2001, 2005, 2011). Wśród prac genologicznych warto wymienić też takie teksty, jak artykuły-hasła słownikowe publikowane na łamach czasopisma „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, które potem ukazały się w słowniku genologicznym pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowinii Tyneckiej-Makowskiej — nie dotyczą one co prawda *stricte* tematu rodziny jako wyznacznika gatunkowego, ale charakteryzują gatunki i odmiany gatunkowe będące ważnym kontekstem dla moich rozważań (hasła: powieść, powieść-rzecka, powieść-kronika, powieść historyczna, powieść psychologiczna, powieść realistyczna, saga). Pomijam tu prace na temat sagi jako gatunku historycznego i wiele istotnych tekstów genologicznych dotyczących w różnym stopniu interesującego mnie problemu, które czytelnik znajdzie w bibliografii. Choć literatura przedmiotowa jest obszerna, wspomniane już nieuporządkowanie terminologiczne skłania do rekonesansu i ponownego przyjrzenia się problematyce powieści rodzinnej.

### Problemy z nomenklaturą

Badania nad sagą rodzinną należałoby zacząć od przyjrzenia się terminowi *saga* i gatunkowi, który znany jest pod tą nazwą. Diachroniczne podejście do przedmiotu analiz wydaje się naturalne i typowe — zwykle tak postępuje się, rozpoczynając pracę nad gatunkiem literackim. W przypadku powieści rodzinnej warto jednak równoległe przeprowadzić przegląd określeń i terminów stosowanych do opisu niekiedy tożsamyh zjawisk literackich, a na pewno zjawisk ściśle związanych z utworami mieszczącymi się w obrębie moich zainteresowań badawczyh. Można zauważyć, że na przestrzeni kilkudziesięciu lat pojawiło się wiele mocniej lub słabiej scharakteryzowanych odmian gatunkowych powieści, które podejmują temat rodziny. Niekiedy staje się on dominantą nie tylko semantyczną, ale i kompozycyjną. W słownikach terminów i gatunków literackich funkcjonuje tylko część z nazw określających tego typu utwory, są to przede wszystkim *powieść-rzecka* i *powieść-kronika* lub *kronika rodzinna*, natomiast *saga* — jako gatunek historyczny — można dołączyć do nich,

opierając się na hasłe autorstwa Natalii Lemann zakończonym słowami: „Współcześnie mianem sagi określa się obszerne utwory epickie osnute wokół dziejów wielopokoleniowej rodziny” (2012: 978), a także na popularnej definicji Stanisława Sierotwińskiego: „W czasach nowszych określenie to nadaje się utworom epickim z przeszłości, osnutym na dziejach bohatera lub rodziny” (1966: 242).

W rozprawie doktorskiej na temat odmiany gatunkowej *roman-fleuve* (*powieści-rzeka*) Anna Frydrychs stwierdza, że nie jest to termin naukowy, gdyż brakuje zgodnej definicji pojęcia (1965: 3). Już wówczas, w latach 60. XX wieku, zauważano brak uporządkowania terminologicznego w zakresie odmian (odmiany?) powieści rodzinnej. Badania przeprowadzone w oparciu o literaturę polsko-, niemiecko-, francusko- i anglojęzyczną przynoszą następujące nazwy stosowane do opisywania tych samych lub pokrewnych utworów literackich: *roman-cycle*, *roman-epopeja*, *kronika rodzinna*, *saga-novel*, *saga*, *cyclic novel*, *roman-somme* (Frydrychs 1965: 51–60). Są to tylko synonimy dla powieści-rzeki<sup>5</sup>. W dalszej części niniejszego tekstu skonfrontuję ze sobą nie tylko terminy, ale i ich desygnaty, tzn. charakterystykę *roman-fleuve* i innych, pokrewnych odmian powieści.

Podobną niekonsekwencję nomenklaturową można znaleźć w tekstach Danuty Szymonik. Oprócz tytułowej *powieści rodzinnej* w pracach badaczki pojawiają się: *kronika rodzinna* (1994: 101; 1999: 138), *powieść rodowa* (1997), *saga*, zapisana w cudzysłowie (2003: 174), a raz bez cudzysłowu (1987), i „typ tzw. sagi rodzinnej” (1994: 96), ponadto nietożsama z powieścią rodzinną *kronika* (2003: 110). Warto podkreślić, że autorka *Rosyjskiej powieści rodzinnej Srebrnego Wieku* używa terminów *saga* i *saga rodzinna* przede wszystkim w odniesieniu do utworów z zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego, m.in. *Buddenbrooków* Thomasa Manna czy *Sagi rodu Forsythów* Johna Galsworthy’ego, zaś *kronika rodzinna* i *powieść rodzinna* oznaczają analizowane przez nią utwory rosyjskie i pokrewne kulturowo, w tym polskie.

Termin czy raczej określenie *powieść rodzinna* pada również w pracy Jana Wierzbickiego o Mirosławie Krlezie (Wierzbicki 1975: 227), poza tym wykorzystywane jest raczej jako synonim dla innych nazw niż jako pojęcie o konkretnym ładunku znaczeniowym. Ivo Pospíšil, pisząc o *powieści kronice*, stosuje termin *powieść pokoleniowa* (2012: 791). Z kolei Monika Brzóstowicz wymienia gatunki „przedstawiające losy ludzkie w porządku genologicznym”: idyllę rodzinną, baśń, sagę, kronikę rodzinną, powieść-rzekę, powieść mitu rodzinnego, traktując je odrębnie. Pisząc o sadze i pokrewnych jej powieści-rzeczce i kronice rodzinnej, badaczka wyraźnie wyodrębnia co najmniej trzy różne odmiany gatunkowe (1998: 151). *Saga rodzinna* pojawia się zaś w jej pracy na określenie *Wariacji pocztynych* Kazimierza Brandysa (1998: 164).

Sagę spośród gatunków „rodziny” wyróżnia także Małgorzata Meddecka, traktując ją jako kontekst rozważań nad *Apokryfem rodzinnym* Hanny Malewskiej (Meddecka 2007: 12). Nie precyzuje jednak, dlaczego używa tego właśnie terminu. Sam przedmiot badań, utwór Malewskiej z 1965 roku, służy za prototyp gatunkowy: od jego tytułu badaczka ukuła nazwę gatunku *apokryf rodzinny*, traktując apokryficzność<sup>6</sup> jako metaforę (Meddecka 2007: 9). Do apokryfów rodzinnych zalicza wybrane utwory Teodora Parnickiego, Kazimierza Brandysa, Andrzeja Kuśniewicza, Tadeusza Konwickiego i Stefana Chwina. W odniesieniu

<sup>5</sup> Warto dodać, że niedoskonały, ale najpopularniejszy internetowy tłumacz, Google Translate, tłumaczy francuskie „roman-fleuve” jako „saga”.

<sup>6</sup> Najpełniejszą definicję apokryfu literackiego można znaleźć w artykule-haśle autorstwa Danuty Szajnert (2014) oraz w innych tekstach badaczki, m.in. w artykule *Mutacje apokryfu* (Szajnert 2000).

do tych tekstów pada także określenie „beletryzowane kroniki” (Medecka 2007: 61). Sama Hanna Malewska o *Apokryfie rodzinnym* mówi jako o: dziejach rodzinnych, kronice, historii rodzinnej, eseju rodzinno-socjologicznym (Brzóstowicz 1998: 184).

Zamykając to krótkie zestawienie terminologiczne, warto przywołać raz jeszcze definicję współczesnej *sagi* autorstwa Lemann („obszerny utwór epicki osnuty wokół dziejów wielopokoleniowej rodziny”) oraz definicję powieści-rzeki autorstwa Stanisława Sierotwińskiego: „wielotomowy cykl powieści przedstawiających dzieje rodziny przez kilka pokoleń” (1966: 203). Wynika z tego, że saga rodzinna byłaby obszernym utworem, natomiast powieść-rzekę odróżniałaby od niej jedynie cykliczność czy wielotomowość, co jest łatwym do podważenia twierdzeniem, czego dokonała już Anna Frydrychs, definiując *roman-fleuve*.

Oprócz różnych nazw na określenie pokrewnych, a nierzadko tych samych utworów literackich warto zauważyć, iż w centrum zainteresowania badaczy znajdują się i powtarzają niektóre tytuły będące egzemplifikacjami często kilku różnych — z założenia — odmian powieściowych. Przede wszystkim, na gruncie polskim, są to *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej. Powieść jest charakteryzowana jako: saga współczesna, powieść rodzinna, powieść realistyczna, powieść-rzeka, powieść psychologiczna (psychologiczno-obyczajowa). Nieco mniej odmian reprezentuje *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, bo tylko: powieść realistyczną, powieść-rzekę i powieść rodzinną. Najczęściej pojawiającym się przykładem, zarówno *sagi* współczesnej, jak i powieści-rzeki, powieści pokoleniowej i kroniki rodzinnej, są *Buddenbrookowie* Thomasa Manna. Jako *sagi* i jako powieści-rzeki rozpatrywane są również: *Saga rodu Forsythe’ów* Johna Galsworthy’ego, *Kronika rodu Pasquier* Georgesa Duhamela, *Rodzina Whiteoaków* Mazo de la Roche. Z kolei *Cichy Don* Michaila Szołochowa to: powieść realistyczna, powieść-rzeka i powieść historyczna. Cechy powieści historycznej ma powieść Joanny Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci*, którą opisuje się jako *sagę*. Badacze wymieniają jeszcze *Sagę o Ludziach Lodu* Margit Sandemo czy *Krystynę, córkę Lavransa* Sigrid Undset.

Te najczęściej pojawiające się reprezentacje literackie o niejasnej kwalifikacji gatunkowej, mające zarazem wspólne cechy, pozwalają stwierdzić, że istnieje potrzeba uporządkowania terminologicznego w zakresie badań nad powieścią rodzinną. Kolejnym aspektem jest stosowanie terminu *saga* w dyskursie popularnonaukowym i publicystycznym, niekiedy też naukowym, w sposób swobodny na opisanie różnych zjawisk literackich i okołoliterackich, nie zawsze nawet pozostających ze sobą w związku. Mamy zatem *sagę* rozumianą historycznie, o czym w dalszej części tekstu, *sagę* jako serię powieściową, najczęściej skupioną wokół jednego bohatera (*saga* o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego czy *saga* o Harrym Potterze J. K. Rowling) oraz *sagi* jako wszelkie fikcyjne i niefikcyjne opowieści o rodzinie, w tym: beletrystykę, kroniki, wspomnienia, biografie („*saga*” pojawia się często wprost w tytułach utworów, np. *Penderecy. Saga rodzinna*). Warto rozważyć, czy wszystkie te zakresy znaczeniowe mają wspólny mianownik i czy możliwe jest opisanie wszystkich lub przynajmniej większości wymienianych tekstów literackich za pomocą jednej, nadrzędnej odmiany gatunkowej.

### Ujęcie diachroniczne i pokrewne odmiany gatunkowe

Ujęcie diachroniczne w badaniach nad *sagą* rodzinną odsyła do genezy samej nazwy i do pierwotnego gatunku historycznego, czyli staroskandynawskiej *sagi* (l. mn. *sögur*, od staronordyjskiego czasownika *segja* ‘mówić, opowiadać’, *sagða* ‘powiedziałem/powiedziałam”).



„Pierwotnie zatem słowo to oznaczało mniej więcej tyle, co »opowiedziane« czy »zrelacjonowane«, dodatkowo akcentując ustny charakter przekazu najstarszych dzieł literatury islandzkiej” (Morawiec, Neubauer 2015: 8). Jako gatunek historyczny saga została dobrze scharakteryzowana — prócz najnowszej pracy na temat sag islandzkich pod redakcją Jakuba Morawca i Łukasza Neubauera (2015) w języku polskim ukazało się kilka ważnych publikacji, m.in. *Sagi islandzkie* opracowane przez Artura Górskiego (1960) czy przekłady tekstów Margaret Schlauch (1976). W tym pierwotnym rozumieniu saga to termin na oznaczenie staroskandynawskich, przede wszystkim islandzkich, średniowiecznych dzieł prozy narracyjnej spisanych w XIII–XIV wieku. Przyjął się podział sag na trzy kategorie: *sagi królewskie* — opisujące dzieje królów, najczęściej norweskich (panujących od IX do XIII wieku); *sagi legendarne* — opisujące wydarzenia sprzed kolonizacji Islandii, zawierające elementy fantastyczne; *sagi rodowe* — dotyczące wydarzeń mających miejsce na Islandii w latach 870–1030 i opisujące dzieje poszczególnych rodów (Lemann 2012: 975). Te ostatnie najbardziej mogą kojarzyć się ze współczesnymi sagami rodzinnymi ze względu na wątek przewodni, jakim są losy rodu. Ważnym aspektem jest pierwotna oralność sag islandzkich. Różnie ocenia się ich wiarygodność historyczną — *sagi legendarne* i *rodowe* są najmniej mocno osadzone w historii, jednak zawierają wiele potwierdzonych informacji, choćby dane dotyczące sukcesji. Można by mówić za Nadią Złatanową o prawdzie synkretycznej: połączeniu prawdy historycznej i prawdy artystycznej (1993: 51). W kulturze europejskiej *sagi* pojawiły się w XIX wieku (tłumaczenia Williama Morrisa na języka angielski) i uderzały wówczas obiektywizmem narracji przypominającym europejski realizm czy naturalizm (Lemann 2012: 978).

W niemal wszystkich słownikach gatunków i terminów literackich pojawia się dopisek o współczesnym rozumieniu terminu *saga*, na które zwracałam już uwagę. Warto jednak zaznaczyć, że w ujęciu historycznym termin *saga współczesna* również funkcjonuje i oznacza podgatunek *sagi*, niemający jednak nic wspólnego z powieściami rodzinnymi. *Sagi współczesne* — w odróżnieniu od sag jako takich — sygnalizują, że dotyczą wydarzeń współczesnych ich autorowi (Skrzypek 2015: 100–101). Ten podgatunek *sagi* byłyby więc przeciwieństwem sag rodowych, których akcja osadzona była w odległej przeszłości. Dlatego też określenie *saga współczesna* nie powinno być stosowane do opisywania kontynuacji gatunku historycznego w postaci współczesnych utworów narracyjnych o rodzinie.

Słowniki definiują *sagę* jako gatunek średniowieczny, wskazując na dzisiejsze pojmowanie tego terminu. Sierotwiński tak kończy hasło *saga*: „W czasach nowszych określenie to nadaje się utworom epickim z przeszłości, osnutym na dziejach bohatera lub rodziny” (1966: 242). W ujęciu Lemann nie pojawia się już „bohater” ani „przeszłość”, badaczka koncentruje się na „rodzinie” i podaje przykłady: „Współcześnie mianem *sagi* określa się obszernie utwory epickie osnute wokół dziejów wielopokoleniowej rodziny (np. John Galsworthy *Saga rodu Forsythe’ów*, Tomasz Mann *Buddenbrookowie*, Margit Sandemo *Saga o ludziach lodu*, Sigrid Undset *Krystyna córka Lawransa*, Joanna Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci*)” (2012: 978). Podobne cechy kontynuacjom sag przypisują inne, także popularne słowniki gatunków i terminów literackich (Bernacki, Pawlus 2002: 204; *Słownik terminów literackich* 2008: 495). Nieco inaczej charakteryzują współczesne użycie terminu redaktorzy tomu poświęconego sagom islandzkim — zwracają oni uwagę na wejście *sagi* do słownika codziennego, gdzie oznacza ona „obszerne, nieraz wielowątkowe narracje współczesne”



(Morawiec, Neubauer 2015: 8). Zatem tym, co powtarza się we wszystkich definicjach, jest epickość (także narracyjność) i obszerność. W większości ujęć ponadto powraca tematyka rodzinna.

Podobnie rzecz wygląda w opracowaniach zagranicznych. Słowniki definiują sagę jako „a long story composed in medieval times in Norway or Iceland” (*Collins Cobuild English Dictionary* 1995: 1468), „a medieval Icelandic or Norse prose narrative of the achievements and events of a person or a family” (*The RandomHouse Collage Dictionary* 1984: 1161), Cambridge Advanced Dictionary, nowszy słownik, podaje także drugie znaczenie słowa: „series of related usually negative events” (*Cambridge Advanced Dictionary* 2013: 1358). Jako niewłaściwe użycie terminu pojawia się definicja: „a story, popularly believed to be matter of fact, which has been development by gradual accretions in the course of ages, and has been handed down by oral tradition” (*The Oxford English Dictionary* 1991: 364). W niemieckich słownikach zwraca się uwagę na etymologię, która podobnie jak w językach starożytnych wiąże „sagę” z mówieniem, opowiadaniem, a ponadto wskazuje się na folklorystyczne korzenie gatunku (*Duden Deutsches Universalwörterbuch* 2015: 1495).

Anna Frydrychs, pisząc o powieści-rzecz, zauważa pewne związki pomiędzy przedmiotem swoich badań a średniowieczną sagą rodową, wskazując na analizy Artura Górskiego (1965: 241). Badacz wymienia bowiem cechy charakterystyczne dla sag islandzkich z okresu 872–1030: „Głód rzeczywistości, skłon do spraw rodzinnych, badawcze ujęcie charakteru jako źródła ludzkich poczynań, tudzież hierarchia wartości skierowana ku humanitaryzmowi” (1960: 281). Są one na tyle uniwersalne, że mogą wskazywać na związek zarówno z *roman-fleuve*, jak i innymi, pokrewnymi odmianami powieści, o których pisałam w poprzedniej części tekstu. Biorąc pod uwagę te cechy, a zatem: realistyczność, skupienie się na tematyce rodzinnej, elementy psychologiczne i określony system wartości, a ponadto pierwotną oralność typową też dla folklorystycznych przekazów o rodzinie (gawędziarstwo), można nazwać *powieść rodzinną* (*sagę rodzinną*) pewnego rodzaju kontynuacją gatunku historycznego.

W oparciu o prace dotyczące pokrewnych odmian gatunkowych można wysnuć pewne wnioski na temat współcześnie funkcjonującego rozumienia sagi rodzinnej czy też powieści rodzinnej. Konieczne jest wychwycenie cech przypisywanych utworom zaliczanym do tychże zbliżonych odmian powieści, takich jak apokryf rodzinny czy powieść-rzeka, by wydobyć ewentualne różnice pomiędzy nimi a przedmiotem moich rozważań.

Małgorzata Meddecka tak definiuje apokryf rodzinny, wyodrębnioną i nazwaną przez siebie odmianę powieści historycznej:

Swoistość apokryfu rodzinnego określa tematyka dotycząca minionych zdarzeń — są to dzieje rodziny w różnym stopniu schematyczne i fragmentaryczne — prócz tego postawa autobiograficzna i autotematyzm wyrażone *explicite* jak też implikowane przez powieściowe struktury. Moment historyczny uzupełniany bywa w tych tekstach elementami współczesnymi, autobiograficznymi, co także pojmować można jako implicytny komentarz do zagadnień związanych z narracją o przeszłości. (Meddecka 2007: 8)

Do najważniejszych cech opisywanej odmiany gatunkowej należą ponadto: sygnatura biograficzna, na ogół z narracją personalną, nawiązanie do staropolskiego herbarza, sygnalizowanie niekompetencji faktograficznej twórcy (Meddecka 2007: 63). Powstałe na gruncie

pamięci luki autor apokryfu wypełnia fragmentami fikcji. Stopień ich zgodności z faktami i historią bywa bardzo zróżnicowany i nie jest najistotniejszy. W tych „beletryzowanych kronikach”, jak pisze Medecka, genealogia jest bowiem tworzona, a nie odtwarzana (2007: 61).

Powieść rodzinna jest przez badaczkę traktowana jako literacki pierwowzór apokryfów rodzinnych. Zarówno jeden, jak i drugi gatunek konstruuje genealogię i „odtworza pewne procesy, usiłuje przeniknąć «mroki przeszłości»” (Medecka 2007: 64). Naturalne wydaje się, że musi dokonywać przy tym selekcji, a tym samym posługiwać się fragmentarycznością — w przypadku apokryfu rodzinnego wybiórczość dotyczy faktów, a w przypadku sagi, posługującej się fikcją w o wiele większym stopniu, nie jest to sprecyzowane. Medecka podkreśla, że apokryf od sagi odróżnia wrażenie autentyczności: w toku opowiadania łączy się tu pakt autobiograficzny, referencjalny i powieściowy (2007: 64). Owo połączenie powieści i faktografii, fikcji z autentycznością, sprawia, że apokryf rodzinny uznawany jest za specyficzną odmianę powieści historycznej. W sagach z kolei, jak twierdzi badaczka, ród jest w całości konstruowany, a więc narrator ma dystans i wykazuje się niezmienną postawą wobec świata przedstawionego. Apokryf, będący rekonstrukcją, sprawia, że stosunek narratora ulega zmianie, dystans zostaje zmniejszony (Medecka 2007: 86). Niewątpliwie takie rozgraniczenie możliwe jest tylko wtedy, gdy sagę rodzinną utożsamimy z kilkoma reprezentującymi ją w słownikach przykładami, przy czym najczęściej kojarzy się ona z *Buddenbrookami* Thomasa Manna, w przypadku których mimo wszystko obiektywna postawa narratora nie jest tak oczywista. Co ciekawe, Danuta Szymonik także zwraca uwagę na obiektywizm narracji sag zachodnioeuropejskich, który odróżniałby je od południowosłowiańskich czy szerzej — wschodnioeuropejskich (2003: 180).

Drugim gatunkiem, który pojawia się w zestawieniu z sagą rodzinną, jest kronika czy powieść kronika. Kryterium wyodrębnienia stanowiłaby w tym przypadku tematyka: „W odróżnieniu jednak od kroniki, w której daje się zauważyć brak wyraźnie zaznaczonego ośrodka organizującego kompozycję, powieść rodzinna osnuta jest wokół dziejów rodziny” (Szymonik 2003: 110). Wyznacznik semantyczny gatunku literackiego nie byłby niczym nowym w tradycji genologicznej — już w 1954 roku Skwarczyńska pisała o „linii myślowej całości” jako wyróżniku gatunku (1954: 458–459).

Temat byłby z kolei tym, co łączy sagę rodzinną z powieścią-rzeką zdefiniowaną przez Frydrychs. Badaczka przypisała analizowanym przez siebie utworom określony zestaw cech (1965: 223):

- a. czas jako zasadniczy element struktury utworu,
- b. czas fabuły obejmujący co najmniej dziesięć lat,
- c. dążenie do wiernego odtworzenia rzeczywistości pozaliterackiej,
- d. wysoka ranga codzienności,
- e. wnikliwa analiza postaci,
- f. epicka rozlewność narracji.

Jako teksty literackie spełniające powyższe kryteria wskazuje m.in.: *Noce i dnie* Dąbrowskiej, *Kronikę rodu Pasquier* Duhamela, *Sagę rodu Forsythe’ów* Galsworthy’ego, *Rodzinę Whiteoaków* de la Roche i *Buddenbrooków* Manna.

Tak scharakteryzowana powieść-rzeka wykazuje duże podobieństwo ze współcześnie rozumianą sagą rodzinną czy też powieścią rodzinną w ujęciu Danuty Szymonik. Jeżeli by oprzeć się tylko na tych wymienionych wyżej cechach i dodać aspekt tematyki rodzinnej, można by uznać je za gatunki tożsame. Jaki obraz powieści rodzinnej wylania się z analiz powieści rosyjskich i zestawienia ich z zachodnioeuropejskimi sagami rodzinnymi?

Punktem wyjścia ponownie należy uczynić tematykę. Jak zauważyła Szymonik: „Twórców polskiej i rosyjskiej kroniki rodzinnej fascynuje przede wszystkim sama egzystencja ludzka, sprzężona z rytmem biologii, czasu i historii” (1994: 101). Tak można by najogólniej opisać istotne zależności pomiędzy poszczególnymi postaciami, których relacje opierają się na następowaniu po sobie kolejnych pokoleń (dialog i konflikt), a światem zewnętrznym, zwłaszcza Historią. Przeobrażenia społeczno-kulturowe stanowią tło dla losów postaci — najczęściej jednego rodu przedstawionego na przestrzeni co najmniej kilkunastu, a czasem kilkudziesięciu lat. Opisywane rody należą przeważnie do środowiska burżuazyjno-kupieckiego oraz warstwy ziemiańsko-szlacheckiej, które to stany ukazane są w czasie, gdy powoli odchodzą z areny historycznej (Szymonik 2003: 174–175). Kryterium semantyczne staje się dominantą konstrukcyjną utworu:

Do najważniejszych cech gatunkowych powieści rodzinnej należy prezentacja egzystencji kosmosu rodowego. Jego obraz jest kreowany za pośrednictwem działań postaci, ich myśli, wypowiedzi, fabuły oraz motywów, toposów i chronotopu. Wymienione elementy współtworzą całość artystyczną omawianej odmiany gatunkowej. (Szymonik 2003: 57)

Jako ważne komponenty strukturalne Szymonik wymienia także: „mitologem” gniazda rodzinnego, wielopokoleniowość, konflikt ojców i dzieci; ponadto refleksję natury psychologicznej, stany chorobowe i patologiczne (2003: 129). Fabuła tworzy się w oparciu o struktury postaci. W analizowanych przez badaczkę powieściach kompetencje narratora są mocno ograniczone, co powoduje, że bohater i narrator „oddalają się od siebie”. Neutralna narracja odautorska, obiektywizm oraz relacje czasowoprzestrzenne odpowiadające rzeczywistym stanowią nawiązanie do XIX-wiecznych norm pisarskich. Zgodność czasu zdarzeń z czasem faktycznym jest niekiedy tak dokładna, np. u Manna czy Galsworthy’ego, że przywodzi na myśl średniowieczne kroniki genealogiczno-rodowe (Szymonik 2003: 170–172). Szymonik zauważa, że mimo podobnej tematyki i problematyki oraz przestrzegania tych samych zasad konstrukcyjnych poetyka poszczególnych powieści rodzinnych różni się — tak jest choćby w przypadku „klarownej” poetyki *Nocy i dni* i „ornamentalnej wybujałej stylistyki” powieści rosyjskich, np. *Rodu przekleśtego* Iwana Rukawisznikowa (Szymonik 1994: 98).

Przegląd najważniejszych ujęć odmian gatunkowych związanych z tematyką rodzinną daje obraz łatwo uchwytłych powiązań pomiędzy nimi i każe zastanowić się, czy tak wyraźne oddzielanie ich od siebie jest zasadne. Powracające we wszystkich egzemplifikacje literackie, podobne lub identyczne cechy gatunkowe, ten sam temat wiodący, a także niekonsekwencje terminologiczne mogą być przesłankami do rozważenia jednej wspólnej, obejmującej pozostałe podgatunki, szerszej odmiany gatunkowej powieści, jaką byłaby *saga rodzinna*.

### Saga rodzinna — zarys koncepcji gatunku

Tak często przywoływane w literaturze przedmiotu znaczenie form gatunkowych dotyczy nie tyle, jak twierdzi Ryszard Nycz, konkretnych wypowiedzi, co ogólnego układu odniesienia możliwych realizacji konwencji (2000: 92–93). Gatunki współczesne — sylwiczne, hybrydyczne, multimedialne — tworzą coraz bardziej nieoczywiste ciągi gatunkowe. Coraz częstsze okazuje się przemieszanie form podawczych, a podważenie sensowności opozycji fikcja — rzeczywistość, powieść — literatura faktu czy przeszłość — teraźniejszość w ramach jednej odmiany gatunkowej, tak jak ma to miejsce w apokryfie rodzinnym (Medecka 2007: 29), nie wydaje się niczym niezwykłym.

Po przeanalizowaniu pokrewnych odmian gatunkowych chciałabym zaproponować ujęcie sagi rodzinnej jako obszerny utwór narracyjny opisujący dzieje rodziny przez kilka pokoleń na tle przeobrażeń społeczno-kulturowych. Przy czym należałoby wyróżnić dwa typy sagi rodzinnej:

- a. powieściowa (powieść rodzinna) — która byłaby odmianą gatunkową powieści;
- b. dokumentalna — w obrębie której znalazłyby się relacje o charakterze biograficznym i autobiograficznym — wspomnieniowym, genealogicznym, kronikarskim.

Saga powieściowa może być powieścią o cechach kroniki, zaś dokumentalna — przypominać upowieściowioną kronikę. W moich dalszych badaniach interesowałby mnie pierwszy typ sagi rodzinnej i te reprezentacje, które można by sytuować na pograniczu obydwu typów, podobnie jak usytuowałabym *apokryf rodzinny* zdefiniowany przez Medecką, który jest zarazem powieścią historyczną i autobiografią z elementami fikcji („beletryzowana kronika”). Dlatego też nie poświęcam wiele uwagi sagom dokumentalnym, choć byłby to z pewnością godny spenetrowania obszar badawczy.

Saga rodzinna powieściowa to odmiana powieści — powieść (wielo- lub jednotomowa) albo cykl narracyjny. Głównym komponentem strukturalnym byłby zatem temat, czyli dzieje rodziny przez kilka pokoleń i tło historyczne. Jak pisze Danuta Szymonik: „(...) saga rodzinna jest tym gatunkiem, który wnikając w problemy egzystencji i ontologii najmniejszej komórki społecznej, jaką jest rodzina, utrwała specyficzne cechy i właściwości tego kręgu spraw narodowych i kulturowych, do jakiego należy autor” (1999: 133). Byłby to typ powieści łączący w sobie cechy powieści realistycznej, powieści psychologicznej, powieści-rzeki (mógłby też całkowicie wchłonąć tę odmianę gatunkową jako swój podtyp), powieści kroniki i powieści historycznej. Do cech powieści rodzinnej należałyby:

- a. podporządkowanie fabuły opisowi dziejów jednego rodu lub — rzadziej — jednego bohatera na tle losów rodu i następstwa pokoleń,
- b. czas jako zasadniczy element struktury utworu,
- c. linearność i wielowątkowość fabuły,
- d. czas fabuły obejmujący co najmniej dziesięć lat<sup>7</sup>,
- e. realizm opisu wydarzeń i tła społeczno-historycznego,
- f. współczesny lub przeszły czas fabuły,

<sup>7</sup> Jest to, rzecz jasna, wartość umowna, wyprowadzona z tradycji gatunku konstytuującej się w początkach XX wieku i nie stanowi warunku *sine qua non*, podobnie jak inne cechy. Obszerniej na ten temat piszę w ostatniej części artykułu.

- g. przewaga narracji auktorialnej z elementami innych typów opowiadania i wstawkami w postaci np. pamiętników czy listów,
- h. epicka rozległość narracji mająca podkreślić wrażenie upływającego czasu,
- i. bohaterowie charakteryzowani zewnątrz i wewnątrz,
- j. fabularne powiązania raczej przestrzenno-czasowe niż przyczynowo-skutkowe.

Warto dodać, iż w tak zarysowanym schemacie powieściowym mieściłyby się także utwory literackie zaliczane do tzw. literatury popularnej czy literatury kobiecej, które spełniałyby kryterium tematyczne i podstawowe kryteria strukturalne.

Podkreślone główne punkty krystalizacji gatunku to obok tematu, czyli dziejów rodziny przez kilka pokoleń, także czas i opowiadanie — narracja prowadzona w sposób ciągle, linearnie, niekiedy nawiązująca do gawędy czy skazu. Nacisk na opowiadanie odróżniałby sagę — warto tu przypomnieć etymologię tego terminu<sup>8</sup> — od innych gatunków „rodzinnych”, np. kroniki posługującej się między innymi formą kalendarium. Czas to jednak kryterium równie ważne dla sagi rodzinnej. Przywołując koncepcję Kazimierza Wyki, można by stwierdzić, że czas narracji<sup>9</sup> w sadze jest względnie krótszy od czasu zdarzeń — narrator z perspektywy czasowej opowiada o wydarzeniach z wielu lat — jednak, jak twierdzi badacz, to tylko pozór, ponieważ powieść nie mogłaby wtedy powstać jako całość artystyczna (Wyka 1983: 316–317). Niemniej jednak rozmach czasu fabuły to jeden z wyznaczników gatunkowych sagi i czas narracji powinien wydawać się krótszy niż czas zdarzeń powieściowych. Zarazem horyzont czasowy narracji, aby sugerować panoramiczność oglądu, musi być odpowiednio duży (Bartoszyński 1991: 109). Łączy się z tym to, co nazwałam „obszernością”, a więc długość/grubość utworu liczona w jednostkach długości tekstu, jak chciał Kazimierz Bartoszyński. Należy liczyć się z nieprecyzyjnością takiego kryterium i względnością pojęcia „obszerny”, jest to jednak ważny element, który wpływa na konstrukcję sagi.

Z czasem i tematem wiąże się także konieczny realizm — przynajmniej powierzchowna zgodność czasu narracji i czasu zdarzeń z tłem historycznym, a jeśli autor pisze o czasach mu współczesnych, to także z tzw. czasem środowiska<sup>10</sup>. Odejście od przestrzegania zgodności powoduje zmianę gatunku — z powieści realistycznej na powieść fantasy.

Wiele spośród wymienionych cech pokrywa się z ustaleniami Szymonik z zakresu badań nad literaturą rosyjską. Do najczęściej powracających motywów i wątków należałyby<sup>11</sup>: upadek określonej klasy społecznej (burżuazji, mieszczaństwa, ziemiaństwa, szlachty), najczęściej reprezentowanej przez najstarsze lub średnie pokolenie bohaterów; przemiany historyczne jako determinanty bytu grup społecznych i jednostek; występowanie czasu biologicznego i historycznego; „stopizowany” motyw domu rodzinnego jako

<sup>8</sup> Pobocznym problemem badawczym, którego nie rozwinę w tym szkicowym artykule, byłaby relacja współczesnych sag do pierwotnej oralności gatunku: czy to kontynuacja monologicznego toku opowiadania, czy raczej polifonicznej tradycji powieści.

<sup>9</sup> Czas narracji — płaszczyzna umownego czasu wewnątrz utworu, w której pisarz umieszcza narrację (może opowiadać o wydarzeniach dziejących się lub minionych) i czas zdarzeń powieściowych (czas, w którym rozwijają się wydarzenia). Zob. więcej: Wyka 1983.

<sup>10</sup> Czas środowiska — czas znany pisarzowi, płaszczyzna czasowa związana ze środowiskiem, z którego się wywodzi lub które jest mu znane osobiście, czas, z którym musi on się liczyć. Zob. więcej: Wyka 1983.

<sup>11</sup> Na podstawie Szymonik 1987; 1994; 1999; 2003.

motyw kluczowy; zasady moralności rodowej jako podstawa istnienia „kosmosu rodowego” (miłość małżeńska, związek krwi, własność rodowa) — zachowanie tych zasad utrzymuje ład, zaś ich zerwanie powoduje chaos i zakłócenie norm nie tylko rodzinnych, ale i społecznych; gniazdo rodzinne rozpatrywane w kategorii *sacrum*; motyw drogi jako metafora losu pokoleń i poszczególnych postaci; motyw powrotu do korzeni i odejścia z domu rodzinnego — wyjścia młodej generacji z „ram rodzinno-bytowych” (często prowadzi do destrukcji); duże znaczenie codzienności (rytualizacja codzienności) i tradycji; istotna rola wspomnień i przeszłości; dialog pokoleń i konflikt pokoleń jako nieodzowne elementy fabuły.

Tak scharakteryzowana odmiana gatunkowa mogłaby stać się nadrzędna dla dotychczasowych ujęć gatunków pokrewnych, m.in. nieookreślonej *powieści-rzeki*. Podobnie jak *apokryf rodzinny* na przecięciu sagi rodzinnej powieściowej i dokumentalnej znalazłaby się choćby powieść *W ogrodzie pamięci* Joanny Olczak-Ronikier, przez niektórych uważana za powieść historyczną czy „wielopokoleniową sagę rodzinną” (Lemann 2008: 178), przez innych za rodzaj autobiografii: „Ten tekst zaliczyć wypada raczej do literatury faktu niż do powieści” (Medecka 2007: 151). Zdaniem Natalii Lemann jest to zarówno literatura, jak i mikrohistoria (2008: 178), a więc utwór pograniczny.

Wizerunek rodziny w literaturze, zwłaszcza w powieści rodzinnej, tak mocno osadzonej w realiach współczesnych autorowi, staje się doskonałym materiałem do analiz o charakterze antropologicznym. Warto zbadania wydaje się choćby zagadnienie związku pomiędzy ewolucją semantyki postrzegania rodziny a rozwojem gatunku literackiego. Monika Brzostowicz zauważa tego rodzaju zależności m.in. w utworach Witolda Gombrowicza i pisze, że nastąpiła: „realna zmiana sensu rodzinnej wspólnoty: z instytucjonalnego (społecznego) na personalistyczny (indywidualny)” (1998: 197). Czy dalsze przekształcenia w społecznym wizerunku rodziny i domu rodzinnego wpływają na stan sagi rodzinnej w XXI wieku?

### W stronę sagi rodzinnej XXI wieku

Narzędzia genologii kulturowej wydają się właściwe do dalszych poszukiwań badawczych w obrębie przekształceń sagi rodzinnej jako gatunku i przydatne do otwierania interesujących pól interpretacyjnych. Przełom XX i XXI wieku został w literaturze naznaczony powrotem sagi, także w Polsce, gdzie w ostatnich latach powstało wiele powieści nawiązujących do opisywanej przeze mnie tradycji genologicznej. Obszerne epickie opowieści o dziejach rodów uwzględniają doświadczenie poprzednich epok, lecz — co będzie oczywistym wnioskiem, jednak koniecznym do zwerbalizowania — przepisują je w sposób typowy dla kultury współczesnej twórcom i czytelnikom XXI wieku. Zmienne historycznie modele rodziny i zmienne historycznie modele opowiadania, nakładając się na siebie, tworzą sagi rodzinne nowatorskie, wymykające się klasycznym ramom gatunkowym. W kolejnych kilku akapitach nakreśliłam problemy, z którymi spotyka się badacz sięgający po takie właśnie utwory, jednak nie sposób opisać ich szerzej w niniejszym tekście mającym za zadanie przede wszystkim uporządkować pojęcia.

Wydaje się, że można wyróżnić dwa podstawowe kierunki rozwoju sagi. Po pierwsze byłyby to utwory zachowujące w dużej mierze przedstawiony wzorec klasycznej powieści rodzinnej, respektujące wszystkie lub większość cech wymienionych w poprzedniej części niniejszego artykułu (zob. punkty: a–j); przeważnie trzeba by tu



mówić o reprezentacji szeroko rozumianej literatury popularnej, zwłaszcza tzw. literatury kobiecej. Jako egzemplifikacje mogą posłużyć powieści takich autorek, jak Małgorzata Gutowska-Adamczyk, Joanna Miszczuk czy Agnieszka Janiszewska, a także, w pewnych aspektach, Małgorzata Kalicińska i Katarzyna Grochola. Jednak nawet w ich utworach można zauważyć już wyraźne odstępstwa od XX-wiecznej koncepcji powieści rodzinnej, choćby matrylinearność będąca naturalnym następstwem eksploracji teorii feministycznych na gruncie filozofii, socjologii czy kulturoznawstwa i literaturoznawstwa. Przeniesienie „kulturowych teorii literatury” do dyskursu popularnonaukowego, a z czasem do świadomości społeczeństwa sprawia, że pewnego rodzaju lustrem dla nich staje się kultura popularna. W przypadku powieści rodzinnych, o których można by powiedzieć, że są pisane przez kobiety i dla kobiet, przykładowo wspomniany feminizm jest oczywiście odpowiednio uładowany i nie pełni roli dydaktycznej, bynajmniej nie w sposób zgodny z założeniami teorii. Pojawia się jednak, co jest warte odnotowania<sup>12</sup>. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, mówiąc o tego rodzaju literaturze, że należy ona do kultury popularnej, a część powieści „kobięcych” nadal trzeba określić mianem kiczowatych.

Znacznie więcej odstępstw znajdziemy w drugiej grupie<sup>13</sup> sag współczesnych: różnice strukturalne, sposób prowadzenia narracji (np. narracja prowadzona z perspektywy jednego bohatera, wielu narratorów, brak narratora auktorialnego lub narrator wprost komentujący i oceniający), czas fabuły i czas narracji (czas zawężony do nieokreślonego momentu, do „teraz”, w którym rozgrywa się wielopokoleniowa historia rodu; nielinearność, retrospektywność), problematyka (przewartościowanie „kosmosu rodowego”, zwrot w stronę wolnej jednostki, skomplikowane relacje mikro- i makrohistorii). Można by tu wskazać takie utwory, jak: *Piaskowa Góra* Joanny Bator, *Chocholy* Wita Szostaka, *Bambino* Ingi Iwasiów, *Włoskie szpilki* (tym ciekawsze, że będące zbiorem opowiadań) i *Szum* Magdaleny Tulli, *Balzakiana* i *Saturn* Jacka Dehnela, *Katoniela* Ewy Madeyskiej, *Szopka* Zośki Papużanki czy *Bura i szwał* Aleksandry Zielińskiej. Warto rozważyć dla takich utworów wprowadzenie pojęcia a n t y s a g i, które przez nawiązanie do gatunku osadza nowe twory w kontekście historycznoliterackim, a zarazem podkreśla ich polemiczny stosunek do tradycji<sup>14</sup>.

Analiza powieści o tematyce rodzinnej powstałych w Polsce w ostatnim dziesięcioleciu, którą chciałabym się zająć w dalszych badaniach, mogłaby przynieść odpowiedź na pytanie o celowość aktualizowania formuły sagi rodzinnej, a także o to, czy wciąż powstają tradycyjne powieści rodzinne, czy raczej możemy mówić już tylko o antysagach.

<sup>12</sup> Jako przykład można wskazać przyzwolenie na pozamałżeńskie związki seksualne bohaterek niektórych powieści. Bywają one akceptowalne i nie niosą już za sobą zawsze negatywnych konsekwencji. Na temat kobiecych sag piszą badaczki związane z *gender studies*, m.in. Inga Iwasiów i Agnieszka Mrozik (Iwasiów 1999: 136–147; *Encyklopedia gender* 2014: 500).

<sup>13</sup> Granica między nimi jest tak samo trudna do wytyczenia jak granica między literaturą popularną a wysoką, dawno już zatarta przez badaczy, a jednak wciąż w pewnych sytuacjach funkcjonalna. Szczególnie interesujące okazują się utwory niedające się łatwo usytuować po żadnej ze stron, np. wydana w 2017 roku powieść (saga rodzinna promowana jako pierwszy polski serial literacki) Ewy Madeyskiej *Rodzina O*.

<sup>14</sup> Ponownie porzucam drugą gałąź sag, czyli sagi dokumentalne i ich przekształcenia w literaturze najnowszej. Pisze o nich nieco Andrzej Zieniewicz w tekście *Opowieści rodzinne*, analizując utwory Joanny Olczak-Ronikier, Janiny Kumanieckiej, Agaty Tuszyńskiej i Krzysztofa Teodora Toeplitza (zob. Zieniewicz 2007).

## Bibliografia

- Bartmiński Jerzy (2012), *Jak opisywać gatunki mowy?* [w:] *Języka a Kultura*, Tom 23, *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej*, red. A. Burzyńska-Kamieniecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Bartoszyński Kazimierz (1991), *Konstrukcje czasu w literaturze polskiej XX wieku (Szkielet syntez)* [w:] K. Bartoszyński, *Powieść w świecie literackości*, IBL, Warszawa.
- Brzostowicz Monika (1998), *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Cambridge Advanced Dictionary* (2013), ed. C. McIntosh, Cambridge UP, Cambridge.
- Collins Cobuild English Dictionary* (1995), Harper Collins Publishers, London.
- Czermińska Małgorzata (2000), *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznaczenie i wyznawanie*, Universitas, Kraków.
- Czermińska Małgorzata, red. (2009), *Autobiografia, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk.
- Duden Deutsches Universalwörterbuch* (2015), Dudenverlag, Berlin.
- Encyklopedia gender* (2014), red. M. Rudaś-Grodzka i in., Czarna Owca, Warszawa.
- Frydrych(a)s Anna (1965), *Problematyka roman-fleuve (powieści rzeki)*, rozprawa doktorska, dostęp: Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego.
- (1967), *Problemy roman-fleuve (powieści-rzeki)*, „Biuletyn Polonistyczny”, z. 28.
- Geertz Clifford (1996), *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Szyński, Kraków.
- Głowiński Michał (2013), *O gatunkach literackich — po latach* [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Górski Artur, oprac. (1960), *Sagi islandzkie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Iwasiów Inga (1999), *Gender dla średnio zaawansowanych*, WAB, Warszawa.
- Jakowska Krystyna (2001), *Cykl opowiadań — próba historii. Intuicje i sugestie* [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokolowska, Trans Humana, Białystok.
- (2005), *Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego* [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Trans Humana, Białystok.
- (2011), *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce*, Trans Humana, Białystok.
- Lemann Natalia (2008), *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- (2012), *Saga* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa.
- Makuch Damian Włodzimierz (2015), *Zalety kulturowej teorii gatunku w pracy historyka literatury na przykładzie polskiej fantastyki naukowej drugiej połowy XIX wieku* [w:] *Porozmawiajmy o gatunkach artystycznych i użytkowych*, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Medecka Małgorzata (2007), *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Morawiec Jakub, Neubauer Łukasz (2015), *Wstęp* [w:] *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*, red. J. Morawiec, Ł. Neubauer, PWN, Warszawa.
- Nycz Ryszard (1996), *Sylny współczesne*, Universitas, Kraków.
- (2000), *Tekstony świat*, Universitas, Kraków.
- Pospił Ivo (2012), *Powieść kronika* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa.



- Sawicki Stefan (1976), *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schlauch Margaret (1976), *Stare sagi islandzkie*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Sendyka Roma (2012), *W stronę kulturowej teorii gatunku* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. R. Nycz, M. P. Markowski, Universitas, Kraków.
- Sierotwiński Stanisław (1966), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Skrzypek Dominika (2015), *Sagi współczesne (samtidasögur)* [w:] *Sagi islandzkie. Zarys dziejów literatury staronordyckiej*, red. J. Morawiec, Ł. Neubauer, PWN, Warszawa.
- Skwarczyńska Stefania (1954), *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Wydawnictwo PAX, Warszawa.
- (1987), *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii* [w:] *Problemy teorii literatury*, t. II, Ossolineum, Wrocław.
- Szajnert Danuta (2000), *Mutacje apokryfu* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- (2014), *Apokryf literacki* [hasło], „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. LVII, z. 2(114).
- Szymonik Danuta (1999), *Kosmos rodony w literaturach słowiańskich początku XX wieku. (Na materiale literatury bułgarskiej i rosyjskiej)* [w:] *Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku*, red. W. Kowalczyk, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- (1987), *Poetyka sagi rosyjskiej początku XX wieku. Czas i przestrzeń* [w:] *Literatura rosyjska i dzieje a historia. Motywy, poetyka*, red. A. Wiczorek, Opole.
- (1994), *Rosyjska kronika rodzinna początku wieku XX w kontekście „Nocy i dni” Marii Dąbrowskiej* [w:] *Polsko-wschodniosłowiańskie powiązania kulturowe, literackie i językowe. 1. Literatura i kultura*, red. A. Bartoszewicz, Wydawnictwo WSP w Olsztynie, Olsztyn.
- (1997), *Rosyjska powieść rodowa lat dziesiątych XX wieku w kontekście narratologii* [w:] *Ze studiów nad literaturą rosyjską XIX i XX wieku. Człowiek i przyroda w literaturze rosyjskiej. Tom II*, red. M. Cymborska-Leboda, Lublin.
- (2003), *Rosyjska powieść rodzinna Srebrnego Wieku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Todorov Tzvetan (1979), *O pochodzeniu gatunków*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki”.
- The Oxford English Dictionary* (1991), vol. XIV, Clarendon Press, Oxford.
- The Random House Collage Dictionary* (1984), ed. J. Stein, Random House, New York.
- Wierzbicki Jan (1975), *Miroslav Krleža*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Witosz Bożena (2001), *Gatunek — sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- (2005), *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Wojtak Maria (2015), *Dylematy genologa* [w:] *Porozmawiamy o gatunkach artystycznych i użytkowych*, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Wołk Marcin (2004), *Autobiografizm i cykliczność* [w:] *Cykel i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokółowska, Trans Humana, Białystok.
- Wyka Kazimierz (1983), *Teoria czasu powieściowego. Wygląd problemu* [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes i in., PWN, Warszawa.
- Zieniewicz Andrzej (2007), *Opowieści rodzinne* [w:] *Nowe formy w literaturze popularnej*, red. B. Owczarek, J. Frużyńska, Wydział Polonistyki UW, Warszawa.
- Zlatanowa Nadia (1993), *Genealogie jako przedmiot badań humanistycznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, tom 37, nr 1.



**JUSTYNA DĄBKOWSKA-KUJKO**  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II\*

## **Dawny apoftegmat. Między historią, retoryką a filozofią**

The Old Apothegm: between History, Rhetoric and Philosophy

### Abstract

This article is devoted to the apothegm understood as a literary genre. The aim of the article is to present the etymology of the very word as well as gather and organize the distinctive features of the genre by referring to the Greek, Roman and early modern tradition in order to highlight those aspects that indicate its evolution. What is more, the article also points out the differences between the apothegm and other cognate genres, such as proverbs, maxims, gnomes, dicta, anecdotes and aphorisms. The apothegm is presented as an exceptional genre since, by emphasizing the conciseness and wit of “speech activities”, it enhances sensitivity to current circumstances. Aptly, the apothegm strengthens a singular, wittily articulated and highly individual verbal reaction to a situation that occurred at an exceptional moment.

The article especially points to the philosophical aspect of the apothegm, that is, its anthropological dimension. The apothegm is the form of the word, capable of expressing all intricacies of human nature, becoming an equivalent to history or biography. Thus approaching apothegm, that is, as a literary genre, allows it to be considered as an adequate reflection of one’s personality, combining the constant with the singular and the changeable in human nature. Therefore, the genre borders on rhetoric, history, biography and philosophy.

\* Instytut Filologii Polskiej, Katedra Historii Literatury Staropolskiej  
Wydział Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego  
al. Raławickie 14, 20-950 Lublin  
e-mail: [justdab@kul.lublin.pl](mailto:justdab@kul.lublin.pl)

Słowna prezentacja mądrości jawi się dziś jako zasadniczy fenomen greckiej kultury, a apoftegmat jest jej najdobitniejszym wyrazem; wyznaczywszy dość niewielki obszar pragmatyce jednostkowych działań, gatunek ów w planie pierwszym sytuuje znakomite powiedzenia, charakterystyczne wypowiedzi (*egregie dicta*)<sup>1</sup>. Jest to jedna z najstarszych i zarazem najbardziej powszechnych (obok przysłów, maksym, gnom, sentencji, anegdot i aforyzmów) genologicznych form „sapiencjalnych”, która w zewnętrznej prostocie przekazu, czasem w żartobliwej dykcji, w stylu „niskim” acz wytwornym, znalazła metodę wyrażania i recypowania nierzadko najwznioślejszych etycznie treści. Jest to zarazem jeden z chętniej wykorzystywanych gatunków literatury filozoficznej. Apoftegmaty, na ogół imiennie przypisywane znanym osobistościom, gromadzono w zamkniętych zbiorach, będących rejestrem zwięzłych, trafnych i błyskotliwych wyrażen; wykorzystywano je też w innych formach piśmiennictwa zwykle o silnym dydaktycznym i wychowawczym nacechowaniu, np. w funkcji egzemplarycznej jako ogniwo w retorycznym procesie argumentacji. W przeciwieństwie jednak do wyżej wymienionych form pokrewnych (tj. przysłów, maksym, gnom, sentencji, anegdot, aforyzmów) gatunek ów nie jest narzędziem przekazywania mądrości powszechnej, tradycyjnej, środowiskowo nieraz warunkowanej, którą odbiorca w pewnym sensie podziela z autorem. Mądrość apoftegmatu to mądrość — by tak się wyrazić — nacechowana indywidualizmem, wyrażona bystro i kreatywnie w celu przekazania mniej lub bardziej ważnych treści prowokowanych sposobną chwilą.

Znany jest fakt, iż to Grecy w szczególności przyczynili się do stworzenia rozległej tradycji kumulowania i przechowywania sądów oraz powiedzeń sławnych jednostek, składowanych następnie w zbiorowej pamięci i przekazywanych przez wieki ustnie, zanim w erze poklasycznej powstały mniej lub bardziej uporządkowane rejestry tego rodzaju literatury. Do najbardziej znanych kolekcji należą prace Plutarcha i Diogenesa Laertiosa, choć trzeba zarazem pamiętać o jawnych antycypacjach tej tradycji w dużo wcześniejszych pismach

---

<sup>1</sup> Tak też za pisarzami antycznymi Erazm z Rotterdamu określał zbiory apoftegmatów, zob. Erasmus, Ep. 2431,6–7; wszystkie odsyłacze do korpusu listów Erazma (skrót Ep.) za: Desiderius Erasmus Roterodamus (1906–1958), *Opus epistolarum*, 12 voll., denuo recognitum et auctum per P.S. Allen, M.H. Allen, H.W. Garrod, in typographico Clarendoniano, Oxonii. Por. też Erasmus, Adagia (proleg.), [w:] Desiderius Erasmus Roterodamus (1703–1706), *Opera omnia*, ex recensione Ioannis Clerici, Pieter van der Aa, Lugduni Batavorum, vol. 2: 2E, 3F, 4C.

Herodota czy Ksenofonta. Na kolekcje lakońskich powiedzeń chętnie też powoływał się Arystoteles w *Retoryce* (II 21 1394 a–1395 b) — musiały więc już istnieć za jego czasów — przyznając im dużą wartość intelektualną oraz moc urabiania moralnych postaw. Do popularyzacji tego typu wypowiedzi przyczynił się jednak najbardziej wspomniany już Plutarch. *Powiedzenia królów i wodzów* oraz *Powiedzenia spartańskie* — dzieła chyba najintensywniej eksplorowane w dobie nowożytnej, skarbnica egzemplów zwłaszcza dla włoskich (Antonio Beccadelli, Poggio Bracciolini, Lodovico Domenichi, Baptista Fregoso, Angelo Poliziano, Domenicio Nani Mirabelli, Paolo Manuzio, Lucio Domizio Brusoni itd.), niemieckich (m.in. Conrad Lycosthenes, Joseph Lange) i niderlandzkich (np. Justus Lipsius, Jan Gruter) kompilatorów apoftegmatów, facecji i sentencji, nieocenione źródło pism Erazma z Rotterdamu — są właśnie śladem utrwalania takiej oralnej tradycji epickich recytacji czy odtwarzania jej ze świadectw bardziej zamierzchłej przeszłości. Podczas gdy jednak ta odległa przeszłość, wraz z jej legitymizacją mitu i heroicznych legend, mogła cieszyć się najwyższym prestiżem i leżeć wyłącznie w sferze podziwu niedosiężnej naśladownictwu, źródłowo dająca się udokumentować era historyczna oferowała paradygmatyczne egzemplaria — bliskie i użyteczne w procesie modelowania codziennych obyczajów. W tym ostatnim przypadku apoftegmata stawał się przedmiotem cytatów i przekształceń bądź obiektem wielokrotnych wykorzystania, zbliżał się tym samym w swej funkcji do gnomy, maksymy czy przysłowia, jak ma to miejsce w odniesieniu do wielu apoftegmatów filozofów, przywoływanych w dziele Laertiosa. Zarazem jednak fakt owych zbliżeń może posłużyć jako argument, że pierwotna natura apoftegmata pozostaje różna od wymienionych gatunków „sapiencjalnych”.

Rzymianie oczywiście dzielają upodobanie do owych form, stając się nie tylko dziedzicami tradycji apoftegmatycznej, ale także jej godnymi kontynuatorami. I tak z dzieł Kwintyliana (*Inst. orat.* 6,3,5) i Makrobiusza (*Sat.* 2,1,12) wiemy, że Ciceron miał kolekcję apoftegmatów, zebraną w trzech tomach; z kolei z przekazu Cicerona (*ad fam.* 9,16,4) oraz świadectwa Swetoniusza (*Iul.* 56) wynika, że takie zbiory gromadził również Gajusz Cezar. Literackim zaś punktem dojścia kolekcjonerskiej fascynacji Rzymian tym gatunkiem jest zbiór *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* Waleriusza Maksymusa, drugiego po Plutarchu autora chętnie wykorzystywanego przez europejskich humanistów, konstytuującego wraz z Grekiem nowożytną konwencję *exemplum virtutum*, charakterystyczną dla moralizującej retoryki wszystkich zresztą czasów. W dziele Waleriusza jednak apoftegmata spleciony jest już wyraźnie z anegdotą, ukierunkowany jest zatem na narrację, stając się domeną zarazem czynów i słów jako świadectwem zrealizowanej etyki.

Autorytet apoftegmata wyrósł z podłoża greckiej myśli retorycznej i filozoficznej, w szczególności sposobu dowartościowującej słowo oraz siłę jego oddziaływania i wszelkie formy werbalnej prezentacji mądrości, z bystrymi powiedzeniami na czele. Autorami ich były znaczące indywidualności, artykułujące je w jakimś niespodziewanym czy ważnym, z nagłą się zdarzającym momencie, tj. w czasie, dla którego Grecy znaleźli specjalne określenie — *kairos* (gr. *καῖρός*). Jest to kategoria czasu, w najprostszym ujęciu oznaczająca stosowny moment lub okazję. Z filozoficznego zaś punktu widzenia określa ona krótką, szybką, ulotną czy doniosłą chwilę; jest pojęciem odsyłającym do czasu (w przeciwieństwie do kategorii *chronos*, gr. *χρόνος*) niepoliczalnego i niemierzalnego (jest więc niecykliczny), obejmującego udział jednostek i zdarzeń. *Kairós* to więc czas pojawiający się jako swego rodzaju wyłom czy pęknięcie na linii innej kategorii — *chronos*; to czas, którego — zauważa Krzysztof

Bielawski — „linearność, ciągłość i prostota uległy jakiemuś zaburzeniu i tym samym zyskały walor wyjątkowości, niezwykłości i niepowtarzalności. To *kairos* jest tym czasem, który »nadchodzi; równocześnie nigdy nie powraca” (Bielawski 2014: 67; Smith 1969: 1–13).

W świetle tych uwag apoftegmat jawi się jako gatunek szczególny, będący świadectwem — by tak się wyrazić — eksplozji *kairos*. Utrwała on bowiem jednostkową, bystro wyartykułowaną i silnie zindywidualizowaną reakcję słowną na sytuację zaistniałą w czasie, pojętym właśnie jako mgnienie, chwila charakteryzująca się jakąś wyjątkową cechą, pozwalającą na wyodrębnienie jej z monotonii czasu linearnego. Apoftegmat to forma prezentująca jednostki wyróżniające się darem rozpoznawania swych „kairosów”; to gatunek nimi kipiący; zupełnie wyjątkowy, bo akcentując celność, zwięzłość i błyskotliwość reakcji słownych, dowartościowuje perfekcyjne wyczucie wobec bieżących okoliczności.

Wiara w autorytarną moc słowa (*logos*) zarówno w retoryce, jak i w obszarze filozofii oraz literatury antycznej była tak powszechnie dzielona i akceptowana, że nie wymagała jakichś osobnych deklaracji, uzasadnień czy obrony. Dość przypomnieć, że sami sofisci, przyznający słowu szczególną siłę, chętnie porównywali retorykę do sztuki walki (zob. np. świadectwo Platona w: *Gorgiasz* 456c–d; *Eutydem*, 272a i nast.), umożliwiającej zwycięstwo w specyficznym pojętym politycznym, sądowym czy prywatnym „agonie na słowa” (Laertios 1982: 546 IX 8,52; por. Nerczuk 2011: 57–58). *Gorgiasz* z Leontinoi w *Pochwale Heleny* wyrażał przekonanie, że w *logosie* upatrywać należy „wielkiego mocarza”, który swoim nie dającym się zobaczyć ciałem wpływa na ludzi, urabiając ich sądy (*Gorgiasz* 1984: 4–5); był on nawet pewien, że moc słowa jest tak wielka, iż da się ją zrównać z przemocą fizyczną. Inny sofista, Protagoras z Abdery, został uznany przez Diogenesa Laertiosa za tego, który jako pierwszy w retoryce „wyłożył moc *kairos*”, dowodząc, iż od okoliczności zależy, czy dany pogląd jest (pragmatycznie bądź relatywnie) prawdziwy, czy też nie (Laertios 1982: 546 IX 8,52; por. Nerczuk 2011: 57–58)<sup>2</sup>. Platon zaś w *Gorgiaszu* (451d) pisał, że retoryka jest najwyższą ze sztuk, opanowanie zasad perswazji w dowolnej dziedzinie prowadzi bowiem do osiągnięcia największego dobra<sup>3</sup>.

Nie dysponujemy dziś wieloma materiałami konstytuującymi teorię apoftegmtu czy omawiającymi jego genologiczne *principia*. Do tych nielicznych należy wypowiedź Plutarcha, który uzasadniając użyteczność tego rodzaju kolekcji, wyakcentował kilka aspektów gatunku. Otóż we wstępie do swego zbioru *Powiedzenia królów i wodzów*, w słowach kierowanych do rzymskiego cesarza Trajana, a wyraźnie nawiązujących do tego, co Platon w *Protagorasie* (342e–343b) rzekł ustami Sokratesa na temat kultury lakońskiej, tj. spartańskiej zdolności tworzenia zwięzłych i celnych sformułowań, których miłośnikami oraz dziedzicami okazało się siedmiu mędrców greckich<sup>4</sup>, pisał (172c–e):

<sup>2</sup> Koncepcja *kairos* znana była zatem starożytnej retoryce. W szczególności odwoływał się do niej *Gorgiasz*, choć w ogóle była chętnie wykorzystywana w sofistyce greckiej. Miała się ona wyrażać w dostosowaniu mowy do bieżących okoliczności. *Gorgiasz* sądził, że „skuteczność retoryczna polega na mówieniu odpowiednich rzeczy w odpowiednim momencie (*kairos*), dlatego niektórzy twierdzą, że był on pierwszym mistrzem relatywistycznej etyki sytuacyjnej, która nie ma nic wspólnego z etyką normatywną opartą na niepodważalnych zasadach. Na pewno uważał, że skuteczność człowieka wynika z umiejętności dostosowania się do sytuacji i wymagań chwili. Tę umiejętność musi posiadać każdy dobry mówca” (Mielczarski 2011: 16). Zob. też *Routledge History of Philosophy* 1997: 235; Kennedy 1963: 66–67.

<sup>3</sup> Wykorzystano tu uwagi Z. Nerczuka (zob. 2011: 57, przyp. 30).

<sup>4</sup> „(...) którzy zesłali się razem i z pierwocin swojej mądrości ofiarę złożyli Apollonowi, wypisując w świątyni delfickiej to, co przecież wszyscy wyśpiewują: »Poznaj siebie samego« i »Niczego ponad miarę«” (Platon 1958).

(...) przynoszę Ci oto skromne dary i podarunki, będące znakiem przyjaźni, oraz powszechne pierwociny filozofii [*aparchai apó philosophías* — J.D.-K.], abyś przyjął wraz z moją gorliwością również pożytek płynący z tych powiedzeń, o ile mogą się one przyczynić do poznania charakterów i skłonności władców, które wszak wyraźniej ukazują się poprzez słowa niż czyny. Masz wprawdzie także *Żywoty*, pisma traktujące o najsłynniejszych władcach Rzymian i Hellenów, prawodawcach i cesarzach, jednakże w wielu czynach kryje się domieszka losu, tymczasem wypowiedzi i słowa, towarzyszące działaniom, doznaniom czy kolejom losu, dają sposobność ujrzenia jak najwyraźniej, niczym w zwierciadle, myśli każdej z owych osób. Tak też Pers Sejrarnes ludziom dziwiącym się, że mimo iż słowa jego są rozsądne, to dzielom nie towarzyszy powodzenie, odrzekł, że oto władcą słów jest on sam, panem czynów zaś — los i król. Zamieszczone tam [tj. w *Żywotach* — J.D.-K.] wypowiedzi mężów, z dołączonymi opisami ich czynów, wymagają oprócz chęci lektury również wolnego czasu, a zebrane tutaj [tj. w przypisanym cesarzowi zbiorze apoftegmatów — J.D.-K.] same tylko słowa, będące zaledwie próbkami i załączkami żywotów, nie staną się — jak sądzę — obciążeniem dla Twego czasu, a przy tym podane w zwęższej formie umożliwią Ci wnikliwe zapoznanie się z wieloma godnymi pamięci postaciami. (Plutarch 2006: 34)

Usłyszeliśmy tu osobliwą (bo nieuwzględniającą społecznej, kontekstualnej, dialogowej i interaktywnej natury słownych wypowiedzeń, rezygnującą też z oddania pełni aktywności człowieka) teorię słów, znajdujących się niejako w opozycji wobec czynów. Plutarch wyjaśnia bowiem, że *ethos* (moralną postawę) i idee polityczne wielkich historycznych postaci najlepiej można rozpoznać i zrozumieć, analizując nie ich czyny, lecz wypowiedziane przez nich słowa. Ludzkie działania są wszakże powiązane z sytuacją zewnętrzną, ich rezultat — zależny od losu, podczas gdy słowa — niezdeterminowane, wolne od tego rodzaju koneksji — znajdują się pod zupełną kontrolą człowieka i dlatego stanowią najbardziej wiarygodne świadectwo jego myśli oraz są miarodajnym znacznikiem skłonności i charakteru. Potrzebował Plutarch takiej koncepcji, by wyrazić swą zasadniczą tezę dotyczącą słowa wypowiedzanego świadomie, będącego własnością człowieka, świadectwem jego sprawności intelektualnej i niejako jego obrazem, autonomizującego się wobec nieobliczalnej siły losu. Zauważmy na marginesie, że z punktu widzenia tej antropologicznej koncepcji (a chciałoby się też rzec — psycholingwistycznej) *logos* przejmuje te własności, które w teoriach etycznych przypisywane były *virtus*. Ten optymistyczny w istocie sąd na temat człowieczej kontroli nad własnym językiem i języka jako probierza charakteru, zwierciadła duszy czy umysłu daje przesłanki wiodące do wyostrenia sensu filozoficznego, a zarazem rozpoznania psychologicznie pojętej kategorii *kairos* (jako okazji do ujawnienia szczególnego rodzaju mądrości, świadomie i trzeźwo bowiem artykułowanej w zwężonych oraz trafnie wyrażonych słowach). Uprzytamnia zarazem, jak wielka jest skuteczność tak rozumianego języka oraz w jaki sposób można go użyć jako strategii czy raczej narzędzia społecznego istnienia człowieka — by tak powiedzieć — „poprzez mowę”.

Mimo iż apoftegmaty były swobodnie przytaczane przez pisarzy greckich, okazują się gatunkiem dość trudnym w procesie definiowania jego istotnych cech. Etymologicznie rzecz ujmując, *apophthegma* (przedrostek *apo-* plus rzeczownik *φθέγγουαι*) sugeruje zarówno znaczenie: „wypowiedź”, „powiedzenie”, jak i odmienny sens — „riposta”. Większość starożytnych apoftegmatów cytowanych jest właśnie głównie w funkcji bystrych powiedzeń przywoływanych w kontekście krótkich opowiadań, przy czym ów kontekst ma znaczenie ewidentnie wtórne. Badania przeprowadzone przez współczesnych uczonych nad użyciem tego terminu na przestrzeni wielu stuleci uświadamiają jednak, że w starożytnej



Grecji termin *apophthegma* zawierał pewną dwuznaczność, stopniowo zmieniając swoje semantyczne centrum. Wiele bowiem wskazuje, że pierwotnie oznaczał on właśnie ripostę, a więc ważny był dla niego kontekst, z którego wywodziło się powiedzenie. Z czasem dopiero znaczenie terminu przesunęło się w kierunku bardziej ogólnego pojęcia „rzeczenie”, przez co apoftegmat stał się synonimem sentencji, maksymy bądź gnomy (tak już w dziele Diogenesa Laertiosa). Ostatecznie powstało znaczenie terminu najbardziej chyba oddalone od pierwotnego sensu, apoftegmat bowiem stał się zaledwie odpowiednikiem anegdoty, dowcipnej historyjki, facecji, co zresztą znajduje swoje racjonalne uzasadnienie w fakcie, iż z natury był on osadzony w krótkiej historii. Tak też rozumieli go staropolscy pisarze renesansowi<sup>5</sup>, spadkobiercy włoskich zwłaszcza tradycji facecjonistycznych, na czele z: Łukaszem Górnickim, parafrazującym w 1566 roku Castiglionowego *Il Cortegiano*, bezimiennym twórcą *Facecji polskich* (ok. 1570), odtwarzającym pomysły Boccaccia i Domenichiego, czy Bieniaszem Budnym (*Krótkie a węzłowate opowieści, które po grecku zowią Apoftegmata*, Wilno 1599), imitującym co prawda Plutarchowy zbiór, wyraźnie jednak przetwarzającym go w kierunku moralistycznych narracji, anegdot i historii. Z pewnością również Rej (*Figliki*, 1562 oraz *Apoftegmata*, 1568) i Kochanowski (*Apoftegmata*, wydane pośmiertnie we *Fragmentach*, 1590) łączyli go z krótkim opowiadaniem: pierwszy wiodąc apoftegmat w kierunku abstrakcyjnych wywodów aretologicznych (Budzyńska-Daca 2005: 159–170), drugi — zwięzłej narracji, wolnej często od moralnej wykładni i wychowawczych intencji, w *ingenium* za to lokującej czynnik najwyższej wartości.

Najwcześniejsze użycie i rozumienie terminu apoftegmat znaleźć można u Ksenofonta (zob. np. *Hellenika* 2,3,56), a potem Arystotelesa (zob. wyżej). Wyraźnie pojmowali go oni jako bystre powiedzenie, którego trafność polega na najwyższym stopniu uwrażliwienia na specyficzny kontekst; a zatem chodzi o odpowiedź pojętą jako reakcja na zaistniałe zdarzenie bądź usłyszane słowa czy o swego rodzaju sumację opisanej sytuacji. W II w. po Chrystusie rozumienie Plutarcha zdaje się być wciąż bliskie znaczeniu „riposta”, przeważająca bowiem większość przywołanych przez niego apoftegmata to wypowiedzenia, których sens został wyprowadzony z kontekstu (nawet jeśli ów kontekst pełni całkiem „techniczną” rolę, jest więc wtórny). Jakkolwiek znaleźć tu już można kilka przykładów, w których miejsce żywej reakcji zajmuje po prostu wypowiedź lub słowna artykulacja jakichś stwierdzeń (postanowień, rozstrzygnięć). Są w końcu i cytaty, będące świadectwem znamienego przesunięcia od tego, co zostało powiedziane przez jednostkę, w kierunku tego, co zostało opisane przez narratora, stąd należałoby właściwiej nazwać je anegdotami niż apoftegmata. Zawierają one bowiem już nie tyle godne pamięci powiedzenia, ile raczej godne pamięci incydenty, opowiedziane w formie historii, kładące nacisk na czyny, historii mającej przeciw naturę raczej „zdarzeniową” niż „słowną”. Znaczyłoby to, że dla Plutarcha apoftegmata może być zarówno bystra reakcja słowna domagająca się kontekstu, jak i „sapiencjalne” powiedzenie obywające się bez godnych przytoczenia uwag wstępnych<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Próbę definicji apoftegmata w jego aplikacjach staropolskich podjęła T. Michalowska, zob. Michalowska 1990: 41–42. Zob. też m.in.: Stępan 2012: 46; Krzyżanowski 1958: 24–25; Krzyżanowski 1960: 5–21; Graciotti 1991: 185–203.

<sup>6</sup> Zreferowano tu ustalenia J. Russo (zob. 1997: 57–64).

Semantyczne parametry greckiego apoftegmatu nie będą wszakże pełne, jeśli nie uwzględnimy jeszcze jednego aspektu: gatunek ów bowiem doraźną sytuację nierzadko ujmował w ramy metaforycznego powiedzenia, wiodąc tym samym ku alegorii rozumianej jako mówienie obrazowe, zawierające jakąś ukrytą aluzję. Demetriusz w swych uwagach poświęconych stylowi (99,151)<sup>7</sup>, opisując rodzaj sądu, który określa jako alegorię, ilustruje swój wywód tymi samymi słowami Dionizjusza Starszego, których Arystoteles — przypisując je jednak Stezychorosowi — użył w *Retoryce* do omówienia apoftegmatu (Arystoteles 2001: 403 II 21 1395a), pojmowanego jako mowa podobna do lakońskiej, której sens z racji swej enigmatyczności domaga się wykładni. Wiele zatem wskazuje na to, że apoftegmata nie tylko dzielił się na dwie kategorie: dosłowny, artykułujący treści wprost, oraz alegoryczny, przenośny, wyrażający myśli w obrazowej formie zagadki, potrzebujący zatem swego rodzaju egzegezy (zob. Russo: 1997: 63–64), lecz również trwale i od początku — głównie ze względu na swą pełną znaczenia zwięzłość i trafność ujęć — zbliżał się do gnomy, sentencji i przysłowia, bądź wpleciony w narrację — przyjmował postać anegdoty.

To, co starożytni mówili o apoftegmatach jako formach fascynujących głębią i „kompendialnością”, urzekających dowcipem, objawianym w prędkich i celnych reakcjach na „dar okazji”, co mieli do powiedzenia o nich jako „załączkach filozofii” i „odpryskach” dawnej mądrości, dużo później Erazm rzekł również o adagiach i prowerbiach. Zdaniem Rotterdamszczyka bowiem formy te cechują się z jednej strony (zewewnętrznej) prostotą, z drugiej (wewnętrznej) charakterem enigmatycznym, co w efekcie przybliżyło je do paraboli, należącej w gruncie rzeczy do dziedziny alegorii, w której ostatecznie humanista ujrzał misteryjny wymiar słowa:

(...) Arystoteles u Synezyjusza wyraża przekonanie, że przysłowia to nic innego jak resztki owej pradawnej filozofii, wymarłej wskutek niepomyślnych kolei spraw ludzkich, i że zachowały się one po części z powodu swojej sumaryczności i krótkości [*ob compendium brevitatemque*], po części z powodu swego dowcipu i wdzięku [*ob festivitatem ac leporem*], toteż nie trzeba ich leniwie i niedbale oglądać z wierzchu, lecz wnikać w nie pilniej i głębiej, kryją się w nich bowiem jakby isierki dawnej mądrości, która w dociekaniu prawdy o wiele bardziej będzie przenikliwa, niż byli późniejsi filozofowie. Podobnie Plutarch w rozprawie, której nadał tytuł *Jak należy czytać poetów*, twierdzi, że starożytne adagia przypominają żywo misteria religijne, w których pewne wzniosłe i boskie rzeczy wyraża się zazwyczaj za pomocą całkiem błahych i na pozór nieomal śmiesznych obrzędów. Albowiem w tych tak krótkich powiedzeniach jakby przez zasłonę daje się do zrozumienia to samo, co monarchowie filozofii przekazali w tyłu woluminach (Erasmus, *Adagia [proleg.]*, vol. 2: 6C–F; cyt. za: Domański 2001: 250–251)

Zbiory apoftegmtów zatem jako „pierwocin filozofii” oraz „próbek i załączków żywotów”, będące wyrazem bystrej czy trzeźwej reakcji umysłu w tym wyjątkowym momencie, kiedy *chronos* załamuje się w *kaïros*, świadectwem niezwykłego daru artykulacji sądów w zwięzłej i trafnej formule, wreszcie domeną ludzkiego ducha, wizerunkiem intelektu i obrazem wewnętrznej formacji człowieka, który poprzez słowo, głoszone *dogmata* konkretyzuje się jako godny podziwu, są galerią osobowości znanych z przeszłości, cieszących się uznaniem, osobowości widzianych na skrzyżowaniu dróg historii i biografii, filozofii i retoryki. Drogi te spotykają się właśnie w „sumarycznej” naturze apoftegmatu, gatunku zdającego się jednak wyraźnie marginalizować podmiotowy i czynny wymiar humanizmu,

<sup>7</sup> Zob. Demetriusz 1953: 112.

tak silnie akcentowany przez Cyserona, Kwintyliana oraz stoików, na rzecz entuzjazmu dla dziedziny słów. Jeśli jednak zarazem przypomnimy sobie, że słowo traktowane jest tu w jego antropologicznej pełni, tj. w zgodzie z platońską teorią mowy, będącej obrazem osobowości, mowy mającej moc ujawniania ludzkiej natury, i z koncepcją myślenia jako rodzaju konwersacji człowieka z samym sobą, zrozumiemy, że tak pojęte słowo, będąc swego rodzaju ekwiwalentem czy lepiej — ekstraktem duchowej sfery człowieka i dlatego niemal z nim identyczne, nabiera wymiaru podmiotowego; mając zaś moc przekształcania rzeczywistości i budowania międzyludzkich relacji, staje się niemal równorzędne wobec czynu, jeśli nie z nim tożsamy. *Animus in oratione relucet* pisał za antycznymi mistrzami Erazm w dziele *Lingua* i posłużył się Sokratesowym apoftegmatem, przywołując go oraz objaśniając jego sens za *Florida* Apulejusza:

*Et in nobis animi speculum est oratio. Unde celebratur illud a Socrate dictum: »Loquere ut te videam«. Ad ductus erat adolescens elegante forma, ut ex aspectu colligeret indolem. At ille non videbat adolescentem, donec taceret, quod non tam in vultu, quam in oratione reluceat animus.*

[„I u nas zwierciadłem duszy jest mowa. Stąd sławne jest owo powiedzenie Sokratesa: »Prze mów, abym cię mógł zobaczyć«. Przeprowadzono mu młodzieńca szlachetnej urody, aby z wyglądu ocenił jego charakter. Atoli on nie widział młodzieńca, póki ten milczał, bo dusza się odzwierciedla nie tyle w obliczu, ile w mowie”]. (Desiderius Erasmus Roterodamus 1526: k. 60v.)<sup>8</sup>

W przedmowie zaś, jaką opatrzył swoje *Apophthegmata*, przy okazji pochwały etycznie profilowanego piarstwa Plutarcha jako autora apoftegmatycznych kolekcji, Rotterdamczyk zauważał:

Mają (...) apoftegmaty swoją własną metodę i własny swój charakter, polegający na tym, że krótko, zwięźle, dowcipnie i wytwornie wyrażają wewnętrzną naturę człowieka. (Erasmus, *Ep.* 2431,57–59; przekł. pol. za: Domański 2001: 259)

Wyrażanie osobowości, krótkość oraz wytworny dowcip wskazane tu jako konstytutywne cechy gatunku, zostały ostatecznie przez humanistę podniesione do rzędu najwyższej wartości etycznej w słowach przyznających greckiemu mistrzowi rangę „świętości”<sup>9</sup>.

Apoftegmat zatem, będąc domeną słowa wyrażającego istotę ludzkiej natury, stał się gatunkiem uświadamiającym, jak bardzo mowa wpływa na intersubiektywne uzewnętrznianie się cech człowieka, a zastępując niejako potrzebę pisania historii czy biografii, albo raczej — zwalniając z tej potrzeby, sam niemal stał się ich miniaturowym ekwiwalentem. Skoro bowiem wartość apoftegmatu jako gatunku literackiego wyraża się w jego zdolności stania się adekwatnym wizerunkiem osobowości, to trzeba zarazem zaznaczyć, że miał

<sup>8</sup> Przekład za: Domański 2001: 258. Por. APUL. *Florida* 2: *At non itidem maior meus Socrates, qui cum decorum adulescentem et diutule tacentem conspicatus foret, «ut te videam – inquit – aliquid et loquere». Scilicet Socrates tacentem hominem non videbat; etenim arbitrabatur homines non oculorum, sed mentis acie et animi obtutu considerandos* (przekł. J. D.-K.: „I nie w jednakowym stopniu jest większy mój Sokrates, który, gdy miał poznać pięknego, ale milczącego przez długi czas młodzieńca, rzekł: »Powiedz coś, abym cię zobaczył«. To znaczy, że Sokrates milczącego człowieka nie widział, był bowiem zdania, że ludzi powinno się oceniać nie poprzez spojrzenie, ale po oszacowaniu umysłu i wejzeniu w duszę”).

<sup>9</sup> Pisał o nim (*Ep.* 2431,89–91): „żaden wśród greckich pisarzy nie był bardziej święty i bardziej godny czytania” (cyt. za: Domański 2001: 259). Por. też Erasmus *Ep.* 2431,66–67 oraz tenże *Adagia* (*proleg.*), vol. 2: 5D.

on wyrażać osobowość historyczną, nie zaś fikcyjną — mityczną bądź fantastyczną, miał odsyłać do konkretnie pojętego człowieka, nie zaś do abstrakcyjnych cnót, miał konstituować egzemplum historyczne, nie topiczne. Spajając tym samym ze sobą to, co w wizerunku ludzkiego indywiduum — mimo jego uwarunkowania przez czas i otoczenie — stale, mające charakter powszechny, z tym, co w nim prawdziwie zindywidualizowane, niepowtarzalne, wielorakie i zmienne, zbiory apoftegmatów sytuują się na pograniczu historii, biografii i filozofii. Ujęte w sekwencje powiedzenia historycznie skonkretyzowanych jednostek, ujawniając złożoną naturę osobowości, zarazem znajdowały swoje miejsce w systemie moralnym, stawały się jego częściami, zyskując tym samym znaczenie paradygmatu<sup>10</sup>. Inaczej rzecz ujmując: apoftegmata to forma, w której zmienna i złożona osobowość w perspektywie filozofii moralnej konstituuje się jako uniwersalny wzór; w której sprowokowane okazją incydentalne powiedzenie zamknięte zostaje w swoiste egzemplum, dające się wydobyć z *continuum* czasu i wielości zwykłych słów oraz zawilości dziejów; w którym zwięzłość, bystrość i trafność zyskują rangę etyczną; w którym wreszcie horyzont syntagmatyczny, tj. horyzont nieskończonych cech osobowych, których wielorakość i złożoność można wciąż odkrywać i nigdy do końca nie rozpoznać, poprzez swe spotkanie z założeniami filozofii moralnej przyjmuje cechy horyzontu paradygmatycznego jako obraz nieziennej natury człowieka. Coś jednak zarazem odróżnia egzemplum od gatunkowo pojętego apoftegmata: o ile bowiem intencją pierwszego, z jego prymatem tego, co ogólne i akcentem na wykładnię moralną, jest nawoływanie zwłaszcza do *imitatio*, o tyle drugiego (prócz słabo zresztą akcentowanego naśladownictwa) — zwłaszcza osąd, charakterystyka, prezentacja zindywidualizowanych postaw. Tak oto zbiory apoftegmatów, widziane jako zamknięta kompozycyjnie całość, będące rejestrem zdarzeniowo na ogół potraktowanych powiedzeń najznamienitszych osobowości minionego czasu, kumulują cały ogrom jednostkowych różnicowań charakterologicznych, konstituując razem coś, co można by nazwać jako „indywidualność powszechną”, w której ostatecznie ma się wyrażać to, co w człowieku, z punktu widzenia aksjologii humanistycznej, najbardziej wartościowe — męstwo, prawość, przemyślność, trafność, odpowiedniość, rozsądek i bystrość.

Wszystkie te uwagi na temat genologicznych uwarunkowań apoftegmata pozwalają zrozumieć późniejszą wielką karierę tego gatunku w piśmiennictwie humanistycznym; albo szerzej: umożliwiają zaobserwowanie, nie tylko jak silna i jak ważna dla humanistycznej tradycji filozoficznej jest refleksja nad słowem i jak różne może ona przyjąć w literaturze formy, ale również pozwalają ocenić trwałość tej tradycji, dostrzec jej ciągłość i wypróbować jej prawdziwość na piśmienniczym materiale renesansu europejskiego, w szczególnie sposób dowartościowującego drobne, „kompendialne” formy literackie, będące manifestacją roli i siły oraz społecznej skuteczności ludzkiej mowy. Trzeba chyba w nich widzieć nie tylko ogniwo retorycznej, lecz może nade wszystko antropologicznej refleksji, która następnie — zagarnięta i przekształcona przez konceptystyczny barok — przesunie swe centra ku fascynacji specyficznie pojętym czasem, jako polem realizacji ludzkiego *ingenium*, rozumem ludzkim, „dowcipem”, fenomenem prędkości kojarzenia, sytuując tym samym apoftegmataczne formy bardziej już po stronie retoryki niż filozofii, estetyki niż etyki.

<sup>10</sup> Zob. inspirujące uwagi na temat roli apoftegmata w twórczości Erazma Domański 2001: 225–263.

„Stosować się do czasu” — to idea zgodnie przyznawana przez pisarzy humanistycznych najznajmiej, z tym, że o ile w XVI stuleciu była ona raczej utożsamiana z prawdziwą mądrością, rozumiana jako okruczeństwo niebieskiego porządku, którego obrazem na ziemi jest natura, a którego wyrazem winno być życie prywatne człowieka rozumnego oraz życie towarzyskie i społeczne, o tyle w kolejnej epoce idea czynienia sobie czasu dowolnym już nie tylko akcentowała pragmatycznie i etycznie ujmowany kunszt rozumu, ale przede wszystkim wydobywała estetyczny, by nie rzec — „narcystyczny” fenomen talentu, umiejętność będącą darem przyrodzenia:

Pioruny były pewnym orężem — pisał Gracián — którego zażywał bajeczny Jowisz, gdy chciał w jednym momencie pokazać moc swoją nad śmiertelnymi. Tym orężem pokonał zbuntowanych olbrzymów, albowiem prędkość matką jest rychłych sukcesów. Orzeł, który z bystrym lotem wzbija się aż pod słońce, nosił pioruny Jowisza; ten zaś minister bożka grzmotu jest wyobrażeniem wielkich dowcipów, którym wspaniałość i obrotna prędkość w przedsięwziętych dziełach jest przyzwyczajona. (Gracián 1765: 158–159)

Apoftegmat powoli, lecz wyraźnie ustępował miejsca maksymie w takim kształcie, jakim oczarował całą Europę François de La Rochefoucauld jako autor *Maksym i rozważań moralnych* (1665).

---

## Bibliografia

- Arystoteles (2001), *Retoryka*, przeł., wstępem i koment. opatrzył H. Podbielski [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 6, PWN, Warszawa.
- Bielawski Krzysztof (2014), *Χρόνος (chrónos) — καιρός (kairós) — αἰών (aion): czas dla filologa* [w:] *Boska radość powtórzenia. Idea wiecznego powrotu*, red. M. Proszak, A. Szklarska, A. Żymelka, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Budzyńska-Daca Agnieszka (2005), „Apoftegmata” — między oralnością a piśmiennością. *Rozważania nad Rejową nauką o cnocie* [w:] *Mikołaj Rej — w pięćsetlecie urodzin*, cz. 1, praca zb., red. J. Okoń, przy współpracy M. Bauera, M. Kurana i M. Mieszek, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Demetriusz (1953), *O wyrażaniu się* [w:] *Trzy stylistyki greckie: Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, przeł. i oprac. W. Madyda, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Desiderius Erasmus Roterodamus (1526), *Lingua*, H. Vietor, Cracoviae.
- (1703–1706), *Opera omnia*, 10 voll., ex recensione Ioannis Clerici, Pieter van der Aa, Lugduni Batavorum (repr. Hildesheim 1961–1962).
- (1906–1958), *Opus epistolarum*, 12 voll., denuo recognitum et auctum per P.S. Allen, M.H. Allien, H.W. Garrod, in typographeo Clarendoniano, Oxonii.
- Laertios Diogenes (1982), *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupis, opracowanie przekładu, przypisy i skorowidz I. Krońska, wstęp K. Leśniak, PWN, Warszawa.

- Domański Juliusz (2001), *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Gorgiasz (1984), *Pochwała Heleny*, przeł. K. Tuszyńska, „Przegląd Humanistyczny”, nr 3, R. 28.
- Gracián Baltasar (1765), *Człowiek uniwersalny*, przeł. z franc. P. Brzostowski, w drukarni J. K. M. Ks. Bazylianów, Wilno.
- Kennedy George A. (1963), *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton UP, Princeton.
- Krzyżanowski Julian (1958), *W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów odrodzenia w Polsce*, PWN, Warszawa.
- (1960), *Facecja staropolska* [w:] *Dawna facecja polska (XVI–XVIII w.)*, oprac. J. Krzyżanowski i K. Żukowska-Billip, PIW, Warszawa.
- Michałowska Teresa (1990), *Apoftegmat* [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze — Renesans — Barok)*, red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Mielczarski Cyprian (2011), *Dziedzictwo klasycznej sofistyki i kultura współczesna*, „Forum Artis Rhetoricae”, nr 3.
- Nerczuk Zbigniew (2011), *Żywot Protagorasa u Diogenesa Laertiosa* („Żywoty i poglądy słynnych filozofów”, IX, 50–56), „Studia Antyczne i Mediewistyczne”, nr 9 (44).
- Platon (1958), *Protagoras*, przeł., wstępem, obj. i ilustr. opatrzył W. Witwicki, PWN, Warszawa.
- Plutarch (2006), *Powiedzenia królów i wodzów* [w:] tegoż, *Powiedzenia królów i wodzów. Powiedzenia spartańskie*, przeł., wstępem i obj. opatrzyła K. Jażdżewska, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Routledge History of Philosophy* (1997), vol. 1: *From the Beginning to Plato*, ed. C.C.W. Taylor, Routledge Taylor and Francis Group, London–New York.
- Russo Joseph (1997), *Prose Genres for the Performance of Traditional Wisdom in Ancient Greece: Proverb, Maxim, Apothegm* [in:] *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, ed. by L. Edmunds, R.W. Wallace, with a Preface by M. Bettini, The Johns Hopkins UP, Baltimore–London.
- Sante Graciotti (1991), *Polska facecja humanistyczna i jej włoskie wzorce* [w:] tegoż, *Od Renesansu do Oświecenia*, t. 1, PIW, Warszawa.
- Smith John E. (1969), *Time, Times, and the ‘Right Time’; Chronos and Kairos*, „The Monist”, nr 1(53).
- Štěpán Ludvík (2012), *Apoftegmat*, przeł. Leszek Engelking, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa.
-

**ELŻBIETA WINIECKA**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu\*

## Cyfrowe adaptacje literatury

### Digital Adaptations of Literature

#### Abstract

This article discusses phenomenon of adaptation of literary works in a digital environment. The authoress indicates most important features of new projects using examples from a polish understanding: intermediality, metatextuality, interactivity, multitask while reading, randomness, unpredictability and the uniqueness of every reading event. Also, she outlines the prospects of further research into transmedial genology. Digital adaptation is presented as an ontological transformation within literary studies.

\* Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej, Instytut Filologii Polskiej  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań  
e-mail: e.winiecka@wp.pl

Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki  
(projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).



Proces nieustannych przeobrażeń tekstów kultury pod wpływem zmian medialnych stanowi dziś powszechną zasadę komunikacji kulturowej. Wobec cechujących współczesną kulturę: remediacji oraz konwergencji, dzieła sztuki znajdują się w stanie permanentnej translacji na inne systemy znakowe i medialne. Dokonuje się przy tym zatarcie gatunkowej i rodzajowej tożsamości dzieł i tradycyjnych dyscyplin artystycznych. Dekonstrukcji uległ podział na wewnętrzny świat dzieła i jego zewnątrz, upłynęły się granice pomiędzy poszczególnymi sztukami. Cechą współczesnych praktyk kulturowych jest intermedialność — proces łączenia w obrębie jednego utworu cech różnych gatunków, sztuk, mediów. Interesująca w tym kontekście jest sytuacja literatury — proces jej przekształceń i dostosowywania do nowych warunków medialnych.

Ewa Szczęsna, Mariusz Pisarski i Urszula Pawlicka stosują do opisu takich projektów, będących twórczą transformacją dzieła literackiego w środowisku wirtualnym, termin *przekład cyfrowy* (digitalny), zaznaczając, że kategorią tą „zostają objęte wszystkie te formy transformacji tekstu, w których zaangażowanie technologii cyfrowych ma charakter twórczy” (Szczęsna, Pisarski, Pawlicka 2014: 373).

Wymienieni badacze traktują kategorię przekładu jako termin nadrzędny, w granicach którego mieszczą się rozmaite przekazy będące „reprezentacją tekstu wyjściowego” (Szczęsna, Pisarski, Pawlicka 2014: 373), wśród nich: interpretacje imitujące, poszukujące analogii przez świadome reinterpretacje i zabiegi metaprzekładowe, a także swobodne adaptacje, parafrazy i użycia (Szczęsna, Pisarski, Pawlicka 2014: 373). Autorzy posługują się zatem pojęciem przekładu wszędzie tam, gdzie mówią o transferze medialnym i kulturowym, niekiedy bardzo radykalnie zmieniającym status bytowy wyjściowego dzieła. Ja wolalabym mówić w takich przypadkach o adaptacji, jakkolwiek mam świadomość, że i ten termin budzić może rozmaite wątpliwości i kontrowersje. Niejasność terminologiczna jest pochodną nowości przedmiotu badań. Za każdym razem więc — czy przywołamy kategorię przekładu czy adaptacji — posługujemy się nimi trochę jak katachrezami, których zadaniem jest nazwanie i zdefiniowanie właściwości tego, co wcześniej nie istniało. Chodzi więc także o ustalenie nowych definicji oraz semantycznych granic pojęć, którymi posługujemy się do opisu zjawisk w naszej kulturze zupełnie dotąd nieznanych. To nie nazwy powołują je oczywiście do istnienia, wprowadzane kategoryzacje mają jednak wpływ na sposób naszego rozumienia genezy i charakteru nowych fenomenów kultury. Kwestią

otwartą pozostaje, czy istotnie, jak uważają autorzy przywołanego tu omówienia, przykład digitalny jest terminem semantycznie pojemniejszym aniżeli cyfrowa adaptacja, która w dalszej części wywodu traktowana będzie jako nazwa wszystkich tych zjawisk w przestrzeni cyfrowej, które wiążą się z aranżacją utworu literackiego w sieci<sup>1</sup>.

Istotą każdej adaptacji jest dostosowanie dzieła do odmiennych niż pierwotne warunków: medialnych, kulturowych, związanych ze specyfiką odbiorcy i sytuacji, w której przeobrażone dzieło ma funkcjonować. Przekształcenia mogą zatem dotyczyć zarówno zmian gatunku, medium, środków artystycznych (np. w adaptacji filmowej dzieła literackiego słowa występują wspólnie z muzyką i ruchomymi obrazami, które z kolei można opisywać jako bardzo niekiedy złożone kody wizualne), a także długości oraz stopnia szczegółowości świata przedstawionego i fabuły, wiążącymi się z dostosowaniem utworu (zwłaszcza literackiego) do potrzeb innego odbiorcy. Alicja Helman, sama zajmująca się adaptacjami filmowymi literatury, wskazuje, że adaptacja jest mechanizmem kulturowym dużo starszym i bardziej powszechnym niż kino i media (Helman 1998)<sup>2</sup>, a Marek Hendrykowski określa adaptację mianem kulturowego transferu (Hendrykowski 2013). Nie chodzi bowiem tylko o wyrażenie znaczeń dzieła w odmiennym systemie kodowym i innym medium. Zmiana ta wiąże się z umieszczeniem adaptacji (a wraz z nią przywoływanego przezeń pierwowzoru) w nowym, niekiedy radykalnie odmiennym kontekście kulturowym i komunikacyjnym.

Tym, co dla dalszych rozważań najistotniejsze, jest to, że będące ich przedmiotem zjawiska mają charakter transformacji ontologicznej, to jest takiego przekształcenia dzieła wyjściowego, które skutkuje koniecznością przyjęcia nowej teorii jego bytu. Jest to przekształcenie, które ingeruje w charakter każdego wymiaru dzieła, zgodnie z ustaleniami przywoływanych tu autorów: na płaszczyźnie semiotycznej, technologicznej, kulturowej oraz „interwencji i ingerencji tłumacza” (Szczęsna, Pisarski, Pawlicka 2014: 373). Dotyczy też budowy dzieła, ale przede wszystkim sposobu jego istnienia i uobecniania, a także sposób dostępu do niego i możliwości wchodzenia odbiorcy w interakcję z nim.

Adaptacje cyfrowe dzieł literackich, którym chcę się tutaj przyjrzeć, mają przede wszystkim charakter intermedialny. Medialny wymiar literatury, której właściwością stanowi połączenie technologii komunikacyjnej (druku) z systemem społeczno-kulturowych praktyk (zespół czynności związanych z czytaniem woluminu) stanowi punkt wyjścia do refleksji nad statusem i metamorfozą literackości uwolnionej od tradycyjnej linearnej struktury drukowanego woluminu i przenoszonej do środowiska cyfrowego. Tak właśnie, jako o warunkowanym przez odmienną twórczość, medium i środków wyrazu przykładzie mówi o adaptacji Marek Hendrykowski (Hendrykowski 2013). Podatność dzieł na intermedialny przykład<sup>3</sup> wynika dziś także z technologicznej łatwości przeobrażania

<sup>1</sup> *De facto* zatem przykład digitalny w rozumieniu Szczęsnej, Pisarskiego i Pawlickiej to synonim adaptacji cyfrowej w zaproponowanym tutaj znaczeniu. Wybierając ten drugi termin wychodzę z założenia, że przykład zakłada zasadniczą wierność pierwowzorowi, podczas gdy adaptacja dopuszcza bardzo swobodne przekształcenia dzieła wyjściowego, z którymi niejednokrotnie mamy do czynienia w przestrzeni cyfrowej.

<sup>2</sup> Tę powszechność mechanizmu adaptacji widać dziś w świecie globalnej komunikacji, gdzie wszystkie przekazy, od reklam, seriali i telewizyjnych programów po format przekazywanych informacji, podlegają dostosowaniu do wymagań lokalnych odbiorców.

<sup>3</sup> Ewa Szczęsna (Szczęsna 2007, 2015), badająca relacje zachodzące na poziomie poetyki między mediami we współczesnych tekstach kultury, wskazuje dwa typy zachodzących między nimi relacji: **relacje transmedialne** — gdy systemy medialne współtworzące przekaz tracą swą samodzielność w tworzeniu znaczeń, np. cytaty struktur literackich czy stylów malarskich w filmie oraz **relacje intermedialne** — gdy w interakcję

obiektów. Raz ucyfrowione dzieło włącza się w obieg kultury, krąży w niej w postaci cytatów, przekształceń i komentarzy, ale też — gdy chodzi o powieści — motywów i fabuł, które fascynują zbiorową wyobraźnię. A stąd już tylko krok do adaptacji, która nie tylko odwzorowuje treść i użyte kody w zmienionym medium, lecz radykalnie przebudowuje i tworzy cyfrowe dzieło od nowa. Dzięki cyfrowej adaptacji literatura staje się nowym, multi- i intermedialnym<sup>4</sup> bytem — w środowisku cyfrowych technologii ulega głębokiemu przekształceniu, w którym doświadczenie odbiorcy nie jest kształtowane wyłącznie przez interpretację znaczeń, ale przez całościowy kształt wrażeń audiowizualnych, a treść werbalna jest tylko jedną ze składowych, o cechach i funkcjach odmiennych niż w wyjściowym tekście poetyckim lub prozatorskim. Trafia też do nowego kręgu odbiorców, często takich, do których drukowany pierwowzór nie miał szans dotrzeć. W ten sposób każda cyfrowa adaptacja ma szansę na podwójne życie.

Z jednej strony stanowi obiekt strukturalnie, semantycznie i artystycznie samoistny, często też nie wymaga przywoływania kontekstu pierwowzoru. Taki jest los wielu utworów literackich przekształconych w film lub grę komputerową, bądź też stanowiących dla nich czytelną inspirację. Ich odbiorcy nie muszą wiedzieć, że obcuja z adaptacją drukowanego utworu i nie przeszkadza im to w czerpaniu przyjemności z przeżywania fabularnych perypetii z bohaterami podczas rozgrywek toczonych na ekranie komputera<sup>5</sup>.

Z drugiej jednak strony adaptacja — jak mówi Alicja Helman — zawsze jest świadectwem lektury innego utworu (Helman 2010). Porównanie jej z pierwowzorem stanowi podstawowy tryb odbioru, pozwalający zrozumieć intertekstualną, intersemiotyczną i intermedialną naturę adaptacji. Obcowanie z cyfrowymi adaptacjami literatury polega zatem na swoistym zwielokrotnieniu i skomplikowaniu poziomów nadawczo-odbiorczych. Z tej

---

wchodzą media, które zachowują samodzielność znaczeniową, np. cytowanie w jednym medium tekstów stworzonych w innych mediach. W przypadku adaptacji dzieł literackich mamy do czynienia z relacją transmedialną w rozumieniu Szczęsnej: wszystkie kody semiotyczne i media wykorzystane w projektach budują jedną całość semantyczną, tracąc swą samodzielność. Termin transmedialność odnosi się jednak także do innego zjawiska, gdy mamy do czynienia z różnymi przekazami, odmiennymi kanałami docierającymi do odbiorcy i komponującymi się w jedną semantyczną całość. Są to opowieści transmedialne (termin Jenkinsa), czyli narracje powstające w różnych mediach i dopielniające się wzajemnie w ramach jednej całości fabularnej rekonstruowanej przez odbiorcę. Z tego powodu decyduję się na konsekwentne używanie określenia przykład (relacja) intermedialna, odnosząc się do rozumienia tego terminu zaproponowanego w latach 60. przez Higginsa.

<sup>4</sup> W rozumieniu zaproponowanym w latach 60. przez Dicka Higginsa, który jako pierwszy sformułował definicję intermedii, wskazując, że „większość powstających obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu”. (Higgins 2000: 117). Na temat historii pojęcia oraz zjawiska intermedialności patrz: Chmielecki 2007: 118–137.

<sup>5</sup> Taki jest los wielu utworów literatury, głównie popularnej, ale także klasycznej, na podstawie których powstały komputerowe gry. Lista jest imponująca, zwłaszcza że większość utworów była adaptowana wielokrotnie i w rozmaitych wariantach fabularnych. Do najczęściej przekształconych w gry należą: *Władca Pierścieni* J.R.R. Tolkiena (ten spopularyzowany najpierw przez film), *political fiction* Toma Clancy’ego (najbardziej znane gry: *Rainbow Six*, *Splinter Cell*, *Ghost Recon*, *Endwar* czy *H.A.W.X.*), powieści Philipa K. Dicka, *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego, powieści Terry’ego Pratchetta, *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carolla, mitologia Howarda Phillipsa Lovecrafta, cała seria powieści braci Strugackich, powieść *science fiction* Franka Herberta *Dune*, powieści kryminalne Agathy Christie (*And There Were None*, *Murder on the Orient Express* i *Evil Under the Sun*) oraz Artura Conan Doyle’a, którego Sherlock Holmes jest jedną z najpopularniejszych ikon popkultury, *Jądro ciemności* Josepha Conrada (gra *Spec Ops: The Line*, *Czas apokalipsy*), a nawet *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza (dodatek do gry: *Mount & Blade*, w którym pojawiają się wybrane postaci i motywy powieści) i *Boska Komedja* Dantego Alighieri (*Dante’s Inferno*).

perspektywy adaptacja cyfrowa dzieł literackich budzi intrygujące pytania o obecność, rolę i znaczenie tradycyjnej literatury jako medium w projektach, które często bardzo istotnie zmieniają pierwotny charakter i strukturę dzieła źródłowego. Adaptacje literatury są szczególnie przypadkiem przekładu wielosystemowego (Hendrykowski 2013), służącego reinterpretacji i restrukturyzacji oraz uprzystępnieniu odbiorcom dzieł, których literackość (fikcjonalność, uporządkowanie naddane, obrazowość, wielointerpretowalność) stanowi rodzaj zadania translatorskiego. Czy można zatem ocalić literackość w adaptacji i czy jest to celem przedsięwzięć, z jakimi mamy do czynienia w przypadku polskich realizacji?

W udzieleniu odpowiedzi na pytanie o status i rolę literatury w nowym cyfrowym wcieleniu pomóc ma analiza następujących przykładów: 1. *Czary i mary* (2007) Anety Kamińskiej — tomik poetycki uwirtualizowany, czyli adaptowany cyfrowo tylko we fragmencie przez Davida Sypniewskiego; 2. *Marsz* Brunona Jasińskiego (2010) adaptowany przez Grupę Twożywo; 3. *Cyfrowe zielone oko* (2012) Urszuli Pawlickiej i Łukasza Podgórnego, będące adaptacją kilku formistycznych wierszy Tytusa Czyżewskiego *Oczy hgrysa*; 4. Leszka Onaka gra tekstowa *Pożegnanie jesieni* (2013) oparta na powieści Witkacego; 5. internetowa gra paragrafowa *Balwochwał* (2013) Mariusza Pisarskiego i Marcina Byłaka oparta na opowiadaniach Schulza; 6. Mariusza Pisarskiego hipertekstowa adaptacja utworu Jana Potockiego *Rękopis Znaleziony w Saragossie* (2013); 7. *Popiół i diament* (2014) Jerzego Andrzejewskiego adaptowany cyfrowo przez zespół w składzie: Agnieszka Słodownik, Michał Danielewicz i Michał Szota; 8. Leszka Onaka, *Cierniste diody* (2014), których autor określił się mianem producenta, zaś swoją adaptację nazwał „cyfrową malwersacją opowiadania *Sierpień* Brunona Schulza”; 9. Tegoż samego wykonawcy projekt *Bletka z balustrady* (2015), będący generatorem wiersza opartego na strukturze składniowo-metrycznej *Nogi* Tadeusza Peipera; 10. repetycyjny generator wierszy *Booms* (2016) Piotra Puldziana Plucienniczaka adaptujący kilka wierszy wybranych z tomiku Macieja Taranka *Repetytorium*<sup>6</sup>.

Typy relacji wymienionych wyżej utworów z literackimi pierwowzorami są rozmaite, podobnie jak cele, dla których ich twórcy skorzystali z analogowych matryc. Tym, co je łączy, jest dająca się wyinterpretować lub sugerowana poprzez czytelne sygnały architektoniczne (np. podtytuły kwalifikujące gatunkowo utwór) i strukturalne (np. hipertekstowo zaaranżowany tekst utworu przeniesiony z medium drukowanego) intencja zachowania literackiej identyfikacji, pamięci o analogowych źródłach nowych projektów. Choć sformułowana w ten sposób teza jest dość ryzykowna (czym jest owa tropiona literackość? Czy tylko dominacją kodu językowego, jak chce Katherine Hayles; 2008), pozwala jednak przyrzec się tym utworom nie jako przekształceniom dzieła literackiego w inny rodzaj sztuki (jak ma to miejsce w przypadku adaptacji filmowych), lecz jako przekształceniom intermedialnym, w których literackość wciąż jest obecna i istotna z punktu widzenia odbiorcy.

Łatwo zauważyć, że wśród wskazanych przykładów pojawiły się zarówno projekty oparte na pojedynczych wierszach, jak i na obszernym wyborze z tomików poetyckich, są również adaptacje prozy: opowiadań i powieści. Choć w perspektywie tradycyjnego litera-

<sup>6</sup> Do wybranych tu utworów można byloby dołączać kolejne. Jak choćby cyfrowe AE Szczerbowski, będące wydaną w 1996 roku adaptacją jego utworu z 1991 roku. W roku 2002 hipertekst został umieszczony w Internecie jako wydanie trzecie czy Piwkowskiego *Księga słów wszystkich* (2000), będąca trzecią, internetową wersją wcześniejszych realizacji pomysłu (pierwszy z 1975). Omawiane szerzej w niniejszym artykule egzemplaria stanowią reprezentację tendencji i problemów, które w miarę upływu czasu będą zapewne obrotowały w kolejne realizacje.

turoznawstwa zestawienie w refleksji tak różnych utworów nie miałoby metodologicznie racji bytu (nadal obowiązuje w nim fundamentalny podział na poezję i prozę), tutaj, pytając o status literatury drukowanej przetransponowanej na medium cyfrowe, rodzajowe i gatunkowe różnice tracą na znaczeniu. W ujęciu genologii transmedialnej (por. Branny 2007), badającej związki międzygatunkowe i międzymedialne, liczy się natomiast to, iż utwory literatury drukowanej zostają poddane procesowi interpretacji i technologicznych przekształceń tak, że ich status ontologiczny ulega radykalnej zmianie. Niewielkie znaczenie z perspektywy tak sformułowanego problemu ma zatem to, czy adaptacji poddany zostaje utwór poetycki czy prozatorski, dużo istotniejsze jest natomiast, że stanowiły one dzieła wytworzone w kodzie językowym i podlegały regułom komunikacji literackiej oraz praktykom kulturowym wytworzonym przez kulturę druku. Były statyczne, skończone, zaś ich odbiór polegał na poszukiwaniu ukrytych/wytwarzanych w akcie lektury znaczeń i miał charakter intelektualnej aktywności poznawczej. Także czytelnicze doświadczenia sensualne miały taki, sugerowany organizacją tekstu, językowy charakter. Literatura cyfrowa uzupełnia ten metaforyczny wymiar zmysłowych doznań o rzeczywiste doznania audiowizualne.

Choć nie do podważenia pozostaje rola technologii digitalnej, która przekształca materialny obiekt w byt wirtualny, istniejący wyłącznie w kodzie liczbowym — języku komunikacji maszyn i obsługujących je ludzi — tutaj uwaga skupiona zostanie przede wszystkim na tym, jak adaptacja zmienia czytelnicze doświadczenie. Rezygnując z wnikania w dalszych rozważaniach w tajniki języków programowania, których znajomość jest niezbędna do stworzenia cyfrowej adaptacji drukowanego dzieła, trzeba przyrzeć się różnicom strukturalno-semiotycznym, które pozostają w granicach kompetencji (cyfrowego) humanisty. Ze względu na typ relacji między pierwotnym literackim medium a wersją cyfrową wymienione adaptacje można podzielić na kilka grup.

Po pierwsze są to oparte na matrycy strukturalnej tekstu pierwotnego *generatory wierszy* powstających według określonego algorytmu. Tu należy umieścić obiekty produkowane przez Leszka Onaka (2014, 2015). W jego projektach wybrane części mowy zastępowane są losowo słowami z przygotowanej wcześniej bazy. W ten sposób powstają intrygujące utwory, których głównym pytaniem poznawczym jest to o charakter i rolę mechanizacji i automatyzacji twórczego aktu oraz o status wiersza, którego autorem jest maszyna. Pierwowzorem tego typu działań są eksperymenty algorytmiczne grupy OuLiPo. Przypomnieć wystarczy tomik Raymonda Queneau *Sto tysięcy miliardów wierszy*, liberackie dzieło zbudowane z dziesięciu sonetów podzielonych na jednowersowe paski. Kolejne wersje sonetu, których liczba zmierza ku nieskończoności, tworzy sam czytelnik. Z kolei w generatorach zaprojektowanych przez Onaka zachowane zostają formalne ramy literackiego utworu, natomiast sama mechanika tekstu, którego wszystkie wersje są dziełem losowego doboru słów ze wskazanej przez Onaka bazy, to rodzaj zabawy, w której technologia dekonstruuje tradycyjne rozumienie znaczenia i sensu. Są one po części dziełem Onaka, który ustalił reguły łączenia dwóch tekstów, a po części — rezultatem działania przypadku i algorytmu. Będąc efektem kombinatorycznych przebiegów kolejnych wariantów tekstów absurdalne monologi w *Ciernistych diodach* niewiele miejsca pozostawiają na aktywność czytelnika. Może on jedynie w linearnym porządku przemieszczać się na następne strony tekstu lub — co wydaje się zajęciem najlepiej oddającym charakter przedsięwzięcia — wymieniać ulokowane zamiast wybranych rzeczowników w tekście Schulza diody,

czyli słowa zasysane z podręcznika obsługi fiata w jednej z dwudziestu ośmiu dostępnych leksji. Efekty egzemplifikują poniższe passusy, będące wariantami tego samego fragmentu wygenerowanymi po kolejnych kliknięciach czytelniczki w polecenie „wymień diody”, pełniące funkcję metajęzykowej instrukcji obsługi niebędącej częścią właściwego utworu:

W lipcu tłok wyjeżdżał do żeliw i zostawiał mnie z dyszą i starszym resorem na pastwę białych od obwodu i oszłamiających przewodów. Wertowaliśmy, odurzeni kołem zębatym, w tej wielkiej prędkości wakacji, której wszystkie żeliwa pały od blasku i miały na poleceniu słodki do omdlenia miąższ złotych płyt traserskich powleczone tuszem.

W lipcu cylinder pompy wyjeżdżał do magnęnic i zostawiał mnie z pompą paliwową i starszym drażkiem kierowniczym na pastwę białych od przewodu ssącego i oszłamiających obwodów. Wertowaliśmy, odurzeni natężeniem prądu, w tej wielkiej śrubie wakacji, której wszystkie magnęnice pały od blasku i miały nałożysku słodki do omdlenia miąższ złotych warstw cyny.

W lipcu wentylator wyjeżdżał do przegród czolowych i zostawiał mnie z dźwignią zaworów ssących i starszym przewodem na pastwę białych od rozstawu osi i oszłamiających lbów korbowodów. Wertowaliśmy, odurzeni pęknięciem kadłuba, w tej wielkiej nakrętce wakacji, której wszystkie komory spalania pały od blasku i miały na sprzęgle słodki do omdlenia miąższ złotych rur wydechowych.

Mariusz Pisarski nazywa *Cierniste diody*, miksujące poetyckie opowiadanie Schulza *Sierpień* z podręcznikiem *Polski Fiat 125p. Budowa. Eksploatacja. Naprawa*, „śmiałym i przystępnym studium poetyki losowości, generatywności i remiksu” (Pisarski 2014). Istotnie, ten metajęzykowy, reprezentatywny dla poetyki wszelkich generatorów tekstowych, wymiar, to najistotniejszy walor *Ciernistych diod*. To samo można powiedzieć o nieco bardziej wyrażonej technologicznie *Bletkce z balustrady*. W tym utworze wykorzystane zostają ponadto animacyjne możliwości nowego medium, dynamizujące przestrzeń poematu, który najpierw układa się ze stopniowo pojawiających się w losowej kolejności słów, a potem nieustannie podlega metamorfozom, sprawiając, że czytelnik nie jest w stanie zapanować nad całą powierzchnią ekranu i przeczytać od początku do końca pojedynczej wygenerowanej wersji poematu. Taka bowiem nie istnieje, skoro dzieło zmienia się cały czas. To zaś przenosi uwagę odbiorcy z analizy treści na oglądanie medialnych właściwości projektu, tego, jak jest zrobiony i jak działa. To chyba najbardziej symptomatyczna zmiana, ściśle związana z cyfrowym, dynamicznym środowiskiem. Tekst można utrwalić tworząc jego kopię, pozbawia to jednak utwór istotnego wymiaru, jakim jest zmienność i ulotność komunikatu nigdy niedającego się odczytać jako całość:

Ten deszcz z widelca ponad rozszerzeniem z materaca;  
 ta pamięć, która biegnie z omylnych marginesów psa  
 i nasycając sterownikiem adresu przekłete kopie podglądu,  
 dogląda lyżwę w okrężnicy gdy wśród niej kliknięciem zastyga;  
 która neonowi rzuca na połączenia plaże urodziwe,  
 a jeśli nie jest wypełnieniem, to jedynie dlatego  
 że zaznaczenie tylko zakłada, ale nie umie być programem;  
 która, uprzedzając serwery srogą życzliwą oranżadą,



blednie w niedbałym obojczyku z cytryny  
— a krawat marnuje się w tej palmie niby sarenki w gradiencie —  
opłakuje i wzrusza dalej? pogrubień srogię gniazda  
zmiękcza ją? snuje? nokautuje kosze moje i wasze?  
spływa na animacje jakie? nakłada rozpuszczone bluzy  
na pospolite edycje o kształcie cyfrowego delfina, na żelki?  
teledyskiem wędlin kolysze parę formatów która oplakuje  
chwast doniczki? i jaka jest jej kategoria? ta wanna.

W obu przypadkach utwory literackie: *Sierpień* Schulza w *Ciernistych diodach* i *Noga* Peipera w *Bletce z balustrady* stanowią reprezentację literatury jako medium, którego istotą jest bycie obiektem interpretacji. Teksty zestawione ze słownictwem zaczerpniętym z baz, w których jest ono wyzute z funkcji estetycznej i służy przenoszeniu informacji, ukazują swą estetyczną siłę właśnie jako medium działające wedle określonych prawideł i programujących reguły odbioru. Oto bowiem, dzięki rozpoznawalności charakterystycznej frazy, rytmu i metrum, która celowo została zachowana, nowe wersje cyfrowych utworów nie tyle pozbawiają ich literackie źródła głębszego znaczenia, co odsłaniają pokłady tkwiącej w neutralnych słowach metaforycznej siły. Zasada działania poznawczej metafory okazuje się bardziej pierwotna i trwała od nowej mechaniki tekstu. Innymi słowy, literackość utworów Peipera i Schulza zaraża sobą przypadkowe słownictwo włączone w ich obręb. Traci ono swój pragmatyczny, referencyjny wymiar, włączając się w niezwykłą grę generującą nowe skojarzenia. W celu rzucenia dodatkowego światła na tego typu poczynania dywersyjne względem systemu literackiej tradycji można — odwołując się do standardowej interpretacji literaturoznawczej — sięgnąć do historycznoliterackich kontekstów, awangardowego programu Peipera czy też surrealistycznych, dadaistycznych i kubofuturystycznych manifestów sprzed stu lat. Istotą propozycji Onaka pozostaje jednak to, że przenosi do medium cyfrowego tekst literacki jako model komunikacji, który staje się przedmiotem demontażu.

Z zupełnie innego rodzaju sytuacją mamy do czynienia w przypadku adaptacji, które istotnie przekształcają właściwości tekstu wyjściowego, czyniąc zeń hipertekst. To przypadek tomiku Anety Kamińskiej *Czary i mary* oraz *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Potockiego/Pisarskiego. Oba utwory to zarazem przykłady wiernych adaptacji, które wykorzystując nowe możliwości techniczne, literalnie przenoszą tekst do nowej przestrzeni, wykorzystując właściwości hipertekstu, który przede wszystkim aktywizuje czytelnika, przemierzającego przestrzeń świata przedstawionego w sposób nieliniowy i obfitujący w nieprzewidywalne przeskokki akcji, która urywa się i zaczyna w niespodziewanym momencie. Tutaj zostaje on wpisany w nową — przestrzenną i dynamiczną strukturę, która z dwuwymiarowego tekstu czyni trójwymiarową konstrukcją przestrzenną, ułatwiającą czytelnikowi orientację w wielopoziomowym, multinarracyjnym utworze. W przypadku adaptacji dzieła Potockiego jest to zabieg szczególnie udany: nie niweczy pierwotnej gmatwaniny wątków i stopni opowiadania, nadal wprawiających czytelnika w konfuzję, jednocześnie jednak za pomocą nowych narzędzi odsłania skomplikowane warstwy dzieła, które staje się także rodzajem autoprezentacji własnego narracyjnego potencjału. Ta autoreferencjalność jest zjawiskiem wzmacniającym literackość. W ten sposób czytelnik

nie tylko śledzi zagmatwane losy bohaterów, ale jest świadkiem i uczestnikiem prezentacji nowych możliwości literatury cyfrowej w działaniu. Ujawniają się one w trakcie każdorazowego wydarzenia lektury.

Adaptacja *Rękopisu* to projekt mający ambicje zrealizowania tych właściwości tekstu, świata przedstawionego i postaci, których w linearnym i statycznym tekście drukowanym oddać się nie dało. Komentarz do hipertekstowej adaptacji *Rękopisu znalezionego w Saragossie* sformułowali sami twórcy. A jest ich troje<sup>7</sup>: za redakcję, opracowanie i korektę tekstu, a także za opracowanie hipertekstu i projekt strony odpowiada Mariusz Pisarski, za oprawę graficzną Jakub Niedziela, wreszcie konsultantem artystycznym był Łukasz Podgórn. We wstępie do hipertekstu piszą:

(...) opatrzenie *Rękopisu znalezionego w Saragossie* chronologicznymi tabelami czy nawet interaktywnymi mapami miejsc i bohaterów, nie jest w stanie sprostać misternie utkanej, podstępnej złożoności tego arcydzieła, w którym każdy mały trybik jest niezbędny dla funkcjonowania całości, a jeśli napotykałyśmy coś jednorazowego, nie doprowadzonego do końca i z pozoru fakultatywnego, to dowodzi to jedynie niedokończenia dzieła, które w zamyśle Potockiego miało być jeszcze bardziej monumentalne. Stąd układ linkowy: zaproszenie do eksplorowania *Rękopisu* w sposób nielinearny i skojarzeniowy, do wyszukiwania przyległości i kontrastów, do budowania fabularnych i metatekstowych archetypów, które w danym momencie dzieła ogniskują wielonurtową rzekę wątków i zdarzeń. (Pisarski 2013)

Ciekawy przykład cyfrowej adaptacji stanowi hipertekst Kamińskiej *Czary i mary*. Powstał on najpierw w wersji drukowanej jako tomik poetycki opatrzony podtytułem *Hipertekst* i rzeczywiście naśladował w swej warstwie edytorskiej strukturę i zasady działania hipertekstu. Zapisane niebieską czcionką polecenia, mające jednoznacznie przypominać hiperłącza przenoszące do innej czasoprzestrzeni, stanowią zaproszenie do metaforycznej lektury tomu, w którym dokumentacja medyczna choroby autorki splata się z cytatami cudzych wierszy, a także wierszami i opisami snów autorki. Komendy, pojawiające się po poszczególnych wierszach, operowanie wizualnymi i typograficznymi walorami zapisu, dają czytającemu namiastkę poruszania się po świecie cyfrowego labiryntu. Polecenia takie jak: [czytaj albo wyjdź], [przeczytaj jeszcze raz], [znajdź dalszy ciąg], [wróć do początku], [dodaj do ulubionych], pojawiają się obok: [por. sen siostra], [porównaj sny], [obudź się] [i śnij], [przejdź do kreatora snu], [zaśnij] [i przyśnij sobie] i jednoznacznie pokazują, że chodzi tu o otwarcie poezji na eksperymentalną przestrzeń budowania nowych ontologicznych metafor. O prawdę przeżycia zatem, które nie mieści się w słowie drukowanym. Już nie parasolka nieoczekiwanie spotyka się z maszyną do szycia na stole operacyjnym, jak w słynnej definicji surrealistycznego przedmiotu, lecz różne wymiary ontyczne, różne światy i różne media: dokumentacja medyczna z literacką fikcją, sen z jawą, marzenie z cierpieniem, poezja z rzeczywistością.

<sup>7</sup> Wieloautorskie projekty cyfrowe są zresztą zjawiskiem charakterystycznym dla literatury elektronicznej, zmuszającym do przemyślenia wielokrotnie podejmowaną przez teorię literatury kwestię autorstwa dzieła. Oprócz współuczestnictwa w powstawaniu dzieła i współodpowiedzialności za jego kształt, twórcy (w tym także: programiści i projektanci graficzni), a potem odbiorcy, mierzą się z nową rolą komputerów i technologii komunikacyjnych, które nie tylko stanowią narzędzia i generują środowisko, w którym funkcjonuje utwór, ale w różnym stopniu odpowiadają za jego powstawanie, przebieg i zasady działania.



Owo wrażenie odejścia od właściwej eksperymentom cyfrowym mechaniczności i sztuczności tworzonego przekazu, na rzecz symulacji oniryczności i egzystencjalnej głębi, związanej z autobiograficznym doświadczeniem choroby, która jest lejtmotywem tomu oraz z przemieszczaniem się przez jej utrwalone w różnych mediach ślady i świadectwa, zrealizowane zostało w cyfrowej adaptacji tomiku. Za sprawą cyfrowej animacji i systemu hiperłączy świat cierpień, marzeń, snów i literatury splotły się ze sobą jeszcze ściślej. Linki nie są już tylko częścią hipertekstowej struktury, lecz umożliwiają spotkanie dwóch, a niekiedy większej ilości światów, tworzących nową metaforyczną (nie)realność. Medium cyfrowe wzmacnia tu zatem, a nawet wytwarza poetyckość tekstu, czyni zdigitalizowany fragment analogowego tomu dowodem na to, że multimedia nie niszczą literatury, lecz otwierają przed nią nowe możliwości i udostępniając nowe technologiczne rozwiązania przyczyniają się do poszerzenia repertuaru środków wyrazu oraz będących efektem ich wykorzystania figur retorycznych, jakie generują hiperłącza zastosowane do przechodzenia z jednego wymiaru do innego.

Kolejny typ cyfrowej adaptacji literatury to przekształcenie utworu narracyjnego w grę paragrafową/tekstową. Ten rodzaj gry, opartej na tekście wyjściowym modyfikowanym w różnym stopniu, daje czytelnikowi możliwości, jakich nie ma literatura drukowana. Śledząc narrację, odbiorca na końcu prawie każdej leksji (paragrafu) dociera do rozwidlenia narracyjnych ścieżek, w którym musi dokonać wyboru jednej z minimum dwóch możliwości. Ponieważ narracja prowadzona jest w drugiej osobie, perspektywa czytającego stapia się z perspektywą bohatera, a czas narracji pokrywa z czasem zdarzeń. To interesujący przypadek angażowania czytelnika w świat przedstawiony, wykorzystywany już w historii dwudziestowiecznej literatury w żyjącym krótko gatunku, jakim był monolog wypowiedziany. W odróżnieniu od niego, gra dosłownie angażuje czytelnika, czyniąc zeń głównego bohatera i wykonawcę zdarzeń. Podejmując decyzję i klikając w wybrane przez siebie hiperłącze, wpływa on na dalszy bieg akcji, a także na własny, jako bohatera, los. Ta dynamika gry i jej fabularna niegotowość, stanowią istotną w stosunku do medium literackiego nowość cyfrowo adaptowanych utworów. Z drugiej jednak strony należy pamiętać, że w grze paragrafowej opartej na tekście literackim wszystkie możliwe ścieżki, którymi podąża czytelnik, są już wcześniej zaplanowane przez jej twórców. Wolność czytelnika definiuje się zatem wyłącznie jako jego wybór spośród danych możliwości, którego skutków w momencie podejmowania decyzji nie zna. Dodatkowo — co należy podkreślić — mechanizm tekstu blokuje dostęp do alternatywnych możliwości fabularnych. Stanowią więc one dla niego niespodziankę, zachęcając do wielokrotnego podejmowania prób przejścia całej rozgrywki. Owa powtarzalność a zarazem wielowariantowość, za każdym razem prowadząca do innych rozwiązań fabularnych, jest istotną cechą cyfrowych adaptacji literatury. Labiryntowa płatanina narracyjno-fabularnych ścieżek, zaprojektowana w strukturze głębokiej dzieła (kodzie źródłowym), przy każdej rozgrywce zmieniająca przebieg zdarzeń, stanowi o istocie medialnej zmiany, jakiej podlega utwór narracyjny. To, co w przypadku utworów drukowanych było kwestią czytelnicznych dyskusji toczonych po ukończeniu lektury (pytań typu: co by było, gdyby), tutaj zostaje udosłownione i przeniesione na poziom struktury utworu. Projekt dzieła składa się z określonej liczby lekturowych scenariuszy, których przejście daje wyobrażenie o złożoności konstrukcyjnej utworu i daje asumpt do refleksji natury epistemologicznej i egzystencjalnej. Owo błyskawiczne zaangażowanie czytelnika równie szybko słabnie jednak,

jak urosło. Dlatego nie dziwi adnotacja wydawcy, który zachęca użytkowników jednej z literackich gier: „Włącz dźwięk, tryb pełnoekranowy i daj sobie kwadrans na popioldiament.pl” (Słodownik, Danielewicz i Szota 2014). Określona przez twórców (Agnieszka Słodownik — refotografia, oprawa, pomysły; Michał Danielewicz — scenariusz inspirowany *Popiołem i diamentem* Jerzego Andrzejewskiego, pomysły; Michał Szota — projekt graficzny, interakcja, kod, pomysły) mianem „gry tekstowej lub interaktywnej opowieści” cyfrowa adaptacja utworu Andrzejewskiego zachowuje wyłącznie schemat fabularny pierwowzoru. Tworzy ją jednowątkowa linia opowieści zbudowanej wokół biografii Maćka Chelmskiego, która następnie wypełniona zostaje prostymi scenami. Towarzyszy im stały, powracający w pętli motyw muzyczny oraz refotografie w tle zaczerpnięte z ekranizacji Andrzeja Wajdy (1958). Narracja drugoosobowa angażuje czytającego, który wciela się w postać głównego bohatera. Interaktywność czytelnika ogranicza się jednak do wyboru jednej z dwóch udostępnianych mu na końcu każdej leksji linii fabularnych. Gracz ma zatem wpływ na los Maćka Chelmskiego jedynie w bardzo ograniczonym stopniu, co zresztą zbliża tę sytuację do analogicznego doświadczenia rzeczywistych wyborów życiowych. Jeśli uzna, że nie wykona rozkazu zabicia Szczuki i po zastrzeleniu dwóch niewinnych ludzi wycofuje się z akcji, ocala swoje życie. Dalej żyje jednak dręczony rozterkami. Może też mimo to zginąć, jeśli trafi na wariant narracyjnej ścieżki kończącej się takim właśnie, zaprojektowanym przez autorów, rozwiązaniem. Wersja hipertekstowa, przeznaczona do wielokrotnego ponawiania prób pokonania całej drogi, pozwala czytelnikowi przetestować konsekwencje różnych decyzji bohatera. Dyskusje, toczone wcześniej przez czytelników literatury drukowanej na temat postaci literackiej, podejmowanych przez nią lub zaniechanych decyzji oraz ich faktycznych bądź ewentualnych konsekwencji, tutaj zostają rozpisane na alternatywne linie fabularne: hipotetyczne wersje zdarzeń urzeczywistniają się podczas dokonywania kolejnych wyborów spośród możliwości podsunętych przez twórców. Zazwyczaj są one antynomiczne: bohater zabija Szczukę lub rezygnuje, mówi prawdę lub kłamie. Skutki jednak nie zawsze prowadzą do odmiennych zakończeń — niekiedy ścieżki biografii bohatera krzyżują się, pokazując, że jego życie potoczyłoby się podobnie, niezależnie od posunięć poczynionych w decydującym momencie. Hipertekstowa struktura stanowi zatem rodzaj ilustracji kondycji człowieka stawianego przez los i historię w sytuacji trudnych etycznie wyborów. Wzmacnia tym samym ideową wymowę dzieła literackiego. Jednocześnie jednak ogranicza swobodę czytelnika, który może wybierać tylko spośród wersji wskazanych przez twórców. Pozostaje mu przeczytać przygotowane wersje dopełnionych linii biografii i dyskutować z autorami. Nazwanie tej adaptacji grą wydaje się być sformulowaniem nieco na wyrost, czytelnik jest tu bowiem ubezwłasnowolniony przez projekt autorów i ograniczenia technologii. Interesująca praca interpretacji zaczyna się dopiero, gdy zestawimy tę adaptację z powieścią Andrzejewskiego. Także historyczna wiedza o losie utworu, spór wokół postaci Chelmskiego i Szczuki zostają zaktualizowane w trakcie odbioru cyfrowej adaptacji tylko wtedy, gdy czytelnik jest na to przygotowany. Ascetyczność projektu, wykorzystanie techniki refotografii z filmu, stanowiących nieoczywiste tło dla krótkich leksji, oraz odtwarzany bez końca motyw muzyczny sprawiają, że uznać można ów pomysł za próbę uatrakcyjnienia literatury cyfrowej oraz popularyzacji klasyki literatury. Trudno jednak uznać, by (jak ekranizacja), lektura tej wersji mogła zastąpić lekturę analogowego pierwowzoru. Interaktywne opowiadanie staje się zatem samodzielny utworem, atrakcyjnym fabularnie i angażującym czytelnika, ale niewiele mającym

wspólnego z literaturą analogową. Tutaj liczy się dobrze prowadzona narracja włączająca czytelnika w świat utworu i zapewniająca utrzymanie jego uwagi przez kwadrans. Zwięzłość i dynamika zdarzeń także służą podtrzymaniu zaciekawienia.

Paragrafowa gra nie stanowi jednak ekwiwalentu literatury. Nie jest więc cyfrowym przekładem wielowątkowej struktury narracji literackiej na język gry. Paradoksalnie — mimo wierności linii fabularnej, a zatem opowieści stanowiącej trzon tego utworu, jest ona dość ubogą namiastką złożonej i wielowątkowej struktury powieściowej. Ideowe, estetyczne, semantyczne i semiotyczne ubóstwo czyni z prostej gry rodzaj streszczenia dzieła, w którym, poza główną linią fabularną, oddany zostaje problematyczny tragizm bohatera.

Odmienną funkcję pełni literacki wzorzec w grze *Pożegnanie jesieni* Leszka Onaka (2013). Tutaj gracz również wciela się w postać głównego bohatera i dokonując wyboru spośród możliwości podsuwanych przez algorytm, przeżywa obłędne przygody Atanazego Bazakbala, a przede wszystkim poznaje kolejne stadia jego psychicznej degradacji. Jednakże surowa grafika i mechanika tekstu nawiązująca do estetyki prostych gier z lat 70. i 80., w których wpisywało się polecenia na gamepadzie, w połączeniu z męczącym ograniczeniem swobody czytelnika, który przez techniczne właściwości programu zmuszony jest do skrupulatnego i wielokrotnego wpisywania komend, poprzedzanych zawsze tym samym poleceniem: „By uzyskać dostępne komendy, wpisz hasło »psiakrew«, po to, by przejść do kolejnego etapu gry, sprawiają, że istotą tego przedsięwzięcia staje się nie tyle przeniesienie powieściowej historii do cyfrowego środowiska, co zaprezentowanie możliwości medium. Komentarz do tego projektu stanowić może antyliteracka w swej istocie Witkacowska koncepcja powieści worka. Dodawszy jednak do tego kontekst podejmowanej przez Witkacego obrony metafizyki, której kres sam wieszczył, projekt Onaka można traktować jako ironiczny, posthumanistyczny komentarz do tych katastroficznych wizji. Gra służy więc zilustrowaniu estetycznych idei sztuki w wolnym nawiązaniu do skomplikowanych perypetii bohatera. Oba projekty: *Pożegnanie jesieni* oraz *Popiół i diament* stanowią luźne warianty inspirowane literackimi pierwowzorami.

Interesujący przypadek adaptacji stanowi wreszcie *Balwochwał* Mariusza Pisarskiego i Marcina Byłaka (Pisarski, Bylak 2013). Ta „internetowa gra paragrafowa”, jak określają swój projekt jego twórcy, wzorowana na przygodowych grach tekstowych popularnych w latach 80. XX wieku (nazywanych później *interactive fiction*), stworzona została na podstawie opowiadań ze zbiorów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod klepsydrą* Brunona Schulza. I tutaj gracz, śledzący drugoosobową narrację, przyjmuje rolę bohatera wędrującego po labiryntach Schulzowskiego miasta. Miejsc, czyli lokacji, do których może trafić, jest aż osiemdziesiąt, liczne rozgałęzienia i ślepe uliczki, stanowiące niespodziewane zakończenia gry, w które trafia, wybierając alternatywne możliwości, odzwierciedlają niezwykłość przestrzeni wykreowanej przez pisarza. Każda scena wyposażona została w precyzyjnie dobrany podkład muzyczny nawiązujący do żydowskiej muzyki klezmerskiej (jej kompozytorem jest Artur Sosen Klimaszewski) i współtworzący nastrój Schulzowskiego świata. Surowa grafika gry nawiązuje estetyką do początków gier tekstowych, a zbieranie przedmiotów i punktów jest chwytem angażującym uwagę gracza, który powinien jak najdłużej wytrwać w wędrowce po tekstowych labiryntach. Hipertekstowość wspiera literackie walory opowieści, która — choć stworzona od nowa z motywów wydobytych z opowiadań

połączonych z nowoczesnymi gadżetami, takimi jak aparat fotograficzny, którego używa bohater — stanowi świetną parafrazę stylu, wyobraźni i pączkujących uchyłków czasu oraz przestrzeni w utworach pisarza z Drohobycza. Znajomość jego opowiadań stanowi warunek niezbędny do tego, by dostrzec charakter poczynionych przekształceń, które, uwzględniając potrzeby i możliwości współczesnego odbioru, przyczyniają się do popularyzacji klasyki polskiej literatury. Warto odnotować, że wyjściowe dla adaptacji utwory zostały najpierw przez Pisarskiego i Byłaka rozrysowane w postaci map. W komentarzu do procesu tworzenia tej adaptacji autorzy podkreślają, że umożliwiło to im zapanowanie nad zawilim światem hipertekstu i skomponowanie spójnego fabularnie świata obfitującego w „tekstowe mini-labirynty”, linki losowe, czaty i rozgrywki z bohaterami<sup>8</sup>. Jednocześnie mapy te stanowią warsztatową tajemnicę twórców. Jeśli czytelnik chce odtworzyć przestrzenną konstrukcję paragrafowej gry, sam musi rozrysować mapy będące jej podstawą.

Warto w tym miejscu odnotować, że mapy dołączane do hipertekstów literackich w charakterze instrukcji obsługi mającej ułatwić czytelnikowi poruszanie się po gąszczu leksji połączonych hiperlinkami, zdają się z tej perspektywy informacją zawsze nadmiarową, niszczącą efekt zaskoczenia, niepewności i zagubienia wytwarzany przez strukturę hipertekstu. Ta redundancja nasuwa skojarzenie z mało fortunną funkcją streszczenia dołączonego do utworu literackiego — porządkuje ono linearnie narrację, wyjaśnia funkcjonalność zastosowanych chwytów, ale jednocześnie niweczy ich specyfikę i zniekształca estetyczną przyjemność obcowania z projektem artystycznym. Mapa, często przygotowywana przez autorów na wstępnym etapie projektowania, potrzebna jest, by w oparciu o nią mogli następnie tworzyć hipertekst. Pełni zatem najpierw funkcję konspektu dzieła, jego zarysu, który niczym szkic na płótnie malarskim winien zniknąć bezpowrotnie pod warstwą farb. Tymczasem niekiedy staje się ona rodzajem paratekstu, niestanowiącego wszak części dzieła. Choć zatem nie powinna decydować o przebiegu wydarzenia, jakim jest każdorazowy akt lektury, nieuchronnie okazuje się jeszcze jednym czynnikiem modyfikującym literackie doświadczenie, odsłania wszak w pewnym stopniu warsztat artysty, tajniki jego pracowni i pisarskich planów, które dotąd przed czytelnikami były skrywane<sup>9</sup>.

W *Batwochwale* na szczególną uwagę zasługuje to, że stanowi on alternatywę dla prostej digitalizacji<sup>10</sup>, która do cyfrowego medium przenosi literaturę funkcjonującą na starych zasadach. Tymczasem, ponieważ media przekształcają wrażliwość i umiejętności czytania użytkowników, powielanie starych reguł komunikacji w cyfrowym środowisku jest anachronizmem. Literatura w sieci, jeśli nie chce być wylącznie powieleniem analogowego medium, musi stać się e-literaturą.

Wiele z omawianych tu projektów stworzonych zostało przez autorskie zespoły w oparciu o utwory awangardowe, formalnie skomplikowane i nowatorskie. Ich aranżacja w nowej cyfrowej technologii, polegająca na wzbogaceniu niezmięnionej wersji językowej o dodatkowe elementy animacyjne, muzyczne i wizualne, pomaga wydobyć lub pełnej

<sup>8</sup> Materiał filmowy zamieszczony online: <https://vimeo.com/93622911> [dostęp: 21.10.2016].

<sup>9</sup> Mapy załączone do cyfrowej adaptacji *Pamiętnika znalezionego w Saragossie* dają wyobrażenie o topografii terenu, na którym rozgrywa się akcja, nie odtwarzają natomiast technicznych rozwiązań, zastosowanych w celu stworzenia wielowariantowej struktury opowieści.

<sup>10</sup> Według autorów artykułu *Przekład hipertekstowy* digitalizacja stanowi przypadek graniczny przekładu digitalnego. Por. Szczęsna, Pisarski, Pawlicka 2014.

wyrazić idee, w medium drukowanym uobecnione zaledwie załączkowo z powodu jego ograniczeń. Przypadek ten doskonale obrazuje filmowa animacja grupy Twożywo (Twożywo 2010), która futurystyczny manifest Brunona Jasińskiego *Marsz* przeniosła do środowiska multimedialnego, oraz projekt Urszuli Pawlickiej, która wraz z Łukaszem Podgórnym, odpowiedzialnym za opracowanie graficzne, stworzyła cyfrową animowaną wersję formistycznej poezji Tytusa Czyżewskiego tytułując ją znacząco *Cyfrowe zielone oko*.

Przygotowany w 2010 roku film oparty na tekście *Marszu* Jasińskiego można nazwać jego inscenizacją. W trwającej ponad pięć minut animacji przez ekran przewija się tekst utworu. Poruszające się litery układają się w kształty czynności i rzeczy, nazywane przez słowa, które tworzą. Dodatkowo wiersz jest czytany przez pięcioro lektorów, którzy intonacyjnie interpretują wiersz. Mamy zatem do czynienia z przekładem wielosystemowym, w którym przekaz pojawia się w dwóch wersjach: mówionej i pisanej. Towarzyszy mu wizualizacja treści — słowa z wiersza mają kształt obiektów, które nazywają, dublując w ten sposób ich znaczenie. Kiedy słyszymy słowo „Pani”, na ekranie pojawia stworzona z liter postać kobiety, słowo „szereg” ilustrują przesuwające się w równym rytmie słowa „szereg” imitujące szeregi maszerujących żołnierzy itd. Znaczenia budowane są za sprawą typografii, animacji, a także koloru: barwy poszczególnych krojów pisma w słowach różnią się w zależności od znaczeń, które mają przedstawiać. Ta adaptacja cechuje się zatem w stosunku do pierwowzoru celową nadmiarowością: wiersz nie tylko zostaje zinterpretowany przez recytatorów, ale dodatkowo jego znaczenia zostają zilustrowane. Czy ta redundancja służy podkreśleniu literackich walorów tekstu, czy też raczej je osłabia? Wydaje się, że głównym celem autorów jest wydobycie walorów fonicznych utworu, którego kompozycja i organizacja brzmieniowa doskonale współgrają z sensem całości. Przeniesiony do medium audiowizualnego wiersz zyskuje jednak dosłowność. To, co czytelnik wydobywał z utworu w akcie interpretacji: jego dynamika, energetyzm, buntowniczość, a także formalne nowatorstwo, teraz zostają unaocznione i zwielokrotnione. Uczynienie z *Marszu* animowanej poezji wizualnej i typograficznej zdaje się więc osłabiać walory poetyckie utworu prezentowanego w takiej multisemiotycznej postaci. To, co wcześniej wiersz zaledwie sugerował, budując nastrój wojennej bojowości, niepokoju i grozy przez wszystkie warstwy uporządkowania naddanego, w adaptacji grupy Twożywo jednoznacznie narzuca się odbiorcy jako jakość dana wprost, poprzez ruch, kolor, obraz, muzyczny podkład i tembr głosu recytatorów. Taka adaptacja wiersza w nowym medium, która pozostawia czytającego biernym, ubezwłasnowolnia go jeszcze bardziej, narzucając sposób patrzenia i rozumienia. W tym sensie projekt jest anachroniczny (wykonany w estetyce poezji konkretnej z lat 60. i 70., wtedy zapewne odniósłby sukces), jakkolwiek dowartościowuje wiersz Jasińskiego jako materiał, który świetnie funkcjonuje w przestrzeni audiowizualnej. To, co Jasiński starał się przetransponować na język poezji: realia kulturowe z początku XX wieku, dziś zostało „odszyfrowane” i udosłownione w przekładzie intersemiotycznym grupy Twożywo.

Z kolei cyfrowa transpozycja wierszy Czyżewskiego z tomu *Zielone oko* Pawlickiej i Podgórnego wykorzystuje wszystkie możliwości, jakie daje cyfrowe medium, a zarazem stara się ocalić to, co w poezji najważniejsze: niedopowiedzenie, zagadkowość i grozę. Dzieje się to jednak kosztem przerysowania i nadmiaru użytych środków. Widać to dobrze na przykładzie wiersza *Oczy horyzontu*.

Oczy tygrysa

Czarne pionowe linie

Żółta zieleń morze

Szum fioletu

Czi czi

Krzyk małpy

Niebieskie pręgi zieleni

Błękit żółć fiolet palmy oblok

Krzyk ptaka purpury

**hi hi**

Na sieniej łapie stąpa

Cicho

Olbrzymie zielone oko

Krwiste zielone oko to drugie

Małby czi-czi

Papugi hi-hi

**Zielone oko**

Masa zielonożółta

Fiolet w krąg

Drży małpie serce

Tajemnica puszcza krew

**Zielone oko**

Palmy szumią Rododendron czeka

**Motyle lecą**

Nieruchome czuwa ko

Purpura-zieleń

I to **drugie**

Zielone oko

Strach drzemie

Małpy szy-szy

Papugi hi-hi

**Zielone** oczy

Czy to już noc czy to już dzień

Czy to sen

Czy to strach — czy to hipopotam

Palmy Cisza Zmrok

Małpy Motyle Papugi

**Czi-czi hi-hi czi-czi**

ZIELONE OKO.



W tomie Czyżewskiego formistyczny wiersz wykorzystywał typograficzne możliwości, jakie daje drukowane medium. Posługiwał się spacją, wytłuszczeniem czcionki oraz kapitalikami, by wyeksponować szczególnie istotne słowa lub też onomatopetje, związane z dźwiękami wydawanymi przez zwierzęta. Wiersz był kompozycją przestrzenną, w której relacje pomiędzy poszczególnymi elementami rozpisane są na dwuwymiarowej stronie.

Język programowania JavaScript, którym posłużyli się Pawlicka i Podgórn, daje możliwości stworzenia projektu w pełni multimedialnego: hipertekstowego, animowanego, z towarzyszącą lekturze ścieżką dźwiękową, naśladowującą odgłosy natury, a także z wykorzystaniem syntezatorów mowy. Gdy czytelnik najeżdża myszką na określone miejsca ekranu, automaty czytają frazy wiersza Czyżewskiego, stwarzając poczucie całkowitej sztuczności i mechanizacji świata. Biorąc pod uwagę, że w poezji Czyżewskiego konkret słowa, dynamizacja wiersza i przyspieszenie jego przebiegu, doskonale wyeksponowane za sprawą cyfrowej animacji, łączą się ze światem na polu biologicznym, a na polu techniczonym, zastanawiać się można nad zasadnością takiej pełnej automatyzacji tej poezji. Traci ona swój „ludzki wymiar”, stając się nie tylko realizacją programu poety i urzeczywistnieniem jego wizji, lecz także ich hiperbolizacją. Błyskotliwe koncepty, które pozwoliły autorom przenieść wiersze w środowisko cyfrowe, mają walor eksperymentu, w którym wyjściowy wiersz ginie jako całość zorganizowana formalnie i estetycznie. Otwarcie utworu na wielokrotne powtarzanie przez czytelnika określonych fraz daje poczucie zagubienia w labiryncie zmechanizowanego świata, nie daje natomiast wyobrażenia o organizacji wierszowej pierwowzorów. Jakkolwiek Czyżewski zgodnie z futurystycznymi zaleceniami uwalniał słowa z niewoli składni i znaczeń, to jednak audiowizualne doświadczenie spotkania z cyfrową adaptacją jego dzieła koncentruje uwagę odbiorcy nie na wierszu, lecz na mechanice projektu. To zaś spycha nieuchronnie jego wierszowość na plan dalszy. Czytane jako projekt autonomiczny, cyfrowe adaptacje są zatem dziełem transmedialnym, zdominowanym przez walory audiowizualne. Dopiero zestawione z tekstami wyjściowymi, czytane razem i w porównaniu z nimi, pozwalają zrozumieć intencje twórców, którzy uwalniając wiersz od jego nośnika, a zarazem udosławiając mechaniczność będącą w poezji Czyżewskiego zaledwie eksploatowaną na różne sposoby ideą, pozbawili go zakotwiczenia w historii.

Trzeba však pamiętać, że niedopowiedzenie, obrazowość, synestezyjność, muzyczność frazy w dziele literackim są zawsze zabiegami celowymi i stanowią o jego walorach artystycznych: poznawczych i wyobraźniowych. Jakości te, przelożone na język digitalnych dźwięków, obrazów i ruchów, zyskują dosłowność i zaczynają uobecniać to, co wcześniej było kwestią sugestii, a w trakcie lektury stawało się przedmiotem interpretacji. Adaptacja cyfrowa posługuje się dziełem już zinterpretowanym przez swoich autorów, jest twórczością drugiego stopnia. Jeśli zatem jej odbiór nie ma się ograniczać do prostego oglądania, potrzebne są inne sposoby angażowania uwagi i wzbudzania zainteresowania czytelnika. Temu służy interaktywność, wprowadzana bądź za sprawą struktury hipertekstowej, uprzestrzeniającej tekst i czyniącej zeń świat zdarzeń nieoczywistych i tajemniczych, bądź dzięki sensualnemu zaangażowaniu czytelnika, który osaczony przez muzykę i efekty wizualne daje się wciągnąć w fabularną intrygę, bądź przy użyciu jednej i drugiej metody.

Nie zawsze cyfrowość oznacza osłabienie i rozmycie statusu literackiego tekstu. Bywa i tak, że program komputerowy działa jak kolejny poziom nadorganizacji, dzięki swej mechanice wydobywający dodatkowe sensory struktury tekstowej. Dobry tego przykład stanowi cyfrowy generator wierszy *booms* Piotra Puldziana Plócienniczaka (2016), stworzony na

podstawie wierszy Maćka Taranka (2013). Pomijam w tym miejscu analizę poetyki jego utworów po to, by skupić się na tym, jak zmieniają się one za sprawą nowego medium. Zamyśl generatywnego dziełka Płócienniczaka jest stosunkowo łatwy do uchwycenia: po otwarciu przeglądarki na ekranie pojawiają się w kilkusekundowych odstępach kolejne utwory, których bohater i podmiot liryczny w jednej osobie namiętnie gra w gry komputerowe i objada się chipsami. W tle tego rozpasania cyfrowej i rzeczywistej konsumpcji wybuchają kolejne bomby i rośnie liczba ofiar, o których czytelnicy mogli słyszeć z przekazów medialnych, wszystkie one są bowiem autentycznymi historiami zaczerpniętymi z najnowszej historii.

#### **boom #1**

oglądałem pokemony, kiedy pierwszy samolot  
uderzał w północną wieżę world trade center.  
oglądałem pokemony, kiedy drugi samolot  
uderzał w południową wieżę world trade center.  
  
oglądałem uśmiechniętą mysz, która pika jak serce.

#### **boom #6**

grałem na pegasusie, kiedy terroryści  
podjechali ciężarówką pod szkołę w biesłanie.  
grałem na pegasusie, kiedy antyterroryści  
podjechali czołgiem pod szkołę w biesłanie.  
  
grałem w dziesięć gier na jednym kartridżu.

#### **boom #10**

grałem w lego gwiazdne wojny, kiedy wybuchła  
bomba w zachodnim bagdadzie.  
grałem w lego gwiazdne wojny, kiedy wybuchła  
bomba we wschodnim bagdadzie.  
  
rozbijałem roboty, które strzelały mi w serce.

#### **boom #50**

układałem klocki playmobil, kiedy pierwsza ciężarówka  
wybuchła w tal afar w iraku.  
układałem klocki playmobil, kiedy druga ciężarówka  
wybuchła w tal afar w iraku.  
  
układałem komisariat policji, budowałem swój świat.



**boom #1088**

grałem w dwarf fortress, kiedy wybuchła  
bomba przed klubem paddy's pub na bali.

grałem w dwarf fortress, kiedy wybuchła  
bomba przed klubem sari club na bali.

budowałem świat, który będę mógł zniszczyć.

**boom #2594**

grałem w gta vice city, kiedy eksplodowała  
bomba na pokładzie lotu air india 182.

grałem w gta vice city, kiedy eksplodowała  
bomba na lotnisku międzynarodowym tokio narita.

strzelałem do ludzi, żeby zabić czas.

**boom #2878**

grałem na xboksie 360, kiedy neonazista  
strzelał do dzieci na wyspie utoya.

grałem na xboksie 360, kiedy neonazista  
wysadzał samochód przed biurem premiera norwegii.

grałem w reżyserską wersję halo 3, zabijałem złych.

**boom #3155**

grałem w mortal kombat, kiedy wybuchła  
bomba na pokładzie volga-aviaexpress 1353.

grałem w mortal kombat, kiedy wybuchła  
bomba na pokładzie siberia airlines 1047.

chciałem być dobry, więc rozdawałem ciosy.

Automatyzm algorytmu, czerpiącego kolejne wersy, powtarzające się co jakiś czas z niewielkimi zmianami, ze źródłowej bazy opracowanej przez autora, być może szybko zniechęciłby czytelnika. Rozszyfrowawszy koncept utworu nie ma on nic więcej do zrobienia; może jedynie śledzić pojawiające się w dziesięciosiekundowych odstępach pięciowersowe wiersze wyświetlające się białą czcionką na czarnym ekranie, gdyby nie jeden szczegół. Każdy bowiem utwór, kolejny *boom*, rejestrujący dramat ofiar ginących w atakach terrorystycznych, skonfrontowany z bezproblemowym światem wirtualnych strzelanek, angażujących — w przeciwieństwie do realnych śmierci — uwagę i emocje gracza, otrzymuje kolejny numer. Projekcja wierszy nie jest zatem wiecznym powrotem tego samego, bezdusznym działaniem maszyny, lecz linearnie rozwijającą się czasie historią, w której kolejne montaż powtarzalnych fraz to rosnąca liczba niewinnych ofiar terroryzmu. Każde z przywołanych zdarzeń miało miejsce naprawdę, więc i liczba ofiar realnie rośnie. A odliczanie nie

ma końca. Raz uruchomiony utwór nigdy się nie kończy: numerowanie kolejnych wierszy i kolejnych bomb trwa do momentu, gdy czytelnik wyłączy przeglądarkę. Przy kolejnym otwarciu odliczanie zaczyna się od początku.

Jest to zatem dzieło najdosłowniej otwarte i nieskończone (w znaczeniu matematycznej nieskończoności, ku której nieuchronnie zmierza odliczanie). Jego ostentacyjna nieinteraktywność, wymuszająca bezczynność odbiorcy, jest odpowiednikiem bierności cywilizacji zachodniej, która nie robi/nie może zrobić nic, by zapobiec tragediom. Obserwowanie pojawiających się w stałym rytmie coraz to nowych, choć powtarzających się konfiguracji wersów, liczonych przez program komputerowy jako kolejne *booms*, wprawia czytelnika w konfuzję i oszołomienie stopniowo uświadamiając mu, że algorytmicznym rozładom wersów nie ma końca, zaś pozornym sensem wierszy rządzą: porządek zaprojektowany przez autora i maszyna, odliczająca kolejne wybuchy.

Ten genialny w swej prostocie projekt w sposób rzadko dotychczas w twórczości polskich artystów spotykany wykorzystuje możliwości cyfrowej technologii, aby zintensyfikować literackie walory dzieła. Adaptacja kilku wierszy Taranka wzmocniła ich semantykę za sprawą wykorzystania technologii, która sama staje się środkiem i przedmiotem poetyckiej reprezentacji. Każdy pojedynczy wiersz wydrukowany w tomiku jest zaledwie ironicznym komentarzem do współczesnej kultury konsumpcji, która swych uczestników znieczuliła na ludzką tragedię. Dzięki wykorzystaniu automatyzmu generatora jako narzędzia dynamizującego utwór, a zarazem blokującego możliwość zatrzymania lub cofnięcia procesu wyświetlania kolejnych wierszy, zaczynają się one układać w przejmującą i oszałamiającą opowieść o okrucieństwie i obojętności. Ważną rolę odgrywa wspomniana wcześniej nie-interaktywność, sprzeczna z naturą sieciowego medium, które przyzwyczaило swoich użytkowników do współudziału w wydarzeniu, jakim każdorazowo jest odbiór dzieła. Tym razem odbiorca jest zmuszony do krytycznej refleksji nad własną pozycją, najpierw jako ten, kto sam pozostaje bierny wobec losu ofiar, a zaraz potem jako unieruchomiony i pozbawiony wpływu na bieg utworu widz/czytelnik. Już bowiem po kilkunastu minutach obserwacji monotonicznie zmieniających się na ekranie komunikatów skupienie obserwatora słabnie. Zamiast współczucia dla ofiar pozostaje ciekawość, co może wydarzyć się jeszcze w przebiegu tej sesji. A ponieważ nie można jej przyspieszyć ani przewinąć, pozostaje czekanie, w trakcie którego można zająć się czym innym. I kiedy po jakimś czasie — godzinie, dwóch lub dziesięciu, odbiorca wraca do generowanych w niezmiennym rytmie pięciowersów, które skrupulatnie odlicza program komputerowy, uświadamia sobie, że został wciągnięty w tę nie-interaktywną historię jako jej negatywny bohater: tak samo nieczuły i obojętny na ludzki dramat jak liryczny podmiot Taranka/Puldziana. Człowieka zastępuje maszyna, której licznik nie zna znużenia, bez przerwy towarzyszy więc anonimowym śmierciom. Ważny jest też autorski pomysł Plócienniczaka, który zajmuje pozycję kontrolną wobec bezdusznego generatora wierszy. Tym samym czytelnik ma pewność, że przekaz nie jest wyłącznie kwestią przypadku, lecz przemyślanym artystycznym projektem. Pozycja medium literackiego pozostaje niezachwiana. Tym samym *booms* Plócienniczaka jako medialny projekt stworzony w oparciu i z wykorzystaniem medium literatury (poezji) staje się krytycznym komentarzem politycznym do aktualnej sytuacji na świecie, laboratoryjnym eksperymentem testującym wrażliwość i percepcyjne możliwości odbiorcy, a zarazem transmedialną refleksją na temat granic wyrazu języka i literatury oraz jej nowych możliwości uzyskanych dzięki wsparciu przez technologię. Ta ostatnia, w akcie kognitywnej (tylko

i wyłącznie) interakcji z czytelnikiem, służy odzyskiwaniu utraconych lub być może tylko uśpionych wartości humanistycznych, takich jak zdolność przeżywania empatii, trwogi, czy gniewu. Omawiany generatywny utwór stanowi udany przykład adaptacji wiersza, która materializując i unaoczniając czasowość sztuki literackiej, a także wykorzystując automatyzm maszyny, umożliwia odbiorcy uczestnictwo w niezwykłym literackim zdarzeniu, które oddziałuje na niego z siłą, jakiej druk nie byłby w stanie dziś osiągnąć.

Na koniec trzeba jeszcze zapytać o status twórcy/twórców omawianych dzieł. Tym bowiem, co wydaje się istotnie nowe, jest właśnie problematyka kwestii autorstwa. Cyfrowe adaptacje są często dziełem zespołu złożonego z literaturoznawcy (pisarza) oraz grafika/programisty. Zakwestionowanie roli autora jako twórcy tekstu, eksponowane przez Onaka, znajduje swą przeciwagę w deklaracjach autorów *Popiołu i diamentu*. Wszyscy oni nie tylko czują się odpowiedzialni za określoną część projektu, ale też wskazują na autorstwo pomysłów wykorzystanych w dziele. To chyba najbardziej symptomatyczny dowód odrodzenia idei autorstwa, do której twórcy cyfrowej wersji *Popiołu i diamentu* zdają się przywiązywać dużą wagę. Wbrew ponurym przepowiedniom sceptyków, w dobie posthumanizmu autorstwo nadal ma się dobrze. Podobnie jednak jak w przypadku odbioru, zmienia się jego charakter: staje się zjawiskiem zespołowym. Wzmacnia idee istotne we współczesnej kulturze: zadaniowość, kooperatywizm, wspólnotowość i współodpowiedzialność.

Powody tworzenia cyfrowych adaptacji są rozmaite: od chęci popularyzacji klasyki literatury, przez eksperymentalne próby realizacji artystycznych intuicji awangardowych autorów, których pomysłem nie była w stanie sprostać dwuwymiarowa przestrzeń drukowanej strony, a także przetestowanie nowych możliwości technologicznych multimedialnych w służbie twórczości literackiej i postliterackiej, ale też z przekonania, że sięgnięcie do pomysłów dobrych i sprawdzonych jest gwarancją czytelniczego sukcesu, który zapewnia nie tyle samo medium, co dobrze skonstruowana (w dowolnym medium), dynamiczna i wciągająca opowieść oraz przekonująco wykreowany i intrygujący bohater. Tu ujawnia się transmedialny wymiar cyfrowych adaptacji. Wreszcie — opowiadanie znanej historii za pomocą nowych środków artystycznych jest tyleż działaniem służącym daniu nowego życia staremu dziełu, co wypowiedzią o współczesnej kulturze i o nieoczywistym w niej statusie literatury, pisarza oraz czytelnika. Te ostatnie kwestie wydają się szczególnie istotne w literaturoznawczym dyskursie, albowiem często wskazuje się na kulturę cyfrową jako przestrzeń, w której dochodzi do urzeczywistnienia postulatów wolności i kreatywności czytelnika. Tymczasem wolność pozostaje ambiwalentna, czytający bowiem wypełnia lekturowy scenariusz rozpisany przez twórców.

Nie jest z pewnością prawdą, że dzieło cyfrowe z definicji wymaga mniejszego zaangażowania, uwagi i kompetencji odbiorcy niż literacki tekst dostępny w medium analogowym. W przypadku większości adaptacji klasyki literatury jest bowiem tak, że kompetencje literackie muszą stanowić fundament dla innych umiejętności lekturowych odbiorcy. Warto odnotowania jest to, że w takiej podwójnej roli użytkowników wrażliwych na semantykę literatury oraz biegłych w problematyce komunikacji nowomiedialnej występują twórcy cyfrowych adaptacji: Urszula Pawlicka, Mariusz Pisarski, Łukasz Podgórn, Puldzian Płócienniczak — wszyscy oni dowodzą, jak bardzo wrażliwość ukształtowana przez czytanie książek przydaje się w interpretacji dzieł będących cyfrowymi rearanżacjami literatury. Adaptacje te, nawet jeśli zyskują status interaktywnej gry, swoją wartość i semantykę nadbudowują nad pierwotną literackością, biorąc początek w linearnym i kontemplacyjnym

charakterze druku. Przejawia się ona zarówno w dominacji kodu werbalnego i rozmaitych wariacji typograficznych, jak i w tym, co stanowi istotną cechę literatury — wielointerpretowalności.

Status cyfrowych adaptacji budzi najczęściej wątpliwości. Ontologiczna niestabilność znaczeń dzieła czyni zeń byt potencjalny, aktualizujący się w akcji literatury. Brak materialnej podstawy dzieła przeniesionego do medium cyfrowego jeszcze ową wirtualność statusu literatury wzmacnia.

Agnieszka Słodownik zadała w dyskusji redakcyjnej o cyfrowych adaptacjach literatury pytanie: po co używać opowieści już istniejących? (*Cyfrowe adaptacje klasyki literackiej* 2014) i wskazała, że dzieje się tak z pokory przed nadmiarem. Książka jest formą elitarną, bo czasochłonną. Dobre opowieści kryją się więc w zakurzonych, nieczytanych książkach. Wystarczy do nich sięgnąć i wykorzystać gotowe wzorce narracyjne. Tyle, że to trochę za mało na literaturę. Za mało także na adaptację. Powstają zatem wariacje, które nie aspirują do samodzielności, stanowią raczej formę eksperymentalną lub popularyzatorską. Bazują albo na sprawdzonych upodobaniach odbiorców (gra, intryga fabularna, zdobywanie punktów, poszukiwanie rozwiązania zagadki), albo testują ich cierpliwość i często pozostają zjawiskiem niszowym. Na ten brak zrozumienia narzekają właściwie wszyscy zajmujący się zjawiskami e-literatury. Adaptacje literatury są bowiem przekształconą częścią kultury literackiej: wymagają wrażliwości na literaturę i znajomości literackich pierwowzorów, którego współczesnym odbiorcom bardzo często brakuje. Dopiero przez porównanie obu wersji cyfrowa adaptacja zyskuje pełnię sensu. Rewolucja w sferze medialnej powoduje, że każda forma literacka, także podana w nowym, cyfrowym medium, przestaje być atrakcyjna. To przyczyna popularności seriali, które absorbują uwagę dynamiczną fabułą i intrygą oraz gier, które dają graczowi dużo większą, realną swobodę i wpływ na przebieg rozgrywki. Odbiorcy sami stają się jej bohaterami.

Cyfrowa adaptacja literatury często staje się interaktywna. To poniekąd zaprzeczenie istoty komunikacji literackiej, w której autor i odbiorca byli jasno zdefiniowani. Być może mamy do czynienia z jakąś literaturą trzeciego stopnia, tekstem już nie tylko nadbudowanym nad innym tekstem, ale także medium w medium. To jak dzieło literackie w podwójnym opakowaniu: wersja analogowa zostaje wzbogacona o cyfrową, przy czym analogowy druk nadal jest aktywnym narzędziem kreowania sensów na poziomie podstawowym. Inaczej funkcjonuje pismo i typografia w *Marszu* (forma wizualna), inaczej w *Pamiętniku...* (typografia drukowana), inaczej w *Cyfronym oku*, gdzie jest już świadomie wykreowanym elektronicznym obrazem pisma, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Adaptacja filmowa to dzieło samoistne, nieustępujące dziełu pierwotnemu pod względem walorów artystycznych, często kongenialne wobec pierwowzoru. Tymczasem adaptacje cyfrowe często wymagają rozpatrywania na płaszczyźnie socjologii literatury i teorii komunikacji. Liczyć się zaczynają ich walory eksperymentów transmedialnych, a nie poziom artystyczny. Ich status jest albo niesamodzielny wobec pierwowzoru, albo stanowią one wysoce swobodną wariację inspirowaną pierwowzorem. Ich wartość ujawnia się dopiero na tle wyjściowego utworu, wobec którego są zaawansowanym technologicznie i formalnie projektem. Przy tym punkt ciężkości przenosi się na opowieść lub też medialno-technologiczne kwestie ontologii dzieła. Niektóre tylko stanowią rozwinięcie, wcielenie i realizację idei załączkowo niesionych przez pierwowzór (utwory Czyżewskiego, *Pożegnanie jesieni* — w których kwestie formy i możliwości jej ekspresji zostają podjęte w nowym

---

środowisku medialnym jako bardziej adekwatnym i spełniającym wizje awangardowych artystów). I one jednak nie są po prostu medialnymi przekładami, lecz transmedialnymi wariacjami na temat pierwowzoru i mogą z powodzeniem być rozpatrywane jako utwory niezależne i samodzielne.

Adaptacja cyfrowa dzieła literackiego staje się wypowiedzią na temat kondycji i losu literatury w świecie multimediów, a także meta-refleksją o istocie i granicach literackości, która jest nieustannie przekraczana. Ta transmedialność literatury w sieci prowadzi często do osłabienia i rozmycia jej statusu, zawsze — do przekształcenia. Bywa jednak i tak, że nowe technologie przyczyniają się do wzmocnienia siły oddziaływania słów. I to jest model najbardziej dla literaturoznawcy atrakcyjny, lecz przecież nie jedyny. To, że dochodzi do zmiany percepcji, przeniesienia akcentów ze zmysłu wzroku na słuch, z czytania na oglądanie, nie oznacza, że utwór staje się mniej wymagający. Wprost przeciwnie. Wymaga zwielokrotnionych, szerokich kompetencji: czytelniczych, filmo- i medioznawczych, wreszcie informatycznych. To, że tekst literacki podbudza wyobraźnię, zaś dzieło cyfrowe ją usypia, jest również twierdzeniem nieoczywistym. Nasz umysł i percepcja działają po prostu inaczej. Na dzieło cyfrowe reagujemy jak na film — szukamy opowieści, ale także ciekawej gry montażem (formą). Cyfrowe adaptacje to często forma sztuki krytycznej, będącej wypowiedzią o samej kulturze, odsyłającej do kontekstów zewnętrznych, do kondycji czytelnika i autora. Autorstwo staje się jednym z kluczowych zagadnień medium literackiego przenoszonego zazwyczaj przez zespół do środowiska multimedialnego.

Nie bez znaczenia jest też walor rozrywkowy tego typu przedsięwzięć, które nawiązując do fabuł literackich, angażują uwagę i emocje czytającego. Znaczenia utworu mogą w adaptacji cyfrowej zostać zawężone lub poszerzone, fabuła uproszczona lub zachowana. Zawsze jednak dzieło przetransponowane do medium cyfrowego zyskuje dodatkowy walor wielokodowości oraz metamedialności. Ta ostatnia oznacza, że adaptacja dzieła literackiego jest wypowiedzią na temat właściwości i możliwości literatury jako medium. Adaptacje cyfrowe dzieł literackich przekształcają literaturę. Cechuje je: performatywizm, wielozadaniowość lektury, intermedialność, metatekstualność, interaktywność, losowość i nieprzewidywalność, niepowtarzalność każdego wydarzenia lekturowego, trójwymiarowość i sensualność. Medium literackie (jako zespół społecznych praktyk kulturowych uwarunkowanych technologią komunikacji) w medium cyfrowym, coraz częściej stającym się miejscem powstania, albo — jak w omawianych przykładach — adaptacji, aklimatyzuje się powoli, ale wygląda na to, że zmiana ta przyniesie interesujące rezultaty.

---

## Bibliografia

- Branny Emilia (2007), *Rozważania na temat genologii transmedialnej*, „Techsty”, <http://www.techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/branny01.html> [dostęp: 10.09.2016].
- Chmielecki Konrad (2007), *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 2.
- Cyfrowe adaptacje klasyki literackiej* (2014), dyskusja redakcyjna: Urszula Pawlicka, Agnieszka Słodownik, Anna Rogulska, Michał Danielewicz, Mariusz Pisarski, „Techsty”, [http://techsty.art.pl/m9/cyfrowe\\_adaptacje\\_dyskusja.html](http://techsty.art.pl/m9/cyfrowe_adaptacje_dyskusja.html) [dostęp: 25.09.2016].
- Hayles N. Katherine (2008), *Electronic literature. New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame.
- Helman Alicja (2010), *Adaptacja* [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków.
- (1998), *Adaptacja — podstawowa technika twórcza kina* [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Trans-Humana, Białystok.
- (1998), *Adaptacja — podstawowa technika twórcza kina*, „Kino”, nr 1.
- Hendrykowski Marek (2013), *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” nr 20.
- Higgins Dick (2000), *Intermedia*, przeł.: M. i T. Zielińscy [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Intermedialność w kulturze końca XX wieku* (1998), red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Trans-Humana, Białystok.
- Kamińska Aneta (2007), *czary-i-mary (hipertekst)*, <http://www.czary-i-mary.pl/> [dostęp: 24.09.2016].
- (2007), *Czary i mary (hipertekst)*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa.
- Miczka Tadeusz (1998), *Adaptacja* [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 10, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Onak Leszek (2015), *Bletka z balustrady*, <http://www.ha.art.pl/bletkazbalustrady/> [dostęp: 5.10.2016].
- (2014), *Cierniste diody*, [http://techsty.art.pl/cierniste\\_diody/](http://techsty.art.pl/cierniste_diody/) [dostęp: 2.10.2016].
- (2013), *Pozegnanie jesieni*, [http://ha.art.pl/pozegnanie\\_jesieni/](http://ha.art.pl/pozegnanie_jesieni/) [dostęp: 20.09.2016].
- Pawlicka Urszula, Podgórnii Łukasz (2012), *Cyfrowe zielone oko*, <http://ha.art.pl/czyzewski/> [dostęp: 25.09.2016].
- Pisarski Mariusz (2014), *Tłoki, tuleje i Bruno Schulz. O „Ciernistych diodach” Leszka Onaka*, „Techsty”, [http://techsty.art.pl/aktualnosci/2014/cierniste\\_diody.html](http://techsty.art.pl/aktualnosci/2014/cierniste_diody.html) [dostęp: 11.10.2016].
- (2013), *Rękopis Znaleziony w Saragossie: adaptacja siecionowa*, [http://www.ha.art.pl/rekopis/00\\_intro.html](http://www.ha.art.pl/rekopis/00_intro.html) [dostęp: 5.10.2016].
- (2007), *Alicja w Krainie Cyfrowych Mediów. W stronę genologii transmedialnej*, „Techsty”, <http://www.techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/pisarski01.html> [dostęp: 12.09.2016].
- Pisarski Mariusz, Bylak Marcin (2013), *Balwochwał*, <http://ha.art.pl/schulz/start.html> [dostęp: 21.09.2016].
- Potocki Jan (1965), *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tłum. E. Chojecki, oprac. L. Kukulski, Czytelnik, Warszawa.
- Puldzian Plucienniczak Piotr (2016), *Booms*, <http://techsty.art.pl/m10/Booms/index.html> [dostęp: 2.10.2016].
- Rubiś Wojciech (2014), *Zagadnienia transmedialności w sztuce współczesnej. Wokół książki „Sztuki w przestrzeni transmedialnej” pod redakcją Tomasza Zaluskiego*, „Estetyka i Krytyka” nr 4.

- 
- Słodownik Agnieszka, Danielewicz Michał, Szota Michał (2014), *Popiół i diament*, <http://www.ceo.org.pl/pl/szkolazklasa2zero/news/pogrywanie-z-historia-popiolediament> [dostęp: 5.10.2016].
- Szczęсна Ewa (2007), *Poetyka mediów: polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa.
- Szczęсна Ewa, red. (2015), *Przełaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, Universitas, Kraków.
- Szczęсна Ewa, Pawlicka Urszula, Pisarski Mariusz (2014), *Przełaz hipertekstowy. Teoria i praktyka*, „Rocznik Komparatystyczny” nr 5.
- Sztuki w przestrzeni transmedialnej* (2010), red. T. Załuski, Łódź.
- Taranek Maciej (2013), *Repektorium*, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków.
- Twożywo [grupa] (2010), *marz*, <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?4cyf> [dostęp: 12.10.2016].
- Wierzewski Wojciech (1983), *Film i literatura*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa.
-





**AGNIESZKA FLISEK**  
Uniwersytet Warszawski\*

## **Ideologema de la modernidad en el discurso de las vanguardias cubanas**

The Ideologeme of Modernity in the Discourse  
of Cuban Avant-garde Movements

### Abstract

Under the common denomination of Cuban avant-garde, the present article gathers texts of versatile subject matters and poetics: Regino Pedroso's "Salutación fraterna del taller mecánico" (1927), Manuel Navarro Luna's *Surco* (1928), Mariano Brull's *Poemas en menguante* (1928) and Ramón Guirao's *Bailadora de rumba* (1928). Nevertheless, all of them are characterised by the same avant-garde attitude consisting in searching for novelty and, above all, they reveal a similar "structure of feeling" (Williams 1977). The euphoria, proper for the first decades of independence (always controlled by the "the giant with seven-league boots") was replaced by confusion and disorientation experienced after the economic depression of 1920, disagreement with corruption, clientelism and other blights on the Republic's political life, and with the idea of modernity reduced to material progress. The article studies the ways in which modern avant-garde Cuban literature gains insights into objective factors of modernity. It also aims at explaining why Cuban avant-garde writers, instead of internalizing modern fantasies and dreams (Berman 1988), try to generate compensatory constructions which pretend to abolish them (Cros 1997).

\* Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego  
ul. Oboźna 8, 00-332 Warszawa  
e-mail: [a.flisek@uw.edu.pl](mailto:a.flisek@uw.edu.pl)

Es un lugar común de la crítica literaria cubana sostener que en la isla “apenas ha existido literatura de vanguardia” (Esténger 1950: 48), que, en todo caso, su carácter era meramente epigonal, pues ella no fue sino un “confuso (...) resumen (...) de los *ismos* europeos” (Vitier 1958: 318); que, con sus “minúsculas, (...) imágenes desaforadas, (...) jitanjáforas, (...) encabritamiento tipográfico, (...) deformación plástica” (Mañach 1944: 201) u otros intentos de innovación estética no menos “fútiles” y “vacíos” jamás llegó a superar la “meta abstracta del avance por el avance, de lo nuevo por lo nuevo” (Vitier 1958: 315); que, en tanto movimiento polémico, sucumbió “tan pronto como las conciencias creyeron hallar oportunidad real de expresión en lo político” (Mañach 1944: 201); en fin, que su vida era efímera y sus manifestaciones poéticas escasas, ya que cristalizó en un solo libro, *Surco* (1928) de Manuel Navarro Luna, para transitar casi en seguida hacia formas más poderosas: poesía pura, poesía social y poesía negra (Fernández Retamar 2009: 27–31).

Detenemos este flujo de definiciones cuestionadoras del vanguardismo isleño en un concepto que nos resulta especialmente sugerente, el de la poesía vanguardista cubana como “un consciente sentido de tránsito” (39). Su autor, Fernández Retamar, utiliza esta expresión únicamente para hacer referencia a la evolución interna de la serie literaria, es decir a lo que él considera una transformación del germen vanguardista en nuevas tendencias poéticas. Registremos este momento: entre los años 1927 y 1928, además del ya mencionado *Surco* (1928) de Navarro Luna que representaría la poesía de vanguardias “propriadamente dicha”, se publican: “Salutación fraterna al taller mecánico” (1927) de Regino Pedroso, *Poemas en menguante* (1928) de Mariano Brull y “Bailadora de rumba” (1928) de Ramón Guirao<sup>1</sup>, que inician, respectivamente, la poesía social, la poesía pura

<sup>1</sup> “Salutación fraterna al taller mecánico” apareció el 30 de octubre de 1927 en el Suplemento Literario del número 95(302) del *Diario de la Marina* (en lo que sigue Pedroso 1927: 34), acompañado de otros poemas (“Parábolas”, “La oración inútil”, “Perro mío, fiel perro”, “Parábola de la justicia”, “El ídolo roto”, “Eternidad”, “El árbol fraterno”, “Parábola del milagro imposible”, “Los conquistadores”, “El retorno infabable”) y de la “Semblanza crítica de Regino Pedroso” por Rubén Martínez Villena; posteriormente fue publicado en el número 2 de la revista matancera *Atuei*, en diciembre de 1927, y recogido en el primer tomo de poemas de Pedroso, *Nosotros* (La Habana, Editorial Trópico) de 1933. *Poemas en menguante*, el primer libro de Mariano Brull, fue publicado por Impr. Le Moil & Pascaly de París en 1928 (en lo que sigue Brull 2001). El mismo año vio luz en la Editorial “El Arte” de Manzanillo *Surco* de Manuel Navarro Luna (en adelante citaremos por esta edición) y “Bailadora de rumba” de Ramón Guirao, que fue publicada el 8 de abril en el Suplemento Literario del *Diario de la Marina* y luego, el 30 de septiembre, en el número 26 de *1928. revista de avance* (en lo que sigue Guirao 1928: 241).

y la poesía negra. Si bien Fernández Retamar considera las tres últimas publicaciones como momentos de superación de la poética vanguardista<sup>2</sup>, lo cierto es que todas ellas adoptan la misma actitud de búsqueda de lo nuevo, que –según Regino E. Boti, uno de los primeros analistas de la “nueva poesía” cubana– es el “común denominador” de la “vanguardia lírica [que] envuelve diversidad de focos convergentes” (1928: 25); asimismo todas ellas articulan lo que Raymond Williams (2000) denomina “estructura de sentimiento” contemporánea.

El concepto williamsiano nos permite sacar la poesía vanguardista de la zona de experiencia del juego frívolo, lucidez, libertad creativa o belleza intelectual, a la que fue confinada, para devolverla al discurso social, al que pertenece como miembro de pleno derecho. Sin embargo, no por ello la leeremos como una “evidencia secundaria de relaciones económicas y sociales” o como un “epifenómeno de (...) creencias sistemáticas –“concepciones del mundo” o “ideologías”– (Williams 2000: 154), aunque los críticos e historiadores de las vanguardias cubanas (Fernández Retamar 1954, Ripoll 1968, Cairo 1978, entre otros) insisten en que fue el movimiento revolucionario, constituido ante todo por el Grupo Minorista (1921–1927) y la *revista de avance* (1927–1930), nacido del desencanto frente a la inercia que sufre la República en las primeras décadas de su existencia, el que confiere al proceso cultural “una dimensión nacionalista, antidictatorial y antiimperialista, y [el que] expresa parte importante de la perspectiva que asumen los diferentes grupos de vanguardia” (Pizarro 2004: 119–120), comprometiendo algunos de ellos en sus objetivos (poesía social), en otros, en cambio, provocando una actitud de resguardo estético (poesía pura) (Vitier 1956, en línea)<sup>3</sup>.

Al sesgo pero no en contra de estas lecturas de la poesía vanguardista cubana como derivación de ideologías determinadas, preferimos interpretarla, siguiendo a Raymond Williams, como una textualidad que hace emerger la estructura del sentir que organiza valores y sentidos de modo presistemático y los capta en el momento de su emergencia, antes de que cristalicen en convenciones, prácticas y géneros (Williams 2000: 154). Y, precisamente, en tanto una re-producción de una “experiencia social *en proceso*”, [de] “los significados y valores tal como eran vividos y sentidos activamente” (155), los poemas vanguardistas aparecen como respuestas racionales y emocionales, respuestas privadas e incluso aislantes en algunos casos, idiosincráticas en otros, a las encrucijadas de la modernidad.

Aquí es donde giramos la noción de “consciente sentido de tránsito”, con la que Fernández Retamar definió la vanguardia cubana, hacia la red semiótica que nos interesa. Los poemas que constituyen el objeto de este análisis son un “consciente sentido de tránsito”

<sup>2</sup> Compartimos el planteamiento de Excilia Saldaña que, si bien sigue la tipología de Fernández Retamar, considera *Surco*, “Salutación fraterna al taller mecánico”, *Poemas en menguante* y “Bailadora de rumba” como primeras manifestaciones de cuatro tipos de vanguardismos diferentes (1971[48]: 4).

<sup>3</sup> En otras palabras, la vanguardia estética en Cuba iría a la zaga o, si se quiere, sería una mera consecuencia de la vanguardia política. Pues, a diferencia de la mayoría los “ismos” latinoamericanos, interesados menos en la transformación del mundo que en la innovación de las formas literarias, el minorismo –cuyo acto fundador fue la Protesta de los Trece (18.03.1923) llevada a cabo en contra de la corrupción del gobierno de Alfredo Zayas (cf. Cairo 1978: 116)– era, antes que nada, un movimiento intelectual que nucleó la resistencia política al zayismo venal primero, a la dictadura de Machado después y al imperialismo norteamericano siempre. En el caso del minorismo, la rebelión contra las formas trilladas, el antiacademismo, la lucha por la renovación de la cultura cubana no iban a la par sino que estaban indisolublemente unidos a su compromiso con la realidad política y social de Cuba y de América Latina.

en tanto que —y seguimos al sociocrítico Edmond Cros— “transcriben tomas de conciencia, remiten a una vivencia y a una imaginación colectiva, o sea a la manera como los factores objetivos de la modernidad (...) han sido interiorizados o compensados por unas construcciones que pretenden abolirlos” (1997: 132).

¿Cuáles son estos factores objetivos de la modernidad cubana, que los poemas representativos de las distintas tendencias vanguardistas interiorizan o, al contrario, frente a los cuales levantan construcciones compensatorias?

En primer lugar, es el proceso de industrialización que en este país que no existe sin azúcar afectó zonas rurales antes que ciudades, donde el central norteamericano, ese “Gigantesco acorazado/que va extendiendo su imperio/y edifica un cementerio/con las ruinas del pasado” —como lamenta Agustín Acosta en *La zafra* (1926: 12)— termina por desplazar al ingenio, el anterior atalaya de la modernidad<sup>4</sup>, convirtiéndose en un símbolo del poder omnímodo y totalizador de la sociedad cubana. Evidentemente, la modernidad de la isla se levanta sobre esta nueva extensión del capitalismo que es el imperialismo clásico, lo cual conlleva la integración total y definitiva de Cuba —al igual que del resto del subcontinente— en el comercio internacional como proveedora de materias primas (por no decir de la materia prima única) y una ausencia casi absoluta de un mercado nacional verdadero, pues los cubanos mejor situados en las tramas del poder, de las finanzas, del negocio azucarero o del tabaco reintegran sus beneficios no en el sector de la producción industrial sino en la importación de bienes de consumo. De hecho, el confort, el lujo, la cultura material y del ocio en la Cuba republicana son los indicios más importantes del desarrollo y del progreso, casi la única modernidad que el país parece necesitar (*cf.* Núñez Vega 2011: 14).

Otro de los factores históricos que afectan la imaginación social e inciden fuertemente en las representaciones culturales del periodo es la formación (reciente) del Estado nacional que levanta estructuras burocráticas poderosas, aunque incapaces de disfrazar la debilidad de los gobiernos dependientes de la voluntad estadounidense<sup>5</sup>. Para la oligarquía blanca criolla, responsable de la organización de la I República, la modernización y la racionalización asegura el orden de la dominación, en tanto que supone para las clases y etnias subalternas metas a alcanzar: un cambio de medio social o de hábitat, una transformación de condiciones de vida, valores, cohesiones (Núñez Vega 2011: 103–104). La frustración de estas expectativas sociales y nacionales genera intensas luchas políticas que van de las protestas antimperialistas, las reivindicaciones étnicas y sociales, las luchas por la reforma universitaria, a los enfrentamientos con presidentes venales primero y dictadores venales y sanguinarios después. Todo ello dentro del marco de la urbanización creciente, la emergencia y expresión en organizaciones políticas del proletariado, fenómenos que en su totalidad afectan las prácticas y las producciones culturales.

<sup>4</sup> Según Benítez Rojo, en el siglo XIX la sacarocracia cubana sostenía que el Ingenio era un agente de la modernización y la civilización, el que revolucionó la campaña criolla, el que proveía a la patria de “vida, orden e industria”, el que despertó “con su canto tecnológico el lánguido sueño precapitalista de la campaña criolla” (1989: 108).

<sup>5</sup> He aquí el testimonio lírico del líder del Grupo Minorista, Rubén Martínez Villena: “¿Adónde vamos todos en brutal extravío,/sino a la Enmienda Platt y a la bota del Tío?”. Los versos pertenecen al poema titulado “Mensaje lírico-cívico”, fechado en 1923 (Martínez Villena 1978: 138-143).

Sin embargo, el término modernidad no refiere únicamente a los procesos políticos, sociales y económicos de un periodo determinado. De hecho, para los fines del presente trabajo, debemos conceptualizarla como ideologema, en un principio tal como lo entiende Marc Angenot, es decir como “máxima” o “principio regulador subyacente a los discursos sociales a los cuales confiere autoridad y coherencia” (1982, en línea). El ideologema está ausente de los enunciados, porque no requiere demostración, pero es su componente activo que circunscribe un campo de validez, organizándose “en torno a unas dominantes semánticas y a una serie de valores que fluctúan según las circunstancias históricas” (Cros 1997: 122). El ideologema, precisa Cros, en tanto “un microsistema discursivo complejo” no es reductible a una noción dada, más bien actúa como un “conmutador” o una “placa giratoria, produc[iendo] una total labilidad de los campos de nociones” (123).

El ideologema de la modernidad se ve especialmente afectado por este tipo de tensiones nocionales. “Transformación, crisis, velocidad, novedad, fragmentación, tiempos diferentes y coexistentes, ciencia y progreso, utopías, tecnologías, medios masivos de comunicación, urbanización, democratización, anarquismo, racionalización, subjetivación”: entre los términos que Adriana Rodríguez Pérsico (2010: 11) propone para una descripción densa de la modernidad, desde luego es la novedad –entendida como una ruptura radical con el pasado– el sema por el que esta se ve esencialmente connotada (cf. Cros 1997: 131) y el que, por otro lado, incide de modo especial en la construcción del discurso vanguardista<sup>6</sup>.

Sin embargo, aun siendo un criterio axiológico básico y dominante tanto en la praxis artística como en la teorización estética, la novedad no ha dejado de ser para los vanguardistas cubanos un concepto problemático. Así por ejemplo, en una serie de tres artículos publicados en los tres primeros números de la *revista de avance*<sup>7</sup>, Jorge Mañach sostiene que las vanguardias en su fase de “tormenta e ímpetu”, aquellas encabezadas por “Marinetti, Picasso, Max Jacob”, se caracterizaron por una verdadera “furia de novedad”, que sin embargo no fue sino una “mera actitud de reacción o de discrepancia” (Mañach 1927a: 3), por cuanto redimía de la rutina, a la vez que esquivaba una definición precisa: la mayoría de los manifiestos recurrían a “puras negaciones o simples sugerencias positivas” (Mañach 1927a: 3). De ahí que, para conceptualizar el propio “vanguardismo”<sup>8</sup>, antes que nada hay

<sup>6</sup> Por supuesto, tampoco para las vanguardias la novedad es un valor autotético, un valor *per se*, sino que debe su potencial positivo a los valores que la acompañan. Según explica Tadeusz Szkotul, los vanguardistas en primer lugar focalizan la novedad como originalidad, como manifestación de las capacidades creativas del artista, y esta se vincula estrechamente con la libertad: “El creador, al romper con las normas artísticas trilladas, ensancha las fronteras de la moralidad vigente e introduce en el circuito de la cultura nuevos discursos sociales, sobre todo la idea del cambio, sin la cual las transformaciones en la estructura social y económica al menos se habrán ralentizado”. La novedad es inseparable también de la tradición, “a la que tiene que resistir, con la que lucha sin pausa, pero a la que por lo mismo revive y enriquece, escudriñando motivos por ella olvidados” (Szkotul 1999: 282–283).

<sup>7</sup> “Vanguardismo” (1[1], 15.03.1927: 2–3), “Vanguardismo. La fisonomía de las épocas” 1[2], 30.03.1927: 18–20) y “Vanguardismo. El imperativo temporal” (1[3], 15.04.1927: 42–44). En el presente artículo citados como: Mañach 1927a, 1927b, 1927c.

<sup>8</sup> Mañach entiende el vanguardismo como un verdadero movimiento, un “éxito de la acción”, frente a las “vanguardias” que no eran sino “proposiciones”, “tanteos”, “entusiasmos apostólicos y aislados” (Mañach 1927a: 2).

que precisar el significado del término “novedad”: “¿(...) que tipo de novedad es ésta? ¿Novedad absoluta, relativa? ¿Novedad de esencia o de formas? ¿Qué cosa es en fin de cuentas lo nuevo?” (Mañach 1927a: 3).

Mañach, en primer lugar, hace una apuesta por la unidad del arte nuevo y la juventud que se opone a la vieja y conservadora convicción “nihil novum sub sole” de los “*pompieri* y académicos” quienes preguntan “desesperadamente: »¿Por qué ha de haber novedad en el arte, que es eterno; en la sensibilidad, que está siempre hecha de los mismos sentidos, de los mismos nervios?»” (Mañach 1927c: 42). Contradiendo la opinión de Ortega y Gasset, según la cual entre los partidarios del “nuevo estilo” predominaba la consideración del arte como un juego intrascendente<sup>9</sup>, Mañach atribuye a los vanguardistas un sentido casi kantiano del deber: el de asumir el “imperativo categórico del tiempo”. La “obligación del hombre de espíritu creador [es] marchar con su época”, sostiene, de ser “representativo (...) hasta en sus inconformidades” (Mañach 1927b: 20). Pues, el imperativo que debe sentir “el pensador, el artista, el obrero intelectual” de traducir “el ritmo y las preocupaciones de su actualidad” (Mañach 1927c: 44), no le impide estar en desacuerdo con “determinadas doctrinas o actitudes privadas” (Mañach 1927b: 19). Mañach trae a colación el ejemplo de Vigny, “romántico por excelencia”, “poeta muy de su hora”, que, sin embargo, detestaba “el sordo egoísmo de la burguesía maquinista que la Revolución Industrial endiosó” (Mañach 1927b: 20). Así también los “nuevos” de ahora pueden “vibrar al unísono con la cadencia más honda y más amplia de la época y, no obstante, o tal vez por eso mismo, mantenerse sordo[s] a ciertas fanfarrias incidentales” (Mañach 1927b: 19).

En este sentido Mañach coincide con César Vallejo quien, en el artículo “Poesía nueva”, que apareció el 15 de agosto de 1927 en el número 9 de la misma *revista de avance*<sup>10</sup>, manifiesta una franca oposición a la ideología de lo nuevo y distingue entre la mera modernolatría que llena la boca de los poetas con “palabras flamantes”, referentes a las “ciencias e industrias contemporáneas”, y la verdadera sensibilidad moderna:

Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna —insiste Vallejo— han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad (...), han de despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es el único sentido estético ... (Vallejo 1927: 225)

Creemos que “Salutación fraterna al taller mecánico”, *Poemas en menguante*, “Bailadora de rumba” y *Surco* tienen la osadía de ofrecer todos los flancos de una sensibilidad nueva sin ser al mismo tiempo elogios acrílicos o, como las llama Marshall Berman, “pastorales modernas”: visiones bucólicas que proclaman una afinidad natural entre la modernización material y espiritual (1989: 132). Y sí prescinden de serlas no es porque la modernidad

<sup>9</sup> “Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas. [...] Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia” (Ortega y Gasset 2004: 87 y 89).

<sup>10</sup> Como explican los redactores avancistas, se trata de una reimpresión del artículo originalmente publicado en la “fraterna revista *Amauta* de Lima”, aunque en realidad “Poesía nueva” apareció por primera vez en el primero de apenas dos números de la revista *Favorables Paris Poema*, editada por Vallejo y Juan Larrea en París (cf. Schwartz 1991: 44).

en Cuba fuera únicamente materia de sueños, fantasías y espejismos con los que, a falta de materiales de la modernización política y económica, solían nutrirse los intelectuales y artistas de la periferia subdesarrollada, de creerle a León Trotsky<sup>11</sup> o al propio Berman<sup>12</sup>.

De la intensidad de la vida urbana, de la velocidad de los automóviles, de los triunfos de la decoración y del diseño arquitectónico, del ritmo febril de las multitudes, de toda esa experiencia de la modernidad que modificaba la percepción del hábitat y los hábitos cotidianos, también eran partícipes los cubanos, sobre todo los habaneros, si bien algunos de ellos, una minoría, se limitaron a identificarla con las prácticas de lujo, el confort y los bienes de consumo importados junto con el *american way of life*, y otros, la mayoría, contemplaban con los baudelairianos ojos “abiertos como puertas cocheras” —y siempre desde la perspectiva de la vereda— los alcances del progreso tecnológico, “las grandes avenidas, espléndidos edificios, magníficos paseos, suntuosos clubs y hermosísimos repartos”, como describe Emilio Roig La Habana moderna (1939: 10); y otros más, una mayoría aun más grande, asistía, como el viejo Usebio Cué de *¡Ecué-Yamba-O!*, “con una suerte de espanto admirativo, a las conquistas de espacio realizadas” por los centrales azucareros norteamericanos, esos “hongo(s) de acero, palastro y concreto” que crecían “sobre las ruinas de trapiches antiguos” (Carpentier 1933: 9).

Pero ni los “gigantescos acorazados” de los centrales que “extienden su imperio” sobre la campiña cubana, ni los íconos de la modernidad que inundan las áreas urbanas se convierten en objetos de culto de los poetas vanguardistas. Escasos poemas, como “Salutación fraterna” de Pedroso o “El regreso”, “Glaucoma” y “Estación terminal” del tomo *Surco* de Navarro Luna registran los logros de la tecnología. Y es difícil, en todo caso, considerarlos manifiestos del urbanismo o utopías futuristas de la modernización. “El regreso” recuerda más bien la poesía *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade, donde, como apunta Jorge Schwartz, la iconografía industrial de la megalópolis paulista sufre una suerte de “tropicalización”, como si la cultura del ocio meridional corroyera la civilización del progreso<sup>13</sup>. Así también en “El regreso”, de Navarro Luna, La Habana pierde su ritmo citadino y los artefactos de la modernidad (tren, postes de teléfono, hilos eléctricos), bañados por el aguacero tropical, dejan de ser símbolos del salto civilizatorio. Gracias al uso

<sup>11</sup> Muy perspicaz, afirma Trotsky en *Literatura y revolución* (1924) que el futurismo que glorifica la tecnología moderna no nació precisamente en los países donde la industria había alcanzado su auge (Estados Unidos, Inglaterra o Alemania), sino que fue lanzado por los escritores de los países menos desarrollados, Rusia e Italia. Es decir, los textos vanguardistas no serían simplemente productos del avance económico, industrial o tecnológico, sino que el vanguardismo progresista encontraría un suelo aún más fértil en la periferia donde el deseo de lo nuevo es más fuerte que las condiciones objetivas de la modernidad: “los países atrasados, que no destacaban por una cultura particular, reflejaban con mayor brillo y fuerza en sus ideologías las realizaciones de los países avanzados” (Trotsky 2002, en línea).

<sup>12</sup> Siguiendo la tesis de Trotsky, Berman distingue dos tipos del modernismos (como denomina el autor estadounidense toda la producción simbólica que refleja — o resiste — los procesos de modernización económica, política y social): el de los países avanzados y el que llama “modernismo del subdesarrollo” que nació en Rusia en el siglo XIX como respuesta a su “modernización truncada y sesgada” y que se ha extendido en los países del llamado Tercer Mundo. Este modernismo, carente de una verdadera realidad modernizada de la que pudiese sacar energías, “se ve obligado a basarse en fantasías y sueños de modernidad, nutrirse de la intimidad con espejismos y fantasmas y de la lucha contra ellos” (1989: 239).

<sup>13</sup> El escenario urbano de “Rascacielos/Fords/Viaductos/” queda enmarcado en silencio y aroma de café (“Atelier”) — y el frío constructivismo, la áspera geometría de metal y cemento — “Obuses de ascensores, cubos de rascacielos” — es contrastada irónicamente con “la sabia pereza solar” (“Manifiesto de la poesía Pau Brasil”; Schwartz 1991: 43).



abundante de la personificación, la seca geometría de sus formas se suaviza, se corporiza en la figura de una amante sensual y sensitiva: “mi ciudad (...) / con su cabellera / de hilos eléctricos / mojada todavía / me estrecha fuertemente contra su pecho / y me acaricia con los dedos / de sus calles” (Navarro Luna 1928: 103–104).

Si en “El regreso” la urbe tecnificada se humaniza hasta el punto de hacerse sentir su inmediatez corporal, en “Glaucoma” el ser humano es reificado al devenir una máquina, una máquina averiada. El poema es protagonizado por un cuerpo impersonal, una “corporalidad desnuda” (Dussel 1988: 369), que, al fundirse “las bombillas eléctricas de sus ojos”, ha perdido su único valor, su única razón de ser, la capacidad para el trabajo<sup>14</sup>: “con las agujas de los dedos / enhebrados de sombra / pincha la epidermis de las paredes / o surge la ropa de las sillas”. Y sin embargo, la sociedad capitalista no dejará de pasarle la cuenta a quien ahora no es sino su desecho: su cronometría y su gasto existencial son medidos por “el contador en el cuarto de su cuerpo / [que] sigue / marcando diariamente / los 24 Kw s / de las horas” (Navarro Luna 1928: 99–100).

Navarro Luna parece haber comprendido, como Max Weber, que la tecnología y la organización social moderna “determina la vida de todos los individuos nacidos dentro del mecanismo (...) con una fuerza inexorable” (Weber 1976: 146). En “Estación terminal” el tren, este gran símbolo del progreso, de la velocidad, movimiento y energía de la vida moderna, se paraliza en la estación terminal, convirtiéndose apenas en una imagen de la desigualdad económica, de la sociedad fuertemente dividida en compartimentos estancos que ni siquiera la muerte es capaz de igualar:

En ella  
 tomamos  
 el pasaje  
     de primera  
     o de última clase  
 los nichos son los PULLMAN (...)  
 En ellos van  
     los ricos  
     los que pueden  
     los privilegiados  
 Los otros pasajeros  
 viajan siempre en los carros de tercera  
     o en el de carga  
 que es la fosa común.

(Navarro Luna 1928: 95–96)

La escritura en *Surco* renuncia a los moldes estrófico y a la rima, altera la tradicional disposición tipográfica, tantea las posibilidades acústicas de la palabra, y, en la mayoría de los poemas, se proyecta hacia la desrealización, la tentación del abismo y de la muerte. Sus

<sup>14</sup> “El trabajador es «el otro» que el capital, pero en cuanto residuo viviente de un modo de producción anterior disuelto se encuentra siendo sólo un cuerpo (brazos, cerebro, capacidad de trabajo) desnudo de todo objeto: pobreza absoluta” (Dussel 1988: 369).

visiones oníricas y atroces traducen a la par la angustia existencial y el malestar social, captan el tono de la época, de un presente miserable aunque cubierto de oropeles de grandeza material, tras el cual el yo no puede imaginar un futuro abierto.

En contraposición al absurdo negativo de esta vanguardia pesimista que no cesa de decir, convulsa y angustiosamente, el sinsentido de la existencia y la sinrazón del mundo, el hablante de “Salutación fraterna al taller mecánico” sí se cree capaz de emanciparse de ataduras y constreñimientos del presente y abrir una proyección al futuro. El poema de Pedroso, como subraya Salvador Bueno, “estrena una expresión nueva en la literatura cubana, la expresión de una clase social que hasta aquel momento estaba excluida de las letras cubanas, es decir la de la clase obrera” (2004: VI).

Ahora bien, esta poesía social o proletaria, nace llena de imagen vanguardista. “Tensión violenta del esfuerzo muscular/lengua de acero (...) Oh, taller, férreo ovario de producción!/Jadeas como un gran tórax que se cansa” (Pedroso 1927: 34): en la inicial descripción del taller mecánico, hecha en la orteguiana “álgebra superior de metáforas”, la máquina es exaltada como fuente de energía natural, como un ser vivo.

Pero el recurso a la animización o humanización de la materia muerta, que en toda poesía de vanguardias corresponde al intento de suprimir las contradicciones entre civilización y naturaleza (cf. Balcerzan 2000: 36–37), acá es puesto al desnudo, es decir tematizado precisamente en tanto procedimiento, “tema de moda del momento/para geométrico cubismo”, “poemas estridentistas”, “ultraístas imágenes de transmisiones y poleas”. En cambio, el hablante de “Salutación fraterna...” usa esta “tradicción de la vanguardia”, su imaginario y su materia formal, para decir lo acuciante. Pues, este poema que linda con el panfleto y la denuncia, a diferencia de sus congéneres cubistas, estridentistas y ultraístas, no se detiene en proyectar un mundo autónomo de máquinas donde toda presencia humana parece superflua, al contrario, inserta en la escenografía de la fábrica la figura del hombre, el verdadero protagonista: “Son tus hijos, los tristes,/que angustiados trabajan, trabajan, trabajan/en un esfuerzo fértil de músculos y nervios;/pero estéril al sueño de gestas libertarias”. Con palabra rotunda, exaltada, sacudida de emoción, tensa en el esfuerzo de ser escuchada por muchos oídos, el poema convierte el canto al taller mecánico en su acusación: “resonante de fiebre creadora”, “esclavo del Progreso”, el taller es exponente del sistema alienante actual, oye a los trabajadores “que gritan sus angustias (...) como a cosas mecánicas”.

Y, sin embargo, a pesar del odio que siente por sus “engranajes y válvulas”, “por el ritmo intenso [que] ahogaba [su] ritmo interno”, el hablante encuentra la razón de ser de la máquina como portadora de un futuro mejor. En una aproximación a Mayakovski y al futurismo ruso —proporcional al alejamiento de Marinetti y el futurismo italiano<sup>15</sup>— Pedroso concibe la fábrica, no como un adelanto técnico, sino humanizada (“templo de amor, de fe, de intensos anhelos ideológicos y comunión de razas”), como centro de la transformación social: “eres la entraña cósmica que incubas el mañana” (Pedroso 1927: 34).

Pedroso, poeta-trabajador, que, como escribió Rubén Martínez Villena, nos entregó en “Salutación fraterna...” “el ritmo de su trabajo de herrero” (1927: 34), en tanto obrero de la palabra, está atento sobre todo a su sentido inmediato, a la palabra viva a la que cree capaz de derribar los muros de contención entre el arte y la vida: la poesía y el taller se aúnan en la tarea colectiva de fabricar el futuro.

<sup>15</sup> En este sentido discrepamos de Rodríguez Rivera quien consideró “Salutación fraterna” “una peculiar e izquierdista apropiación del futurismo italiano” (1995: 75).

A diferencia de la activa –y combativa– contemporaneidad de “Salutación fraterna...”, contemporaneidad cargada de un futuro promisorio, *Poemas en menguante* es una poesía de despegue, sin historia, sin condicionamientos y, en apariencia, totalmente reacia a los estímulos de la civilización moderna. Al mismo tiempo, sin embargo, y al igual que los textos de Navarro Luna y Pedroso, los poemas de Brull encarnan una conciencia plenamente moderna, una conciencia poética que busca las posibilidades de ser de la poesía en una civilización comercializada y tecnificada, y las encuentra en el mayor alejamiento posible de la banalidad del mundo real, de lo circunstancial, de lo anecdótico, de lo sentimental (“Río abajo de mi vida/¡tan turbio de tanto huir!”, Brull 2001: 47), en un viaje ascensional a la esfera del misterio no revestido de ninguna trascendencia, un misterio que no es sino el que producen las fuerzas mágicas del propio lenguaje.

Huía en el huir de mi mirada:  
-aire en el aire, agua en el agua-  
desaparecido

en la orilla más clara del silencio:  
¡todo arriba! En la paz fragosa y agria.

(Cielo inconcluso. El aire sin contornos.

Todo el paisaje. Lejos. Cerca.

El día en todas partes).

Oreado de pétreo soledad

Cristal deshecho de silencio helado

Cerca de lo distante: penetraba

Ya lejos de lo lejos para siempre.

(“Allá arriba”, Brull 2001: 46)

El sujeto-contemplador del mundo pretende escapar “allá arriba”, donde reina la claridad y el silencio. Para lograrlo, debe librar un combate: su paz es “fragosa y agria”, su soledad es “pétreo”<sup>16</sup>. El paisaje es captado en su esencia lírica, trazado en un estilo casi telegráfico –por lo elíptico y asindético–, hecho de sustantivos abstractos o de los que denotan lo inconmensurable (“paz”, “soledad”, “silencio”, “aire”, “cielo”, “agua”). Sus dimensiones y coordenadas espaciales se vuelven ambiguas (“Todo el paisaje. Lejos. Cerca”, “cerca de lo distante: penetraba ya lejos de lo lejos para siempre”), los objetos pierden contornos, el interior y el exterior, el continente y el contenido dejan de tener un límite preciso, se abisman (“aire en el aire, agua en el agua”). Más aun, en este viaje hacia las alturas de lo infinito (“cielo inconcluso”) también se difumina la oposición sujeto cognoscente — objeto de conocimiento, el yo parece desdibujarse en lo contemplado: “Huía en el huir de mi mirada”.

*Poemas en menguante*, ansiosos de la pureza de lo inasible, no pueden sino ser ciegos a los problemas objetivos de la modernidad. Registran en cambio la experiencia objetivizada de una conciencia<sup>17</sup> que es como la semilla de una quietud que se alcanzará en un porvenir indeterminado, el germen de un estado de perfección hacia el que se proyecta la intención intrínseca de estos versos.

<sup>16</sup> El valor del adjetivo “pétreo” se aclara en el poema “Piedra –muñón de alas–” (Brull 2001: 56) como imposibilidad de volar (cf. Videla de Rivero 2011: 98).

<sup>17</sup> Robert Langbaum, en *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957), define el discurso lírico moderno como registro de la vivencia objetivizada de una conciencia. No se trata, sin embargo, de recrear en el poema una vivencia biográfica anterior, sino de ver el texto poético como un acontecer, un drama de la conciencia que busca, que recuerda que enfrenta las circunstancias cambiantes. El texto entrega al lector experiencias antes que afirmaciones, ideas destiladas de la experiencia.

La poesía de Brull se sitúa, como apunta Cintio Vitier, “en vísperas de la realidad (...), en un indeciso antes, en el alba del sí y del no, del ser y del no ser” (1958: 379). Entonces la escritura empieza a describir una línea de fuga hacia un afuera del sentido, la palabra pierde su significado primario, el lenguaje se identifica con la lengua infantil, con un balbuceo preconsciente. Nace la jitanjáfora, depurada de todo contenido conceptual y afectivo, un juego sonoro logrado con arbitrarias combinaciones silábicas —como en el poema del que Alfonso Reyes extrajo el nombre del tropo (“Filiflama alabe cundre/ala olalúnea alífera/alveola jitanjáfora/liris salumba salífera” [*apud* Reyes 2009: 192])—, o con algo menos arbitrarias combinaciones de palabras dadas, pero siempre con base aliterativa como en esta composición: “Por el verde, verde/verdehalago húmedo/extendiéndome. — Extiéndete./Vengo del Mundodolido/y en Verdehalago me estoy” (Brull 2001: 53).

Pero, desde luego, no se trata solo de una búsqueda de sensaciones inocentes y alógicas, de puro divertimento poético. Esta sustracción de la palabra al orden objetivo y a la razón de uso corresponde al deseo de devolverle la plenitud de su potencia. “Esta palabra no del todo dicha” (Brull 2001: 63), postulada en el primer verso de la última composición del poemario, es la que será capaz de anunciar las entidades e identidades desconocidas, inaugurar mundos o existencias posibles.

Por último, “Bailadora de rumba” de Ramón Guirao, que inicia la poesía negra, se muestra implícitamente antagónica del progreso al poner de manifiesto lo que Williams llamó lo residual de una cultura<sup>18</sup>, es decir al comenzar a reinterpretar lo que la ideología de la modernización dominante definía como deficiencias, como atavismos de los que había que sacudirse<sup>19</sup>.

De hecho, la rumba que se desarrolló —según explica Robin Moore— “en los barrios negros de La Habana y Matanzas a mediados del s. XIX [y que] se interpretaba exclusivamente con instrumentos de percusión y voces”, tenía un “sonido más africano” que cualquier otro ritmo musical de Cuba (2001/2002: 177). Fue precisamente por su acentuada “africanidad” y, desde luego, por ser, en su esencia, “una representación ritualizada de conquista sexual”<sup>20</sup>, por lo que la rumba —y sobre todo la rumba guaguancó, que baila la

<sup>18</sup> Es decir, las formas que, a diferencia de las arcaicas, están todavía activas en el proceso cultural, “y no sólo [...] como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente”. Estas formas presentan “una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante” (Williams 2000: 144).

<sup>19</sup> Todavía las primeras obras de Fernando Ortiz, el fundador de los estudios afrocubanos, estaban impregnadas de la ideología liberal burguesa que concebía la cultura cubana como una continuidad, un movimiento progresivo que, al final, neutralizaría la cultura de los negros. Así, en su más importante estudio criminológico *Hampa afro-cubana: los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* de 1906, influido, de modo general, por el determinismo biológico y el darwinismo social, y en particular por la teoría criminológica de Cesare Lombroso, Ortiz considera a los negros cubanos como gente de mentalidad primitiva y especialmente inclinada a la lujuria, gente cuyas prácticas de brujería (religiosas) indudablemente tenían un carácter criminógeno, gente, en fin, que debía ser civilizada —mediante la educación— para asegurar el bienestar y el progreso en Cuba. “Sean los negros más instruidos y contarán más simpatías”, escribía Ortiz en *La reconquista de América*, “pero, sobre todo, seamos los cubanos blancos, los que constituimos el nervio de la nacionalidad, más cultos todavía para poder mantener la vida republicana independiente de retrocesos hispanizantes o africanizantes” (Ortiz 1911: 47).

<sup>20</sup> En la rumba guaguancó — explica Moore — “interactúa una pareja de bailarores [...]. El hombre permanece cerca de su pareja y en el momento apropiado proyecta su pelvis (u otras partes del cuerpo) hacia ella. Este movimiento se conoce como «vacunao». Con ese gesto él intenta sorprenderla y hacer contacto con ella. La mujer, en respuesta, evita el contacto girando rápidamente en el momento oportuno, lo que se conoce como «bota»” (2001/2002: 186).

protagonista del poema de Guirao— “caus[ara] un gran escándalo entre las clases educadas y curiosidad entre turistas, que la asociaban al vudú y al regreso a las edades primitivas de la humanidad” (Núñez Vega 2011: 221).

Pero mientras la clase alta y los representantes de la alta cultura estigmatizan su origen “licencioso”, la condenan por la naturaleza fuertemente sexual de su coreografía y reniegan de su primitivismo rezagado, la rumba alegra los cabarets, gana los escenarios teatrales y, junto con otras manifestaciones culturales afrocubanas, despierta un inusitado interés en los artistas de la vanguardia cubana<sup>21</sup>.

Este interés en lo afrocubano se debe a muchos factores. En un principio el impulso llegó de las vanguardias europeas que recibieron el golpe de originalidad del arte ritual de África y Oceanía. Sin embargo, mientras las soluciones estéticas modeladas sobre aquel arte primitivo era para los “ismos” europeos simplemente un acto de ruptura con las convenciones artísticas, tradiciones espirituales y la moralidad de la sociedad burguesa (cf. Kisielewski 2011: 15–16), en Cuba el recurso a los elementos artísticos, bailes, lenguas, prácticas religiosas, costumbres y saberes populares negros o mulatos —antes relegados y silenciados, ahora sistemáticamente estudiados por la Sociedad de Folklore Cubano con Fernando Ortiz a la cabeza (Arcos et al. 2003: 195–196)— significaba su aceptación y asimilación como propios, como componentes constitutivos de la cultura nacional.

En otras palabras, el surgimiento de la poesía negra y, en general, del movimiento cultural afrocubano, lo debemos al fuerte cariz nacionalista y antiimperialista que cobra el vanguardismo isleño, sobre todo el nucleado en torno al Grupo Minorista y la *revista de avance*. Juan Marinello, unos de los cinco redactores de la *revista*, precisará en sus páginas que la única expresión literaria válida en Cuba debe ser de base negra, como alternativa auténtica a la americanización cultural y económica (1929: 354 y 1930: 52–54); y el narrador de *¡Ecué-Yamba-Ó!* exclamará escuetamente: “¡El bongó, antídoto de Wall Street!” (Carpentier 1933: 129). El propio Ramón Guirao, en la introducción a su antología titulada *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37* (1938), insiste en que la poética afrocubana se estaba formando en medio del debate político abierto por la creación relativamente reciente del régimen republicano en Cuba, por el sometimiento económico a los intereses de otra nación (que hacían que el régimen colonial y las prácticas semiesclavistas se prolongasen bajo nuevas formas) y por el ansia de afirmar, en ese contexto complejo, el surgimiento de una nacionalidad:

Se habla y se discute aún si podemos presentarnos ante el mundo poético con nuestro modesto aporte. Y se afirma también que la verdadera ciudadanía lírica, nuestra expresión más propia o diferenciada, la conquistaremos cultivando este género, que tiene sus raíces elevadas en lo étnico. (Guirao 1938: XII)

De modo que el legado afrocubano se convierte en uno de los pilares sobre los que ha de fundamentarse el nuevo nacionalismo, el ritmo afrocubano deviene un símbolo de la independencia estilística y, al mismo tiempo, en el paso de baile, en la sensualidad, en la música, en el apremio sexual de los negros se localiza la resistencia ante el imperialismo cultural norteamericano.

<sup>21</sup> Entre las primeras manifestaciones del vanguardismo negrista que toman como objeto de descripción la rumba o bailadora de rumba están, al lado del poema de Guirao, “La rumba” (1928) de José Zacarías Tallet o “La elegía de María Belén Chacón” (1930) de Emilio Ballagas.

Si nos hemos extendido tanto sobre el contexto de producción del poema de Guirao, es porque el sujeto hablante del mismo, más que un espectador desinteresado de una fiesta popular, se nos aparece como exponente de un “programa cultural” en cuyo centro estaría la poetización de la rumba como camino de lograr la independencia literaria:

Bailadora de guaguancó,	de una cuerda
piel negra,	en un ritmo afrocubano
tersura de bongó.	de
Agita la maraca de su risa	guitarra
con los dedos de leche	clave
de sus dientes.	y cajón
Pañuelo blanco	“¡Arriba, María Antonia,
-seda-,	alabado sea Dió!”
bata blanca	Las serpientes de sus brazos
-almidón-,	van soltando las cuentas
recorren el trayecto	de un collar de jabón.

(Guirao 1928: 241)

Se hace patente en el poema la perspectiva exterior de un observador intelectual que conceptualiza los movimientos de la bailadora en un “trayecto” recorrido “en un ritmo afrocubano”; llama la atención su afán compilatorio, cuasi antropológico, de reunir todos los elementos característicos de la tradicional rumba guaguancó: el componente humano —el cuerpo de la mujer negra meneándose a un ritmo frenético—, su vestido blanco de santera, pañuelos usados por los bailarines, los instrumentos —guitarra, clave, cajón, bongó, maraca—, aun la cita de una anónima voz negra: “¡Arriba, María Antonia,/alabado sea Dió!”, enmarcada por la voz blanca que constituye un parámetro expresivo de las deficiencias anotadas en la construcción fonética.

Ahora bien, aunque esta indagación en la otra raíz de la cultura cubana se hace en un plano meramente descriptivo, es indudable que, al convertir al personaje negro en protagonista de su discurso, el hablante manifiesta el deseo de renegociar la identidad cultural cubana. Y es muy probable también que la representación del cuerpo de la mujer negra opere aquí como una forma de resistencia cultural (*cf.* Badiane 2009: 13–24). Lo cierto es que la voz del hablante blanco relata el exceso corporal de la mujer negra y construye este cuerpo al margen del canon occidental: lo fragmenta, lo cosifica metaforizando sus partes como instrumentos musicales negros, lo animaliza en esta sorprendente imagen surrealista de “las serpientes de sus brazos/[que] van soltando las cuentas/de un collar de jabón” en las “ofídicas contorsiones de la rumba” (Arrom 1942: 402).

Este reclamo de la sensualidad del negro, de su relación no técnica con el universo bien puede ser considerado como una forma de resistencia a la hegemonía del discurso identitario moderno, una manera de oponer a la razón instrumental de Occidente el “¡Siento y danzo, por lo tanto existo” (Ménil 2005: 105). Así, en esta negociación de identidad nacional realizada bajo la amenaza del neocolonialismo norteamericano, el cuerpo de la

---

mujer negra se esgrime como un instrumento de combate para socavar un orden moderno vertebrado alrededor del alma y del conocimiento entendido como abstracción, como trascendencia del cuerpo.

### CONCLUSIONES

Hemos intentado atender a un pequeño abanico de poemas cuyo corte temporal está entre 1927 y 1928, años correspondientes al comienzo “oficial” de la vanguardia en Cuba, leyéndolos como respuestas a las encrucijadas de la modernidad. Ahora, si la vanguardia concibe la modernidad ante todo “como culto a la novedad (...), como empeño en manifestar el contacto con la historia inmediata” (Sosnowski 1996: 359–361), la “contemporaneidad” de los textos analizados es “explícita” en mínimo grado, y las pocas referencias a la realidad moderna mediante la mención de la utilería tecnológica o los adelantos urbanos no implican en ninguno de los casos una adhesión entusiasta al programa de la era industrial. La contemporaneidad de *Survo* es más bien implícita. Navarro Luna moderniza el repertorio formal, adoptando los prestigiosos procedimientos textuales europeos —lo discontinuo y lo fragmentario, la revolución tipográfica, pero también la desrealización onírica que figura una existencia que se despeña en el abismo de la nada. En cambio, en “Salutación fraterna al taller mecánico” “lo nuevo” es la promesa que está contenida en el futuro y la utopía de la transformación social es un fuerte sustento de la práctica de la escritura. Tampoco la poesía de Brull comulga con la actualidad, al contrario, desplaza este referente en beneficio del otro, más próximo e inmediato: el proceso activo de su propia construcción, orientado a anticipar lo que no ha sido dicho todavía. Finalmente, “Bailadora de rumba” de Guirao, al tiempo de responder a las exigencias del nacionalismo cultural (y quizás a las veleidades de la moda literaria), con su vitalismo primitivista tácitamente cuestiona el orden represivo de la modernidad, la racionalización instrumental en proceso, proponiendo una suerte de regresión hacia la naturalidad perdida.

Todas estas figuras semánticas, articulaciones de experiencia, todas estas prácticas estéticas diferentes, si bien marcadas por el imperativo vanguardista de la novedad, activan una “estructura del sentir” que bien puede leerse como una reacción frente a la problemática modernización de la Cuba republicana.

---



## Bibliografía

- Brull Mariano (2001), *Poemas en menguante* [en:] *Obras (poesía y prosa 1916-1955)*, comp., prólogo y notas Emilio de Armas, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Colorado.
- Guirao Ramón (1928), *Bailadora de rumba*, „1928. revista de avance”, 26 (30 de septiembre de 1928).
- Navarro Luna Manuel (1928), *Surco*, Editorial “El Arte”, Manzanillo.
- Pedroso Regino (1927), *Salutación fraterna al taller mecánico*, „Diario de la Marina”, 95(302), 30 de octubre de 1927.
- 
- Acosta Agustín (1926), *La zafra. Poema de combate*, Editorial Minerva, La Habana.
- Angenot Marc (1982), *Presupuesto, topos, ideologema* [en:] *La parole pamphlétaire*, Payot, Paris [Versión en castellano de Lía Varela en línea] <http://documents.mx/documents/angenot-presupuesto-topos-ideologema.html> [5.12.2016].
- Arcos Jorge Luis [et al.] (2003), *Historia de la literatura cubana*, v. 2. *La literatura cubana entre 1899 y 1958, la República*, Letras Cubanas, La Habana.
- Arrom José Juan (1942), *La poesía afrocubana*, „Revista Iberoamericana”, IV(8).
- Badiane Mamadou (2009), *La representación del cuerpo de la mujer como forma de resistencia cultural en el negrismo y la négritude*, „Revista Cayey”, 87: 13–24.
- Balcerzan Edward (2000), *Poesja polska w latach 1918–1939*, Tower Press, Gdańsk.
- Benítez Rojo Antonio (1989), *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Ediciones del Norte, Hanover.
- Berman Marshall (1989 [1982]), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Boti Regino E. (1928), *Tres temas sobre la nueva poesía*, Ediciones 1928 revista de avance, La Habana.
- Bueno Salvador (2004), *Introducción a Regino Pedroso* [en:] *Antología de la poesía cósmica de Regino Pedroso*, Frente de Afirmación Hispanista, México.
- Carpentier Alejo (1933), *¡Ecné-Yamba-Ó!*, Editorial España, Madrid.
- Cros Edmond (1997), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Corregidor, Buenos Aires.
- Dussel Enrique (1988), *Hacia un Marx desconocido. Un comentario de los Manuscritos del 61–63*, Siglo XXI, México.
- Esténger Rafael (1950), *Cien de las mejores poesías cubanas*, Mirador, La Habana.
- Fernández Retamar Roberto (2009 [1954]), *La poesía contemporánea en Cuba (1927–1953)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Guirao Ramón, ed. (1938), *Órbita de la poesía afrocubana 1928–37 (Antología)*, Úcar, García & Cia, La Habana.
- Kisielewski Andrzej (2011), *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Langbaum Robert (1974 [1957]), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Penguin Books, Harmondsworth.



- Mañach Jorge (1927a), *Vanguardismo*, „1927. revista de avance”, 1(1) 15 de marzo.
- (1927b), *Vanguardismo. La fisonomía de las épocas*, „1927. revista de avance”, 1(2) 30.03.
- (1927c), *Vanguardismo. El imperativo temporal*, „1927. revista de avance”, 1(3) 15.04.
- (1944), *Historia y estilo*, Editorial Minerva, La Habana.
- Marinello Juan (1929 y 1930), *Sobre la inquietud cubana*, „1929. revista de avance”, 41: 354, „1930. revista de avance”, 43.
- Martínez Villena Rubén (1927), *Semblanza crítica de Regino Pedroso*, “Diario de la Marina”, 95(302).
- (1978), *Poesía y prosa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Ménil René (2005), *Las Antillas ayer y hoy. Senderos*, FCE, México.
- Moore Robin (2001/2002), *La fiebre de rumba*, „Revista Encuentro”, 23.
- Núñez Vega Jorge Alejandro (2011), *La danza de los millones. Modernización y cambio cultural en La Habana (1915-1920)* [en línea], tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/69960/tjanv.pdf?sequence=2> [10.12.2016].
- Ortega y Gasset José (2004 [1925]), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Austral, Madrid.
- Ortiz Fernando (1911), *La reconquista de América. Reflexiones sobre el panhispanismo*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, París.
- (1917[1906]), *Hampa afro-cubana: los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*, Editorial América, Madrid.
- Pizarro Ana (2004), *América Latina: vanguardia y modernidad periférica* [en:] *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*, Compobell, Murcia.
- Reyes Alfonso (2009), *La experiencia literaria y otros ensayos*, Fundación Banco Santander, Madrid.
- Rodríguez Pérsico Adriana (2010), *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880–1920)*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- Rodríguez Rivera Guillermo (1995), *Mariano Brull y la prevanguardia*, „Unión”, VII(19).
- Roig de Leuchsenring Emilio (1939), *La Habana. Apuntes históricos*, Municipio de La Habana, La Habana.
- Saldaña Excilia (1971), *Vanguardia y vanguardismo. I, II y III*, „El Caimán Barbudo”, (2a. época), 47, 48 y 50 (jun., jul. y oct., 1971, resp.): 6–9, 4–9 y 9–11 (resp.).
- Sánchez De Fuentes Eugenio (1927), *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero. Las nuevas tendencias en el arte sonoro*, El Siglo XX, La Habana.
- Schwartz Jorge (1991), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid.
- Sosnowski Saúl (1996), *Lectura crítica de la literatura americana*, t. 3: *Vanguardias y tomas de posesión*, Biblioteca, Ayacucho Caracas.
- Szkotul Tadeusz (1999), *Tryumf i schyłek kategorii nowości w sztuce i estetyce współczesnej* [en:] *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Trotsky León (2010[1924]), *Literatura y revolución*, <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm> [12.12.2016].
- Vallejo César (1927), *Poesía nueva*, „1927. revista de avance”, 1(9) 15.08.
- Videla de Rivero Gloria (2011), *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo — Ediunc, Mendoza.

- Vitier Cintio (1956), *Recuento de la poesía lírica en Cuba desde Heredia a nuestros días*, „Revista Cubana”, XXX (octubre–diciembre), [http://epoca2.lajiribilla.cu/2002/n82\\_noviembre/1915\\_82.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2002/n82_noviembre/1915_82.html) [30.11.2016].
- (1958), *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, Las Villas.
- Weber Max (1976 [1905]), *Ética protestante y espiritual del capitalismo*, Editorial Diez, Buenos Aires.
- Williams Raymond (2000 [1977]), *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona.
- (2003), *La larga revolución*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
-

**BARBARA SZOT**

Univerzity Palackého\*

## **Parodied Locations: A Play on Genre Conventions and Place in Flann O'Brien's *The Poor Mouth* and Alasdair Gray's *Poor Things***

### Abstract

Flann O'Brien in *The Poor Mouth* and Alasdair Gray in *Poor Things* use parody (of Gaeltacht memoirs and Gothic fiction respectively) to join in a discussion on literary representations of their homelands (Ireland and Scotland). This paper discusses the subversive play on the reader's expectations regarding literary representation of places driven by previous knowledge of the parodied genre's conventions which the two authors use to pinpoint the inadequacy of the hitherto existing literary tradition.

\* Katedra anglistiky a amerikanistiky  
Filozofická fakulta  
Třída Svobody 26, Olomouc 771 80, Czech Republic  
e-mail: [barbara.szot02@upol.cz](mailto:barbara.szot02@upol.cz)

This article was written within the project IGA\_FF\_2016\_058, financed from the budget provided in 2016 by the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic to Palacký University Olomouc to support specific research activities at the university.

One of the things Flann O'Brien<sup>1</sup> and Alasdair Gray have in common is their preoccupation with other authors' narratives. Both debuted as novelists with overtly intertextual works, O'Brien with *At Swim-Two-Birds* in 1939 and Gray with *Lanark* in 1981, embroidered with a wide range of literary references. O'Brien's *The Poor Mouth* and Gray's *Poor Things* are likewise rich in allusions to other works. *The Poor Mouth* (published in Irish in 1941 as *An Béal Bocht* and translated to English by Patrick C. Power in 1973) parodies the Gaeltacht autobiographies extensively published in Ireland in the 1920s and 1930s. *Poor Things* is, in Alan Riach's description, 'a neo-Gothic-quasi-Victorian-satiric-pastiche self-discovery mystery story' (Riach 2014: 163) which re-writes Mary Shelley's Frankensteinian plot with references to other iconic Gothic works (by Poe, Stoker, or Stevenson). 'What morbid Victorian fantasy has he NOT filched from?' we find Victoria McCandles/Bella Baxter, the central female character, ask in a letter which aims to undermine the authenticity of the main narrative written by her husband (Gray 1993: 272–273). Both novels thus address a certain genre convention making it the epicentral point of intertextual reference.

The aim of this paper is to discuss how O'Brien's and Gray's use of spatial frames they construct for their narratives corresponds to that choice and how they use the convention to make a point about actual places (Gaeltacht/Ireland and Glasgow/Scotland). Genette argues that 'generic perception is known to guide and determine to a considerable degree the readers' expectations' (Genette 1997: 5). Engaging the readers in an intertextual play which addresses their genre-driven expectations, the two authors create an interface between experiment-fuelled postmodern literature and an orientation towards regionalism which results in renegotiation of literary representations of space.

Daniela Hodrová argues in her introduction to *Poetika míst* that place in fiction is closely interlinked to the genre (Hodrová 1997: 15). This is especially true, she notes, in the case of folk-tales and plot-driven genre fiction where the genre often predetermines certain locations to host certain plot events. Both adhering to the archetypal function a place has

---

<sup>1</sup> "Flann O'Brien" is used in this paper as it is under this name that the English translation of *An Béal Bocht* tends to be published. The Irish version of the novel, however, was written under the penname Myles na gCopaleen. *The Tale of Black Peter* (also originally written in Irish as *Aistear Pheadair Dhuibh* and also referred to in this paper) has first been published under the author's actual name (spelt in Irish), Brian Ó Nualláin (English version: Brian O'Nolan).

in a specific genre and subverting the traditional representation produce a specific artistic effect. The structure of the literary place is multi-aspectual but especially in the more conventionalized genres it tends to gravitate towards one particular function that dominates in a given work. The 'artistic' genres, as Hodrová calls them, on the other hand often engage in the process of constant re-evaluation of the meaning of the place but that is only possible against the stability provided by the 'memory of the genre' (Hodrová 1997: 15–16).

O'Brien and Gray with their habitual subversiveness and love for experiment belong at the 'artistic' end of the literary spectrum. But the type of fiction they pastiche in *The Poor Mouth* and *Poor Things* does not. Moreover, they are types of fiction that strongly associate certain topography. Definitions of the Gothic novel usually name the typical locations where the Gothic plots are set (cf. Cuddon 2013: 308, Bigsby 2006: 100) making it one of the most conventionalised genres in that respect. The setting of the sources mimicked in *The Poor Mouth* is even more distinct. O'Brien parodies the Irish-language autobiographies/memoirs from the Gaeltacht (i.e. the Irish-speaking regions in Ireland), the most famous of which came from the inhabitants of the Blasket Islands. As these books are non-fiction writing produced in close proximity to each other, both timewise and geographically, they are bound to be set in similar locations. However actual these locations once were, with the Blaskets being a remote location and their population already heavily in decline at the time of the publishing (the islands were altogether abandoned by the mid-1950s) they were particularly predisposed to be mythologised by the reading public. The way in which these narratives have become the conventional way of representing the Gaeltacht is one of the main targets of O'Brien's satire, not only in *The Poor Mouth*. The parodies of *The Poor Mouth* and *Poor Things* thus both spring from literary templates which are to a large degree characterised by their topographies. This provides the stability which enables the 'artistic' experiments carried out on literary places.

Linda Hutcheon argues that parody 'is a form of imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. (...) (a) repetition with critical distance which marks difference rather than similarity' (Hutcheon 1986: 6). Her definition of parody in *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* derives from, as the subtitle suggests, the actual practices of the 20<sup>th</sup> century authors, that is the practices of Alasdair Gray and Flann O'Brien as well (both are referred to in Hutcheon's work). It goes against the traditional notion of defining parody through its polemical relation to what Genette calls the hypotext. Although not as willing as Hutcheon to altogether disregard the polemics factor, Simon Dentith in his 'inclusive definition' of parody argues that 'the polemical allusive imitation of a preceding text that characterises parody can have its polemic directed to the world rather than the preceding text' (Dentith 2000: 18). In that light, both *The Poor Mouth* and *Poor Things* deserve to be labelled as parodies though neither is merely set to ridicule the texts they draw upon.

Carol Taaffe notes on *The Poor Mouth*: 'While An Béal Bocht most famously parodies Ó Criomhthain's *An tOileánach*, O'Nolan's respect for his target text is equally well acknowledged. It might be more accurate to say that his novel targets imitations by less able writers, but its satire is more generally directed at the very fashion for the genre itself' (Taaffe 2008: 103). The fashion referred to was not the reading public's arbitrary fad. It was the newly established Irish state's policy to publish and promote Gaelic books merely because they were Gaelic, with no concern for the quality of anything but the language

itself, a practice O'Brien strongly opposed (Farnon 1997: 89–90). His use of a framing device of an editor who introduces the memoir-like narrative and glosses the Anglicisms appearing in the allegedly true Gael's narrative with their 'truer' Irish versions together with his harshly sarcastic representations of non-Gaeltacht Irish language enthusiasts are clear hints that the satire is aimed more so at the cultural policy makers and the uncritical enthusiasts of those policies. Alasdair Gray's attitude towards the texts he mimics is even more amicable. The iconic Frankensteinian plot is certainly the most easily traceable reference and the one most minutely crafted with details of Mary Shelley's life woven into the narrative (Stirling 2008: 92) and it is hardly executed with an attempt to ridicule the source narrative. Allusions to Scottish writers also seem to be an attempt to amplify the status of the original works rather than to lessen it. The interest in Scottish literature began to arise in the late 1970s and grew throughout the 1980s. Douglas Gifford notes, 'many Scottish writers began to explore the possibilities of exploiting a new awareness of Scottish literary genre and fictional tradition. Alasdair Gray would do this outstandingly in *Poor Things* (1992) and *A History Maker* (1994) (exploiting Stevenson and Hogg respectively)' (Gifford 2002: 900–901). Instead of being an assault on the literary models of *Poor Things*, its satire and polemic are aimed at social and gender inequalities and British imperialism. Stirling notes, 'There are many other paths of enquiry to pursue in *Poor Things*, and because of its multi-layered narratives it is able to support — and indeed encourage — a number of different readings and interpretations' (Stirling 2008: 89). Scottish identity is one major theme explored by Gray in his novel. Although one could argue that he often approaches this theme with 'ironic inversion' and 'critical distance' Hutcheon names as prerequisites for parody, it would be hard to pinpoint any particular version of Scottishness or un-Scottishness which is being parodied or satirized.

While O'Brien mocked a certain cultural/national policy regarding the construction of Irish identity, Gray half a century later is engaged in an act of constructing the discourse on the Scottish identity. In a much quoted fragment of *Lanark*, Gray's debut and most famous novel, we find the protagonist state:

think of Florence, Paris, London, New York. Nobody visiting them for the first time is a stranger because he's already visited them in paintings, novels, history books and films. But if a city hasn't been used by an artist not even the inhabitants live there imaginatively. What is Glasgow to most of us? A house, the place we work, a football park or golf course, some pubs and connecting streets. That's all. (...) Imaginatively Glasgow exists as a music-hall song and a few bad novels. That's all we've given to the world outside. It's all we've given to ourselves.  
(Gray 1984: 243)

The theme of imaginative representation of real-life world locations is something O'Brien addresses in his 1933 Gaeltacht-based short story *The Tale of Black Peter*.<sup>2</sup> The main protagonist after exercising a daily Gaeltacht routine of putting on an Aran jumper, eating a poor breakfast of nettles and saying his prayers goes out to asks the local priest: 'Tell me this much: WHO CREATED ME AND THIS MISERABLE COUNTRY?' to which he receives the answer 'God didn't create it (...) It was Parthalán Mac an Dubhdha, author, and Feidhlimídh Ó Casaidhe, poet—both natives of Dublin' (O'Brien 2013: 30). These

<sup>2</sup> Originally published in Irish as *Aistear Pheadair Dhubh*.

fragments reveal that Gaeltacht, which at the time of O'Brien's writing often stood for the true Ireland, already had a substantial body of literature set in it; a body distinct enough to be parodied in a fairly direct way. Glasgow on the other hand was still very much under-represented in literary works almost half a century later. In other words, while O'Brien is already at the business of renegotiating the representation of Ireland, Gray is still engaged with trying to put Glasgow, and Scotland in general, on the map. Generally, *The Poor Mouth* with its somewhat narrower scope of intertextual reference (the Gaeltacht memoirs of the 1920s and 1930s which serve as the starting point of implicit criticism of cultural and national policies of the time) seems to be easily classifiable as a parody under any definition of the term whereas *Poor Things* with the much more extensive field of literary allusions and real-world issues it addresses require broader understanding of the term that Hutcheon and Dentith offer. When the location factor is considered, O'Brien sets his narrative where the parodied texts have set theirs which allows a fairly straightforwardly parodic depiction to be carried out. Gray, on the other hand, implants a genre which calls for certain locations onto a location which is rather incompatible with that genre (as industrial cities like Glasgow hardly constitute an archetypally Gothic setting) and had generally not excited writers' imagination thus far.

*The Poor Mouth* is a first-person account of the life of Bonaparte O'Coonassa, born and raised in a fictional Gaeltacht village of Corca Dorcha<sup>3</sup> where he lives in a small house with his mother, his grandfather Old-Grey-Fellow<sup>4</sup>, and their livestock. Their existence is heavily marked with poverty, bad weather and pig stench. The vast majority of events are either extracted from stereotypical Gaeltacht memoirs (and then pushed to absurdity) or drafted to ridicule the city-based linguists/folklorists and the unrealistic ideas they have about the objects of their interest.

When describing his house the narrator, writes: 'We lived in a small, lime-white, unhealthy house, situated in a corner of the glen on the right-hand side as you go eastwards along the road' (O'Brien 2007: 416). Then he adds: 'It has always been the destiny of the true Gaels (if the books be credible) to live in a small, lime-white house in the corner of the glen as you go eastwards along the road and that must be the explanation that when I reached this life there was no good habitation for me but the reverse in all truth' (O'Brien 2007: 416). Exactly what books are referred to is explained earlier on. In a scene which the narrator states happened on a 'day of my youth which is clear in my memory and eminently describable' (O'Brien 2007: 415), we find his mother sweeping the house and the grandfather objecting to that. He tells the mother: 'when I was a youngster growing up, I was (as is clear to any reader of good Gaelic books) a child among the ashes' and he condemns her for sweeping the ashes out to the yard arguing it is 'an unnatural and unregulated training and rearing he'll have without the experience of the ashes' (O'Brien 2007: 416). The mother agrees with him, takes 'a bucket full of muck, mud and ashes and hen's droppings' back in to the house to arrange an environment where her son could be brought up 'according to the old Gaelic tradition' (O'Brien 2007: 416). O'Brien thus explicitly points to the reader the sources he draws upon while making it clear that they are to be ridiculed in his novel. The use of the phrase 'eminently describable' points to

<sup>3</sup> Corkadoragha in Power's translation.

<sup>4</sup> Sometimes referred to simply as Old-Fellow.



an awareness of a certain literary convention which is later denoted by the phrase “good Gaelic books”. The counter-commonsensual absurdity of spreading the swept-out dirt around the house for a child to be put in it clearly indicates the extent of the liberties that will be taken to mock that convention. The repetition of the smallness and lime-whiteness for the exterior of the house and its location on the right-hand side as one goes eastwards along the word for both the protagonists’ house and the typical house the Gaels in books always lived in directs the readers’ attention to how much that convention produces literary clichés and real-world stereotypes with regards to how the ‘true Gaels’ are housed.

When the house’s location and exteriors are discussed later on the narrator states: ‘Doubtless, neither my father nor any of his people before him built the house and placed it there; it is not known whether it was god, demon or a person who first raised the half-rotten, rough walls’ (O’Brien 2007: 416)<sup>5</sup>. Anne Clissmann notes that the way the house is ‘in a true stage-Irishman fashion, housing the animals and the humans in an odoriferous cohabitation’ (Clissmann 1975: 241) can be read as an intertextual reference to Ó Criomhthain who writes describing his house: ‘We had a post bed in the corner, and two beds at the bottom of the house. There used to be two cows in the house, the hens and their eggs, an ass, and the rest of us’ (O’Crohan 1978: 2). Clissmann points out that O’Brien ‘not to be outdone, crams his house with, in good times, »two cows, a cart-horse, a race-horse, sheep, pigs, and other lesser animals«’ (Clissmann 1975: 241). The ‘good times’ are the Old-Grey-Fellow’s memories of his youth. In Bonaparte O’Coonassa’s narrative of his own childhood the whole passage concerning beds and animals is parodied. O’Brien writes:

Yonder a bed with pigs upon it; here a bed with people; a bed there with an aged slim cow stretched out asleep on her flank and a gale of breath issuing from her capable of raising a tempest in the centre of the house, hens and chickens asleep in the shelter of her belly; another bed near the fire with me on it. Yes! people were in bad circumstances when I was young and he who had stock and cattle possessed little room at night in his own house. Alas! It was always thus. (O’Brien 2007: 417)

Also the very structure of Ó Criomhthain’s sentence with the animals coming first and “the rest of us” placed at its end seems to be satirized in *The Poor Mouth*. The Old-Grey-Fellow recounts a story from his youth about a lost school-inspector who arrived at the house in bad weather. The gentleman was appalled to find the animals inside the house and advises the Old-Grey-Fellow to build a hut at the side of the yard to put an end to the shameful cohabitation with ‘the brute beasts’. The Old-Grey-Fellow follows his advice and with the help of his neighbours builds such a hut only to move into it himself with his grandmother and his two brothers as it never occurs to him that the gentleman meant it to be built for the animals.

In Bonaparte’s lifetime animals’ precedence over human inhabitants of the house takes a different form. Chapter 2 describes the story of Ambrose, a pig which was kept in the house all the time and bottle-fed by Old-Grey-Fellow after he had realised the piglet was too ‘shy’ to outrun its siblings to reach the mother’s breast. The pig smelled particularly bad; the narrator notes: ‘My mother and the Old-Fellow often arose and went out-side to walk ten miles in the rain to escape from the stench’ (O’Brien 2007: 421). After some time

<sup>5</sup> The sentence recalls *The Tale of Black Peter* and the priest’s explanation that it was not god but two Dublin-based authors who created the reality the characters found themselves in.

the mother, ill due to the reek, threatens to set the house on fire if Old-Grey-Fellow does not get Ambrose out of it. He refuses at first but after a long argument agrees to eject Ambrose. When he tries, however, it turns out that the pig has grown too big to fit through the door. The mother carries out her threat and sets the house ablaze but the Old-Grey-Fellow manages to put the fire out in time. Her condition gradually worsens to the point when she bids goodbye to the family as she expects to die and the Old-Grey-Fellow needs to take her bed outside of the house in order to save her. The following day the rest of the beds are taken out as well and the family intends to live outside the house henceforth as the Old-Grey-Fellow cannot think to kill Ambrose. The execution is eventually carried out by Martin O'Bannassa who passes by the house one day but until that time it is clear that the pig preponderates over the people in that place. As the story unfolds, the human inhabitants' position gradually deteriorates to the point of absurdity and thus the absurdity of the readers' expectations regarding the depiction of the everyday life in Gaeltacht is exposed and satirized.

Other than nearly killing the narrator's family, the stench also drove the neighbours away; an event relevant not only to presenting the geography of the fictional world of this one particular novel, but also to establishing intertextual links with Gaeltacht memoirs. The narrator states: 'There was another house two hundred yards down the road from us and one day when our smell was extremely bad the folks there cleared out, went to America and never returned' (O'Brien 2007: 419). The fragment presents the area as having a very sparse population despite the house being set in a village and, more importantly, touches upon a subject of a major importance to Irish history and culture and the Irish-speaking community in particular — the emigration to America. Farnon notes: 'Emigration was always a very real fact of life in the Gaelic autobiographies. The primitive economy of the region could not possibly support all its natives. In *An Béal Bocht* O'Nolan provides an alternative reason for the mass emigration. The economic motives behind the phenomenon are totally jettisoned' (Farnon 1997: 98). In a highly subversive manner O'Brien draws the readers' attention to a fact of history recorded in the memoirs, and one that a reader might expect to be addressed by that kind of writing, and uses it in a trivial and ostentatiously unrealistic story to produce a satiric effect based on the tension between the readers' expectations and the story that is being offered to them.

*The Poor Mouth's* most evident play on the geographies of Irish literature, however, comes with the creation of the village of Corcha Dorcha. Farnon notes on the name itself: 'In O'Nolan's choice of word he conjures up the very essence of the region he describes and that of the entire book. *Dorcha* being the Gaelic word for »dark«, embodies connotations of doom, gloom, precipitation and perennial potato-eating' (Farnon 1997: 90). The name, as Farnon also notes, rhymes, which adds to the playful aesthetic effect, and, more importantly, recalls to the readers' minds the actual place name Corca Dhuibhne, a Gaeltacht area in County Kerry which includes the Blasket Islands. Of that Farnon writes: 'Corca Dhuibhne is a relatively small Gaeltacht area (...) and yet it managed to produce a »profusion« of literature. The autobiography was to become the fashionable literary genre in this region' (Farnon 1997: 90). The most notable works produced in the region include the already mentioned Ó Criomhthain's *An tOileánach* (1929), Maurice O'Sullivan's *Fiche Blián ag Fás* (1933) and Peig Sayers's *Peig* (1936). With Ó Criomhthain's being the

pioneer of these, *The Poor Mouth*, which first came out in 1941, had more than a decade's worth of writing to refer to.

It is blatantly obvious that O'Brien's Corcha Dorcha is not a real or even a realistically represented space. This is how the narrator describes the view from the house's two windows and the door set between them:

Looking out from the right-hand window, there below was the bare hungry country-side of the Rosses and Gweedore; Bloody Foreland yonder and Tory Island far away out, swimming like a great ship where the sky dips into the ocean. Looking out of the door, you could see the West of County Galway with a good portion of the rocks of Connemara, Aranmore in the ocean out from you with the small bright houses of Kilonan, clear and visible, if your eyesight were good and the Summer had come. From the window on the left you could see the Great Blasket, bare and forbidding as a horrible other-worldly eel, lying languidly on the wave-tops; over yonder was Dingle with its houses close together. (O'Brien 2007: 418)

The description covers most of the Gaeltacht area where Gaelic literature is, and potentially could be, set in. And since it is a rather large area, it betrays the improbability of the place as no house could possibly have that view<sup>6</sup>. In *The Poor Mouth* Gaeltacht areas form one conjunct place the whole of which can be overseen from a single house. The same effect is achieved with the description of the pupils from the school to which the narrator goes at the age of seven: 'Many were from Dingle, some from Gweedore, another group floated in from Aran' (O'Brien 2007: 242) and the narrator's and/or the Old-Fellow's journeys supposedly carried out on foot: 'The Old-Fellow was one day in Dingle (...) The next day he was selling herrings in the Rosses (...) The third day he was in Galway city (...) ' (O'Brien 2007: 426). Neil Murphy notes that O'Brien is 'diminishing the size of the country to a cardboard cut-out' (Murphy 2014: 151). The real world geography is radically distorted in the novel and replaced by an anti-mimetic creation of space which corresponds to the simplified vision readers based outside of Gaeltacht may have of the place. O'Brien, Murphy notes, is 'transforming the physical locus into a comic textual copy' (Murphy 2014: 151).

While *The Poor Mouth* lays the fictionality of Corcha Dorcha bare and indulges in it, *Poor Things* engage in a different game. Glasgow is real. It is not, however, a generic location for a Gothic novel and for a long time it has hardly been thought of as a suitable location for any kind of fiction writing at all. Liam McIlvanney notes that: 'It has sometimes seemed that, apart from a brief flurry of »proletarian« novels in the 1930s, there has been, in literary terms, an »urbane silence« about Scotland's largest city until the early 1980s, when »Glasgow Renaissance« galvanised contemporary Scottish literature with its potent fusion of vernacular energy, formal innovation and generic eclecticism' (McIlvanney 2012: 218).

Like O'Brien in *The Poor Mouth*, Gray begins his book with an introduction by an editor who makes an allegedly authentic autobiographical account of someone's life available to the reading public. But unlike O'Brien, Gray himself plays the editor part using his name to authenticate a glaringly inauthentic story. And it is a part undermined in the very first paragraph where Gray writes: 'Those who examine the proofs given at the end of this introduction will not doubt that in the final week of February 1881, at 18 Park Circus,

<sup>6</sup> Tory Island is situated off the north-west coast of Ireland; Dingle is in the south-west of the island with nearly 500 kilometres between them.

Glasgow, a surgical genius used human remains to create a twenty-five-year-old woman. The local historian Michael Donnelly disagrees with me' (Gray 1993: IX)<sup>7</sup>. The elaborate game of establishing and subverting the authority that could decide the probability of the events presented in the narrative attributed to Archibald McCandless which begins here is one thing. But what is more important for the purposes of a space-oriented analysis is that in the expository first paragraph a place is thematised which is both the central location of the fictional narrative (yet to be presented to the reader) and an actual valid real-life Glasgow address.

The next paragraph, which is supposed to explain to the reader how Michael Donnelly found the manuscripts on the authenticity of which he disagrees with Alasdair Gray, opens with 'Life in Glasgow was very exciting during the nineteen seventies' (Gray 1993: IX) and goes on to describe Glasgow to a much greater extent than it does describe Michael Donnelly's presence in it. The paragraph on page XII, which describes what has happened between him acquiring Archibald McCandless's book and his wife's letter which debunks it and Alasdair Gray's allegedly becoming involved in the story, illustrates that rather well. The readers learn that on the very same afternoon Donnelly found the documents he also:

learned that Glasgow University's old theological college was being cleared out for renovation by a firm of property developers. (It is now luxury flats.) Michael found it contained over a dozen large framed oil paintings of eighteenth- and nineteenth-century Scots clergy, and these too would have burned in the municipal incinerator at Dawsholm Park if he had not cut them from their stretchers (they had been screwed to the wall at a prominent height) and taken them to the municipal gallery in Kevingrove, where space was found for them in the overcrowded store. (Gray 1993: XII)

The events which are not likely to seem relevant to the story presented in *Poor Things* recall places that actually exist in Glasgow, an intervention that both seemingly authenticates the story told and thematises Glasgow as such, the fact that the 1970s saw the buildings of Trinity College buildings in Lynedoch Street, Park Circus, sold and abandoned (MacLean 2012) adding another link to the narrative's central location, 18 Park Circus. The address then features more prominently in paragraphs which follow this one. In them Alasdair Gray (or, to be more precise, an Alasdair Gray's figure) lists the events that were allegedly proved to be true by the research conducted by Gray. The events present a short summary of what will be later elaborated on in McCandless's first-person-narrated part of *Poor Things*. The list comprises mainly of events that fit snugly into the Gothic conventions: a young woman's dead body found and never claimed, an extraordinary noise heard, a man being locked up in a lunatic asylum, another man committing suicide, and yet another man buried in a 'uniquely shaped coffin' (Gray 1993: XIV–XV) which all come with this (18 Park Circus) or another valid Glasgow address.

Obviously, beginning a book with a fictional editor's introduction is not, strictly speaking, a Gothic novel convention. Not all Gothic novels use that framing device and not all novels using it are Gothic. But it surely carries with it the whiff of that part of the literary past when Gothic novels were idiomatically created. Considering the linear progression

<sup>7</sup> Aware of the editorial conventions, Gray uses roman numerals for page numbers of the introduction which give it a feel of something that stands apart from the narrative which follows it.

of the narrative, it is only likely to be recognised as ‘Gothic’ once the Gothic aspect of the story has been fully communicated to the reader. Once it is however, one cannot help but miss how little relevance there is in recalling Glasgow’s being the European Capital of Culture in 1990, as is done later in the paragraph cited above, for the Gothic story part of the novel and just how relevant it is to thematising the modern-day city of Glasgow.

The beginning of the second chapter of *McCandless* book, i.e. the Gothic narrative proper, sees Gray use a more idiomatically Gothic space. The chapter introduces Godwin Baxter, the alleged Frankenstein figure of the novel. His name, Kirsten Stirling argues, ‘not only has the convenient abbreviation ‘God’, but is also stitched together from parts of William Godwin, her father, Percy Bysshe Shelley, her husband, and William Baxter (less obviously perhaps), the father of the family in Dundee with whom Mary Shelley was sent to stay at the age of fifteen” (Stirling 2008: 92). The chapter begins with a statement that *McCandless*, then a student of the Glasgow medical faculty, knew Baxter by sight for three terms, before they first spoke to each other. Then it moves on to presenting Baxter:

A private workspace had been made in the corner of the dissecting-room by taking a door off a cupboard and installing a bench. Baxter usually sat there (...) and here his big face, stout body and thick limbs gave him a dwarfish look. Sometime he ran out to raid the tank disinfectant where brains were heaped like cauliflowers, and as he passed other people you saw he was a whole head taller than most. (Gray 1993: 12)

This grotesque presentation continues with epithets such as ‘ogreish’ and ‘odd’ and an orientalised remark by *McCandless* that he felt Baxter would ‘look more natural in the baggy pants and turban of a pantomime Turk’ (Gray 1993: 12); it’s very clear aim is to create a freakish character. What is perhaps less strikingly visible at first glance is that space is also used to establish that effect. The private workspace separates Baxter from other students and it is ‘here’ where he is given the ‘dwarfish look’ and it is his movement through the room that reveals him being so unnaturally taller than most people. The fact that it is a dissecting room accessorised with tanks with brains Gothicise the space and the interplay of the space and Godwin Baxter’s features form an impression of a credibly Gothic narrative.

The next chapter introduces Baxter’s home at 18 Park Circus. ‘It was a tall, gloomy house in Park Circus’ (Gray 1993: 22), we first learn of it. *McCandless* and Baxter are welcomed by the latter’s dogs, then go through the basement into a ‘narrow garden with high walls’ where Baxter keeps two rabbits he intends to show to *McCandless*. While a tall, gloomy house with a basement seems Gothic enough, a garden with rabbits in it might not if it was not for the fact that the rabbits were half-white and half-black each in manner that is soon to be revealed a result of Baxter’s cutting two rabbits into halves and sawing the front part of each to the bottom part of the other one. The conversation that arises from that presentation deals with the possibilities of using similar techniques on humans. Although the tone of that exchange is more discussing modern day politics than it is uncanny, it still alludes to the competences of one of the Gothic genre’s most iconic doctors, Dr Frankenstein. The two characters end up falling out with each other. As *McCandless* is accompanied to the door, he passes by the dogs again who ‘sprawled upon Persian rugs’ apparently sense ‘their master’s hostility’ which makes them freeze in a sphinx-like positions (again, an orientalised description). He also notes ‘In the stairwell above I sensed rather than I glimpsed a head in a white cap staring down over the banis-

ters of a landing, perhaps an ancient housekeeper or maidservant' (Gray 1993: 25) which adds another Gothic-like mystery to the story.

Chapter 4 brings a change. The second sentence informs the reader that Baxter no longer comes to the University and the third that his workplace has been dismantled and turned back into a cupboard. The place that might have suggested itself important to the readers disappears from the narrative altogether. Baxter's house changes as well. McCandless is invited there after reuniting with Baxter whom he met while walking up Sauchiehall Street (again, a valid Glasgow location). He describes the room he visits:

It had tall windows overlooking the Circus, a bright fire under a marble mantelpiece. (...) Through an open double door I saw a room overlooking the back garden, and by the fire in this room a placid elderly lady sat knitting, a small boy played with toy bricks at her feet, two rabbits sipped milk from a saucer. Baxter murmured that the lady was his house keeper, the boy her grandson. One rabbit was pure black, the other pure white but I decided to draw no fantastic conclusion from this. (Gray 1993: 28)

The place thus goes from 'gloomy' to having tall windows and a bright fire, the confinement suggested by the basement and a narrow garden between high walls is replaced by the narrator being able to see through open double door and a window, the mysterious 'ancient' woman is as homely as can be, and the rabbits are back to normal. What does appear strange to McCandless is that the place is clustered with various objects which he lists. The list is rather long and very diverse beginning with a telescope and ending, after many un-weird items such as a fully furnished doll's house have been named, with 'glass jars holding pickled limbs and bodily organs' (Gray 1993: 29). These certainly bring back the sense of a Gothic location but the narrator is quick to add a disclaimer: 'their brown morbidity was contradicted by surrounding vases of daffodils, pots of hyacinths and a great crystal bowl in which a tiny, jewel-like tropical fish darted and large golden ones glided' (Gray 1993: 29). Gray thus creates a self-contradictory space which signals Gothic conventions but is quick to subvert them.

It is on this occasion McCandless meets Bella Baxter, the Frankenstein's monster of the novel; a woman Baxter created and McCandless will eventually marry. Her character has been much discussed for what she and her adventures represent and how her search of identity can be identified with the search of Scotland's own (cf. Stirling, Kaczvinsky, March). Kaczvinsky suggests that:

an identification between Bella and Scotland is at the very heart of Gray's novel. Bella's loss of memory, the loss of her past, impedes any attempt to put together a clear, coherent self, and her search for a personal becomes a metaphor for Scotland's postmodern search for a national identity, especially in the late twentieth century, as its ties to England are severed. (Kaczvinsky 2001: 776)

Such identification is very much advertised by Gray himself who inserts a portrait of Bella Baxter (most central characters are introduced with portraits in the book) signed as 'Bella Caledonia'. Bella thus represents the nation but, as Stirling notes, 'the Frankenstein-esque plot of *Poor Things* ensures that Bella can never be an uncomplicated representation of nation' (Stirling 2008: 88). Since identity as such is not really the scope of this paper and the discussion about it too extensive to be summarized in a conveniently short form, we



---

may resort to a rather reductive recapitulation that captures the interplay of the genre conventions and the representation of place: an iconic Gothic plot is used in *Poor Things* to represent a country. The fact that the monster in Gray's book is a beautiful woman gradually exploring her sexuality naturally adds other dimensions to the act of retelling Shelley's story.

Though it would be too bold to argue that it was the strong relationship to space inherent in the Gothic genre that was the main inspiration behind Gray's choice of the convention to be parodied, this relationship certainly does accommodate the discussion of space-related issues such as Scottish identity quite well. The operations performed in the Baxter's private workspace (establishing a space only to discard it) and the house at 18 Park Circus (creating a hybrid space that sometimes meets and sometimes subverts the readers' genre-driven expectations) open the reader up to a discussion on how hybrid Glasgow and the whole of Scotland are. Additionally Gray takes advantage of the non-spatial elements of the Gothic convention to renegotiate the traditional notion of the personification of a country/nation. The familiarity of the Frankenstein's monster and its obvious affiliation to a much conventionalised genre enable Gray to deal with that without the reader's attention dwelling on the question where the idea of a dead body brought back to life by a doctor came from.

In O'Brien's case parodying a genre while making a statement about the representation of a region and the production of national identity seems a much more obvious choice considering the character of the genre parodied. What is less obvious given the time of its publication is the overt self-reflectiveness of the narrative which reveals to the reader the fictionality of the book and the literary sources that inspired it. Though not as wildly experimental as *At Swim-Two-Birds*, which granted O'Brien the status of a precursor of postmodernism, *The Poor Mouth* is still a striking intervention into the literary conventions of the time. It is a metafictional novel heavily loaded with intertextual references and, as Joseph Brooker notes, 'a reinscription of a genre' (Brooker 2005: 65). And as in *Poor Things*, representations of place are often used in it as vehicles for the literary operations.

'All parody is overtly hybrid and double-voiced', Hutcheon notes (Hutcheon 1986: 28), and so are the places represented by Gray and O'Brien. Both authors set out to parody a genre that is (or should be) considered unrealistic in its portrayal of the real world and both engage in an exercise of layering fiction upon fiction. But the overt fictitiousness of their work and the self-contradiction embodied in it takes the reader back to the reality outside of literature. *The Poor Mouth* and *Poor Things* both call for a reassessment of literary representations of place and the local identities derived from those representations and both do so by playing seemingly intra-literary self-referential games of parodying genre convention.

---

## Bibliography

- Bigsby Christopher W.E. (2006), *Gothic* [in:] this, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, Oxon–New York.
- Brooker Joseph (2005), *Flann O'Brien*, Northcote House, Tavistock.
- Clissmann Anne (1975), *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writings*, Gill and Macmillan, London.
- Cuddon John A. (2013), *Gothic Novel/Fiction* [in:] this, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Dentith Simon (2000), *Parody*, Routledge, London–New York.
- Farnon Jane (1997), *Motifs of Gaelic Lore and Literature in An Béal Bocht* [in:] *Conjuring Complexities: Essays on Flann O'Brien*, eds. A. Clune, T. Hurson, The Institute of Irish Studies, Belfast.
- Genette Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. C. Newman, C. Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln–London.
- Gifford Douglas (2002), *Scottish Fiction since 1945 II: Despair, Change and Hope* [in:] *Scottish Literature: In English And Scots*, eds. D. Gifford, S. Dunnigan, A. MacGillivray, Edinburgh UP, Edinburgh.
- Gray Alasdair (1985), *Lanark: A Life in Four Books*, Panther, London.
- (1993), *Poor Things: Episodes from the Early Life of Archibald McCandless M.D., Scottish Public Health Officer*, Penguin, London.
- Hodrová Daniela (1997), *Paměť a proměny míst: Na okraj tematologie a topologie* [in:] *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, ed. D. Hodrová, H & H, Praha.
- Hutcheon Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York.
- Kaczvinsky Donald P. (2001), “*Making up for Lost Time*”: *Scotland, Stories, and the Self in Alasdair Gray's "Poor Things"*, “Contemporary Literature” 42.4.
- MacLean Robert, *Trinity College Image: Search for the Holy Grail?*, “University of Glasgow Library” Web. 2 October 2012, <https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2012/10/02/trinity-college-image-search-for-the-holy-grail/> [access: 25.02.2017].
- March Cristie (2002), *Bella and the Beast (and a Few Dragons, Too): Alasdair Gray and the Social Resistance of the Grotesque*, “Critique: Studies In Contemporary Fiction” 43.4.
- McIlvanney Liam, *The Glasgow Novel* [in:] *The Cambridge Companion to Scottish Literature*, eds. G. Carruthers, L. McIlvanney, Cambridge UP.
- Murphy Neil (2014), *Myles Na gCopaleen, Flann O'Brien and An Béal Bocht: Intertextuality and Aesthetic Play* [in:] *Flann O'Brien: Contesting Legacies*, eds. W. Huber, R. Borg, P. Fagan, Cork UP, Cork.
- Ó Crohan Tomás (1978), *The Islandman*, trans. R. Flower, Oxford UP, Oxford, New York.
- O'Brien Flann (2007), *The Poor Mouth* [in:] *The Complete Novels, F. O'Brien*, trans. P. Power, Alfred A. Knopf, New York.
- (2013), *The Tale of Black Peter* [in:] *The Short Fiction of Flann O'Brien*, eds. K. Hopper, N. Murphy, trans. J. Fennell, Dalkey Archive Press, Champaign.
- Riach Alan (2014), *The Literary Vision or How to Make Things Seen* [in:] *Alasdair Gray: Ink for Worlds*, ed. C. Manfredi, Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- Stirling Kirsten (2008), *Bella Caledonia: Woman, Nation, Text*, Rodopi, Amsterdam.
- Taafe Carol (2008), *Ireland Through the Looking-Glass: Flann O'Brien, Myles Na gCopaleen and Irish Cultural Debate*, Cork UP, Cork.



**AGATA SKAŁA**

Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie\*

## **O wartości literatury w świetle aforyzmów i korespondencji Adolfa Dygasińskiego**

On the Value of Literature in the Light of Adolf Dygasiński's Aphorisms  
and Correspondence

### Abstract

Adolf Dygasiński methodically developed writing meticulous aphorisms. He cherished the intention to write a vast theoretical study on literature, author, reader and the book. The sketched adages were to help him as central themes for particular chapters. Although the substantial part of this collection is characterized by stylistic negligence (the indicator of a sketch) there exists the need for a thorough inspection of the senses of aphorisms, as they include prudent and maturely thought over concepts that show the writer's own project, which has not been expressed anywhere else by a systemic lecture and concerned the significance of literariness. Together with journalistic texts and private letters, aphorisms constituted the testimony of Dygasiński's creative awareness.

\* Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski  
Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin  
e-mail: [agaskala@hektor.umcs.lublin.pl](mailto:agaskala@hektor.umcs.lublin.pl)

„Każda literatura, choćby bardzo stronna, zawsze wyższa od życia społecznego. Literatura ma od Boga pełnomocnictwo sądzić” (Dygasiński 1953a: 223)<sup>1</sup>. Gdyby wypowiedź tę pozostawić bez odsyłacza informującego o autorstwie, zrazu można by pomyśleć, że pomysłodawcą konceptu jest ktoś hołdujący wyobrażeniu pojmowania sztuki literackiej jako Absolutu lub że akt twórczy kojarzy się z doświadczeniem mistycznym (bez utożsamiania obu ezoterycznych procesów), a prawda objawiona w efekcie tego szczególnego poznania jest tożsama z wiedzą Boga. W takim kontekście dziwiłoby faktyczne autorstwo prezentowanej sentencji, zważywszy na fakt, że jej twórca w powszechnie funkcjonujących opiniach krytyków i historyków literatury uchodzi za pisarza skupionego na życiu społecznym, na opisie praw rządzących w obrębie świata ludzkiego i zwierzęcego oraz że pojęcie „Boga” zupełnie nie przystaje do jego twórczości. W istocie jednak aforystycznie wyrażona idea o bliskości praw literackich prawom „boskim” przewrotnie wyraża to, co postulowali teoretycy pozytywizmu: celem literatury jest kształcenie etycznych postaw, doskonalenie społeczeństwa, urzeczywistnianie dobra (koncepty stanowiące podstawę programu utylitaryzmu). Piotr Chmielowski, rzecznik tendencyjności, w artykule pt. *Jeszcze o celu w sztuce*, powołując się na rozpoznanie Hegla o sztuce jako stadium prowadzącym ducha bezwzględnego do zupełnej samowiedzy, przekonywał o celowości sztuki pisarskiej, podkreślając jej rolę w nauczaniu i wskazywaniu „szczytów moralnych” za pośrednictwem „pięknych kształtów wcielających piękne idee” (Chmielowski 1904). Status pisarza konstituowała służba na rzecz powszechnej użyteczności (Chmielowski 1872). W tym paradygmacie pisarz stawał się najwyższą instancją i, wolno przypuszczać, jego misja mogła być konceptualizowana nawet w metaforze Boga<sup>2</sup>.

Na wstępie należy zaznaczyć, że dyskusyjna mogłaby okazać się taka postawa wobec tekstu, która przyzwalałaby na traktowanie sensów w nim zawartych z dystansem, tzn. z nieufnością albo pobłażliwie — przy założeniu, że niewiele taki tekst (jak zacytowana maksyma) znaczyć może w przypadku, gdy znajduje się pośród pokażnej ilości „innych”,

<sup>1</sup> Znaczna część aforyzmów Dygasińskiego została opublikowana po jego śmierci przez Zofię Dygasińską-Wolertową, córkę, m.in. w „Gazecie Literackiej” w 1932 i w „Pionie” w 1934.

<sup>2</sup> Jest niewątpliwe, że tak jak Chmielowski, wierny przez całe życie tendencyjno-utylitarnej teorii literackiej, tak i Dygasiński, związany przyjaźnią z Chmielowskim, nie zanegował nigdy utylitaryzmu i tendencyjności w jego podstawowych założeniach.

prezentujących odmienne perspektywy oglądu rzeczy. Faktem jednakże jest, że przytoczony na początku tego artykułu aforyzm w istocie (gdy potraktować go jako wykładnię tendencyjno-utilitytarnej idei) nie wykazuje sprzeczności ani z dziełami fabularnymi Dygasińskiego, ani z jego poglądami przedstawianymi w tekstach publicystycznych, jakkolwiek chyba tylko w *Godach życia* dałoby się znaleźć jasno wyłożone sugestie pojmowania sztuki jako służby bożej — z poprawką jednakże taką, że imputowanie pisarzowi tego poglądu z góry należałoby odrzucić jako nadużycie interpretacyjne, zważywszy na fakt, iż rzecznikiem owej myśli jest bohater powieści — ptaszek, poeta-kapłan, głoszący pieśnią piękno miłosierdzia, a powołany do pełnienia swej misji przez boga Słońce — Jasnego (Skała 2012)<sup>3</sup>.

Sentencje Adolfa Dygasińskiego godzi się przyjmować bardzo poważnie, gdyż nie stanowią wyłącznie rozproszonego katalogu, kompilowanego z fragmentów utworów objętościowo większych, beletrystycznych lub dziennikarskich. Przesadne koncentrowanie się na domyśle, że większość była pisana okazjonalnie ani niczego nie wyjaśni, ani też o niczym nie rozstrzyga. Zwykle bywa, że maksymy stanowią incydentalną, często wręcz uboczną formę ekspresji twórczej pisarza (wyjątkiem są przypadki autorów specjalizujących się w tego typu gatunkach), notowane na marginesach opracowywanych pomysłów dotyczących np. zdarzeń fabularnych, charakterystyki postaci literackich czy prezentacji tła społecznego lub psychologicznego świata przedstawionego. Gdy chodzi o Dygasińskiego, nie ulega wątpliwości, że z głębszym zamysłem traktował swoje zwięzłe formuły, których istotą — z założenia — ma być błyskotliwość rzeczowego ujęcia spraw doniosłych<sup>4</sup>. Dygasiński metodycznie kolekcjonował tę „drobiazgową” twórczość. Według przekazu Zofii Dygasińskiej-Wolertowej (Dygasińska-Wolertowa 1932: 26), nosił się z zamiarem napisania obszernego studium teoretycznego na temat literatury, autora, czytelnika i książki<sup>5</sup>. Szkicowane sentencje miały mu być pomocne jako myśli przewodnie do poszczególnych rozdziałów. Należy zatem uznać, że jakkolwiek może na owych tekstach ciążyć piętno niedopracowania stylistycznego (wyznacznik „szkicu”)<sup>6</sup>, istnieje potrzeba wnikliwego przyglądania się ich sensom, ponieważ zawierają w sobie rozważne i przemyślane koncepty, które, zestawione razem, unaoczniają niewyłożony nigdzie za pomocą systemowego wykładu własny projekt pisarza dotyczący istoty literatury i literackości. Na ich podstawie przyjdzie więc rekonstruować (biorąc pod uwagę również poetykę immanentną, wyniesioną z percepcji odbioru dzieł literackich) program artystyczny pisarza. Wraz z listami, poruszającymi tematy z zakresu literatury i literackości, aforyzmy stanowią świadectwo twórczej świadomości Dygasińskiego.

<sup>3</sup> I nie bez znaczenia, oczywiście, są w tym kontekście zawarte w *Godach życia* przesłanki, które pozwalają widzieć w strzyżyku, „czcieliu światła” — wyznawcę Chrystusa.

<sup>4</sup> To, co nazywam „błyskotliwością ujęcia” odnosi się bardziej do struktury aforyzmu niż do jego treści, która, ograniczona konieczną zwięzłością, musi w jakiejś mierze perswadować komunal, ogólną prawdę o charakterze np. filozoficznym. Tę skrótość sentencji, będącą efektem stylistycznej wyrazistości, celnie precyzuje współczesny aforysta Ryszard Podlewski w stwierdzeniu: „Aforyzm to fast food filozofii” (Podlewski 2006).

<sup>5</sup> Teoretyczną świadomość Dygasińskiego prezentują listy jego do przyjaciół: Stanisława Witkiewicza i Artura Gruszeckiego.

<sup>6</sup> Nie dotyczy to tych „złotych myśli”, które autor osobiście kierował do druku.

Prowadzenie badań w tym zakresie wydaje się pożądane, aby ostatecznie zanegować takie błędne rozpoznania (w ostatnich latach nieraz już pokazywano ich zdezaktualizowanie), jakoby autor *Zająca* był artystą samorodnym<sup>7</sup>, „genialnym barbarzyńcą” w świecie literackim<sup>8</sup>, w znaczeniu: oryginałem, który nie korzystał z dorobku cywilizacji artystycznej, europejskiej czy polskiej, lub że brakowało mu literackiej oglądy<sup>9</sup>. Ponieważ wątpliwości na temat rzekomych słabości pisarstwa Dygasińskiego próbowano wyklądać w innych miejscach (Bielak 1925; Szwejkowski 1938; „Litteraria Copernicana” 2009; Skala 2013), tu pozostaje skoncentrować się na tym przede wszystkim, co zapowiada tytuł szkicu: czym jest literatura i co stanowi o jej wartości oraz jaki jest jej status w obrębie dziedzin życia społecznego i w rozwoju cywilizacyjnym.

Zagadnienia te zajmują w refleksji krytycznej Adolfa Dygasińskiego dobrze wyeksponowaną pozycję. Pisarz na pewno wierzył w misję literatury w kwestii ulepszenia świata, skoro formułował taką myśl: „O, jak dużo dla ludzkości pracowano, a jak mało zrobiono! Rzadkie są arcydzieła” (Dygasiński 1953a: 223). I apelował do autorów: „Uwrażliwajcie ludzi, a będą dobrze czytali, mówili, pisali i działali” (Dygasiński 1953a: 224). Od pisarzy spodziewał się wyobraźni: „Literatury nie może przepisywać żadna kancelaria” (Dygasiński 1953a: 223) oraz niezależności myślowej i nieschlebiania czytelnikom: „Hałasy, wrzaski literackie przebrzmia, zostanie to, co jest dobre, piękne, szlachetne istotnie” (Dygasiński 1953a: 223). Z sarkazmem wypowiadał się Dygasiński o autorach skomercjalizowanych: „Głupota głęboka przybiera nieraz ton dramatyczny, aby ogłosić światu jego najulubieńsze brednie. I takim jest dobrze” (Dygasiński 1953a: 223). Ufał w walor twórczości bezpretensjonalnej, zrodzonej z wewnętrznej dyspozycji skierowanej na poszukiwanie prawdy. Z przekonaniem konstatował:

Nikt tak dobrze, dokładnie nie zagląda we własną duszę, jak rzeczywisty artysta. Dobrze dla niego, gdy spostrzeże, że wśród ludzi chodzi w masce. Tajemnica jego roboty często na tym polega. Podpatrzeć siebie jest to warunek podpatrywania całej natury. (Dygasiński 1953a: 224–225)

Zrozumienie siebie stanowi podstawowe kryterium poznania prowadzące do wiedzy ogólnej — o człowieku i świecie<sup>10</sup>. Dla artysty to zrozumienie powinno być zasadnicze. Twórca musi bowiem przede wszystkim pojmować, że winien robić tylko to, co dla niego ma wartość, przy założeniu, że jeśli przypadkiem będzie to korzystne jeszcze dla kogoś innego — wówczas zostanie zrealizowany wzorzec działania artystowskiego. W prawidłowości takiego mniemania Dygasiński utwierdzał córkę, tłumacząc: „Otóż tylko dla siebie samej

<sup>7</sup> Takie stanowisko reprezentował monografista Dygasińskiego Kazimierz Czachowski: „Dygasiński był — jak wiadomo — naturalistą, ale nie z racji jakiegoś programowego założenia, lecz po prostu stąd, że nie brał on nic z drugiej ręki, że w jego utworach nie ma śladu jakichś obcych natolów literackich, że czerpał on pomysły i obrazy z bezpośredniej obserwacji przyrody i życia i tego, co sam widział i samodzielnie w myśli swej przetrzawił. Pod tym względem Dygasiński był najszczerzym autentystą” (Czachowski 1939).

<sup>8</sup> To opinia, do której przekonywało wielu badaczy; jej źródłem był komentarz Antoniego Sygietyńskiego zawarty w prywatnym liście do przyjaciela (*Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego* 1963: 207).

<sup>9</sup> Przekonanie takie popularyzował Henryk Markiewicz (2002: 177).

<sup>10</sup> Chociaż znaczącą była idea samopoznania dla Dygasińskiego, bywał przekorny wobec samego siebie: „Moim zdaniem zasada poznawania siebie, postawiona jako coś nadzwyczajnego przez filozofów, jest kapitalnie głupią lamigłówką, nie mającą ani teoretycznego, ani praktycznego znaczenia. Człowiek wtedy poznaje siebie, kiedy musi, a z pewnością nikogo lepiej od siebie nie zna.” (Dygasiński 1972: 349).

możesz robić, jeśli chcesz zrobić coś dobrego. Robiąc dla świata, nie zrobisz nic nigdy” (Dygasiński 1972: 386)<sup>11</sup>. Można z powyższego wnioskować, że od literatury pisarz wymagał tego, aby ona była moralna, tzn. rodziła się w postawie uczciwości pisarza względem jego aktywności twórczej i dzieła, które miało być efektem tych starań. Tylko taka postawa gwarantuje prawdę uczucia i przeżycia, realizując ideał sztuki jako potrzeby ekspresji, wyrażania niezależności i wolności twórczej<sup>12</sup>.

W twórczości Dygasińskiego rozpoznania wywiedzione z obserwacji natury własnej i ogólnej nie nastrojają optymistycznie. Na kondycję człowieka pisarz patrzył bez złudzeń. Żył przekonanie, że „istota zdolna do najwyższego wyobrażania sobie szczęścia jest jednocześnie najnieszczęśliwszym na świecie stworzeniem” (Dygasiński 1953b: 285)<sup>13</sup>. Nie jest to sąd oryginalny. Jego korzenie tkwią głęboko w europejskiej tradycji. To przecież u Homera spotykamy stwierdzenie, że człowiek jest najnieszczęśliwszym stworzeniem na ziemi. Homerowy Zeus wymawia takie na przykład słowa:

Biedne konie! Ach, czemuż daliśmy was śmiertelnemu  
Człowiekowi, was, co nie znacie starości ni śmierci!  
Czy po to, by was uwikłać w udrękę ludzi nieszczęsnych?  
Bo przecież ze wszystkiego, co pelza i dyszy na ziemi,  
Nie ma, nie ma istoty bardziej nieszczęsnej niż człowiek!

(*Iliada*, cyt. za: Kubiak 2001: 100)

Może się wydać zaskakujące, ale dla Dygasińskiego celem literatury jest właśnie wywołanie w czytelniku zasepienia. Wielka sztuka predestynowana jest do tego, żeby odsłaniała człowiekowi nędzę życia. Przy czym gorycz zawsze będzie stanem bardziej szlachetnym aniżeli bezwiedna i pozbawiona refleksji radość: „Jeżeli tylko prawda wywołuje smutek, to nie jest on jeszcze żadną rozpaczą przecież — jest lepszym niż bezmyślna wesołość” (Dygasiński 1884: 529). Cierpkie są przemyślenia Dygasińskiego zwłaszcza gdy zauważa, że jedynym antidotum na tę jasność widzenia jest tłumienie zgorzknienia ciężarem pracy albo fantazmatami:

Geniusze stwarzają poza obrębem życia arcydzieła, które dodają życiu tylko goryczy, ukazując, że wielkie hasła szczęścia doczesnego są marzeniem niedościgłym. Na tym padole płaczu jedynie ciężka praca daje zapomnienie o niedoli, a marzenie jest wykładnikiem szczęścia<sup>14</sup>.

(Dygasiński 1902: 83)

<sup>11</sup> List z 28 I 1895 roku.

<sup>12</sup> Uwzględniając znajomość życia i twórczości Dygasińskiego, należy mieć na uwadze również to znaczenie „moralności literatury”, jakie wynika z zasady reprezentowania przez literaturę etyki (pozytywistycznej, chrześcijańskiej), zewnętrznej wobec świata przedstawionego dzieła.

<sup>13</sup> Aforyzm ten, i kilka innych, ogłosił pisarz, bez tytułu, w warszawskim tygodniku literacko-społeczno-politycznym „Głos” w końcu 1886 roku.

<sup>14</sup> Aforyzmy wyjęte z utworu *W Kielcach*. Aforystyczność u Dygasińskiego wyraża się często w kilkudziesięciu-refleksji mającej cechy quasi-definicji. Strukturę tak skonstruowanej wypowiedzi organizuje zwykle paradoks, w tym przypadku opiera się on na koncepcji, że istotą dzieła wybitnego jest niesienie takiej wizji świata, która wzmożni u odbiorcy jego stan rozgoryczenia. Opracowanie tego rozpoznania nie odstępuje od stylu ówczesnej felietonistyki i głoszonych w niej potocznych prawd, wykorzystujących ograne frazesy typu: „padół płaczu”, „praca daje zapomnienie o niedoli” czy „szczęście jest złudne”.

Był ten sąd Dygasińskiego na tle epoki pozytywizmu dość niekonwencjonalny<sup>15</sup>, co uwydatniał Stanisław Brzozowski, widzący w „beznadziejnym smutku” i poczuciu „bezużytecznego znużenia”, które odczytywał z dzieł pisarza, wartość szczególną. Ze zrozumieniem przyglądał się Brzozowski ucieczce Dygasińskiego w świat przyrody, niespecjalnie laskawą krytyką natomiast obdarzał autor *Legendy Młodej Polski* innych twórców współczesnych pisarzowi, którym zarzucał fałsz ideowy wynikający z nierzetelnej analizy rozpoznanych czynionych w oparciu o obserwację rzeczywistości oraz własne przeżycia i rozterki duchowe:

Obok niego [Dygasińskiego — przyp. A.S.] znajdujemy pisarzy, których nie stać było albo na tak głębokie wniknięcie w życie, na tak szczerze zmierzenie się ze swym smutkiem, albo też na siłę przewyciężenia choćby tylko osobistego. Obraz życia przez nich przedstawiony nie posiada prawdy wczucia się w treść życiową, o którą idzie. Brak głębokości duchowej wyraża tu pewien klamliwy i powierzchowny optymizm. (Brzozowski 1959: 231)

Z podziwem dla Dygasińskiego, za jego rozumną postawę w rozpoznaniu fatalnego smutku, lansował Brzozowski tę ideę pisarza, która ocalenie dla człowieka widziała właśnie w sztuce (sic!). Brzozowski miał przeświadczenie, że twórca *Margieli* dla samego siebie, w swoim piarstwie taki azyl odnajdywał. To przypuszczenie krytyka z pewnością potwierdzają listy Dygasińskiego, zwłaszcza prywatne, których dominantą jest szczerłość wyznania<sup>16</sup>. Najbardziej intymne spostrzeżenia na temat wartości pisania zawarł Dygasiński w korespondencji z córką<sup>17</sup>. Perswadował jej na przykład, że poprzez akt tworzenia, w opisywaniu życia człowiek się „wychowuje samodzielnie w swoich głębokościach duchowych” (Dygasiński 1972: 517). Przedstawiając walory pracy twórczej, pisarz pozwalał sobie na projekcję zwierzeń także w tonie mniej rzeczowym, ale za to wyraziście odsłaniającym upodobania i fascynacje:

Jest to [pisanie — przyp. A.S.] coś w rodzaju snów dobrych, marzeń odległych od życia zwykłego; niekiedy można by to nawet porównać z wycieczką w krainy cudowności nadziemskiej. (Dygasiński 1972: 517)

Tworzenie nie stanowiło dla Dygasińskiego, oczywiście, wyłącznie działania o charakterze przyjemnościowym, jakkolwiek zadowolenie i satysfakcja fundujące się na akcie twórczym czyniły podstawę wszelkiej pracy, której źródło było w wyobraźni: „Pierwszy warunek [pisanie — przyp. A.S.] jest ów pociąg, co mu się oprzeć nie można, rozkosz, zabawa w swojej własnej robocie” (Dygasiński 1972: 386). Dygasiński wielokrotnie dzielił się z córką (także z przyjaciółmi) przykrymi wrażeniami związanymi z uciążliwością działań

<sup>15</sup> Jakkolwiek rozpoznania Prusa czy Orzeszkowej na temat pracy wydać się mogą w pewnym zakresie zbiedzne ze spostrzeżeniami Dygasińskiego.

<sup>16</sup> List jest formą bardzo pojemną i dość szczególną w przypadku, gdy autorem bywa pisarz — wówczas zyskuje znaczenie jako „dokument biograficzny lub laboratorium twórczości” (Czermińska 1975: 28).

<sup>17</sup> Listy Dygasińskiego do córki w dużej mierze aktualizują się w funkcji przyjacielsko-intymnej, przybierają jednak nierzadko równocześnie kształty wypowiedzi parenetycznych (M. Woźniakiewicz-Dziadosz wyodrębniła cztery formy gatunkowe listu: urzędowy, parenetyczny, konwencjonalno-towarzystki oraz przyjacielsko-intymny, zob. Woźniakiewicz-Dziadosz 1998:15). Subtelności logiczne wyłożonych w liście skomplikowanych zagadnień czynią z formy epistolarnej pouczający komentarz utrzymany w tonacji mentorskiej. Jak pisał starożytny teoretyk, „ten, kto przetyka list mądrymi sentencjami i moralnymi zachętami, już nie gawędzi w liście, ale daje wykład zza pulpitu” (Demetriusz 2006: 153).

pisarskich. Doświadczal kryzysów twórczych i powątpiewał w sensowność żmudnej „roboty”. Mimo apatii, pisał jednak systematycznie. Tworzenie z latami stawało się dla niego doświadczeniem egzystencjalnym:

Do *Dębów* się zabrałem; idzie to ciężko, a zrobić trzeba: jest mus wewnętrzny, bez którego już widać żyć nie mogę. Nalóg bazgrania! (Dygasiński 1972: 592)<sup>18</sup>

Ten nalóg rozwijał się nie tylko poprzez pracę literacką. Wolno przypuszczać, że równie istotne znaczenie odgrywała w życiu Dygasińskiego twórczość korespondencyjna. Pisywał listy bardzo regularnie, długie do żony i córki, krótsze do znajomych. Miał przy tym pewność, że korespondencja prywatna stanowi wartość wyjątkowego rodzaju. Po pierwsze, ustawiczne pisanie listów kształci umiejętność posługiwania się słowem, po drugie zaś — wyznania czynione w listach prywatnych stają się z czasem, co oczywiste, ważnym dokumentem. Zaliczane do literatury dokumentu osobistego listy dostarczają m.in. wiedzy socjologicznej i psychologicznej, ponieważ są obrazem duszy nadawcy, a jednocześnie ilustrują środowisko i czasy, w jakich autor ich żyje. To dlatego Dygasiński gorąco namawiał córkę, aby informowała go w listach o wszystkim, o sprawach ważnych i błahych, o odczuciach, spostrzeżeniach i myślach. Z radością przyjmował pomysł Zosi na notowanie codziennych drobiazgów. Pelen emocji utwierdzał córkę w przeświadczeniu, że decyzja, którą powzięła, jest wielkiej wagi:

Wiele wrażeń przeszłoga się bez śladu, a Ty je uwięzisz na papierze i zostaną tak dla mnie, jak dla Ciebie. Pisz tylko szczerze, a bez żadnej pretensji, to będzie przewyborne. Pisz wszystko: kogo widzisz na ulicy, kogo odwiedzasz, kto do Ciebie przychodzi, o czym mówicie, opowiadaj o biurze i stosunkach biurowych — zwykłych i niezwykłych. Malo kto pojmuje wartość takiego archiwowania życia; ale kiedy się zbierze rok okrągły, ma to już wartość niepoślednią i stanowi kawałek dokumentu życiowego. Znajdziesz w tej robocie jednocześnie i zadowolenie. Nie pomijaj stosunków z służącą, z dziećmi, z woźnymi biurowymi, tak aby się wypukliła całość życiowa, jaką ona jest w rzeczywistości. Notuj, do kogo pisujesz i kto Ci odpowiada, co pisze. Sam od dawna zamierzałem robić coś podobnego i zawsze speliło. Toteż cieszę się ogromnie, że wpadłaś na podobny pomysł. Wspominaj nawet o ubraniu swoim, o najzwyczajniejszych faktach i wypadkach. Zachęcam Cię, Najdroższa moja, nie tylko w swoim własnym interesie, gdyż przekonasz się sama, jak to pięknie będzie wyglądało, skoro się uzbiera wiązka z całego roku. (Dygasiński 1972: 604–605)<sup>19</sup>

Nie prowadząc dziennika, kompensował sobie Dygasiński ten brak skrupulatnym pisanem listów, zawierając w nich możliwie dużo szczegółów o warsztacie twórczym, planach wydawniczych, ludziach, których spotykał, podróżach, marzeniach, otoczeniu, w którym przebywał, codziennej monotonii. Nie przeceniał jednak znaczenia listów w pracy pisarskiej. To literatura piękna miała dla Dygasińskiego nieporównywalnie większą siłę oddziaływania: „Wprowadza u człowieka zmiany. Po przeczytaniu książki zaczynamy inaczej kochać, inaczej myśleć” (Dygasiński 1953a: 229)<sup>20</sup>. Dlatego istotne dla niego było to, jakie treści ze sobą niesie dzieło. Rzecz znamienita, że pisarz daleki był od promowania literatury

<sup>18</sup> Z listu do córki z 7 II 1901 roku.

<sup>19</sup> List z 24 IV 1901 roku.

<sup>20</sup> Nie wszystkie aforyzmy Dygasińskiego wyzyskują właściwe dla tego gatunku chwytły antytezy i twierdzeń sprzecznych. Wiele uwag pisarza, ujętych w zwięzłe formuły, nie zaskakuje ani pod względem stylistycznym, ani znaczeniowym. Będąc powieleniem znanych powszechnie myśli, rozważania te bywają dalekie od



umoralniającej. Dydaktyzm przyjmował jako oznakę mierności. Od dzieła sztuki literackiej wymagał, żeby przede wszystkim było prawdziwe, a to — można się domyślać — znaczyło też „artystyczne”. Przekonywał tak oto:

Że książka oddziaływa, dowodem werteryzm. Nigdy przez moralizowanie nie doprowadzono by nikogo do tego, aby sobie życie odbierał. Ale czy dlatego, że się ktoś może zarząnąć, nie wyrabiać nożów i brzytwę? — Sztuczne lekarstwa na takie wpływowo książki są też niedobre, gdyż zrażając do marzycielstwa, ośmieszając idealizm łatwo pobudzić młodzież do groszorbstwa, bogatych ożenków, karierowiczostwa itd. W ogóle autorzy lekarze są lichym żywiołem, ponieważ artyzm zastępuje u nich tendencja<sup>21</sup>. (Dygasiński 1953a: 229)

Identyczność wiarygodnego przedstawienia rzeczywistości z zasadą artystyczności dzieła jest konceptem, który wypada skonfrontować z Arystotelesowską teorią mimesis. U starożytnego filozofa znajdujemy przykład, który wyraźnie te pojęcia rozgranicza. W XXV rozdziale *Poetyki* jest powiedziane, że jeśli poeta podjął się naśladowania, ale nie przeprowadził go należycie ze względu na swą nieudolność — popełnił błąd istotny dla sztuki poetyckiej. Jeśli natomiast przedstawił coś niewłaściwie, jak np. konia, który jednocześnie podnosi obie prawe łapy, lub coś, co byłoby błędem z punktu widzenia medycyny albo jakiejś innej sztuki — jego błędu nie można zaliczyć do wykroczeń przeciwko sztuce poetyckiej (Arystoteles 1989: 93). Inaczej rzecz przedstawia się u Dygasińskiego. Klarownie to wyklada pisarz w jednym z listów do córki (z 28 I 1895 roku), formułując wypowiedź w rodzaj instruktażu objaśniającego zasady pisania:

Zupełnie to obojętne, co się robić przedsięwzięje: bajka dla dzieci, list do kogoś, opis miejsca, obraz jakiego zdarzenia. Gdy to idzie naprzód, gdy myśli płyną i gdy się o tym jednym tylko myśleć musi, to dobrze. Weź dwie kobiety, młode pensjonarki, gdy jedną drugiej z całą szczerością, naiwnością opowiada, że oprócz matki, ojca, sióstr i braci kocha jeszcze kogoś. Ale to zrób z prawdą, abyś sama prawdę uznała i aby ją każdy uznał. Mniejsza o styl; stylu na świecie nie ma, jest tylko myślenie, uczucie, odczuwanie świata i wyrażanie tego na zewnątrz. Weź trzy kobiety, które wieczorem przy herbacie przypinają bliźnim latki. Zrób to tak, jak one robią, ich stylem, ich spojrzeniami, ich ruchami, fizjognomią, ubiorem, wszystkim, co w nich jest. Jeśli to umiesz odczuć, podpatrzeć i potrzebujesz wyrazić na papierze, to dobrze, to tak. Weź matkę, która jedyne dziecko straciła. Jeśli z nią potrafisz płakać, czuć jej żal, jeśli możesz to wszystko łatwo wyrazić, jeśli myśląc o tej scenie masz błyski uczucia i myśli, jeśli Ci się narzucają różne okoliczności, którymi te myśli i uczucia można dobrze oświetlić, wycieniować, to dobrze, rób! Rób zresztą, co chcesz: siebie samą, gdyż siebie samą masz pod ręką zawsze; ale rób się bezpretensjonalną, nie dlatego, aby się przedstawić, tylko — aby się zrobić w portrecie rzetelnym, prawdziwym. Rób naturę, tylko nad nią zbyt po ludzku nie czuj, nie ubolewaj, gdyż w niej tego nie ma; ona jest sama sobą, inną od naszych książkowych wyobrażeń. Rób fantastyczne bajki, ale je twórz: niech przed Tobą stają anioły lub potwory, które przedstawiasz; powinnaś widzieć, jak one pokazują zęby gdy się śmieją, jak się wykrzywiają gdy płaczą, jak im się oczy iskrzą, jaką barwę i połysk barwy twarze ich mają. Zrób jedno, drugie, trzecie, a gdy się robota stanie potrzebą, gdy myśli poczną się koło głowy roić jak pszczoły, to dobrze, to rób dalej i rób, a rób!

(Dygasiński 1972: 385–386)

---

odkrywczości, niemniej — warte uwagi ze względu na potrzebę odtworzenia systemu wartości i wyznaczników estetyki owej osobliwej działalności pisarskiej.

<sup>21</sup> Przykład ten świadczy, że aforystycznie ujęta myśl (tu: ostatnie zdanie cytowanego fragmentu) funkcjonuje u Dygasińskiego także niesamoistnie i może być w pełni zrozumiała tylko w obrębie kontekstu — podobnie jak w twórczości Aleksandra Świętochowskiego (zob. Mazan 1994: 173–185).

Okazuje się, że jakkolwiek w obu przypadkach „mimetyczny” znaczy tyle samo, co „artystyczny”, to jednak kategoria mimesis znaczyła dla Dygasińskiego co innego niż dla Arystotelesa. Różnica tkwiła przede wszystkim w tym, że klasyk dawał przyzwolenie na zamieszczanie w dziele rzeczy nieprawdopodobnych<sup>22</sup> (Arystoteles 1989: 94), tzn. sprzecznych z rozumem i faktycznym stanem rzeczy, pozytywistyczny twórca natomiast naśladowanie kojarzył z wiernym odtworzeniem świata rzeczywistego. Dygasiński radził koncentrować się na szczególe (podpatrzonym), zalecał ścisłą obserwację i rzetelne odwzorowywanie spostrzeżeń w słowach. Nie negował obecności w literaturze istot nadnaturalnych (choć zakres ich bytności zawęził do fantastycznych bajek), domagał się jednak, żeby wyobrażenia te były wyraziste, konkretne, plastyczne, czyli prawdopodobne — aby nie burzyły iluzji rzeczywistości. Postulat prowadzenia wnikliwych studiów zmierzających do odtworzenia prawdy, połączony z koncepcją człowieka fizjologicznego, w jego naturalnych odruchach, instynktach, emocjach, bez idealizacji — to oczywiście wyznaczniki naturalizmu. Podstawowe założenia tej poetyki Dygasiński realizował w swoim pisarstwie wytrwale, choć nierzadko dawał przykłady innych inspiracji. Był zdania, że naturalizm należy łączyć z konsekwencją społecznych przeobrażeń i rola jego w rozwoju historycznym literatury, jak też w ewolucji społeczeństw jest nie do przecenienia:

Piśmiennictwo malując życie — twierdził Dygasiński — nikogo nie gorszy, a tylko budzi sumienie publiczne. Ono jest spowiedzią publiczną. Łotrów, prostytutki tworzy życie, a literatura ujawnia, że są.

I kontynuował, forsując ideę, którą szczerze i z entuzjazmem promował, a nigdy się jej nie sprzeniewierzył:

Dziś lud na porządku dziennym i musi być społeczna literatura ludowa. Literatura ma epoki: róż, słowików, chłopów, szlachty itd. Literatura musi zrobić chłopa, pokazać, czym on jest. (Dygasiński 1953a: 223)

Na temat krajoznawstwa, ludoznawstwa i potrzeby tworzenia literatury ludowej Dygasiński zabierał głos często w tekstach publicystycznych. Znaczące są zwłaszcza artykuły drukowane w „Wędrowcu” w 1886 roku: *Krajowa praca* (nr 19, 20) i *Jeszcze o pracy krajowej* (nr 24) oraz w „Kurjerze Codziennym” w 1885: *Chłopska zagroda* (nr 73, 110, 136).

Aktywność publicystyczna zaangażowana w popularyzację idei literatury ludowej, czy szerzej — społecznej, nie pozostaje w sprzeczności z traktowaniem sztuki jako ideału, którego doniosłością „definiuje się” sam twórca. Sztuka otwiera pisarzowi możliwość doświadczenia wyjątkowego stanu — wyzwolenia. Dygasiński czuł, że dzięki tworzeniu przewycięzał ograniczenia. Pisząc i żyjąc w świecie literatury, odnosił wrażenie przekraczania granic wyznaczonych na istnienie zwykłemu człowiekowi. Wierzył, że są „liczne sposoby tworzenia i kto tworzy, jest wolny” (Dygasiński 1953a: 227)<sup>23</sup>. Paradoksalnie — doznawał za sprawą tej wspartej na autopsji wiedzy uczuć przykrych. Miał świadomość, jak wysoką cenę płacił za swą wolność. Dawał temu wyraz w intymnych listach do żony i córki, które

<sup>22</sup> Autor *Etyki nikomachejskiej* powiada, że „mniejszy to przecież błąd, jeśli artysta nie wie, że sarna nie ma rogów, niż jeśli ją przedstawi w sposób nienaśladowczy”, tj. niezgodny z zasadami sztuki, czyli nieartystyczny.

<sup>23</sup> Wypowiedzi Dygasińskiego poświęcone literaturze i psychologii twórczości warto skonfrontować z rozważaniami Henryka Sienkiewicza na temat niekoniumkuralności działań artystowskich i wolności pisarza (por. Żabski 1979: 190–192).

kochał bezgranicznie, a oddalał się od nich z powodu sztuki. Nawet gdy posady guwernerskie, jakie przyjmował w prywatnych domach ludzi możnych, oferowały mu rozgoryczenie (a były dla jego rodziny podstawowym źródłem dochodu), cenil niepomiernie spokój i samotność, które tam odnajdywał i mógł pożytkować na pracę twórczą. Z tej przyczyny nieustannie też błagał swoje kobiety, żonę i córkę, aby zechciały mu przebaczyć jego egoistyczną potrzebę odosobnienia. Zaklinał, przeproszał i prosił o wyrozumiałość dla siebie. Dramatycznie przeżywając nierozwiązywalne antynomie życia, był Dygasiński człowiekiem autentycznie smutnym, a w smutku swym bardzo delikatnym. Zważywszy na jego własne rozpoznanie mówiące, że warunki, w jakich żyje autor, oddziałują na koloryt dzieł, fakty te bez wątplenia rzutują na oblicze pesymizmu, który twórczość jego znamionuje, wyznaczając jej miejsce w bliskości modernizmu, a z dala od idealistycznych złudzeń romantycznych. Jest to niewątpliwie pesymizm o potężnej sile, choć „wypracowany” z użyciem skromnej ludzkiej miary. Cóż bowiem miał Dygasiński do powiedzenia np. o „namaszczonej” romantycznym obowiązku cierpienia za miliony? „Niech mi wolno będzie — wyjaśniał autor *Zajawa* — powiedzenie takie nazwać jednak przesadą. Nawet największy człowiek może cierpieć tylko własnym sercem i cierpieć za siebie” (Dygasiński 1953a: 222). Odejmując człowiekowi patos budowany na utopijnych fasadach, pisarz projektował człowieka nowoczesnego — z piętnem smutku i naznaczonego lękiem metafizycznym<sup>24</sup>. Nie godził się, by jakość nowego człowieka kształtowała literatura górnołotna, której istotę określała treść wsparta o nierzeczywiste pojęcia i nierzeczywiste uczucia. Poezja, pouczał Dygasiński, nie może być niedorzecznością<sup>25</sup>. Jej zadaniem jest obserwacja realnego porządku (chodziło tu zwłaszcza o obiektywne wniknięcie w życie ludu (Dygasiński 1886b: 517), nie zaś nadzwyczajność uczuć i woli.

„Antyromantyzm” projektu pisarskiego Adolfa Dygasińskiego ujawniał się także w tym, że pisarz był rzecznikiem literatury świadomej. To, co powstawało w natchnieniu, nie mogło być podawane w utworze w wersji pierwotnej, czystej, „improvizowanej”. Każdą myśl należało starannie opracować: „Nic nie szkodzi — pouczał córkę — gdy się jedną rzecz trzy i cztery razy napisze” (Dygasiński 1972: 390)<sup>26</sup>. Tajniki własnego warsztatu autor *Godów życia* odkrywał w szczegółach. Miał zwyczaj notowania wszelkich myśli, które później wielokrotnie przekształcał, starając się ująć je w coraz lepszą formę językową. Wysiłki językowe zmierzały do nadania pomysłom zwięzłego, jasnego i możliwie dobitnego wyrazu. Idealem była dla niego oszczędność wysłowienia — ścisłość i dosadność, jaką znajdował u Reja, Skargi i Wujka, jak w takich zdaniach, które z upodobaniem cytował córce: „Koniem żartkim nie tyka ziemi” lub „Winem wybili sobie z głów fatygi” (Dygasiński 1972: 390). Nie zawsze, naturalnie, mógł dochować wierności zasadzie operowania językiem „zdyscyplinowanym”. Konieczność pisania zarobkowego, pośpiesznego, powodowała, że efekty pracy twórczej bywały różne.

<sup>24</sup> Świadectwem tego m.in. opowiadanie *Demon* (por. Gloger 2009; Skala 2013: 192–204).

<sup>25</sup> Najprostszym sposobem sprawdzania wartości poezji jest przełożenie jej sensów na język prozy. Taki test przeprowadził pisarz, recenzując wiersz pt. *Pieśń życia* autorstwa Klemensa Podwysockiego, drukowany w „Tygodniku Ilustrowanym” 12 VI 1886 (Dygasiński 1886a: 299–300).

<sup>26</sup> List z III 1895 roku.

Jeśli przyznawał Dygasiński sztuce literackiej rangę wyższą niż życiu społecznemu, to z pewnością w hierarchii bytów sytuował ją niżej niżli świat natury<sup>27</sup>. Sądził mianowicie, że „prawdziwe piękno i prawdę tworzy tylko przyroda, a człowiek o tyle, o ile jest istotnie wybrańcem przyrody, godnym, aby ją reprezentować i w jej imieniu tworzyć arcydzieła” (Dygasiński 1884). Gdyby przyszło wyprowadzać wnioski dotyczące wartości pisarstwa Dygasińskiego w oparciu o tę jego metodę oceny literatury (porównawczą względem dzieł natury), nikt nie odmówiłby mu zapewne miana „wybrańca przyrody”. Ideę przenikania w głąb natury urzeczywistniał w całym swoim dziele. Ewidentne jest, że ów plan realizował skrupulatnie, z niebywałą wrażliwością — jak chyba żaden inny twórca<sup>28</sup>. Wolno sądzić, że także ci, którzy niechętnie sięgają po dzieła Dygasińskiego, daliby się usposobić przychylnie do tej formuły. Z pewnością przekonywającym mógłby okazać się już taki opis lasu, iglastego i liściastego:

Bór iglasty! Oto stoi uroczyście w wyprostowanych kolumnach sosen, jodeł, świerków, modrzewi, jak gdyby celem tej społeczności żywej było uczczenie ciszą grobów. Pachnie żywicą i zaledwie znosi w dziedzictwie swoim istoty liściaste: borówkę, paproć, wrzos sztywny albo te szarozielone roślinki omszone włoskami, a mające listki jakby przybite do ziemi. Cichy w swych padolach, uroczyście szumiący w szczytach stoi las jak cmentarz, zasłany igliwim obumarłym, gałązkami uschłymi, szyszkami, a podłoże jego gnije się pod stopami niby trzęsawisko. Chodzi się tutaj po cichu...

Ogromnie poważna cisza tu panuje... Rzecz dziwna, jak ją śmie zakłócać dzieciół tak głośnym kuciem w drzewo albo sójka krzykiem nagłym, chrapliwym, wiewiórka fukaniem i zgiełkliwym pierzchaniem kędys ku szczytom. (...)

Z krainy posępnego milczenia, w jakie przyoblekają przyrodę igły i szyszki, przejdźmy do drugiej komnaty boru, która polyskuje świetnością, drga weselem życia. Jakże tu pięknie, ile tu szczęścia przez całe lato! Co to za dęby, jakie buki, wiązy, jesiony, klony, lipy, brzozy! Tam mogłeś się być modlić, a tu, w tej dąbrowie rozkosznej, zdejmie cię chyba chęć do piasów. Sosna, świerk czy modrzew, jeżeli się tu gdzie i znajdują, wyglądają jak osoby stanu duchownego, które przybyły w gościnę na wielką salę godową i nie zamają powszechnej wesołości. Murawa haftowana w kwiaty różnowzore, różnobarwne podesłała się pod ten świat piękny, pelen życia soczystego, w którym czuć wyraźnie, jak tętnią potoki obfite krwi zielonej.

O, to już nie lepka limfa żywiczna, płynąca w suchych drzewach szpilkowych! (...)

Tam było parno, duszno, żywicznie wonno jak w kościele na nabożeństwie uroczystym; tu przez całe lato skwarne panuje świeżość orzeźwiająca z tych perel i brylantów rosy, cudnych lez, które boleść czy radość wyciska z ziemi o zmroku i o świtanu.

Firletki, bodziszki, konwalie, storczyki, goździki, sasanki, koniczyny, poziomki, ciecioriki, groszki i róże dzikie, i głogi, i kaliny — malowanki prześliczne. (Dygasiński 1952: 66–68)

<sup>27</sup> Warto mieć jednak na uwadze fakt, że natura jest przez pisarza pojmowana ambiwalentnie. Złożoną filozofię Dygasińskiego budowaną na refleksji o niszczącej człowieka sile przyrody objaśnił Zygmunt Szweykowski, dokumentując swymi rozpoznaniem antynomiczność twórczości autora *Beldonka* (Szweykowski 1938).

<sup>28</sup> Spośród pozytywistów jeszcze Elżę Orzeszkową wyróżnia szczególna czułość dla świata przyrody. Ale, jak zauważa badacz tej twórczości, zoologia i ornitologia zajmują w jej utworach mniej miejsca niż botanika (Budrewicz 2012: 33). Pisarstwo Orzeszkowej nie poświadcza takiego sposobu prezentowania zwierząt i „sympatycznego” wnikania w ich psychikę, który prowadziłby, jak u autora *Beldonka*, na przykład do kształtowania narracji z perspektywy zwierzęcej (psiej, osłej albo zajęczej). Nie bez powodu Dygasiński został uznany za „rewelatora psychologizmu zwierzęcego” — określenie J.E. Plomińskiego (Plomiński 1939). Niewątpliwym jest jednakże fakt, że oboje pisarze, Dygasiński i Orzeszkowa, byli zaangażowani (niezależnie od siebie) w tworzenie tego, co Tadeusz Budrewicz określa „mitem ziemi rodzimej i moralnego obowiązku pracy dla niej” (Budrewicz 2010: 252).

Przedstawiony opis pełni funkcję liryczną — jak w powieści młodopolskiej (Budrewicz 2010). Ale nie ma w nim jeszcze tego (cytat jest fragmentaryczny), z czego pisarstwo Dygasińskiego słynie: w leśnych ostępach zawsze panuje niebywały ruch wszelkich stworzeń — są owady, ptaki i inne zwierzęta. Autor *Zająca* nie tylko analizował zachowania przedstawicieli różnych gatunków fauny i ekspresywnie ten behawioryzm prezentował, ale też dawał przykład, że na rzeczywistość można patrzeć z perspektywy innej niż ludzka.

---

## Bibliografia

- Arystoteles (1989), *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, BN II 209, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Bielak Franciszek (1925), „*Ostatnia wyprawa Albertusa*”. *Nieznany utwór Adolfa Dygasińskiego*, odbitka z „*Exlibrisu*”, Kraków.
- Brzozowski Stanisław (1959), *Powieści „mieszczkańska” i jej fazy u nas* [w:] *Polska krytyka literacka (1800–1918)*, t. IV, red. J.Z. Jakubowski, PWN, Warszawa.
- Budrewicz Tadeusz (2010), *Łąki Orzeszkiej* [w:] *Małe prozy Orzeszkiej i Konopnickiej*, red. I. Wiśniewska, B.K. Obsulewicz, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.
- (2012), *Ptaki Orzeszkiej* [w:] *Sekrety Orzeszkiej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, IBL PAN, Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa.
- Chmielowski Piotr (1904), *Jeszcze o celu w sztuce*, „*Pamiętnik Literacki*”, nr 1/4, t.3.
- (1872), *Utylitaryzm w literaturze*, „*Niwa*”, nr 18.
- Czachowski Kazimierz (1939), *Dygasiński w naszych oczach*, „*Kurier Literacko-Naukowy*”, dodatek do „*Ilustrowanego Kuriera Codziennego*”, nr 10.
- Czerwińska Malgorzata (1975), *Pomiędzy listem a powieścią*, „*Teksty*”, nr 4.
- Demetriusz (2006), *O wyrażaniu się* [w:] *Trzy stylistyki greckie: Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*, przeł. W. Madyda, Ossolineum, Wrocław.
- Dygasińska-Wolertowa Zofia (1932), *Adolf Dygasiński. Z teki pośmiertnej. W 30-lecie zgonu autora „Godów życia”*, „*Tęcza*”, nr 7.
- Dygasiński Adolf (1884), [incip.:] *Obserwacja artysty ma ten sam cel...*, „*Przegląd Tygodniowy*”, nr 46.
- (1886a), [incip.:] *Każdy utwór sztuki...*, „*Przegląd Tygodniowy*”, nr 25.
- (1886b), [incip.:] *W modzie jest dzisiaj trzymać z ludem...*, „*Przegląd Tygodniowy*”, nr 46.
- (1902), *Aforyzmy pedagogiczne*, „*Miesięcznik Pedagogiczny*”, nr 7–8.
- (1952), *W Kielcach* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XIII, Książka i Wiedza, Warszawa.
- (1953a), *Aforyzmy o życiu i literaturze* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXIV, Książka i Wiedza, Warszawa.
- (1953b), *Mysli* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXIV, Książka i Wiedza, Warszawa.
- (1972), *Listy*, wstęp J.Z. Jakubowski, koment. A. Górski, red. tech. T. Nuckowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

- Gloger Maciej (2009), *Adolf Dygasiński i narodziny nowoczesnej świadomości narodowej*, „Litteraria Copernicana”, nr 2.
- Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880–1904* (1963), oprac., wstęp i komentarz E. Kiernicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kubiak Zygmunt (2001), *Pobojowisko* [w:] tegoż, *Półmrok ludzkiego świata*, Znak, Kraków.
- „Litteraria Copernicana” (2009), nr 2 [tom poświęcony Adolfowi Dygasińskiemu].
- Markiewicz Henryk (2002), *pozytywizm*, wyd. 6, Naukowe PWN, Warszawa.
- Mazan Bogdan (1994), *Aforystyka stosowana przywódcy „Młodych” — „książka” pokoleniowa in statu nascendi* [w:] *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Wydawnictwo „Łuk”, Białystok.
- Płomiński Jerzy Eugeniusz (1939), *Problematyka ludowa w twórczości Adolfa Dygasińskiego*, „Radowista”, nr 1–2.
- Podlewski Ryszard (2006), *Rok z Vat-em*, Wydawnictwo Bestprint i Wielkopolska Agencja Literacka Wal Art, Lublin–Poznań.
- Skąła Agata (2012), *Sacrum w „Godach życia” Adolfa Dygasińskiego. O niepozytywistycznym przyrodznanstwie i irracjonalizmach*, „Pamiętnik Literacki”, nr 1.
- (2013), *Adolf Dygasiński — niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Szweykowski Zygmunt (1938), *Dramat Dygasińskiego*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa.
- Woźniakiewicz-Dziadosz Maria (1998), *Obrzeża formy powieściowej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Żabski Tadeusz (1979), *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
-

**MAGDALENA HORODECKA**  
Uniwersytet Gdański\*

## **Monologowa forma reportażowa Swietłany Aleksijewicz. Reprezentacja bliskiego Innego w *Czasach secondhand***

Monologue in Literary Journalism by Swietlana Aleksijewicz.  
Representation of Close Other in *Second-hand Time*

### Abstract

This article proposes an analysis of the Soviet people' image in *Second-hand Time* by Svetlana Alexievich. It discusses the category of the "close Other" (Czapliński). Particular attention is paid to the role of the aesthetics of spontaneity (Czermińska). The techniques of narrative polyphony (Bachtin) were also described. The article proposes the hypothesis, that the motivation of this model of narrative is strengthening the characters' point of view. Simultaneously the reporter appears as involved in the process of transformation of witnesses' consciousness. Reportage thus seems to be a genre which is not only reproducing the story, but also has the performative power. One of its aspects is the psychotherapeutic function of the textual and metatextual communication. The image of the Other in the text thus appears as an identity in the process, which can be seen as an antiorientalistic strategy of the narrator.

\* Katedra Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej, Instytut Filologii Polskiej  
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego  
ul. Wita Stwosza 55, 80–308 Gdańsk  
e-mail: horodecka@ug.edu.pl



Reportaż jest gatunkiem o wysokim interkulturowym potencjale (Hejmej 2013: 206). Jego rola jako medium komunikacji między kulturami zdaje się umacniać na początku XXI wieku, o czym świadczy zarówno przyrost publikacji opatrywanych tą kwalifikacją genologiczną, jak i niesłabnące zainteresowanie czytelnicze. Przyznanie w 2015 roku po raz pierwszy w historii literackiego nobla za reportaż stanowi nie tylko kolejną formę awansu tej pogranicznej formy (Grochowski 2014: 123). Jest także momentem, w którym jej monologowa odmiana zostaje zaprezentowana na szeroką skalę, podlega licznym translacjom, dyskusji krytycznoliterackiej, zwraca uwagę międzynarodowej społeczności odbiorców, w tym innych reporterów. Wyróżnienie Swietłany Aleksijewicz może przyczynić się do paradygmatyzacji stosowanej przez nią formy reportażu, istotna wydaje się więc analiza wybranych technik narracyjnych pisarki, które — choć noszą oryginalny rys — wpisują się w tradycję gatunku, dla którego konstytutywne są różne, w tym monologowe, formy prezentowania głosu świadków (Czerwińska 2003: 12).

Interesować mnie będzie w tym szkicu interkulturowa perspektywa lektury, dlatego analizie poddałam wątek reprezentacji Innego wyraźnie rysujący się w utworze *Czasy secondhand. Portret czerwonego człowieka* (Aleksijewicz 2015b). Zachodzi tu bowiem, ważna dla interkulturowego ujęcia, dynamika bezpośredniego, interpersonalnego kontaktu między reporterką a jej bohaterami, która skłania do podjęcia rozważań nad studium przypadku (Hejmej 2013: 201) i opisanie sposobu tekstowego mediatyzowania poprzedzających zapis doświadczeń, spotkań, interakcji (Nycz 2012).

Proponuję hipotezę, iż ważną dla sposobu opisu podjętego zagadnienia jest zarówno monologowa forma reportażu Aleksijewicz, jak i pozycja, z jakiej mówi podmiot autorski. Ową pozycję określić można jako kondycję „bliskiego Innego” — oscylującą w tekście pomiędzy dystansem i doświadczeniem wspólnoty z bohaterami. Przypomnijmy, że ujęcie to na polskim gruncie stosował między innymi Przemysław Czapliński, analizując reportaże Ryszarda Kapuścińskiego (Czapliński 2008: 273–292). Badacz wskazuje, że w twórczości autora *Szachinszacha* dominują spotkania z dalekimi Innymi, przedstawicielami „mocnych różnic” — odległych kultur, ras i religii. Bliskiego Innego określa zaś jako człowieka tej samej rasy, często tego samego narodu i wyznania, a jednak Innego (Czapliński 2008: 287).

Twórczość Swietlany Aleksijewicz to zróżnicowany, wieloletni projekt reporterski, w swojej istocie jednak — zaskakująco koherentny, koncentruje się bowiem wokół pytania o doświadczenie zła w jego różnorodnych postaciach (Wójcińska 2015: 149). Z tym pytaniem zaś nierozzerwalnie w twórczości reporterki związane jest zagadnienie wolności — jej ograniczeń i wyzwań. Tym samym dostrzec można w jej projekcie niefikcjonalnego pisarstwa zainteresowanie problematyką filozoficzną. Skupiona na zewnętrżności świata przedstawionego epistemologia dziennikarskiego gatunku łączy się tu bowiem z perspektywą etyczną. Ta zaś staje się kontekstem proponowanej przez Aleksijewicz antropologii *homo sovieticus*.

Sama Aleksijewicz jako podstawowy kontekst swojej twórczości wskazuje sowiecką ideologię i *praxis* (Aleksijewicz 20015b: 13). Zaznaczyć trzeba w tym miejscu, że powracająca w tekście formuła „ludzi sowieckich” to konstrukt unifikujący różnorodne nacje i kultury, które złożyły się na obszar byłego Związku Radzieckiego. Jest ona jednak obecna w historiografii (Heller 1989), staje się także wiodącą dla eksploracji samej Aleksijewicz. Podkreślimy jednak, że wśród rozmówców Aleksijewicz zdecydowanie dominują Rosjanie (choć zdarzają się także przedstawiciele innych nacji — np. Białorusini czy Ukraińcy).

Na dominację wątku sowieckiego i postsowieckiego w pisarstwie Aleksijewicz zwracali uwagę liczni badacze i krytycy literaccy. Joanna Bernatowicz zauważa, że autorka portretuje naiwność człowieka sowieckiego, zarazem okazując głębokie zrozumienie dla jego kondycji. Wpisując zebrane głosy w emotywną poetykę nawiązuje do tradycji rosyjskiego mesjanizmu (Bernatowicz 2014). Z kolei francuska tłumaczka pisarki Sophie Benech podkreślała, że *Czasy secondhand* przynoszą pogłębiony obraz „ludzi radzieckich”, czyli mieszkańców i potomków obszaru byłego ZSRR (Benech 2015). Zdaniem Benech utwór zachęca do pokonywania uprzedzeń, klisz i obiegowych opinii. Wypowiedzi te zdają się iść w różne strony, prowokują trudne do rozstrzygnięcia pytanie, na ile monolityczny jest obraz ludzi sowieckich (w tym Rosjan) konstruowany przez białoruską pisarkę.

Dla prowadzonych tu rozważań istotne okażą się wybrane zagadnienia i pojęcia teorii literaturoznawczej Michaiła Bachtina. Kluczowe dla wyjaśnienia estetyki reportażu Aleksijewicz są między innymi socjologiczna teoria dzieła literackiego, teoria powieści polifonicznej i kategoria egzotopii — przypomniana i na nowo zinterpretowana przez Ryszarda Nycza (Nycz 2015). Powrócę w dalszej części rozważań do dwóch pierwszych teorii, teraz zaś przybliżę nawiązującą do myśli Bachtina koncepcję Nycza, okazuje się ona bowiem funkcjonalna w opisie strategii reprezentacji Innego w *Czasach secondhand*. Nycz proponuje swoistą wariację formuły „bliskiego Innego”, przekształcając ją w kierunku myślenia o tej relacji w trybie *Inny jak ja*. Jego rozważania idą w stronę pytania o nowy profil badania w tekście relacji międzykulturowych (po kryzysie poetyki relatywizmu kulturowego i multikulturalizmu). Badacz eksponuje ten aspekt relacji ja-Inny, który może prowadzić do pogłębienia naszej samoświadomości. Rozumie ją nade wszystko jako krytyczne samopoznanie własnej wspólnoty i siebie dzięki zajęciu zewnętrznego punktu widzenia i skonfrontowaniu go z wewnętrznym obrazem nas samych. Wydaje się, że między innymi właśnie w takim celu Aleksijewicz opisuje Innych-Rosjan, którzy tak bardzo przypominają autorce własne doświadczenia, a zarazem pozwalają głębiej je przemyśleć. Prowadzi to jednak do paradoksalnej sytuacji, w której wytwarza się linia porozumienia międzyludzkiego i międzykulturowego, a zarazem — skrywane w tekście głównym — poczucie dystansu. Jego śladami są ironiczne formuły tytułu książki i jej poszczególnych rozdziałów (np. *Powiecha w apokalipsie; O pięknie dyktatury i o tajemnicy motyla w cemencie; Uroki pustki*).

Ów ambiwalentny proces oscylowania między bliskością i świadomością odmienności dokonuje się w niewielkim stopniu na oczach czytelnika, bowiem Aleksijewicz chce prezentować nade wszystko swoich bohaterów, redukując do minimum własny głos. Jawi się jako „zbieracz historii” (Żak 2015), a sama o sobie mówi, że powoli zamienia się w jedno wielkie ucho ukierunkowane na słuchanie drugiego człowieka (Aleksijewicz 2015c). Jej strategię narracyjną określić można jednak, posługując się terminem Krzysztofa Kąkolewskiego jako *obecną nieobecność* (Kąkolewski 1983). W rozważaniach na temat estetyki faktu ten dziennikarz a zarazem teoretyk literatury niefikcjonalnej wyróżniał bowiem kilka ról reportera — podkreślając, iż najczęściej jest on obserwatorem, uczestnikiem, świadkiem lub rekonstruktorem zdarzeń. Aleksijewicz w *Czasach secondhand* daje preferencję obserwacji, słuchaniu i konstruowaniu reportażu z wybranych przez nią fragmentów nagromadzonych opowieści. W prologu reportażu pisarka najpierw wprawdzie wykonuje gest autobiograficzny ujawniający jej uczestnictwo w temacie („czy to byliśmy naprawdę my? Naprawdę ja?”, s. 9), potem jednak z d a j e się zniknąć czytelnikowi z oczu. Jako narratorka nade wszystko słucha, oddaje głos świadkom-subnarratorom. Reporterka komponuje tekst, łącząc kolejne monologi w dość niespójny zbiór. Śladem jej obecności stają się ograniczone do minimum komentarze autorskie (oznaczone kursywą), montaż, wypowiedzi parentetyczne określające zachowania niewerbalne postaci oraz nadawanie monologom tytułów. Trudniej zaś dostrzec inne jej strategie kompozycyjne czy wyraźnie zaznaczony autorski punkt widzenia. Nie ukrywa jednak (np. w udzielanych wywiadach), że dąży do prezentacji tych fragmentów usłyszanych historii, których nie obciąża, jak to określa, perspektywa banału, rozumianego przez nią jako skupienie na detalach nieistotnych z punktu widzenia fundamentalnych pytań egzystencjalnych. Nie jest jednak do pogodzenia teza o ilustrowaniu „sposobu myślenia zwykłych ludzi” w tej prozie ze świadomością, iż nagrane przez autorkę monologi zostały poddane zaawansowanej redakcji i selekcji. I nie chodzi tu o naturalne zabiegi upłynniania żywej mowy w trybie jej narracyjnego zapisu, ale o wybór zarówno owych *niebanalnych* rozmówców i *niebanalnych* fragmentów ich opowieści. Nie odbieram przy tym autorce prawa do takiej selekcji, raczej stoję tu na stanowisku większej ostrożności w deklarowaniu mocno uogólniających tez krytycznoliterackich o ilustracyjnym czy wręcz mimetycznym charakterze wglądu w mentalności ludzi krajów postsowieckich portretowanych w tej prozie (Żak 2015).

Mimo tego zastrzeżenia *Czaszy secondhand* można czytać zarówno jako próbę wspólnego portretu pewnej zbiorowości, jak i rekonstrukcję projektu *homo sovieticus*. Nie pomijajmy jednak — w perspektywie egzotopii — obecności w tym utworze ukrytego obrazu świadomościowej i światopoglądowej przemiany samej Aleksijewicz. Jak już wspomniałam — tekst i autorka zdają się komunikować nam coś zupełnie przeciwnego, zachęcając, by słuchać tylko „chóru głosów”, pomijając rolę dyrygenta i reżysera reportażowych monodramów. Tymczasem w przypadku tej twórczości konstrukcja bohatera oraz całej kolekcji monologów staje się medium, które pozwala odtworzyć autorską sygnaturę.

### Legitymizacja świadectwa

Kwestia obecności wątków autobiograficznych w reportażu wzbudza liczne dyskusje. Czasem uznawana jest za niepotrzebne eksponowanie siebie w tekście, w innych ujęciach traktuje się autobiografizm jako strategię uwiarygadniającą głos narratora-reportera. Joanna Jeziorska-Haladyj postrzega ten aspekt twórczości Hanny Krall (która podobnie jak

Aleksijewicz stosuje oszczędne autokomentarze) jako celowe ujawnianie osobistej perspektywy stanowiące w tekście rodzaj legitymizacji świadectwa. Ślady autobiograficzne w reportażu są zdaniem badaczki gwarancją naoczności, pozwalają odbiorcy łatwiej przyjąć to, co w opisywanych historiach niezwykle (Jeziorska-Halady 2013: 119). Z pewnością zbliżoną funkcję pełni autokomentarz w *Czasach secondhand*, szczególnie, iż wielokrotnie powraca tu motyw nieprzekładalności sowieckiego doświadczenia. Aleksijewicz napisze: „Snułam wspomnienia razem ze swoimi bohaterami. Ktoś z nich powiedział: »Tylko człowiek radziecki może zrozumieć człowieka radzieckiego«” (Aleksijewicz 20015b: 9). Wylania się z tej wypowiedzi cecha opisu „człowieka sowieckiego”. Konstrukt ten nie pozwala się zdaniem Aleksijewicz poznać w trybie wyłącznie apriorycznym. Wymaga uczestnictwa, bliskości z tymi, o których pisze dziennikarz. Owa perspektywa wewnętrzna, na którą skazuje reporterkę doświadczenie biograficzne staje się atutem, wzmacnia jej wiarygodność w opisie podjętego tematu. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które proponuję określić jako empatyczny paradygmat rzetelności dziennikarskiej. Śladem tej strategii jest psychologiczny potencjał tej prozy reportażowej, który płynnie łączy się z socjologizującymi i filozoficznymi aspiracjami autorki.

By lepiej zrozumieć pozycję, z jakiej zabiera głos narratorka *Czasów secondhand*, przybliżyć trzeba kwestię tożsamości Swietłany Aleksijewicz. Urodzona w 1948 roku w Stanisławowie reporterka jest córką nauczycieli, Białorusina<sup>1</sup> i Ukrainki. Jej dzieciństwo i młodość oraz ważna część pracy zawodowej przypadła na czasy Związku Radzieckiego. W prologu *Czasów secondhand* zaznacza autokrytycznie swoją pozycję partycypacji, a zarazem wyraża dystans wobec projektu antropologicznego *homo sovieticus*: „Wydaje mi się, że znam tego człowieka, że jest mi bliski, że jestem jego sąsiadką, przeżyłam wiele lat tuż koło niego. Ten człowiek to ja” (Aleksijewicz 20015b: 7). Akcentując w prologu własną partycypację, podkreśla wspólnotę doświadczeń, eksponuje podobieństwo, a zarazem ostrożnie sygnalizuje swój obecny punkt widzenia. Komunikuje go tkanka intertekstualna pierwszego rozdziału: użycie cytatów z wypowiedzi Zinowjewa, Lenina i Trockiego (Aleksijewicz 20015b: 9). Pozbawione komentarza wypowiedzi niejako samoczynnie ujawniają wybrane cechy reaktywowanego na oczach reporterki systemu, który na początku XX wieku zniewolił umysły poprzez konsekwentne niszczenie opozycji, strach, degradację wartości ludzkiego życia. Na przełomie XX i XXI marzenie wielu Rosjan o imperium powraca z nową siłą i legitymizuje polityczne *status quo* (metafora „czasu secondhand”), przybiera postać określaną przez badaczy jako nostalgia społeczeństwa posttotalitarnego (Pronykewycz 2016: 135).

Pierwsze zdania reportażu zdają się jednak przeczyć rozpoznaniu, które wieści tytuł. Reporterka zaslania tu pesymistyczną diagnozę współczesności regionu. Zaczyna od pozyskania czytelnika, w prologu nie ryzykuje mocnych ocen. Co znamienne — inicjalne zdania sformułowane są w czasie teraźniejszym i liczbie mnogiej: „Żegnamy się z epoką radziecką. Z **naszym** ówczesnym życiem” (Aleksijewicz 20015b: 7, podkreślenia — M.H.). Chwył ten przypomina rozwiązanie obecne w *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, który decyduje się na legitymizację swojego głosu poprzez opowieść o własnym bezpośrednim spotkaniu z radzieckim systemem władzy (Kapuściński 1993). Skonstruowanie w prologu *Imperium* dziecięcego narratora ujawnia nie tylko strategię percepcji świata właściwe danemu okresowi rozwojowemu. Staje się także figurą retoryczną — *captatio benevolentiae*.

<sup>1</sup> W *Czasach secondhand* Aleksijewicz wspomina, że ojciec studiował w Mińsku dziennikarstwo (Aleksijewicz 20015b: 11).

Rola narratora przemawiającego głosem dziecka, usprawiedliwia naiwny punkt widzenia, pozyskuje życzliwość czytelnika (Horodecka 2010: 245). Mimo użycia takiego rozwiązania formalnego, podniosły się jednak głosy zarzucające reporterowi orientalizację Rosji i wyższościową perspektywę (Waldstein). Aleksijewicz mogła się obawiać podobnego zarzutu lub choćby pytania o prawo do opisu *homo sovieticus*, którego wcieleniem w jej tekście są nade wszystko Rosjanie. Pytanie to nabiera mocy także w perspektywie około dziesięcioletniego pobytu reporterki na emigracji w krajach zachodniej Europy. Nieobecność na Białorusi czyni ją w większym stopniu osobą z zewnątrz.

### Akuszerka świadomości

Wyrażna staje się skonstruowana przez reporterkę dominanta tematyczna. Powracając na kartach tej twórczości „człowiek radziecki” to pewna kategoria syntetyczna, szczególny produkt socjalizacyjnych i perswazyjnych zabiegów władzy. Aleksijewicz rozumie ten paradygmat, pamięta okres, kiedy była jego częścią, z drugiej strony jednak — wspólnie sytuuje się w opozycji wobec niego, przeszła bowiem rodzaj przebudzenia. Jego znakiem było bolesne rozczarowanie, które prowadzi reporterkę do doświadczenia najważniejszej dla niej wartości: wolności myślenia. O tym aksjologicznym wektorze świadczy często kierowane do rozmówców pytanie: „czym jest wolność?”. Inaczej odpowiadają na nie w Rosji „rodzice” i „dzieci”, przy czym te określenia stanowią figury dwóch pokoleń o niewspółmiernych przeżyciach: „Ci, którzy urodzili się w ZSRR, i ci, którzy urodzili się po jego upadku, nie mają wspólnych doświadczeń. Są ludźmi z innych planet” (Aleksijewicz 20015b: 13). Mimo że ich reprezentanci odmiennie odpowiadają na ponawiane przez reporterkę pytanie, powraca w prologu autorska diagnoza nieumiejętności zagospodarowania wolności. Ważność tej kategorii w systemie filozoficznym Aleksijewicz ujawnia ironia, z jaką krytykuje obecną sytuację:

No i mamy wreszcie tę wolność! Czy takiej właśnie oczekiwaliśmy? Byliśmy gotowi umrzeć za swoje ideały. Walczyć. A zaczęło się życie „jak u Czechowa”. Bez historii. Upadły wszystkie wartości poza wartością życia. Życia w ogóle. Nowe marzenia: zbudować dom, kupić dobry samochód, posadzić agrest... Wolność okazała się rehabilitacją mieszczaństwa, zazwyczaj w Rosji prześladowanego. Wolnością Jej Królewskiej Mości Konsumpcji. (Aleksijewicz 20015b: 12)

Jednak ironia i jawna ocena na kolejnych pięciuset stronach polskiego wydania reportażu znikają z tekstu głównego, reporterka, jak to określa, „schodzi z barykady”, co rozumieć można jako radykalną redukcję widoczności głosu i opinii głównego narratora. Warto przytoczyć motywację, którą przypisuje temu zabiegowi pisarka: „Na barykadzie psuje się wzrok, zawężają się źrenice, świat traci barwy. Staje się czarno-biały” (Aleksijewicz 20015b: 16). Barykada byłaby więc alegorią zajęcia stanowiska, zaangażowania w jego obronę, eksponowania siebie, a nie świadków, do których dociera.

Dla reporterki poszukującej bohaterów do konstruowanej przez siebie opowieści istotna jest ich różnorodność oraz siła przeżywania i narratywizowania doświadczenia sowietyzmu. Kluczowa dla zrozumienia prozy Aleksijewicz staje się więc kategoria (samo) świadomości. Słowo to powraca w jej wypowiedziach autotematycznych, pojawia się także w kontekście sowietyzmu na kartach *Cynkonych chłopców*. To tu pojawia się sugestywne zaprzeczone porównanie: „świadomość nie jest jak legitymacja partyjna, nie można jej oddać do archiwum” (Aleksijewicz 2015a: 284). Tu także reporterka — ze względu na

proces, który jej wytoczono po publikacji reportażu o żołnierzach rosyjskich walczących w Afganistanie, emocjonalnie formułuje oceny oparte właśnie o kryterium świadomości: „Nie przerabiamy swojej przeszłości, zawsze wszyscy jesteśmy ofiarami. Może dlatego wszystko się powtarza (...). Nie mamy doświadczeń z wchodzeniem w siebie, do własnego wnętrza...” (Aleksijewicz 2015a: 289).

Ten brak odsłania jeden z ważnych celów reportażu Aleksijewicz. Autorkę określić można bowiem mianem akuszerki świadomości, a w sposobie jej pracy dostrzec podobieństwo do stosowanej przez Sokratesa metody majeutycznej. Z tą koncepcją związane jest wpisane w tę prozę przekonanie, że prawda rodzi się w dialogu zmierzającym do werbalizacji traumatycznych doświadczeń. W *Cynkonych chłopcach* Aleksijewicz przytacza zdanie, które pada w czasie procesu: „(...) ja przyszlłam rozmawiać z matkami. Prosić je o wybaczenie za to, że prawdy nie dało się wydobyć bez bólu” (Aleksijewicz 2015a: 284). Towarzyszenie „rodzeniu prawdy” oznaczać musi pewien styl rozmowy, w którym szuka się sposobu na przekierowanie narracji z trybu powierzchownego relacjonowania doświadczeń i skierowania jej w stronę pogłębionej autoanalizy. Stąd ważność w laboratorium pisarki pytań o charakterze filozoficznym (np. o rozumienie wolności), a także wytrwale otwieranie bohaterów na relacjonowanie sytuacji granicznych. Zgodnie z teorią Karla Jaspersa prowokują one bowiem do stawiania sobie podstawowych pytań o sens egzystencji (Jaspers 1990). W koncepcji Aleksijewicz stanowisko to potwierdza wypowiedź: „(...) poszukuję człowieka wstrząśniętego albo w stanie urzeczenia, dla którego świat jest tajemnicą, nie wszystko jest tak po prostu zrozumiałe (Wójcińska 2015: 153).

Samoświadomość jest jednak także procesem, przebiegającą w czasie interpretacją swojej historii. Niebagatelne znaczenie ma tu język. W tej perspektywie podkreślić trzeba związek pisarstwa Aleksijewicz z tradycją historii oralnej, która zmierza do uruchomienia intersubiektywnych procesów rozumienia, projektowania siebie na kogoś, kto nas słucha, a tym samym intensywniejszego doświadczania własnej podmiotowości (Frank 2002: 44). Z punktu widzenia relacji między autorką a jej rozmówcami ma to istotne znaczenie, gdyż odbiera reporterce pozycję hegemoniczną, oceniającą, przyznającą sobie prawo do uniwersalizowania, uogólniania i syntetyzowania doświadczeń „za kogoś” i w „czyimś imieniu”. Aleksijewicz pomaga rozmówcom zinterpretować swoje miejsce w sowieckiej codzienności, narracja staje się dla nich sposobem rozumienia świata. Wobec dużej skali społecznego wstrząsu spowodowanego rozpadem ZSRR, zagubienia indywidualum w nowej rzeczywistości, wysłuchana przez reporterkę opowieść to także najbardziej elementarna forma terapii. Aleksijewicz nie zależy na tym, by podsuwać jakiegokolwiek rozwiązania, wręcz przeciwnie — dąży do ukazania pluralizmu stanowisk i doświadczeń.

Dowodzi tego także intencjonalne eksponowanie zmienności bohaterów, które ujawnia się np. w rozdziale *O staruszcze z kosą i piękniej dziewczynie*. Jego strukturę tworzą dwa rozbudowane monologi głównego bohatera — Aleksandra Łaskowicza, pochodzące z różnych okresów jego życia. Reporterka nagrywa z nim dwie rozmowy, które dzieli kilkuletni przedział czasowy i znacząca różnica kondycji psychoduchowej. W pierwszej części monolog przenika ponura, dramatyczna tonacja skupiona wokół wspomnień czasów żołnierskich, okresu zdeptanej godności. Druga część wprowadza zupełnie odmienny nastrój tworzony przez opowieść tego samego bohatera, któremu miłość przywróciła sens życia. Przykład ten skłania do sformułowania hipotezy, iż reporterka zakłada pewien model bohatera (snującego refleksję) a zarazem buduje obszerną kolekcję zindywidualizowanych życiorysów.



Projekt *homo sovieticus*, który w ten sposób odtwarza w tekście, nie jest tu monolitem, zbiorem abstrakcyjnych cech. Jawi się poprzez indywidualne wcielenia, które dopiero na meta poziomie, po przeczytaniu wielu monologów, układają się w pewną syntezę. Konstruuje ją jednak raczej umysł czytelnika, narratorka bowiem nie formuluje podsumowań.

### Estetyka spontaniczności

Michał Bachtin podkreślał, że istota sztuki jest immanentnie społeczna, bowiem pozaartystyczne środowisko, oddziałując na sztukę z zewnątrz, zyskuje w niej bezpośredni wewnętrzny oddźwięk (Wołoszynowa, Bachtin 2009: 97). Można zauważyć, parafrazując tytuł artykułu Wołoszynowa i Bachtina<sup>2</sup> *Słowo w życiu i słowo w poezji*, że u Aleksijewicz mamy do czynienia z niezwykłą bliskością „słowa w życiu” i „słowa w reportażu”. Metafora „słów w życiu” rozumiana jest tu zarówno jako społeczny kontekst, który uobecnia się w dziele, a także jako wpływ zewnętrznych instancji nadawczych modelujących komunikację literacką w utworze.

Opisałam już rolę, którą wybiera dla siebie reporterka jako świadek świadectw, (Mach), teraz przyjrzyjmy się, w jaki sposób przedstawia kolejnych bohaterów. W jednym z wywiadów podkreśla rolę reportażu w reprezentowaniu różnorodnych ludzkich doświadczeń: „Długo szukałam gatunku, który oddawałby sposób, w jaki moje uszy słyszą, a oczy widzą rzeczywistość. W końcu odnalazłam się w takim sposobie pisania, w którym ludzkie głosy mówią same za siebie. (...) W tym ustnym zapisie powstaje historia kraju, ich wspólna historia, w obrębie której każda z osób ujmuje w słowa opowieść własnego życia” (Aleksijewicz 2015d: 16). Ta deklaracja skłania do tego, by po pierwsze — poddać refleksji wyraźnie forsowaną przez reporterkę koncepcję estetyki spontaniczności, która oparta jest na założeniu pełnej przezroczystości narracji bohaterów. Po drugie zaś — zadać trzeba kluczowe dla tej prozy pytanie o formę i funkcję zastosowanej tu metody perspektywistycznej opartej na prezentacji wielu punktów widzenia.

Zacznijmy od zarzutu hipermimetyzmu, wiąże się bowiem z estetyką spontaniczności. Sformułował go Marek Bieńczyk, który konstatuje: „(reportaż) przyniósł i przynosi wiele nadzwyczajnych książek, ważnych społecznie, staje się zarazem, nolens volens, przekleństwem literatury, gdyż zaraża ją (...) swoim bezpośrednim, udawanym lub prawdziwym chwytem rzeczywistości za nogi, swoim imperatywem spotkania z tym, co za oknem. Jest to często pisanie poza estetyką, czy też posługujące się estetyką efektowną, ale płytką” (Bieńczyk 2015: 19). Owo „chwytanie rzeczywistości za nogi”, które Bieńczyk nazywa pisanem poza estetyką, można jednak określić jako wybór pewnej konwencji. Przydatny okazuje się tu punkt odniesienia, którym w polskiej literaturze jest *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Przy wszelkich istotnych różnicach (odmienny kontekst historyczny, dominacja jednego narratora w całym tekście czy wreszcie różnica genologiczna) zestawienie tego utworu z *Czasami secondhand* pozwala uchwycić istotne rozwiązanie formalne, wspólne obu tekstom. Jest to stylizacja na monolog wypowiedziany, którą Małgorzata Czermińska określi terminem „estetyki spontaniczności” (Czermińska 1976: 276).

<sup>2</sup> Artykuł opublikowany w 1926 roku jest pracą naukową Walentina Wołoszynowa zaliczaną przez komentatorów do tzw. prac „deuterobachtinowskich”, czyli powstałych co najmniej przy współudziale Bachtina a opublikowanych jedynie pod nazwiskiem Wołoszynowa. Por. przypis redaktorski [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 1, s. 94.

Wskazmy cechy estetyki spontaniczności, którą posługuje się Aleksijewicz. Słowo pisane jest tu echem wcześniej nagranych na kasetę tekstu mówionego. Oralność jako ważny wymiar warsztatu pracy reportera staje się sposobem uruchomienia w bohaterach pamięci zdarzeń i wysiłku ich zrozumienia. W samym tekście odnajdziemy jednak nieliczne sygnały obecności słuchacza (zwroty kierowane przez bohaterów do reporterki). W najmniejszym zaś stopniu — jeśli kierować się kryteriami wyodrębnionymi przez Michała Głowińskiego, oralność tekstów Aleksijewicz poświadczają retoryczne elementy stylu i kolokwialny charakter składni (Głowiński 1963). Rzecz jasna zakładać tu należy także wpływ tłumaczenia na język polski. Znaczące jest jednak porównanie pod tym względem tekstów Aleksijewicz i jej poprzednika, na którego często się powołuje, białoruskiego dziennikarza Alesia Adamowicza. W jego reportażu *Ja ze spalonej wsi...: świadectwa ocalonych* (Adamowicz 1978), poszarpany, chaotyczny żywioł mowy bohaterów białoruskich wsi jest w większym niż u Aleksijewicz stopniu nasycony oralnością. Adamowicz używa anakolotów, pozwala wybrzmieć powtórzeniom, wahaniom głosu. Można więc zakładać, że autorka *Czarnobylskiej modlitwy* redukuje ten aspekt narracji swoich rozmówców, prawdopodobnie nie widząc potrzeby zatrzymywania uwagi czytelnika na odtwarzaniu w zapisie gatunków mowy świadków, by użyć innego pojęcia Bachtina. Aleksijewicz nie próbuje nachalnie powiełać w składniowej, leksykalnej, fonicznej czy kompozycyjnej warstwie zapisu mówionego charakteru opowieści bohaterów. Byłaby to w jej rozumieniu niepotrzebna „zabawa w literaturę” (Wójcińska 2015: 150). Z jednej strony więc bliskie jest tej prozie założenie autora *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, że „gadanina”, to jedyny sposób, w jaki można opisać silne przeżycie. Zestawienie Aleksijewicz i Białoszewskiego pozwala dostrzec różnicę odcieni owej estetyki spontaniczności, która dla białoruskiej reporterki będzie oznaczała zastosowanie monologicznej formy relacji bohaterów przy jednoczesnej rezygnacji z fonicznych i składniowych eksperymentów naśladujących lub odtwarzających rzeczywisty przebieg oralnego charakteru tych rozmów.

### Polifonia

Chcę tu zaproponować połączenie w analizie prozy reportażowej Aleksijewicz kategorii estetyki spontaniczności z towarzyszącą jej i nadrzędną wobec niej funkcją, którą odsłania dążenie do polifonizacji mowy bohaterów. Najpierw jednak wypada odróżnić potoczne i teoretycznoliterackie zastosowanie tej kategorii. Warto zauważyć, że często nieco zbyt pospiesznie używa się w odniesieniu do pisarstwa Aleksijewicz kategorii polifoniczności osadzonej w muzycznych asocjacjach (takie odniesienie znalazło się między innymi w noblowskim uzasadnieniu przyznanej reporterce nagrody<sup>3</sup>). O jej reportażach mówi się między innymi, iż układają się w chóry głosów, tworzą oratorium (Benech). Mamy tu do czynienia z klasyczną wersją stereotypu muzycznej analogii (Hejmej 2003). Ów stereotyp powstaje z zupełnie pozamuzycznych asocjacji, które wywołuje lektura kolejnych reportaży-monologów.

<sup>3</sup> Por. uzasadnienie przyznania Nagrody Nobla: „The Nobel Prize in Literature 2015 was awarded to Svetlana Alexievich for her polyphonic writings, a monument to suffering and courage in our time”. Cyt. za: [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2015/](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/), [dostęp: grudzień 2016 r.].



Wrażenie chóralskości, które proponują liczni recenzenci tej twórczości bierze się prawdopodobnie z dążenia autorki do ukazania pewnego portretu zbiorowego<sup>4</sup>. Widoczne jest tu założenie konstruowania syntetycznego obrazu „człowieka sowieckiego” układanego z opisów jego indywidualnych wcieleń. Warto przy okazji podkreślić, że Aleksijewicz nie stosuje w tym celu konstrukcji postaci syntetycznej sformułowanej przez Melchiora Wańkowicza (Wańkowicz 1973), który tworzył w swych reportażach bohaterów, sklejając jeden los z wielu życiorysów. Synteza, obraz pewnej zbiorowości, do którego jak się zdaje zmierza reporterka, gromadząc indywidualne świadectwa, powstaje tu na innej zasadzie. Jej istotą jest powracanie wątków, które na różne sposoby wybrzmiewają w życiu wybranych bohaterów. Żadnemu z nich nie odbiera reporterka jednostkowości, podmiotowej integralności, choć jednocześnie — w całości zbioru monologi kolejnych świadków nie funkcjonują jako w pełni autonomiczne całości. Każdą — czy to rozbudowaną opowieść-monolog, czy też kolekcję krótkich fragmentów, wpisuje reporterka w całość mozaiki portretów „człowieka czerwonego”. Nasuwa się tu analogia z teorią puentylizmu w reportażu, sformułowaną przez Wańkowicza (Wańkowicz 1965), trafniejsze wydaje jednak posłużenie się inną wizualną metaforą. Puentylizm zakłada bowiem, że jednemu życiorysowi odpowiada jedna barwna plamka na obrazie, która składa się np. na pejzaż. To porównanie gubiłoby jednak ważność podmiotowości pojedynczych głosów gromadzonych przez reporterkę. Bliższa jej strategii jest stosowana we współczesnej fotografii technika tworzenia obrazu z wielu zdjęć ludzkich twarzy, zwana fotomozaiką (ang. *image mosaics*) lub obrazem z obrazów.

Pisząc o polifonii reportażu, warto przywołać sformułowane przez Marka Millera cechy polifonicznej powieści reportażowej (Miller 2011). Choć u Aleksijewicz nie mamy do czynienia z beletryzacją gatunku, bliskie tej prozie okazują się założenia badacza, który definiuje polifoniczność jako komponowanie tekstu z wielu samodzielnych i równoprawnych głosów, wieloperspektywiczne opowiadanie o faktach i wydarzeniach, które rzeczywistość miały miejsce oraz są ważne dla pewnej społeczności. Jeśli ich zestawianie dąży do ukazania różnorodności punktów widzenia i języków, mamy zdaniem Millera do czynienia z dialogowym poszukiwaniem prawdy, co jest jednym z celów twórczości Aleksijewicz. Nie pasuje jednak do jej pisarstwa założenie Millera, iż w przypadku polifonicznej prozy reportażowej mamy do czynienia z unikaniem formułowania w tekście zdania autorskiego i skupieniem się wyłącznie na cytowaniu słów uczestników zdarzeń (Miller 2011: 89).

W mojej propozycji lektury pisarstwo Aleksijewicz jest polifoniczne nade wszystko dlatego, że pozwala wybrzmieć różnym świadomościom, ujawniając nierzadko głęboką różnicę między reporterką i jej bohaterami, a także między poszczególnymi wcieleniami *homo sovieticus*. Przypomnijmy, że Michail Bachtin dostrzegł wśród badaczy twórczości Dostojewskiego tendencję do analizy poglądów jego bohaterów, których osobowości traktowali oni jako samodzielne, często przeczące sobie filozofematy. Pośród nich, jak zauważa Bachtin, wcale nie na pierwszym miejscu, odnajdujemy także filozoficzne poglądy samego autora (Bachtin 2009: 153). Bohater jest tu samodzielnym autorytetem, a nie przedmiotem nadrzędnej wizji autora. Intencjonalność mowy bohaterów Dostojewskiego rozsądza „monologową płaszczyznę powieści”, „prowokuje do bezpośrednich odpowiedzi, jakby

<sup>4</sup> Podobny zamysł wpłynął na inny reportaż, który często porównuje się do chóru głosów. Mam na myśli *Cesarza* Ryszarda Kapuścińskiego. Tu jednak spójny, monolityczny obraz zbiorowości oraz redukcja cech indywidualnych dworzan Hajle Sellasjego skłania w większym stopniu niż proza Aleksijewicz do użycia metafory chóru, a tym samym przekonuje o homofonicznej konstrukcji narracji (Horodecka 2010: 176).

bohater był nie przedmiotem słowa autorskiego, lecz pełnowartościowym i równoprawnym podmiotem własnego słowa” (Bachtin 2009: 159). Ową wielość samodzielnych i nie łączących się ze sobą głosów i świadomości określa Bachtin mianem polifoniczności prozy Dostojewskiego.

Czy w przypadku reportażu Aleksijewicz mamy do czynienia z tak rozumianą polifonicznością? Z pewnością bohaterowie są najważniejszymi instancjami narracyjnymi tej prozy. Mimo że mamy świadomość istnienia narratora głównego utożsamianego z reporterką na mocy paktu autobiograficznego (Lejeune), jej słowa wyraźnie ustępują miejsca dominującym monologom bohaterów. Zachowane w różnojęzycznych wydaniach utworu odróżnienie za pomocą kursywy głosu reporterki od narracji bohaterów ujawnia jej dbałość o rozdzielenie perspektyw, niechęć do ingerencji w narrację bohaterów. Choć jak to wykazała przeprowadzona już analiza w istocie jest to także niechęć do ujawniania własnej ingerencji w redakcję tych tekstów.

Jednak — paradoksalnie — ukrywanie działań redakcyjnych nie odbiera tym tekstom polifoniczności, ważniejsza jest tu bowiem nie korekta językowa i selekcja wątków, ale postawa reporterki, którą implikują kolejne opowieści. Znamionuje ją dążenie do tego, by jak najwierniej oddać nie tyle przebieg, ile sens danej opowieści, towarzyszące rozmówcom emocje. Pisarka wyraźnie stara się nie zaburzać potoczności historii oralnych. Tym samym dba także o ową polifoniczność formy, która pozwala czytelnikowi na wrażenie *bezpośredniego* obcowania ze światem bohatera, konfrontowania się z jego poglądami i przeżyciami. Kryterium nasycenia polifonicznością jest więc także skala indywidualności, siła osobowości postaci, którą reprezentuje tekst.

### **Prawda reprezentatywnej próby**

Reporterka deklaruje: „Do każdej książki rozmawiam z pięćsetką ludzi, wybieram potem sto-dwieście osób, różnych zawodów, w różnym wieku, o różnych poglądach. Jeśli pojawia się fałsz, to na skrzyżowaniu tych opowieści ulega samospaleniu od wysokiej temperatury prawdy” (Wójcińska 2015: 156). Metafora temperatury prawdy ujawnia myślenie o ważnej w warsztacie dziennikarskim weryfikacji świadectwa rozumianej tu jako konfrontacja licznych relacji.

Co byloby w tej perspektywie fałszem? Być może pojedynczy głos różniący się od statystycznej większości? Taka interpretacja się narzuca, dlaczego jednak mniejszościowe stanowisko ma zostać uznane za fałszywe ze względu na niepodzielanie go przez większość? Zakładać można, że Aleksijewicz chodzi tu nade wszystko o wiarygodność i rzetelność obrazu, który buduje z setek relacji, a nie na podstawie kilku spotkań. Jednak wyeksponowanie kryterium ilościowego uznać można za ryzykowne. Stanowi ono także jeden z powodów pewnej formalnej niezborności tej prozy, która zdaje się nie wytrzymywać mnogości przywoływanych monologów. Hipermimetyzm i towarzysząca mu redukcja komponenty artystycznej, o których wspominał Bieńczyk, jest konsekwencją prymatu tego założenia.

Warto przy okazji zauważyć, że kategoria reprezentatywności jest ściśle związana z wyborem pewnej teorii prawdy, której poszukuje autorka w swojej niefikcjonalnej twórczości. Owa teoria zakłada przekonanie, iż należy zmierzać do zdobycia świadectw od grupy reprezentatywnej dla całej populacji. Grupę taką socjologowie konstruują, posługując się różnorodnymi metodami zmierzającymi do stworzenia próby reprezentatywnej, zakładając, że jej zbadanie pozwoli zgromadzić wiedzę na temat całej populacji (Franfort-Nachmias

2001: 197). W socjologii za grupę reprezentatywną uważa się zbiorowość liczącą około tysiąca osób (Luszniewicz: 25), zwłaszcza jeśli tak zwana społeczność generalna, której zbiorowość reprezentatywna ma być odzwierciedleniem jest liczna. Kryteria wyboru osób są ściśle określone przez metodologię badań socjologicznych, zakładają między innymi probabilistyczność wyboru, dążenie do proporcjonalnej dla całej populacji reprezentacji osób różnej płci, wieku, pochodzenia etnicznego, wykształcenia i zamieszkania. Istotne jest bowiem, by pomiędzy rzeczywistą populacją a próbą reprezentatywną istniał bardzo wysoki stopień odpowiedniości.

Właśnie o taką adekwatność, swoiste odzworowanie ogromnej społeczności ludzi sowieckich w obszernych zapisach monologów wielu świadków zabiega reporterka. Z oczywistych powodów metoda socjologiczna jest tu jednak niemożliwa do zastosowania, bowiem Aleksijewicz kieruje się intuicyjnym rozumieniem kategorii różnorodności społecznej swoich rozmówców. Podkreśla — w trybie owych socjologicznych aspiracji — iż, pisząc *Czasy secondhand*, podróżowała po całej Rosji i krajach byłego ZSRR. Nie jest jednak możliwe odzwierciedlenie etnicznej różnorodności w próbie, którą roboczo konstruuje. Nie chodzi mi przy tym o sztuczne tworzenie wobec reportażu takiego wymogu socjologicznej rzetelności opartej na reprezentatywności próby, a jedynie o ukazanie nieco utopijnych ambicji, które deklaruje dziennikarka. Nie odbieram też stosowanej przez nią metodzie możliwości poznawczych. Chcę jedynie zwrócić uwagę, iż wiedza, którą otrzymujemy, nie jest reprezentatywna dla ogromnej społeczności dotkniętej oddziaływaniem systemu komunistycznego na terenie ZSRR.

### **Odzyskiwanie podmiotowości**

Dążenie do uzyskania reprezentatywności obrazu *ludzi sowieckich* próbuje Aleksijewicz wzmacniać redakcją monologów postaci. W przytaczanych przez nią opowieściach wyrażnie powracają pewne stałe cechy jej rozmówców. Jest to paradoksalnie związane w podjętym wcześniej wątku polifoniczności narracji Aleksijewicz, gdyż ów dominujący rys osobowości ludzi sowieckich przechyla wrażenie czytelnika w kierunku homofonicznej, jednogłosowej struktury świadomości wielu z nich. Z jednej strony bowiem jako czytelnicy wsłuchujemy się w kolejne, niezwykle zindywidualizowane opowieści świadków, z drugiej — widzimy stałe ogniwa mechanizmu zniewalania ich umysłów, a także wspólne wielu poczucie rozczarowania. I choć tonacja frustracji jest zawsze jednostkowa, to jej powtarzalność w kolejnych monologach-portretach ujawnia zgodnie z intencją autorki liczne cechy wspólne ludzi sowieckich. Jeśli do tego zbiorowego portretu dodamy właściwość nadrzędną projektu *homo sovieticus*, jaką była instrumentalizacja osoby przez system, masowa kolektywizacja — nie tylko jako kategoria ekonomiczno-produkcyjna, ale także filozoficzna (Tischner 1992), okaże się, że wielu bohaterów — inaczej niż bohaterowie prozy Dostojewskiego, niesie jeden filozofemat, określa się wobec jednej ideologii. Skoro zaś *homo sovieticus* nie był podmiotem swoich działań, to świadomość, którą ujawnia w narracji nie jest świadomością niezależnych podmiotów. Lekturowe spotkania z kolejnymi bohaterami, którzy mówią do nas w reportażach sprawia wrażenie obcowania z osobami o różnym stopniu upodmiotowienia. Wydaje się, że skala ich dramatu mierzy się w jakimś stopniu skalą porażki lub wytrwałości w odzyskiwaniu własnego „ja”.

Najbardziej wytrzymałym podmiotem, którego walkę obserwujemy na kartach tych reportażów jest sama Aleksijewicz. To reporterka — podejmując przez lata upartą pracę

gromadzenia opowieści — przekonuje o możliwości realizacji własnej, twórczej wizji, niezależnej od sowieckiej ideologizacji. To ona także — wybierając słuchanie swoich bohaterów, których wcześniej pacyfikowano i zastraszano — przywraca im godność, inicjując sytuację swobodnej, niczym nieskrępowanej ekspresji w słowie mówionym. Dokonuje się tu w planie metatekstowym polifonizacja tej prozy — nie tyle na poziomie prezentowanej w tekście świadomości bohaterów, ile w trybie relacji nawiązywanych w czasie zbierania materiałów między reporterką i jej bohaterami. Tekst staje się świadectwem pewnego stylu i filozofii komunikacji, który proponuje reporterka swoim rozmówcom. Charakter tej relacji, mimo że ma miejsce w przestrzeni pozatekstowej, którą Bachtin określa jako środowisko towarzyszące literaturze, odbija się w przebiegu opowieści (Wołoszynow, Bachtin 2009: 102). Jej dynamika, swoista wylewność odzwierciedla zaufanie, które udało się pozyskać reporterce. A musiała ona pokonać szczególną barierę — zmienić sposób porozumiewania się, w którym wychowani byli ludzie sowieccy, kulturę nacechowaną mową propagandy i nadzorem budzącym nieufność.

Być może decyzją autorki, która ma największy wpływ na otwartość jej rozmówców jest jednak pozwolenie im na doświadczanie i narratywizowanie swoich emocji. W modelu dziennikarstwa proponowanym przez Aleksijewicz emocji bohatera nie traktuje się bowiem jako zagrożenia dla wiarygodności świadectwa (Frus 1994: 98), ale jako medium pozwalające na odblokowanie stłumionych obszarów osobowości. Jeśli dostrzeżemy ten wymiar reportażu swoiście przywracający bohaterom mowę, okaże się, że w istocie jego fundamentem jest etyczna postawa podmiotu autorskiego, przyczyniająca się nie tylko do opisu systemu sowieckiego, ale także — działająca na przekór jego mechanizmom. Jej fundamentem jest wyrazista aksjologia Aleksijewicz, budowana na przekonaniu o godności każdego człowieka. Wyraźnie pobrzmiwa ten rodzaj myślenia w swoiście antyorientalistycznej deklaracji pisarki: „Nie podoba mi się nutka pogardy w określeniu »homo sovieticus«, skoro kwituje się w ten sposób dziesiątki milionów ludzi. Oni przeżyli ogromną tragedię, więc jak mogłabym mówić o nich z lekceważeniem” (Aleksijewicz 2015d: 16).

Podkreślić więc trzeba w finale tych rozważań, iż przewagę nad syntetycznymi rozpoznaniem zyskuje w lekturze niezwykła indywidualizacja bohaterów. Idiomatyczność ich głosów wzmacnia intymność, decyzja podzielenia się opowieściami o miłości, pasji, bólu po stracie dziecka — które toczą się by tak rzec w sowieckiej scenografii. Koncepcja reportażu Aleksijewicz jest tu nade wszystko terapeutyczna. Mimo wyjściowych pytań o socjologicznym i filozoficznym zabarwieniu („kim są ludzie sowieccy”, „jak rozumieją wolność”), istota prezentowanych relacji polega na poszukiwaniu sensu jednostkowej, głęboko zranionej egzystencji. Reporterka poprzez wsłuchiwanie się w losy rozmówców wzmacnia w nich dokonujący się powoli proces upodmiotowienia. Wiąże się to zarazem z umieraniem kolektywnego „ja” i stopniowym rodzeniem samoświadomego indywiduum. Dzięki temu, jak stwierdzi jeden z bohaterów: „Mija czas i ból staje się wiedzą” (Aleksijewicz 2015b: 229). Reportaż staje się więc w ujęciu Aleksijewicz gatunkiem odsłaniającym swoją performatywną, a także swoiście katarctyczną funkcję. Obraz Innego w tekście jawi się tu jako tożsamość w procesie, co pozwala mówić o antyorientalistycznej pozycji narratora w dziele, pozycji ufundowanej na doświadczeniu wspólnego naznaczenia uczestnictwem w projekcie *homo sovieticus*.

## Bibliografia

- Adamowicz Aleksander, Bryl Janka, Kolesnik Włodzimierz (1978), *Ja ze spalonej wsi...: świadectwa ocalonych*, przeł. M. J. Kononowicz, J. Litwiniuk, Pax, Warszawa.
- Aleksijewicz Swietłana (2001), *Urzeczeni śmiercią*, Świat Książki, Warszawa.
- (2010), *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, Czarne, Wołowiec.
- (2012), *Czarnobylska modlitwa*, Czarne, Wołowiec.
- (2013), *Ostatni świadkowie. Utwory solowe na głos dziecięcy*, Czarne, Wołowiec.
- (2014), wywiad dla Radia Svaboda, <http://www.svaboda.org/a/27295914.html> [dostęp: 10.12.2016].
- (2015a), *Cynkowi chłopcy*, Czarne, Wołowiec.
- (2015b), *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, Czarne, Wołowiec.
- (2015c), mowa noblowska, [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2015/presentation-speech.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/presentation-speech.html) [dostęp: 16.12.2016].
- (2015d), *Trudno być człowiekiem*, ze Swietlaną Aleksijewicz rozmawia Waclaw Radziwinowicz, „Książki”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 4(19).
- Bachtin Michail (2009), *Polifoniczna powieść Dostojewskiego (zarys problemu)* [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 1, red. D. Ulicka, Universitas, Kraków.
- Benech Sophie (2015), *An Opera With a Chorus*, trans. A. Kaplan, „The Nation”, 14.12.
- Bernatowicz Joanna (2014), *The Solitary Voice*, “New Eastern Europe”, October 2014 r., <https://www.neweasterneurope.eu> [dostęp: 15.06.2016].
- Białoszewski Miron (1971), *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, PIW, Warszawa.
- Bieńczyk Marek (2015), *Jak real zjada książki*, „Książki”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 4, grudzień.
- Czapliński Przemysław (2008), *Kłopoty z nowoczesnością* [w:] „*Życie jest z przenikania...*”. *Szkiece o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, oprac. B. Wróblewski, PIW, Warszawa.
- Czermińska Malgorzata (1976), *Opowiedzieć powstanie, opowiedzieć zniszczenie (o „Pamiętniku” Mirona Białoszewskiego)* [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- (2003), „*Punkt widzenia*” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej, „*Teksty Drugie*”, nr 2–3.
- Filipkowski Piotr (2010), *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Franfort-Nachmias Chava, Nachmias Davis (2001), *Metody badawcze w naukach społecznych*, przeł. E. Hornowska, Zysk i S-ka, Poznań.
- Frank Manfred (2002), *Podmiotowość i indywidualność* [w:] *Świadomość siebie i poznanie siebie*, przeł. Z. Zwoliński, Terminus Akademia, Warszawa.
- Frus Phyllis (1994), *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and Timeless*, Cambridge UP, Cambridge.
- Gessen Masha (2015), *The Memory Keeper. The Oral Histories of Russia's New Nobel Laureate*, “New Yorker”, 26 October.
- Głowiński Michał (1963), *Narracja jako monolog wypowiedziany* [w:] *Z teorii i historii literatury*, red. K. Budzyk, Ossolineum, Wrocław.
- Hejmej Andrzej (2003), *Stereotyp(y) muzyki w literaturze*, „Przestrzenie Teorii” nr 2.
- (2013), *Komparatystyka. Studia literackie — studia kulturowe*, Universitas, Kraków.



- Heller Michał (1989), *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Wydawnictwo Pomost, Warszawa.
- Horodecka Magdalena (2010), *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Jaspers Karl (1990), *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, przeł. D. Lachowska, A. Wolkowicz, PIW, Warszawa.
- Jeziorska-Haladyj Joanna (2013), *Kto mówi w reportażu* [w:] *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, IBL PAN, Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard (1978), *Cesarz*, Czytelnik, Warszawa.
- (1993), *Imperium*, Czytelnik, Warszawa.
- Kąkolewski Krzysztof (1983), *Wokół estetyki faktu* [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, oprac. E. Miodońska-Brooks, PWN, Warszawa.
- Lejeune Philippe (2001), *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków.
- Luszniewicz Andrzej (1979), *Metody wnioskowania statystycznego*, PWE, Warszawa.
- Mach Anna (2016), *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Warszawa-Toruń.
- Miller Mark, (2011), *Polifoniczna powieść reportażowa*, „Studia Medioznawcze” nr 2(45).
- Nycz Ryszard (2012), *Poetyka doświadczenia. Teoria-nowoczesność-literatura*, IBL PAN, Warszawa.
- (2015), *Inny jak ja (Trzy i pół glosy do aktualnego teoretycznie i praktycznie problemu)* [w:] „Teksty Drugie”, nr 6.
- Pronkewycz Oleksandr (2016), *„Sowiecka nostalgia” o nowy rosyjski imperializm w kontekście teorii pokoleń* [w:] *Posttotalitarny syndrom pokoleniony w literaturach Europy Środkowej, Wschodniej i Południowej końca XX-początku XXI wieku w świetle studiów postkolonialnych*, Biblioteka Porównań, Poznań.
- Rosner Katarzyna (2003), *Narracja, tożsamość, czas*, Universitas, Kraków.
- Suchanek Lucjan (1999), *Homo sovieticus-światlana przyszłość — gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Tischner Józef (1992), *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Znak, Kraków.
- Waldstein Maxim (2002), *Observing Imperium: A Postcolonial Reading of Ryszard Kapuściński's Account of Soviet and Post-Soviet Russia*, „Social Identities”, no 3.
- Wańkiewicz Melchior (1965), *Prosto od krowy*, Iskry, Warszawa.
- (1973), *Wańkiewicz krępi. Z Melchiorzem Wańkiewiczem rozmawia Krzysztof Kąkolewski*, Czytelnik, Warszawa.
- Wójcińska Agnieszka (2015), *Perspektywa mrówki. Rozmowy z reporterami świata*, Czarne, Wołowiec.
- Wołoszynow Walentin (2009), *Słowo w życiu i słowo w poezji. Przyczynek do zagadnień poetyki socjologicznej*, przeł. A. Pomorski [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, tom 1, Kraków.
- Żak Elżbieta (2015), *A Writer of the Common People*, „New Easter Europe”, no 1.

**EDYTA ŻYREK-HORODYSKA**  
Uniwersytet Gdański\*

## **Wizualność reportażu literackiego. Wokół książki *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* Jacka Hugo-Badera**

Visibility in Literary Reportage. Around the Book *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* by Jacek Hugo-Bader

### Abstract

The purpose of this article is to discuss the role of visibility in contemporary literary reportage. In my analysis I focus on the book *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* by Jacek Hugo-Bader, published in 2014. I present that this text can be read as an example of reportage which affects several senses, but it gives priority to image. I analyze the photograph published in the book as well as their descriptions created by the journalist.

\* Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytetu Jagiellońskiego  
ul. prof. Stanisława Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków  
e-mail: edytazyrek@wp.pl



Badania nad obrazowymi właściwościami dzieł literackich stanowią wspólnie jeden z dynamicznie rozwijających się obszarów humanistyki, szeroko otwierającej się na analizy intertekstualne oraz ideę korespondencji sztuk. Wzrastającej popularności naukowej refleksji nad zagadnieniami takimi, jak literacka ekfrazy (Czerwińska 2003: 230–242) czy związki tekstu z filmem (Has-Tokarz 2006/2007: 87–113) bądź fotografią (Zalewski 2010), towarzyszy często namysł nad przyczynami tak wyraźnego uprzywilejowania kategorii wizualności we współczesnej kulturze. Śladów tego zjawiska poszukiwać dziś można w wielu tekstach literackich, dziennikarskich, jak i w rozmaitych formach pogranicznych, których autorzy w imię dokumentaryzmu w sposób dosadny akcentują warstwę ikonyczną przekazu. Tendencja ta, będąca twórczą reinterpretacją Horacjańskiej zasady *ut pictura poesis*, zauważalna jest zwłaszcza we współczesnym reportażu literackim, dla którego — jak zakładam — kategoria wizualności staje się istotnym elementem konstruowanej przez reportażystę narracji.

Celem niniejszego szkicu jest podjęcie namysłu nad rolą i znaczeniem przedstawień ikonicznych pojawiających się w książce *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* Jacka Hugo-Badera, stanowiącej — w moim przekonaniu — przykład reportażu intermedialnego, eksplorującego rozmaite formy patrzenia. Analizom poddane zostaną dołączone do tekstu fotografie, pełniące funkcję dopowiedzenia dla formułowanych przez autora tez oraz dążące do uobecnienia opisywanych przez niego obiektów i zjawisk. Konieczne wydaje się ponadto zwrócenie szczególnej uwagi na wplatane w reportażową opowieść ekfrazy zdjęć wspominanych przez autora, lecz z rozmaitych względów niewłączonych przez niego do tomu. Fotografie te swój ikoniczny wymiar zyskują wyłącznie poprzez tekst. Interesują mnie ponadto strategie narracyjne stosowane przez autora w celu stworzenia opowieści w sposób możliwie najbardziej plastyczny i transparentny przedstawiającej przebieg wyprawy poszukiwawczej na Broad Peak z 2013 roku<sup>1</sup>. Po czwarte w końcu, istotna dla ba-

---

<sup>1</sup> W marcu 2013 roku czterech polskich himalaistów: Maciej Berbek, Adam Bielecki, Artur Malek i Tomasz Kowalski dokonało pierwszego w historii zimowego wejścia na Broad Peak pod kierownictwem Krzysztofa Wielickiego. Ze szczytu udało się powrócić jedynie Bieleckiemu oraz Malkowi. Kilka miesięcy później brat Macieja Berbeka — Jacek Berbek — zorganizował powtórną wyprawę na Broad Peak, która miała na celu odnalezienie ciał zmarłych himalaistów.

dań nad warstwą ikoniczną przekazu wydaje się analiza wplecionych w dziennikarską opowieść fragmentów scenariusza, który miał stać się kanwą dla przygotowywanego przez dziennikarza, choć niezrealizowanego, filmu dokumentalnego.

Starając się połączyć ze sobą język reportażu, filmu i fotografii, Hugo-Bader tworzy reportaż „polisensoryczny”, oddziałujący na odbiorcę jednocześnie na wielu poziomach. Chcąc uczynić tekst „widzialnym”, autor zderza ze sobą kilka dyskursów; własne słowo konfrontuje ze słowem cudzym: zaczerpniętym z for internetowych bądź zasłyszonym od nie zawsze przychylnych mu bohaterów tekstu. Obrazowość języka i stosowanej metaforyki staje się dla dziennikarza sposobem na poszerzanie granic reportażu literackiego. Jest także próbą pozyskania uwagi odbiorcy w sytuacji, gdy ekspansja obrazu staje się pochodną dominacji mediów audiowizualnych. Zgodnie z przeświadczeniem, iż „jeden obraz wart jest tysiąca słów”<sup>2</sup>, Hugo-Bader konstruuje opowieść z wyraźnie dostrzegalną dominantą wizualną, w której rola obserwatora przypada zarówno uczestniczącemu w wyprawie dziennikarzowi, jak i — pośrednio — śledzącym jego losy czytelnikom książki.

### Reportaż literacki wobec kultury wizualnej

Doświadczenie wizualne uznać można — jak sądzę — za jedną z ważniejszych kategorii pojawiających się w wielu współczesnych reportażach literackich, eksplorujących to zagadnienie na kilku różnych poziomach. Warto zauważyć, iż nawet stroniący od zamieszczania w swych książkach fotografii Ryszard Kapuściński w reportażu *Szachinszach* kilkakrotnie sięga po formę ekfrazy, zastępując przedrukowywanie zdjęć ich plastycznym opisem (Kapuściński 1994). Inaczej rolę obrazu postrzega Wojciech Tochman, który w *Eli, Eli* traktuje go jako immanentny składnik reportażowej opowieści. Współautorem wspomnianej książki jest Grzegorz Welnicki — fotograf, którego prace w połączeniu z narracją Tochmana dają się czytać jako swoisty (momentami nawet polemiczny) dwugłos w dziennikarskiej dyskusji nad losami najuboższych mieszkańców stolicy Filipin (Tochman 2013). *Eli, Eli* to historia opowiadana słowem i obrazem. Równie istotne znaczenie wizualność zdaje się odgrywać w pracach Filipa Springera, ilustrującego książkę *Miasto Archipelag* fotografiami własnego autorstwa dokumentującymi przebieg dziennikarskiej podróży po Polsce (Springer 2016). Wizualność traktowana może być w końcu także jako rodzaj świadectwa, zapis pracy pamięci, swoisty „dowód w sprawie”. W taki sposób wykorzystuje ją chociażby Witold Szablowski, włączając do książki *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia* zdjęcia pochodzące z prywatnego archiwum rozmówców (Szablowski 2016).

Dyskutowana dziś szeroko na gruncie socjologii, kulturoznawstwa czy medioznawstwa koncepcja *homo videns* (Sartori 2005) ukształtowała myślenie o człowieku jako o jednostce szczególnie uprzywilejowanej przekazy wizualne i przyznającej temu, co zobaczone, dominujące znaczenie nad tym, co przeczytane czy zasłyszane (Szpunar 2008: 105). Źródeł współczesnego zainteresowania wizualnością szukać należy między innymi w dynamicznym rozwoju środków masowego przekazu, oferujących możliwość natychmiastowego reprodukcji obrazów. Zwracał na to uwagę Marshall McLuhan, myśląc o mediach jak o przedłużeniu zmysłów człowieka (2003: 84). Trzeba przy tym pamiętać, że uprzywilejowanie

<sup>2</sup> Tak głosi stare powiedzenie przypisywane Chińczykom.

jednego ze zmysłów odbywa się zazwyczaj kosztem pozostałych, stąd ceną płaconą za dominację przekazów audiowizualnych jest obserwowany dziś wyraźnie spadek popularności mediów drukowanych.

Maryla Hopfinger w książce *Doświadczenia audiowizualne* pisze o swoistej „ofensywie ikonicznej” (2003: 141), skutkującej przyznawaniem komunikatom wizualnym dominującej pozycji nad innymi formami przekazu. Jedną z konsekwencji takiego stanu rzeczy jest konwencjonalizacja sposobu postrzegania świata sprowadzająca się najczęściej do reprodukcji przez media serii schematycznych obrazów. Zyskujący dziś na popularności reportaż literacki stara się wyjść poza tradycyjne przedstawianie tematów i zjawisk, poszukując języka adekwatnego do ich opisu na gruncie literatury. Jak stwierdza Hopfinger, „teraz słowo oczywiście nadal znaczy, ale eksponowane są także jego zdolności przedstawiające” (2003: 130). Na podobnym stanowisku staje Roma Sendyka, uznając wizualność za jeden z ważniejszych nurtów badań nad kulturą współczesną, kładący nacisk na to, co oglądane, a jednocześnie podejmujący pogłębioną refleksję nad osobą patrzącego. Dla kulturoznawcy, literaturoznawcy czy medioznawcy równie interesujące co obserwowany obiekt staje się przeanalizowanie określonych rytuałów patrzenia. Obserwator za każdym razem musi bowiem

(...) wykonać (...) pracę polegającą na wyborze tego, co skupi jego wzrok, na zapamiętaniu tego, a nie innego kadru ze swojego aktu wzrokowego, na zinterpretowaniu owego kadru i rozpoznaniu widzianego elementu jako tego, a nie innego i ostatecznie, przyjęciu jakiejś postawy (nawet jeśli neutralnej) wobec tego obiektu. (Sendyka 2012: 139)

Obok spojrzenia indywidualnego autorka wspomina również o „społecznej teorii wzroku” (Sendyka 2012: 154). W tym drugim ujęciu uwaga badacza koncentruje się wokół tego, komu zostaje odebrane bądź udzielone prawo do patrzenia, kto zaś zostaje zmuszony do bycia oglądanym (Sendyka 2012: 154). Perspektywa ta — jak sądzę — przynieść może interesujące efekty zwłaszcza w odniesieniu do tekstów reportażowych, które często przyjmują formę zapisu spotkania z Innym<sup>3</sup>.

Zauważalna dziś intensyfikacja doświadczeń wzrokowych każe postawić pytanie o to, w jaki sposób fakt ten wpływa na tradycyjne formy i gatunki dziennikarskie. Skoro ich prymarnym celem jest przekazywanie informacji i kształtowanie opinii o wydarzeniach, postulat wizualności i obrazowości komunikatu wydaje się naturalną wręcz konsekwencją ewoluujących oczekiwań odbiorcy. Domagający się już od lat dziewięćdziesiątych XX stulecia uczynienia z *visual studies* osobnej dyscypliny William J.T. Mitchell (2012: 153–163), przeanalizowawszy fenomen „piśmienności wizualnej” (ang. *visual literacy*), dostrzegł stopniowe uprzywilejowywanie przez kulturę zachodnią obrazu nad słowem. Następujący po zwrotach lingwistycznym i kulturowym zwrot obrazowy rozumiał jako swoistą grę pomiędzy wizualnością a dyskursem. Zdaniem badacza, przełom ten odnieść można nie tylko do mediów oddziałujących na wzrok w sposób oczywisty, takich jak telewizja czy fotografia, lecz także do klasycznego dziennikarstwa opartego na słowie:

<sup>3</sup> Jako przykład wskazać można twórczość Ryszarda Kapuścińskiego, który motyw spotkania z Innym uczynił jedną z kluczowych kwestii w swej praktyce dziennikarskiej. Reporter szczegółowo odniósł się do tego problemu w książce *Ten Inny*; por. Kapuściński 2006.

Założenie mediów mieszanych pozwala (...) dostrzec, że literatura, zarówno w takich technikach, jak ekfrazy i opis, jak i w bardziej subtelnych strategiach formalnej aranżacji, włącza „wirtualne” lub „imaginacyjne” doświadczenie przestrzeni i widzenia, które są nie mniej realne, mimo że zapośredniczone przez język. (Mitchell 2006: 288)

Ustalenia badacza znajdują potwierdzenie w dociekaniach Mieke Bal, która — choć nie traktuje wizualności jako odrębnej dyscypliny i akcentuje raczej jej interdyscyplinarny wymiar — podkreśla wyraźnie jej związek z tradycyjnymi mediami:

Nawet „czysto” lingwistyczne przedmioty, takie jak teksty literackie, można analizować sensownie i produktywnie *qua* wizualność. W istocie niektóre „czysto” literackie teksty są sensowne wyłącznie wizualnie. (...) A zatem, splot „władza/wiedza” nigdy nie jest wolny od wizualności (...) (Bal 2009: 305–306).

Proces tworzenia przez jednostkę w jej polu percepcyjnym obrazów określone zostaje pojęciem „ramowania” (Bal 2009: 301), które Bal odnosi zarówno do oglądanego przedmiotu, jak i do społecznego wymiaru patrzenia na niego. Wpływ na to zjawisko mają przede wszystkim fotografie, kształtujące wrażliwość estetyczną odbiorcy. Zdaniem Bal, doświadczenie wizualne wytwarzane jest poprzez reprezentacje rzeczywistości utrwalone w tekstach prasowych czy w przekazach kołażowych, które za sprawą zabiegów intertekstualnych pozwalają obrazom wchodzić w dialog z innymi formami. W takim ujęciu wizualność reportażu literackiego realizowana bywa poprzez dołączane do tekstu fotografie (i towarzyszący im podpis)<sup>4</sup> bądź poprzez ich unaoczniające opisy, narzucające w procesie ramowania określone sposoby percypowania zjawisk.

Badania nad obrazowymi właściwościami tekstu prowadzone były dotychczas najczęściej w odniesieniu do twórczości literackiej, która — jako nakierowana na pełnienie funkcji estetycznej — dążyła do przekraczania bądź unieważniania granic pomiędzy rozmaitymi formami artystycznymi. Jednym z centralnych zagadnień diskutowanych w tym kontekście jest pojęcie ekfrazy, aplikowane dziś do tekstów poetyckich oraz utworów prozatorskich. Ekfrazy definiowana jest jako opis o tak silnych właściwościach unaoczniających, iż słuchacz bądź czytelnik może odnieść wrażenie, jakoby widział opisywany przedmiot (Czerwińska 2003: 232). Początkowo pojęcie to ograniczało się głównie do literackiego opisu dzieła sztuki (rzeźby bądź obrazu); współcześnie jednak coraz częściej aplikowane bywa także do fotografii. Zmianie uległa ponadto — jak się zdaje — sama funkcja ekfrazy. Jej rolą nie jest już wyłącznie doskonałe, mimetyczne odwzorowanie jednego dzieła w drugim, lecz również — jak pisze Paweł Gogler — odtworzenie pracy pamięci autora, odnalezienie w dawnych dziełach nowych sensów (2004: 16).

Skoro za sprawą sztuki awangardowej ekfrazy tak istotnie rozszerzyła swój wymiar, redefiniując znaczenie dzieła, warto zapytać o jej miejsce i rolę w tekstach nieartystycznych bądź paraartystycznych. Mowa tutaj chociażby o reportażu literackim: gatunku, który z jednej strony jak tradycyjne formy dziennikarskie ogniskuje się wokół autentycznych wydarzeń, z drugiej zaś sięga przy tym po środki i techniki narracyjne zarezerwowane pierwotnie dla literatury. Wojciech Kudyba zwraca uwagę, że nawet w tradycyjnym ujęciu twórca ekfrazy wykazuje pewne cechy charakterystyczne dla reportera:

<sup>4</sup> Przykładem może być chociażby reportaż Filipa Springera *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*; por. Springer Filip (2016).

Wydaje się, że autor ekfrazy może przyjmować postawę reportera, „impresjonisty”, lub interpretatora „tekstu” sztuki. Choć nie da się całkowicie odrzucić przekonania, że niejedna ekfaza zawiera zarówno elementy reportażowe, jak i hermeneutyczne oraz impresyjne, to jednak równie prawdopodobna wydaje się teza o zróżnicowanej obecności owych elementów w poszczególnych utworach. (Kudyba 2008: 147)

Teorie społeczeństwa autoprezentacji czy kultury spektaklu potwierdzają, że wizualność staje się dziś jedną z najbardziej uprzywilejowanych kategorii w myśleniu o tekście dziennikarskim. Stąd — jak sądzę — szczególnie zwrot współczesnego reportażu literackiego w kierunku ekfrazy, która w tekstach prasowych nie pełni jedynie funkcji estetycznej, lecz pozwala wyeksponować i uobecnić subiektywny punkt widzenia piszącego. Jako przykład wskazać można *Miedziankę* Filipa Springera (2011), w której wiele spośród zgromadzonych przez dziennikarza fotografii zastąpionych zostało ich opisem.

Wizualność w reportażu literackim wiąże się ponadto z problematyką medialnego *voyeuryzmu*, która powraca dziś w wypowiedziach krytyków i medioznawców (Bialek-Szwed 2010: 183) oraz w metatekstowych komentarzach samych reporterów, na marginesie swoich tekstów snujących refleksję nad społecznymi i etycznymi aspektami kultury podglądactwa. Zjawisko to, początkowo charakterystyczne głównie dla prasy tabloidowej, współcześnie zdaje się mieć zdecydowanie szerszy zakres. Analizowane bywa bowiem także w odniesieniu do fotografii prasowej, a nawet tak cenionego dziś reportażu, powracającego do kwestii związanych z pornografią śmierci czy cierpienia. *Voyeuryzm*, jak pisze Dorota Piontek, traktowany jest współcześnie jako „usankcjonowany i niewzbudzający już zawstydzenia” (2011: 153) element kultury, który za sprawą popularności formatów takich jak *reality show* dał odbiorcom wgląd w prywatną sferę życia bohaterów. Sygnalizowała to już Susan Sontag, analizując to zjawisko w szkicu *Widok cudzego cierpienia*.

Być może jednymi ludźmi, którym wolno podglądać obrazy cierpienia tej miary, są ci, którzy mogą coś zrobić, by mu ulżyć — powiedzmy chirurdzy w szpitalu wojskowym, w którym wykonano zdjęcie, albo tacy, którzy mogą się z tego czegoś nauczyć. Reszta z nas to podglądacze, czy tego chcemy, czy nie. (Sontag 2010: 26)

Misyjny aspekt pracy reporterów i fotoreporterów bardzo często podporządkowany zostaje chęci zysku. Motywacją do zrobienia dobrego zdjęcia jest dziś więc nie tyle poinformowanie o ważnych wydarzeniach, ile skupienie uwagi odbiorców na samym przekazie, zwracającym uwagę przemyślaną kompozycją czy intertekstualnymi nawiązaniem. W takim ujęciu zdjęcie przestaje być dowodem; zyskuje status symulakrum, koncentrując uwagę wyłącznie na sobie. Z ostrą krytyką tego zjawiska wystąpił Wojciech Tochman w reportażu *Eli, Eli*, gdzie znajdujemy obszernie autotematyczne komentarze poświęcone krytyce tak rozumianego *voyeuryzmu*. Dziennikarz surowo ocenia zarówno nieetyczne motywacje reporterów, jak i odbiorców mediów, pisząc:

Powód zdjęcia: blizna na ciele dziecka. Chłopiec jest mały, lecz silny. Nagi. Stoi pewnie na wzorzystym linoleum. Patrzy samotnie, bez lęku. Gdyby blizny nie było, nie byłoby powodu, by to zdjęcie robić. Oko fotografa prześlizgnęłoby się po tym dziecku bez żadnej uwagi. Ale jest blizna. Niech się na coś przyda. (Tochman 2013: 41)

Kultura wizualna jest kulturą wysoce antropocentryczną. Uprzywilejowanie obrazu pod pretekstem dotarcia z przekazem do jak najszerzego grona odbiorców niepokoi tym

bardziej, że staje się pretekstem do tworzenia komunikatów z myślą przede wszystkim o ich atrakcyjności, a nie realnej wartości informacyjnej. Zjawisko to każe dziennikarzom postawić pytanie o motywacje tak wyraźnego dziś w reportażu zwrotu w kierunku obrazów, które coraz częściej nad rzeczowy opis i merytoryczną siłę argumentu przedkładają komunikaty perswazyjne i sensacyjne.

### ***Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak: od spojrzenia do obrazu***

Opublikowana w 2014 roku w atmosferze skandalu<sup>5</sup> książka Hugo-Badera jest pod wieloma względami dziełem wyjątkowym. Głównym jej tematem jest zapis doświadczeń reportera towarzyszącego w 2013 roku polskiej ekspedycji, udającej się na Broad Peak w celu odnalezienia zaginionych ciał dwóch polskich himalaistów: Macieja Berbeki oraz Tomasza Kowalskiego. Już sam tytuł książki zwraca uwagę na powinowactwa reportażu ze sztuką filmową, sytuując tekst w kręgu odczytań intertekstualnych. Hybrydyczna konstrukcja *Długiego filmu*... pozwala spojrzeć nań jak na dzieło skupiające w sobie rozmaite formy gatunkowe. To reportaż synkretyczny, czerpiący jednocześnie z rozwiązań charakterystycznych dla form epickich (ciągła narracja), lirycznych (poetyckość opisów), a nawet dramatycznych (wyszczególnione na początku książki osoby dramatu) (Hugo-Bader 2014: 8).

Wizualność reportażu Hugo-Badera wyeksponowana zostaje poprzez ramowanie fragmentu rzeczywistości w formę plastycznych, nierzadko konwencjonalnych obrazów oraz przyznanie dominującej roli zmysłowi wzroku. *Długi film*... jest nie tylko dziennikarskim opisem wyprawy po ciała zmarłych himalaistów, ale również pełnym szczegółowych, nierzadko poetyckich opisów świadectwem zachwytu autora nad majestatem wysokogórskiej przyrody. W tekście wielokrotnie zaakcentowany zostaje podziw, jaki wzbudza w piszącym oraz w pozostałych uczestnikach wyprawy niezgłębiona potęga gór. Stworzony przez Hugo-Badera liryczny, wysoce emocjonalny opis przestrzeni przywodzi na myśl raczej literackie zachwyty romantyków nad tajemnicą gór, aniżeli dziennikarską relację z wyprawy. Poprzez stosowane porównania i metafory piszący stara się poruszyć wyobraźnię czytelnika, a jednocześnie w sposób obrazowy przekazać mu chociażby namiastkę osobistych doznań. Konwencjonalną dziennikarską relację z wyprawy w *Długim filmie*... uzupełniają więc liczne fragmenty poetyckie. Silna estetyzacja przestrzeni, zastosowana przez Hugo-Badera, przywodzi na myśl techniki narracyjne stosowane na gruncie literatury. „Ze wszystkich stron otaczają nas ostre jak samurajskie katany, barbarzyńsko urodziwe, erotyczne, po samczemu pociągające szczyty” (2014: 93) — pisze dziennikarz — nazywając oglądaną przestrzeń „najpiękniejszym amfiteatrem wysokogórskim świata” (2014: 94). W zamieszczonym w *Długim filmie*... opisie K2 reporter kładzie z kolei nacisk na osobiste przeżycia związane z docierającymi do niego obrazami, akcentując przy tym przede wszystkim motyw spojrzenia:

Trudno oderwać od niego wzrok. Siedząc przed namiotem, nigdy nie patrzę w prawo, na Broad Peak — zawsze w lewo, gdzie K2 urządziła chmurne widowiska. Przeogromna, tajemnicza,

<sup>5</sup> Autora oskarżano między innymi o brak rzetelności dziennikarskiej. Zarzucano mu, że niedokładnie przytacza w swej książce fakty i nie rozumie w pełni tematu, z którym przyszło mu się zmierzyć. „Tygodnik Powszechny” oskarżył nawet Hugo-Badera o plagiat, zaś członkowie eskapady poszukiwawczej, w której dziennikarz wziął udział, wskazywali na nieścisłości w przygotowanym przez reportera tekście; por. Wyszwińska 2014.



szalona i piękna granitowa fabryka chmur, wokół której w temacie pary wodnej zawsze coś się dzieje! (Hugo-Bader 2014: 105)

W innym fragmencie dziennikarz notuje:

To najbardziej niezwykle widok, jaki może ujrzeć, a w zasadzie jakiego może doznać, doświadczyć człowiek. Nigdy nie przestanie mnie radować, bawić i zachwycać. Uszczęśliwiać nawet. Pochylasz głowę i patrzysz pod pachą albo nawet między buciurami, a tam kilometr powietrza pod tobą. (Hugo-Bader 2014: 210)

Posagowy, majestatyczny obraz gór skontrastowany z dynamicznym, towarzyszącym mu stale spektaklem chmur jest dla dziennikarza niezwykle rodzajem doznania, zainicjowanym przez wzrok, lecz kolejno oddziałującym na pozostałe zmysły. O widoku rozciągającym się z górskiego masywu pisze Hugo-Bader jak o szczególnym, całkowicie nowym doznaniu; doświadczeniu wprawiającym w zachwyt i zmuszającym do poszukiwania ciągle nowych, jeszcze bardziej adekwatnych środków wyrazu.

Zaprezentowana w książce poetycka wizja miejsca jest efektem splotu ambiwalentnych uczuć, jakich doświadcza autor. To mieszanka zachwytu, lęku i fascynacji przestrzenią obcą, nieoswojoną i groźną, a jednocześnie tajemniczą i pociągającą. Poetyzacja narracji pozwala usytuować tekst Hugo-Badera w obrębie poetyki reportażu literackiego. Elementem spajającym narrację jest wyraźnie dostrzegalne dążenie dziennikarza do przekraczania granic nie tylko pomiędzy formami czy stylami, lecz także ograniczeniami języka literackiego. Wyraźne ciążenie tekstu w stronę form wizualnych daje się tutaj zauważyć na kilku płaszczyznach. Przede wszystkim, zgodnie z sugestią zawartą w tytule reportażu, celem dziennikarza było początkowo nakręcenie filmu, fragmenty scenariusza którego zostały przez Hugo-Badera wplecione w tok nakreślonej w książce opowieści. Dzięki temu czytelnik prócz opisów poszczególnych ujęć otrzymuje dostęp także do cytowanych obszernie didaskaliów, w sposób obrazowy starających się odtworzyć klimat kolejnych scen. Na początku rozdziału *Jacek — technika rozszadzenia serc* czytamy:

Wnętrze. Całkowite ciemności. Na ekranie pojawiają się początkowe napisy, a widzowie słyszą rozmowę. Ci mężczyźni dopiero się poznają, a już między nimi czuć napięcie.

— Przedstaw się — prosi nieznaną mężczyznę.

— Jacek Berbeka.

— Dlaczego jedziesz na tę wyprawę?

— Bo zginął mój brat.

— W górach zginęło tysiące braci — nieznaną nie daje za wygraną.

— Ale ten był mój.

(Hugo-Bader 2014: 32)

Dziennikarz w sposób precyzyjny stara się uchwycić niuanse opisywanej przestrzeni. Co ważne, podobnie jak w dziele filmowym, jej poznawanie ma charakter procesualny: czytelnik na początku dostrzega wyłącznie niewielki fragment, który stopniowo ukazany zostaje ze zdecydowanie szerszej perspektywy.



Porównując obrazowanie charakterystyczne dla przekazów audiowizualnych i literatury, Anita Has-Tokarz zauważa, iż obraz w filmie wyróżnia procesualność, dynamizm. Projekcja „jest równoważna ze »stawianiem się« dzieła filmowego (2006/2007: 93–94). Z kolei w przypadku literatury — jak pisał Roman Ingarden — mamy do czynienia z konkretyzacją, za sprawą której „obraz literacki »nie jest« lecz »staje się«” (cyt. za: Has-Tokarz 2006/2007: 90). We współczesnych badaniach komparatystycznych na relacje filmu i tekstu spoglądać można między innymi, skupiając się na analizach:

(...) obustronnych relacji strukturalno-formalnych i językowych, prób zapożyczania oraz przyswajania przez jeden system znakowy tematów, technik narracyjnych, ewentualnie środków wyrazu, stosowanych wcześniej przez drugi (tzw. literackość filmu oraz filmowość literatury).  
(Has-Tokarz 2006/2007: 99)

W książce Hugo-Badera pojawiają się zapewnienia, iż czytelnik będzie miał możliwość skonfrontowania ekfrastycznych obrazów z zarejestrowanym na taśmie oryginałem. Oczekując tymczasem na sfinalizowanie multimedialnego projektu, Hugo-Bader poszczególne sceny dokumentu zastępuje opowiadaniem o tym, co udało się zarejestrować jego kamerze:

Świetlista gaśnie. Już tylko wierzchołek jarzy się jak świeca, a z reportera wrywa się coś, jakby matowym, teatralnym głosem Marka Kondrata powiedziane... Cokolwiek groteskowe jak na tego autora słowa, że *człowieka, który kocha, opromienia Boskie Światło*. Zobaczycie to w moim filmie, ale głos na pewno wytnę. (Hugo-Bader 2014: 99)

Zastosowanie przez dziennikarza *praesens historicum* pozwala jeszcze mocniej unaocznić oglądane sceny i obrazy. W przypadku reportażu Hugo-Badera „filmowość tekstu” osiągnięta zostaje poprzez zbliżenie ze sobą sposobów obrazowania charakterystycznych dla obu form. Za rodzaj pomostu pomiędzy nimi uznać można zamieszczone w tomie liczne fotografie, zwracające uwagę między innymi ze względu na towarzyszące im nietypowe infografie<sup>6</sup>. Mają one — jak podkreśla Hugo-Bader — szczególny charakter: „Prawie wszystkie zdjęcia w tej książce są klatkami z nakręconego materiału, który (...) powstał na potrzeby filmu” (2014: 320). Podpisy towarzyszące zdjęciom nie pełnią wyłącznie funkcji informacyjnej, a ich treść nie ogranicza się tylko do krótkiego przedstawienia portretowanych miejsc czy postaci. Zdecydowanie częściej stają się one narzędziem dynamizującym statyczny obraz, a jednocześnie rozszerzającym pole jego odczytania. „Świetlista ściana Gaszerbruma IV na kilkanaście minut wybucha światłem zachodzącego słońca” (Hugo-Bader 2014: 96) czy „Moja kamera patrzy w stronę Broad Peak” (Hugo-Bader 2014: 28) to tylko nieliczne z pojawiających się w książce infografii, które skonstruowane zostały jako komunikaty mające niejako ożywić obraz, uobecnić określony moment w wyobraźni czytelnika.

Obok tradycyjnych, włączanych do tekstu fotografii, w reportażu Hugo-Badera znaleźć można również przykłady ekfrazy, zastępującej obraz jego plastycznym, dokumentarnym opisem. Do wykorzystania tego zabiegu dziennikarz ucieka się w chwili, gdy do jego rąk trafia zdjęcie zwłok jednego z bohaterów książki: Tomasza Kowalskiego. Fotografia wzbudza w autorze emocje, którymi dzieli się z czytelnikiem:

<sup>6</sup> Infografia to gatunek dziennikarski zaliczany do form informacyjnych. Przyjmuje formę podpisu pod zdjęciem; por. Wolny-Zmorzyński, Kaliszewski, Furman 2006.

Teraz leży przede mną na wielkim stole wśród stosów papierów i przyciąga wzrok. Po prostu nie da się na nie nie gapić. Pożera godziny gorzej niż telewizor. Muszę szybko machnąć ten rozdział, bo nie daje się pisać. (Hugo-Bader 2014: 247)

Chcąc uniknąć dziennikarskiej pornografii śmierci, Hugo-Bader nie decyduje się na przedruk zdjęcia i sięga raczej po zdecydowanie subtelniejszą figurę ekfrazy. W materii języka rekonstruuje moment śmierci himalaisty, analizując ułożenie jego ciała w ostatnich chwilach życia. Zastąpiwszy zdjęcie jego opisem, reporter tworzy obraz utkany wyłącznie z materii słów, przykuwający uwagę czytelnika za pomocą narracji utrzymanej w czasie teraźniejszym. Tak śmierć himalaisty widzi dziennikarz spoglądający na ostatnią fotografię Kowalskiego:

Opiera kolana o stok, pochyla się na chwilę, na minutkę, pogadać przez radio. Opiera kolana o stok, pochyla się niziutko, niziuteńko, prawie, a może nie prawie, tylko zupełnie łokciami i czołem do ziemi, żeby osłonić radio od wiatru... (...). Ręka z radiem przy uchu, druga jakby wyciągnięta w stronę czekana, który nie jest do niej przypięty paskiem, jak powinien, nie jest nawet w jej zasięgu. Kombinezon czerwony (...). (Hugo-Bader 2014: 248)

Zastosowany zabieg ewokuje pytanie o granice reportażu oraz o konsekwencje jego coraz silniejszegociążenia w stronę literatury. Rekonstruując na podstawie oglądanej fotografii ostatnie minuty życia himalaisty, Hugo-Bader zdaje się jednocześnie przedstawiać możliwą, lecz niekoniecznie opartą wyłącznie na faktach historię. Dla dziennikarza istotne wydaje się bowiem przede wszystkim nadanie opowiadanej historii charakteru dramaturgicznego, a momentami nawet upodobnienie jej do trzymającej w napięciu powieści sensacyjnej.

Obok obrazu, niezwykle ważnym elementem dziennikarskiej opowieści okazuje się motyw spojrzenia. Reporter bardzo często sytuuje siebie na scenie zdarzeń, podkreślając przy tym, że pozostaje uczestnikiem wyprawy, ale i jej baczny obserwator. Znajduje się zatem w paradoksalnej sytuacji: chcąc zachować charakterystyczny dla świadka dystans, staje się jednocześnie bohaterem opowieści. Tak więc, pisząc przykładowo o tragarzach wysokościowych, akcentuje przede wszystkim przyjemność płynącą z możliwości przyglądania się ich pracy:

Uwielbiam na nich patrzeć. Bo wcale nie wyglądają na himalaistów. Takie wioskowe, małe, suche chłopiska bez zębów, z rzadkim czarnym zarostem i czarnymi od słońca i matki natury zębami. Łachy jakby wygrzebane ze śmietnika, a sprzęt, jakby przeszli po bazie i uprosili, co kto miał na zbyciu. (Hugo-Bader 2014: 156)

Patrzący swej roli nie ogranicza do rejestrowania i przekazywania informacji<sup>7</sup>. Obserwowane przez Hugo-Badera sceny i działania postaci zostają przedstawione w sposób subiektywny, nierzadko nawet krytyczny bądź ironiczny. W *Długim filmie...* ten, kto patrzy, jest jednocześnie tym, kto rości sobie prawo do oceny i komentarza. Istotny wydaje się fakt, iż — z drugiej strony — autor wielokrotnie przyznaje się, że jako pełnoprawny uczestnik wyprawy na przedstawiane wydarzenia spogląda od wewnątrz, deklarując przy tym swe zaangażowanie:

<sup>7</sup> Chęć minimalizowania subiektywizmu wypowiedzi widoczna jest dzisiaj między innymi na gruncie tzw. reportażu polifonicznego, uprawianego przez Swietlanę Aleksijewicz czy Jeana Hatzfelda. Francuski dziennikarz, tłumacząc tę koncepcję, twierdził, że reporter pełni jedynie rolę pasa transmisyjnego pomiędzy czytelnikiem a wydarzeniem. Swą narrację powinien zatem konstruować przede wszystkim z przytaczanych w mowie niezależnej wypowiedzi bohaterów.

Ale po jasną cholerę ja w ogóle o tym piszę? Może dlatego, że jak mawiał Joe McGinniss, amerykański mistrz reportażu, pisanie książki wymaga całkowitego, absolutnego zanurzenia w temacie — i to bez względu na koszty, nawet jeśli oznacza to, że stajesz się częścią swojego opowiadania. (Hugo-Bader 2014: 99)

Owa podwójna perspektywa obserwatora i uczestnika zdarzeń pozwala usytuować tekst Hugo-Badera w kontekście tak zwanego „nowego dziennikarstwa”<sup>8</sup>, które — jak pisał Wojciech Furman — zarzuca „bezsronne spojrzenie niezaangażowanego obserwatora” (2012: 100). Reportażysta w *Długim filmie...* przedstawia siebie jako pełnoprawnego bohatera opowieści, a jednocześnie postronnego reportera borykającego się z brakiem akceptacji ze strony pozostałych uczestników wyprawy poszukiwawczej. Ze względu na fakt, iż dziennikarz w zespole postrzegany jest jako goniący za tematem „intruz”, jego spojrzenie nie może pozostać neutralne. Obserwacje prowadzi zatem jako „swój” i „obcy” jednocześnie.

Kategorię spojrzenia traktować można w końcu również jako jeden z ważniejszych tematów reportażu, wokół którego koncentrują się liczne wypowiedzi autora dotyczące ryzyka, jakie za każdym razem, wychodząc w góry, biorą na swe barki himalajści. Mowa tutaj o motywie „spojrzenia na drugą stronę lustra”, do którego tak często powracał w swych refleksjach zaginiony na Broad Peak Maciej Berbeka:

Ocieramy się o tę granicę. W naszych rozmowach w górach było takie określenie: czy dotknąłeś już drugiej strony lustra, czy tam już zaglądnąłeś. I ktoś, kto tego uczucia doświadczył, w podświadomości chce do tego wracać, potrzebuje być w tej sytuacji, gdy poziom adrenaliny będzie tak duży, a stawka będzie tak wielka, że znowu mu się za tę drugą stronę lustra uda spojrzeć. (cyt. za: Fusek 2013)

Sformułowanie to kilkakrotnie powraca na kartach reportażu Hugo-Badera, choć — co ciekawe — nigdy nie zostaje przez dziennikarza w sposób precyzyjny zdefiniowane. Spojrzenie na drugą stronę lustra to z jednej strony balansowanie ludzi gór na granicy życia i śmierci, z drugiej zaś pragnienie każące im regularnie opuszczać dom w poszukiwaniu nowych wyzwań. W tym wypadku po raz kolejny punkt ciężkości usytuowany zostaje nie tyle na tym, co oglądane, ile raczej na samym akcie patrzenia, determinującym poszczególne decyzje i działania miłośników gór.

Pod adresem Hugo-Badera kierowane były zarzuty związane z *voyeurystycznym* — zdaniem uczestników wyprawy — wymiarem jego pracy. Dziennikarza oskarżano o to, że pojechał na Broad Peak, by w sposób całkowicie niezgodny z etyką dziennikarską „rozbijać ich dusze” (Stachowski 2014). Do zarzutu tego dziennikarz odniósł się w jednym z wywiadów, w którym starał się polemizować z nieprzychylnymi mu komentarzami:

— Często mówi pan, że był jedyną osobą na tej wyprawie, która miała motywację zawodową. Jest pan reporterem i chciał napisać książkę. A ta wyprawa była naładowana emocjami, była intymna, tam byli ludzie, którzy doświadczyli ogromnej straty. Ci ludzie czuli ból, kiedy pan tam był i ich podglądał. Kto panu dał takie prawo?

— Ale do czego?

<sup>8</sup> Nurt ten rozwinął się w Stanach Zjednoczonych w latach siedemdziesiątych XX wieku. Kładł nacisk przede wszystkim na subiektywizm przeżywania i zaangażowanie autora w opisywane wydarzenia.

„Żeby tam być i o tym pisać. I do tego nie pytałem ich o zdanie, czy to, co pan napisze, im się podoba czy nie.

— Wykonuję taki zawód. Poprosiłem ich, żeby mnie wzięli, i to zrobili. Oni mi dali prawo.

(Stachowski 2014)

Krytyka działalności Hugo-Badera jest jednocześnie krytyką reportażysty-*voyeur*a, uzurpującego sobie prawo do interpretacji działań i zachowań nie zawsze jednoznacznych i zrozumiałych. Przejście od spojrzenia do podglądactwa okazało się jednym z głównych zarzutów formułowanych pod adresem tekstu Hugo-Badera, jak również zarzewiem obszernych polemik, w które wikłał się autor już po opublikowaniu książki (Popławski 2014). Dziennikarzowi zarzucano przede wszystkim akcentowanie sensacyjnego wymiaru podróży, jak również nieposzanowanie uczuć osób, dla których celem było przede wszystkim odnalezienie ciał bliskich osób. Tymczasem na kartach *Długiego filmu...* reporter jednoznacznie deklaruje, że w trakcie podróży starał się zachować perspektywę obserwatora, przyglądającego się z boku członkom wyprawy, a jednocześnie niemal niezauważalnego: „Wiec nie molestuję kamerą, na ile potrafię, staram się być niewidoczny, przezroczysty” (Hugo-Bader 2014: 49).

W książce Hugo-Badera obok motywu spojrzenia pojawia się problem „bycia oglądanym”, dyskutowany przez autora analizującego mechanizmy funkcjonowania współczesnych mediów. Dziennikarz stawia tezę, że odzegnujący się od medialnego szumu Jacek Berbeka podświadomie pragnął zwrócić uwagę opinii publicznej na zorganizowaną przez siebie wyprawę, a nawet starał się uczynić z powrotu na Broad Peak rodzaj wydarzenia medialnego: „A Jacek, który zawsze chciał, żeby wyprawa odbyła się w ciszy medialnej, ciągle łączy się z krajem i nadstawia ucha, co tam słychać, co mówią, co piszą po portalach wspinaczkowych” (2014: 125). Patrzenie i bycie oglądanym to dwie postawy, które w *Długim filmie...* zostają przywołane w kontekście metarefleksji nad kondycją współczesnych mediów, a także nad potrzebami i oczekiwaniami ich odbiorców.

### Podsumowanie

„Rozpowszechnianie obrazów wyszło daleko poza elitarny krąg rynku sztuki, muzeów czy wystaw i dokonuje się poprzez wymianę zdjęć w kręgu rodzinnym czy przyjacielskim, masowe media (...) — pisał Piotr Sztompka (2012: 12), podkreślając, że wizualność jest dziś ważnym elementem nie tylko sztuki wysokiej, lecz również przekazów medialnych, ze szczególnym (jak można sądzić) uwzględnieniem reportażu literackiego. Badania nad rolą obrazu we współczesnej kulturze dowodzą, iż zakorzenione w procesie globalizacji i rozwoju kultury masowej uprzywilejowanie zmysłu wzroku wpływa na współczesne procesy komunikacji, w tym również na środki masowego przekazu. Idea korespondencji sztuk oraz łączenia ze sobą rozmaitych kodów i języków dostrzegalna jest nie tylko w przypadku nowych mediów, lecz także mediów tradycyjnych. Nakreślone w niniejszym szkicu analizy pokazują, że reportaż literacki otwiera się na techniki i środki artystyczne, a jednocześnie stawia przy tym pytania o własne ograniczenia, wynikające z dominacji kultury obrazu oraz konieczności rywalizowania o uwagę czytelnika z formami audiowizualnymi.

*Długi film...* to książka, dla której wizualność stać się może z powodzeniem jedną z dominant interpretacyjnych. Istotna dla przekazu rola obrazu wyeksponowana została przez dziennikarza poprzez liczne zamieszczone w reportażu fotografie, jak również ich

ekfrazy, zastępujące zdjęcie jego plastycznym opisem, naznaczonym subiektywnym spojrzeniem autora. Ze względu na połączenie technik narracyjnych tradycyjnych dla słowa pisanego i filmu książkę Hugo-Badera uznać można za przykład dzieła intermedialnego, próbującego przenieść na grunt dziennikarstwa zakorzoną głównie w literaturze ideę korespondencji sztuk. Szczególne wyeksponowanie doświadczeń wizualnych zbliża reportaże Hugo-Badera do form literackich, a jednocześnie — co równie istotne — pozwala autorowi skonstruować opowieść silnie oddziałującą na odbiorcę i przybliżającą mu tajniki polskiego himalaizmu.

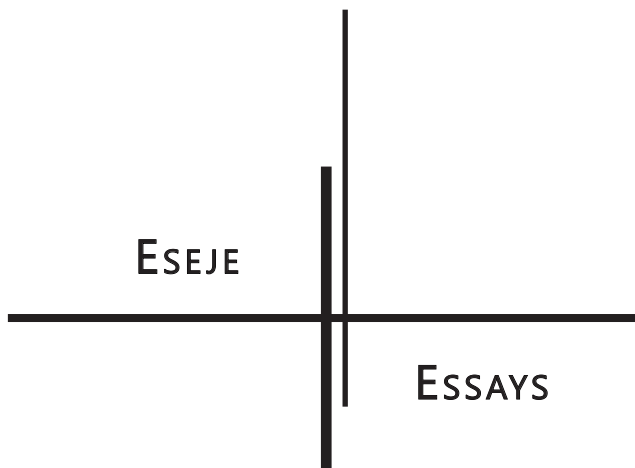
## Bibliografia

- Bal Mieke (2009), *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Białek-Szwed Olga (2010), *Voyeuryzm medialny na łamach polskich tabloidów*, „Oblicza Komunikacji”, nr 3.
- Czerwińska Małgorzata (2003), *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie”, nr 2–3.
- Furman Wojciech (2012), *Obserwator czy uczestnik? Dwa podejścia do obiektywizmu dziennikarskiego*, „Polityka i Społeczeństwo”, nr 9.
- Fusek Wojciech (2013), *Tajemnica Broad Peak*, „Gazeta Wyborcza”, 9–10.03.
- Gogler Paweł (2004), *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii”, nr 3/4.
- Has-Tokarz Anita (2006–2007), *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica”, nr XLVIII/XLIX.
- Hopfinger Maryla (2003), *Doświadczenie audionwizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa.
- Hugo-Bader Jacek (2014), *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Znak, Kraków.
- Kapuściński Ryszard (2006), *Ten Inny*, Znak, Kraków.
- (1994), *Szachinszach*, Czytelnik, Warszawa.
- Kudyba Wojciech (2008), *Trzy żywioły ekfrazy — impresja, hermeneutyka, reportaż* [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazy*, red. D. Heck, GAJT, Wrocław.
- McLuhan Marshall (2003), *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, WNT, Warszawa.
- Mitchell W.J. Thomas (2012), *Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna*, przeł. K. Charewicz, „Teksty Drugie”, nr 1/2.
- (2006), *Pokazując widzenie. Krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XVII.
- Piontek Dorota (2011), *Komunikowanie polityczne i kultura popularna. Tabloidyżacja informacji o polityce*, Wydawnictwo Naukowe WNPiD UAM, Poznań.

- Poplawski Błażej (2014), *Broad Peak — na drugim końcu liny. Jacek Berbeka w rozmowie z Błażem Poplawskim*, „Kultura Liberalna”, <http://kulturaliberalna.pl/2014/06/17/broad-peak-drugim-koncu-liny/> [dostęp: 15.06.2017].
- Sartori Giovanni (2005), *Homo videns. Telewizja i post-myślenie*, Telewizja Polska, Warszawa.
- Sendyka Roma (2012), *Poetyki wizualności* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Universitas, Kraków.
- Sontag Susan (2010), *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków.
- Springer Filip (2016), *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*, Karakter, Kraków.
- (2011), *Miedzianka. Historia znikania*, Czarne, Wołowiec.
- Stachowski Adrian (2014), *Wykonuje taki zawód. Rozmowa z Jackiem Hugo-Baderem*, „dwutygodnik.com”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5267-wykonuje-taki-zawod.html> [dostęp: 3.03.2017].
- Szpunar Magdalena (2008), *Kultura obrazu a ikonosfera Internetu*, „Studia Medioznawcze”, nr 3.
- Szablowski Witold (2016), *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia*, Znak, Kraków.
- Sztompka Piotr (2012), *Wyobrażenia wizualna i socjologia* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków.
- Tochman Wojciech (2013), *Eli, Eli*, Czarne, Wołowiec.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, Furman Wojciech (2006), *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, WAiP, Warszawa.
- Wyszyńska Małgorzata (2014), „Tygodnik Powszechny”: *przeprosiny Jacka Hugo-Badera mogą nie wystarczyć*, press, [http://www.press.pl/tresc/36034,tygodnik-powszechny\\_-przeprosiny-jacka-hugo-badera-moga-nie-wystarczyc](http://www.press.pl/tresc/36034,tygodnik-powszechny_-przeprosiny-jacka-hugo-badera-moga-nie-wystarczyc) [dostęp: 14.06.2017].
- Zalewski Cezary (2010), *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
-







ESEJE

ESSAYS



## Teatralne prymicje czarownicy z Krakowa. Rozkwitający feminizm w wybranych dramatach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

### Różowe okulary

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska *alias* „Kossakówna” albo „Czarownica z Krakowa” (ochrzczona tak przez Juliana Tuwima) kojarzona jest głównie, za sprawą więzów krwi, z krakowską śmietanką towarzyską czasów dwudziestolecia czy tomikami „kobiecej” poezji — rzadziej ze sztukami teatralnymi. Właśnie tym „prymicjom teatralnym” wydanym w dwóch tomach w 1986 roku chciałabym się przyjrzeć — przyjrzeć w sposób specyficzny, próbując odczytać sygnały nie zawsze zauważane, czy też myśli nie raz nieodczytywane. Debiut sztuk teatralnych Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej skomplementowany raz został w środowisku krytyków jako „komedia napisana po męsku” (Treugutt 1986: 5) — po męsku, czyli dobrze. Czasami zastanawiano się nad „genealogią społeczną figur teatru Pawlikowskiej” (Treugutt 1986: 9), dochodzono jednak do wniosku, że postaci nie były projektowane jako jednoznaczny portret zbiorowy. Stanowiły raczej refleksje i rozpoznania, małe i ledwo czytelne wskazówki raczej, niż wielkie i jaskrawe drogowskazy wskazujące bezpośrednio i propagandowo na bieżącą politykę i nastroje społeczne. Pawlikowska-dramaturg nie była moralizatorką na tak wielką skalę jak chociażby Stanisław Wyspiański, pokazywała sedno sprawy delikatnie, dotykając jedynie pojedynczych nerwów społecznych, muskając je jedynie główką od szpilki, a nie bagnetem. Może uzasadniona wyda się paralela z Wyspiańskim, kiedy stwierdzę, że Pawlikowska trochę inaczej, łagodniej, delikatniej — ba, bardziej kobieco — intonuje sławetne i demiurgiczne: „A to Polska właśnie!”. W takim rozpoznaniu i na takim tle tym bardziej sensowne wyda się sięgnięcie Pawlikowskiej po dramat — ten bardziej bezpośredni i znaczący sposób komunikacji z odbiorcą, który nie zawsze ma predyspozycje i czas na to, żeby usiąść w wygodnym fotelu przy kominku i sięgnąć po tomik wierszy. By dotrzeć do większego grona odbiorców, należało zająć miejsce na mównicy, a jeśli to nie było możliwe, to chociaż schować się w budce suflera i stamtąd nadawać „na żywo”. Właśnie tak ujmowana Pawlikowska,

świadoma na d (d) a w a n i a czegoś do oglądania, a przede wszystkim świadoma tego, że proces ten ma swój drugi koniec — w praktyce bycia oglądanym, podsuwała widowni lustro weneckie, w którym ta mogła się przejrzeć przy zachowaniu względnego poczucia bezpieczeństwa i dystansu.

Pozostaje zastanowić się nad sposobem, w jaki to wszystko było serwowane. Szanujący się autor, właśnie — *on*, mężczyzna, nie musiał krygować się i zastanawiać zbytnio nad środkami, z których korzystał — z reguły wszystko było dozwolone; autorka jednakże musiała być sprytniejsza i posługiwać się fortelami oraz charakterystycznymi rekwizytami. Wydaje się, że narzędziem twórczym Pawlikowej mogły być różowe okulary — teraz, tym bardziej genderowo nacechowane, różowe — niewinne, dziewczynińskie, ale też niegodne „prawdziwego mężczyzny”. Bo przecież „patrzeć (na coś) przez różowe okulary — to być nastawionym (do czegoś) optymistycznie, widzieć tylko pozytywne strony (aspekty) (Bodek, Buława i Brzozowska 2005: 156) — zachowywać się jak stereotypowa, niewinna, nieświadoma i głupiotka kobieta<sup>1</sup>. Ten koncept-rekwizyt w rękach samoświadomej autorki, mógł stać się niesamowitą bronią. Metaforycznie nakładany na czubek nosa niektórym bohaterkom (ale też bohaterom) dramatów stał się mechanizmem zakrywania i odkrywania rzeczywistości — parodiowania, odrealniania — a przez to wzmacniania efektu czegoś rzeczywistego i prawdziwego, kryjącego się gdzieś za małymi, nic nieznaczącymi szkiełkami.

### Ja wam pokażę!

Stefan Treugutt, opisując sławetny mezalians z *Egipskiej pszenicy*, we wstępie do pierwszego tomu *Dramatów* konstatuje: „Nie zapominajmy, że było to pisane pół wieku temu” — szpilka wbita we wrażliwy system nerwowy dwudziestolecia wciąż mierzyła w 1986 roku. Ta odważna, ta przekłeta i bezczelna Pawlikowska pisze mezalianse, wybryki młodych ludzi, pisze życie i miłość i oddala się od sedna sprawy! W sztukach brak szacunku dla męża (czyt. patriarchy); świątobliwego macierzyństwa i monogamii; brak uniżonego zgadzania się z losem; brak klasycznych schematów, wyjaśnień i wyjść z sytuacji, do których doprowadziły same nieokielznane i niepotrzebne emocje:

Właśnie w odkryciu i publicznym objawieniu kochania się polegała śmiałość Pawlikowskiej. Jak przedtem Gabriela Zapolska po raz pierwszy jako autorka kobieta ukazała obyczajowe kulisy wzlotów serca, brudną podszewkę romanсового kostiumu, upomniała się o krzywdy kobiet, tak Pawlikowska, jednakoż serio i w lekkich komediach, i w sztukach o poważniejszym ładunku dramatycznym objawiła kobiecą potrzebę miłości. Nie prawa do swobody uczuć, bo o tym wiele i głośno mówili ze sceny i społecznicy, i filantropi, i satyrycy, ale potrzebę, popęd, siłę instynktu.

(Treugutt 1986: 16)

<sup>1</sup> Uzasadnieniem zawartym w samym tekście dramatów może być chociażby stwierdzenie Amy, bohaterki sztuki *Szofier Archibald*: „Gdy sobie pomyślę, jak nic nie ciąży na moim życiu. Swoboda! Nadzieja! Jestem kobietą z przyszłością! Zamiast sukni białej, trumiennego symbolu, różowa [...]. Różowy tiul, różowy kapelusz, to co innego, to wróży różową przyszłość” (Pawlikowska-Jasnorzevska 1986: 32).

Intrygujące jest owo „objawianie” i „pokazywanie” świata — już w samym języku krytyka ustanawia Pawlikowską w pozycji kogoś w i d z ą c e g o więcej, bo właśnie, zdejmującego czasami różowe okulary, których nakaz noszenia szczególnie wśród młodych pań wymusiło społeczeństwo. Równie zajmujące w rozważaniach Treugutta wydaje się stwierdzenie, że „ekstrakt z Pawlikowskiej nazywałby się Play Love” (1986: 17) — sztuki miłosne/o miłości lub też „granie miłości”. „Zaskoczona i nieco zaambarasowana tą kameralną rewoltą obyczajową krytyka zaczęła mówić o t e a t r z e k o b i e c y m, o specyficznym kobiecym spojrzeniu na miłość i na mężczyznę”<sup>2</sup>. Ówczesnie degradowana czy trymowana sztuka kobiet była raczej sztuką bab — tych innych, dziwniejszych i może trochę wariackich. Pojawiają się komentarze nieco negatywne, jak: „egzaltacja uczuć, fizjologia namiętności, zmysłowa cielesność” (Treugutt 1986: 16); ale również te nad wyraz proste i precyzyjne: „istota zdolna do miłości — to człowiek wedle Pawlikowskiej” (Treugutt 1986: 12). Wybryki/świadome środki, którymi posługuje się Pawlikowska odsłaniają mechanizmy, niepokoje i coraz to bardziej degradującą się rzeczywistość: pokazanie sedna przez pokazanie jego braku. Umieszczenie miłości tam, gdzie być jej nie powinno — język przemilczeń, niedopowiedzeń, dyslokacji — język światów nieistniejących jako *język kobiet*.

### **Nowy wspaniały świat, czyli państwo w państwie i miłość z lamusa**

Rozważania, do których doprowadzają „feministyczne” sugestie Pawlikowskiej, ciekawie wpisują się w koncept wydanej w Polsce *Teorii polityki płciowej* Kate Millet (1982: 58–111) w 1982 roku — czyli 37 lat po śmierci Pawlikowskiej, ale cztery lata przed opracowaniem *Dramatów* przez Stefana Treugutta. Szczególnie w przypadku „uświadomienia faktu, że w naszym porządku społecznym wrodzony priorytet nadaje mężczyznom władzę nad kobietami (...), a zasada dominacji płciowej stanowi wciąż ideologię nie tylko najbardziej rozpowszechnioną, ale również ucieleśniającą podstawowy model panowania” (Millet 1982: 60).

Ciekawy przykład umieszczenia rozważań gdzieś na granicy „starego” i „nowego” myślenia stanowi sztuka *Kochanek Sibilli Thompson*, gdzie zdekodowane zostaje „wygasanie romantycznego ognia” wśród społeczeństwa, czego sygnałem jest nieustająca „zabawa w dawne czasy” (Treugutt 1986: 13), to jest postępowanie zgodnie z porywami serca. Świat, w którym osadzeni zostają bohaterowie, to świat dziwnej futurologii, a może właśnie, zupełnie paradoksalnie i przewrotnie pokazuje czasy, które już nadeszły. Najciekawsze sublimacje znaczeń i zmiany światopoglądów zachodzą w postaciach decydujących się na „odmładzanie ektoplazmiczną metodą Schönbauera” [s. 146]<sup>3</sup>, której celem staje się perfekcyjnie młode ciało, a skutkiem ubocznym pozbawienie emocji. Bohaterka, dostaje „nowe” ciało, w którym przecież zamknięta zostaje jej „stara” dusza — dusza romantyczna, doceniająca nieistniejący już porządek świata. Praktykowany w ten sposób biologiczny wampiryzm<sup>4</sup> (zastępowanie starych komórek nowymi) z niesamowitą klarownością i akuratnością odsyła nas do dzisiejszego stanu rzeczy — świata reżimów modowych i somatycznych.

<sup>2</sup> Treugutt 1986: 18, wyróżnienie moje — K.W. Oczywiście, *teatr kobiecy* należy umieścić w szerszym kontekście, w tym wypadku, stanowczo zakreślonym kilka lat wcześniej przez Gabrielę Zapolską w *Domie kobiet*. Należy pamiętać, że okres twórczości Pawlikowskiej przypada właśnie pomiędzy Zapolską a Nalkowską.

<sup>3</sup> Pawlikowska-Jasnorzewska 1986 (z tego wydania pochodzą wszystkie przywoływanie przeze mnie cytaty z dramatów — oznaczone w nawiasie kwadratowym za cytatem).

<sup>4</sup> Historia naszkicowana wiek temu przez Pawlikowską, może być didaskalią do całkiem współczesnego artykułu pt. *Wobec wizualnego kanibalizmu* (Kowalczyk 2005: 63–75).

Delikatna intuicja Pawlikowskiej wydaje się teatralnym prologiem do współczesnych rozważań nad cielesnością, afektywnością, a przede wszystkim nad pogonią za ciałem idealnym. Futurystyczne założenia Pawlikowskiej wydają się właśnie spełniać — by się przekonać wystarczy obejrzeć okładki magazynu modowego, by zorientować się w trendzie — nie tylko na ubrania i dodatki, ale twarz i ciało. Kiedy jeszcze dekadę temu możliwości chirurgii plastycznej wydawały się pionierskie i trudno dostępne, teraz powstają o nich programy telewizyjne, w których pacjentki przychodzą do lekarza ze zdjęciem Angeliny Jolie, mówiąc: „chcę tak wyglądać”.

Równie intrygującymi dramatami, znów znajdującymi się gdzieś na skraju futurologicznych wizji<sup>5</sup> i dokumentu są *Mrówki* oraz *Baba-Dżiwo* — prowadząc analizę w zaproponowanym przeze mnie kluczu, chciałabym skupić się na tym pierwszym, bardziej chyba obrazowym dramacie. Świat przedstawiony to paralelne uniwersum, w którym mrowisko oddaje atmosferę i sposób zarządzania społeczeństwem przez scentralizowany aparat państwowy (dowodzony przez mrówki rodzaju żeńskiego). Właśnie tam młoda mrówka Illi, zdecydowana indywidualistka dostrzegająca bezwzględność reżimu, w którym się znalazła — namiętnie wierząc w swój emancypacyjny światopogląd, próbuje otworzyć oczy innym mrówkom, na domiar złego, oczywiście zakochuje się w mężczyźnie (trutniu). Związek romantyczny Illi i jej wybranka zostaje potępiony: „Prawom stało się zadość. Życie gatunku zapewnione. Truteń zrobił swoje, truteń może odejść. Tych darmozjadów trzymać i żywić byłoby nonsensem” [s. 408]. Sceny kolejnego aktu wyglądają jak zarys scenariusza *Seksmisji* Machulskiego<sup>6</sup>, w którym to również w warunkach centralnego zarządzania część kobiet próbuje wyeliminować szansę na współżycie i współlistnienie z mężczyznami, wybierając „bezpieczniejszą” partenogenezę, „a deneserów-mężczyzn chcąc po prostu wytłuc” [s. 413]. Pawlikowska opisuje również trymowanie młodych dziewcząt, które przeznaczone do pracy, pozbawione zostają skrzydełek. Tutaj znowu frazeologia języka polskiego wydaje się pomocna: *podcinanie skrzydeł* (Bodek, Buława i Brzozowska 2005: 213) jako odebranie komuś chęci (tutaj, zniechęcenie do wolnego życia i współżycia z ukochanym) oraz *obcinanie skrzydeł*, jako uniemożliwienie latania (tutaj, dosłownie, ucieczki). Finalnie Myrmekofil (postać spoza mrowiska), stojąc nad okaleczoną Illi, zwraca się do dowódczyń: „Jaka ona ładna. Nie obcinajcie jej tylko skrzydełek, to barbarzyński przesąd. Miejcie wzgląd na estetykę: czyż wszyscy muszą wyglądać tak szkaradnie jak wy? Po co?” [s. 412] — co wytłumaczyć można za pomocą skojarzenia z obrzędem oczepin: młoda kobieta oddana zostaje mężowi (władzy), czego symbolem jest odcięcie warkocza i nałożenie na głowę czepca. Symboliczna zmiana statusu idealnie wpisuje się w retorykę rządzącą mrowiskiem — gest odcięcia skrzydełek/warkocza to gest oddania dziewczyny społeczności: jej rolą będzie teraz reprodukcja i służenie mrowisku [s. 424].

<sup>5</sup> W związku z futurologią (zagładą i mechanizacją) zainteresowania Pawlikowskiej pokrywały się z tymi pisanymi przez S.I. Witkiewicza. Warto przypomnieć, że autorzy napisali wspólnie sztukę „Koniec świata”, której tekst, niestety, nie zachował się (Treugutt 1986: 22).

<sup>6</sup> Reż. J. Machulski, Polska, 1984.

## Porte-parole

Najważniejsze intuicje Pawlikowskiej rozpisane zostały moim zdaniem w dramacie *Skarb w płomieniach*, który zestawia ze sobą dwie heroiny — Mirę i Kinię — pierwsza stale patrzy przez różowe okulary, a druga nosi raczej binokle — racjonalne szkiełka, które pozwalają jej rozsądnie oceniać rzeczywistość. Mira, jako młoda dama polująca na męża, będąca nieustannie pod opieką swojej matki, to postać naiwna, infantylna i głupiutka — mająca bardzo głęboko rozwinięte poczucie wyższości oraz tego, że wszystko się jej w życiu należy. Charakterystyka Kini to naprzeciwległy biegun — jest właścicielką kocich oczu, które „w zwyczaju mają zagłębienie w oczy rozmówcy głęboko i serdecznie” [s. 278]; co więcej, podczas wojny była pielęgniarką [s. 291] a w rozmowach towarzyskich okazjonalnie cytuje Nietzschego [s. 282]. Pomiędzy bohaterkami umieszczony zostaje Feliks — „zwierzę cyrkowe”, które „dostało się w służbę kobiet” [s. 292]. I właśnie ze zderzenia (bardzo ciekawie poprowadzonych perypetii) tych trzech postaci zwycięsko wychodzi tylko jedna z kobiet. Kiedy Mira adorowana jest przez innych mężczyzn, dowiaduje się, że: „sama jest zresztą bajką!” [s. 286] — sprowadzona zostaje do fantazyjnej, ale mało realnej postaci, co pozwala na opisanie Kini jako rzeczywistości (w opozycji do bajki). Kinia okazuje się być kobietą z krwi i kości, która, jak się okazuje, również odczuwa emocje i daje się ponieść żądom, ale jest w stanie spojrzeć na nie z dystansem i z odpowiedniej perspektywy, tak by ograniczyć szkodliwość wybuchów ekscytacji i uczuć. Zna swoje stanowisko i jest bardzo samoświadoma, kiedy w rozmowie z Feliksem wyklada swój światopogląd i staje się równouprawnionym partnerem do rozmowy, a nie zwykłą kokietką czy porcelanową różową laleczką. „Pani nie jest feministką!” [s. 280] wykrzykuje w końcu do niej Feliks, a ona, świadoma tego, że *feministka* już wtedy była bardzo wypranym i wyświechtanym określeniem, zgadza się. Bo nie „wychowanie sobie męża” stanowi o feminizmie, ale raczej pełnoprawne partnerstwo w polityce, ekonomii, uczuciach i życiu, czyli w tym wszystkim, co bohaterki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej wykradają zmaskulinizowanemu dwudziestoleciu.

Gdyby z morza postaci i postaw kobiecych z dramatów Pawlikowskiej wylowić tę, która mogłaby, niczym pryzmat, skupić w sobie definicję feministki — stanęłaby przed nami właśnie Kinia — pewna siebie i swojej kobiecości, gotowa na poświęcenia (a raczej racjonalne wypracowane kompromisy), czasami oczywiście poddająca się sile naglej miłości i pożądania — mająca nad nimi jednak względną kontrolę, wyemancypowana i czytana oraz zaangażowana społecznie. Nie wydaje mi się zbyt daleko idącą nadinterpretacją stwierdzenie, że może to właśnie Kinia jest najbardziej wyraźnym wcieleniem założeń samej autorki, może to właśnie Kinia jest zaprojektowanym *porte-parole* samej Pawlikowskiej.

Prześledzenie i przypomnienie całej biografii autorki nie będzie w tym miejscu możliwe, ale o moich intuicjach poświadczyc mogą pewne znane fakty: edukację odebrała w domu — domu, jak wiemy, należącym do znamienitego roku Kossaków, co samo w sobie zapewnia już znaczące podłoże poglądów, znajomości i dzieł, które tworzyła i z którymi miała do czynienia. Debiutowała tomikami wierszy w towarzystwie wyśmienitych Skamandrów, pisała również znane już nam sztuki teatralne i przyjaźniła się z samym Witkacym (por. Treugutt 1986: 13) — i właśnie na tym ostatnim fakcie chciałabym się na chwilę skupić. Sytuacja, w której autorka-kobieta zyskuje na tyle uznania Witkacego, żeby stać się współautorką pomyślanego wspólnie dramatu, wydaje się jednoznacznym usytuowaniem jej na podium myślących niezależnie, samoświadomych, „równych” mężczyznom autorek.



## Rekapitulacja: język

Zastanawiać może zwrócenie się Pawlikowskiej w stronę dramatu, kiedy w środowisku głównie znana była z tomików poezji — niech to pytanie końcowe, ale wcale nie najmniej ważne, stanie się domknięciem wywodu i potwierdzeniem wysnutych przez mnie hipotez. Dramat, jako rodzaj literacki, zakłada w swojej strukturalnej formie rygorystyczny podział na akty, monologi lub dialogi, perypetie, punkty kulminacyjne i finały: wszystko, wydawać by się mogło, powinno być idealnie dopracowane i policzone — dając efekt zwięzłości i wyrazistości — zupełnie jak poezja. W wykonaniu Pawlikowskiej dramaty nie wydają się tak dalekimi kuzynami poezji — języki czasami płynnie łączą się strukturalnie i semantycznie: jak dla przykładu w scenie 4. aktu I dramatu *Bracia Syjamscy*, Flora mówi zapatrzo- na w góry: „Ależ nieżywe na pozór, są tylko w letargu, czasem wstrząsną się, z piersi zrzu- cą stopy piargów i przeciągną się we śnie. Wówczas jak garść liści spadają z nich najlepsi, najpierw turyści” [s. 202]<sup>7</sup>. Melodyjność i tematyka krótkiej wypowiedzi brzmią jak jeden z licznych „małych” wierszy Pawlikowskiej. Chwila poetyckiego uniesienia w języku po- ezji zostaje szybko ściągnięta na ziemię przez samą kobietę — jej krótka puenta na końcu zdania wyraca ulotność objawienia, sprowadzając je do ironicznego żartu.

Przenikanie się dwóch języków symbolizuje dużo bardziej skomplikowany dialog, do którego dochodzi w świecie dwudziestolecia: dialog pomiędzy męskim i kobiecym. „Mę- ski” — strukturalny, logiczny, ścisły i analityczny język dramatu, łączy się z „kobiecym” — delikatnym, swobodnym, poetyckim. Pawlikowska w dramatach wydaje się wynajdywać kompromis pomiędzy dwoma dyskursami i językami, które do tej pory nie mogły lub nie chciały się porozumiewać. Wpisując treści poetyckie (głównie temat miłości) w strukturę dramatu tworzy język, w którym „kobiecy” wypowiedziane zostaje w „męskim”. Ciekawe podsumowanie wątku może stanowić znaczeniowa gra słowna, szczególnie uchwytna w języku angielskim: *woman* oraz *man* — gdzie człon *man* (znajdujący się *woman* — będą- cy integralną częścią) oznacza równocześnie rzeczownik *mężczyzna*, jak i *człowiek*. W ten sposób kobieta odnajduje w sobie cząstkę męskiego świata oraz staje się pełnoprawnym podmiotem — człowiekiem. Pawlikowska podejmując tropy miłości, patriarchy i femi- nizmu wydaje się strzelać w dziesiątkę. Tym bardziej jej sokole oko warte jest docenienia, ponieważ celowała z dalekiego dystansu czasu, miejsca oraz plci (sic!).

KLAUDIA WĘGRZYN

---

Studentka II stopnia kulturoznawstwa (specjalizacja: teksty kultury) na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się kulturą wizualną, fotografią, filmem, teatrem, autobiografią i autokreacją. Publikowała artykuły w czasopismach naukowych (np. „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”) oraz monografiach pokonferencyjnych.

Kontakt: [kludjawe@gmail.com](mailto:kludjawe@gmail.com)

---

<sup>7</sup> Podobnie ustrukturyzowany język poetycki znaleźć można np. w tomach *Poezje zebrane* 1997.

## Bibliografia

- Bodek Bernadeta, Bulawa Monika, Brzozowska Renata (2005), *Podręczny słownik frazeologiczny*, Zielona Sowa, Kraków.
- Janion Maria (2007), *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, W.A.B, Warszawa.
- Kowalczyk Izabela (2005), *Wobec wizualnego kanibalizmu* [w:] *Przestrzenie fotograficzne. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Łódź.
- Krasoń Katarzyna (2013), *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu*, Universitas, Kraków.
- Millet Kate (1982), *Teoria polityki płciowej* [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. T. Hołówka, Czytelnik, Warszawa.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria (1986), *Dramaty, t. I*, oprac. A. Bolecka, Czytelnik, Warszawa.
- Poezje zebrane* (1997), red. A. Madyda, K. Ćwikliński, I. Chmielewska, Algo, Toruń.
- Radkiewicz Małgorzata, *Femme fatale* [w:] *Słownik filmu* (2005), red. R. Syski, Zielona Sowa, Kraków.
- Treugutt Stefan (1986), *Zamawianie pięknej choroby* [wstęp do:] Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Dramaty, t. I*, Czytelnik, Warszawa.







RECENZJE

BOOK REVIEWS



**Dieter Bingen, Marek Hałub, Matthias Weber, *Moja Polska — moi Polacy. Eksploracje i obserwacje*, wydawnictwo Akcent, Warszawa 2016, ss. 368**

W opublikowanej we wrześniu 2016 roku antologii *Moja Polska — moi Polacy. Eksploracje i obserwacje* zebrano wypowiedzi 44 wybitnych osobistości życia kultury, nauki i sztuki, ale także świata religii i polityki, które w sposób zarówno bardzo osobisty, jak i z perspektywy doświadczeń zawodowych opowiadają o łączących je relacjach z Polską i Polakami. Autorzy i Autorki „są nie tylko świadkami wydarzeń XX i XXI stulecia, lecz również sami kształtowali polsko-niemieckie dzieje” (s. XI).

Antologia jest równoległym wydaniem niemieckojęzycznej wersji książki *Mein Polen — meine Polen. Zugänge & Sichtweisen* i jest efektem współpracy pomiędzy Niemieckim Instytutem Kultury Polskiej w Darmstadt, Instytutem Germanistyki na Uniwersytecie Wrocławskim oraz Federalnym Instytutem Kultury i Historii Niemców w Europie Wschodniej w Oldenburgu.

Antologia „udowadnia jak wielowarstwowe i bogate są relacje polsko-niemieckie. (...) Pokazujemy poprzez inicjatywę przetłumaczenia tej antologii jak funkcjonuje żywe sąsiedztwo i oparta na zaufaniu współpraca. (...) Polsko-niemieckie pojednanie nie było i nie jest rzeczą oczywistą. Nasza historia pozostanie zobowiązaniem, aby dalej pracować nad pogłębianiem tego partnerstwa. Chodzi przecież o to, by ten skarb zachować i go chronić” — komentował inicjatywę wydania i stan relacji polsko-niemieckich Ambasador Republiki Federalnej w Polsce, Rolf Nickel, w czasie prezentacji antologii w siedzibie FWPN 27 września 2016 roku w Warszawie.

„Dlaczego tak późno powstała ta książka?” — pytał prof. Miszczak. Jeden z obecnych na spotkaniu redaktorów, a Dieter Bingen, wyjaśniał: „Zmiana paradygmatów w Niemczech jest procesem długotrwałym. To, co przedstawimy, to jest pewien bilans. Istnieje pewna koincydencja różnych splotów okoliczności. Kiedy prof. Orłowski w roku 2009 zaprezentował antologię *Mein Deutschland — Meine Deutschen. Polnische Rückbesinnungen*, powiedział, że właściwie było to nasze zadanie w Niemieckim Instytucie Kultury Polskiej w Darmstadt, aby wydać tę książkę. Pomyśl wydał mi się wtedy słuszny. Z drugiej strony

pewne obciążenia dnia codziennego nie zostawiały nam swobody, aby coś takiego przygotować. I gdy w zeszłym roku Matthias Weber, Dyrektor Federalnego Instytutu Kultury i Historii Niemców w Europie Wschodniej, ponowił ten pomysł razem z prof. Halubem z UW. podjęliśmy się realizacji tego przedsięwzięcia. Takie były uwarunkowania wyjściowe. Słusznym jest, iż w książce tej patrzemy z pewnym dystansem ponad prawie 30 lat na zmianę zainteresowania Polską w Niemczech”.

Jak zauważył Bingen, wydana antologia była pewnego rodzaju inspiracją, a i sam Hubert Orłowski inicjatorem poniekąd drugiej części i kontynuacji w postaci niniejszego tomu.

W podobnej konwencji do tomu Orłowskiego utrzymana jest wydana antologia ukazująca kompleksowość relacji polsko-niemieckich tym razem z punktu widzenia niemieckiego. Wyjątkową okazją do jej powstania jest przypadająca w roku 2016 dwudziesta piąta rocznica podpisania traktatu o dobrym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy pomiędzy Polską a Niemcami. W 2015 r. w listopadzie obchodzona była pięćdziesiąta rocznica *Orędzia biskupów polskich do ich niemieckich braci w chrystusowym urzędzie pasterskim* (18.11.1965 r.). I tak, jak list biskupów polskich był szczególny i wpisywał się w proces pojednania polsko-niemieckiego (s. 109–113), tak obie antologie (z 2009 r. i 2016 r.) są pewnego rodzaju kamieniami milowymi w trudnej drodze Polaków i Niemców ku normalności. *Moja Polska — moi Polacy* stanowi więc swoistą odpowiedź na pierwszą część wydaną przez prof. Orłowskiego i w tej konwencji powinna być odczytywana. Koncepcja antologii była sformułowana bardzo szeroko, a redaktorzy nie narzucili Autorom żadnych wytycznych dotyczących formy i treści ich tekstów, „mieli całkowitą wolność w wyborze podejmowanych tematów, a także form kompozycji tekstów” (s. XII).

Słowo wstępne antologii wyszło spod pióra obecnego Ministra Spraw Zagranicznych Niemiec, dr. Franka-Waltera Steinmeiera, w którym relacje polsko-niemieckie można byłoby ująć jednym słowem: „wzbogacenie” (s. XV). Steinmeier podkreśla w nim nie tylko płaszczyznę spotkań wynikającą z jego działalności politycznej, ale także i przede wszystkim prywatne doświadczenia i osobistości, które ukształtowały jego samego jako człowieka i Niemca. Osobiste świadectwo „przeżycia” relacji polsko-niemieckich, „wyostrzyło moje spojrzenie na samego siebie, zachwiało moim rozumieniem własnej osoby, ukształtowało mnie jako sąsiada, Niemca i Europejczyka” (s. XVI). Szczególnie poruszające są słowa, w których opisuje on ciężar wynikający z pełnionej funkcji, który ciążył na jego ramionach z każdym wymienianym spojrzeniem, a który z biegiem lat stawał się coraz lżejszy, „aż wreszcie zupełnie przestawał ciążyć” (s. XVI). Osobiste związki polityka z Polską podkreślone są ponadto poprzez jego związki rodzinne z Wrocławiem. Tragiczne doświadczenie wypędzania będącego efektem drugiej wojny światowej było obecne w jego domu przez cały okres dzieciństwa: „[O]powieści mojej matki wybrzmiewają do dziś w moich uszach. Breslau był często tematem naszych rozmów. Opowiadała wówczas ciepło, czasami ze smutkiem lub z nutą melancholii, ale nigdy z goryczą czy rozżaleniem” (s. XVII–XVIII).

Słowo wstępne determinuje wymowę całej antologii. Jest ona ukształtowana tak, iż teksty stają się zwierciadłem relacji osobistych, w których odbija się całokształt różnorodności i bogactwa palety, szerokiej i niejednoznacznej, stosunków polsko-niemieckich. Opisywanie poszczególnych tekstów wydaje się w tym miejscu zbyt bezcelne. Zabrałoby to czytelnikowi nie tylko całą przyjemność eksploracji antologii z ukrytymi w niej świadectwami i znaczeniami, sprawiałoby, iż sięgnięcie do lektury byłoby pozbawione nuty ciekawości,



podekscytowania odkrywaniem drugiego człowieka, który kryje się za konkretnymi esejami. Stąd też w recenzji podjęta zostanie próba naszkicowania pewnych charakterystycznych cech wspólnych, ale i różnych dla wszystkich tekstów, podkreślenie wyjątkowych świadectw, o które w antologii nietrudno.

W relacjach polsko-niemieckich bez cienia wątpliwości można dostrzec zarysowującą się dynamikę, która ukierunkowana została poprzez wydarzenia historyczne znaczącej wagi. Szereg świadectw wskazuje na dramatyczne doświadczenia XX wieku: drugą wojnę światową, której skutkiem były masowe wypędzenia, okres nieufności i braku zainteresowania z obu stron w latach 50. i 60. Ukazywana jest również droga do pojednania, plastycznie i wręcz namacalnie, jak gdyby świadectwa Autorów były nam wszystkim bliskie. Są to doświadczenia zarówno te jednostkowe, które manifestują się poprzez przeżywanie własnej przeszłości, jak i wydarzenia kolektywne.

Sz szczególnie istotne wydaje się podkreślenie, że zmiana wektorów w relacjach polsko-niemieckich jest procesem trwałym, którego wyrazem jest m.in. dostrzeżenie Polski jako narodu z ogromnym dorobkiem kulturowym. To odkrywanie Polski odbywa się jednak nie tylko na płaszczyźnie ogólnopaństwowej, ale także i może przede wszystkim tej lokalnej, bliskiej każdemu z osobna. Autorzy sięgają do historii ostatnich dziesięcioleci, aby zarysować proces zainteresowania Polską i Polakami. Wskazują na lata 1980–1982 jako te, kiedy Polska cieszyła się największą sympatią, mówią o solidarności praktycznej, czyli akcji pomocy Polsce (s. 9–10, s. 43). Podkreślają, iż rewizja uprzedzeń i stereotypów następowała stopniowo, poprzez osobiste spotkania, dyskusje, przeżywanie realiów kraju. Rüdiger von Fritsch powraca wspomnieniami do czasu, kiedy jako młody dyplomata odkrywał Polskę w latach 80., a następnie po roku 2010 ponownie przybył do Gdańska. Stwierdził wtedy ku swojemu zaskoczeniu, iż Polacy odkrywają korzenie, także te niemieckie, i powołuje się na fragment autorstwa Donalda Tuska w albumie o Gdańsku: „Im bardziej czuliśmy się wolni, tym głębiej zapuszczaliśmy korzenie i tym mocniej pragnęliśmy ciągłości” (s. 40).

Autorzy sięgają jednakże do przeszłości, także tej dalekiej. Wskazują na współzycie i akulturację — pokojowe współistnienie — i próbują tym samym odejść od mitologizowania historii i jej dramatów, które rzeczywiście miały miejsce, ale nie mogą przykryć całościowego spojrzenia na nasze relacje, nie mogą przysłonić pięknych kart sąsiedztwa.

Pojednanie, to jedno z tych słów, które odmieniane jest przez wszystkie przypadki i pojawia się we wszystkich tekstach i kolorytach. Pewną matrycą używaną w relacjach polsko-niemieckich były relacje pomiędzy RFN a Francją, które jednak tylko na płaszczyźnie schematu mogły być powielone. Stopień obciążeń historycznych uwarunkował zupełnie inną drogę pojednania. Autorzy zwracają uwagę na szereg wydarzeń, które z perspektywy Polski często są niezauważane bądź ich rola jest umniejszana, a które w rzeczywistości były w naszych bilateralnych stosunkach wydarzeniami jednostkowymi o wielkiej wadze. Jednym z takich wydarzeń są wybory w listopadzie 1972 w Niemczech, które były jedynymi w historii naszego sąsiada, kiedy polityka zagraniczna decydowała o wygranej jednej bądź innej opcji. Wygrana Willy’ego Brandta była wygraną pewnego wyobrażenia o polityce zagranicznej, wygraną realistycznej wizji stosunków z Polską, która oprócz wymiaru stricte politycznego posiadała ponadto wymiar moralny. Pojednanie z Polską stało się więc zwierciadłem konieczności dziejowej i znalazło swoje odbicie w wynikach wyborczych (s. 11–12; 36–37).

Wypędzenie to kolejne słowo klucz. Zajmuje wyjątkowe miejsce w świadectwach Autorów. Ulrike Draesner w tekście zatytułowanym *Kraina we mgle* pisze literacko, wręcz poetycko, o Polsce: „Polska była ważna. Skrywała coś. (...) Polska była zarazem nieosiągalna i fundamentalna, magiczna i niesamowita. Leżała za siedmioma górami, bynajmniej nie w krainie krasnoludków, lecz komunizmu i powojennej rzeczywistości. Tak kończyła się cała opowieść. Nie było ani jabłek, ani złych wróżek, dzięki którym ta historia potoczyłaby się dalej” (s. 20). Nostalgia za czymś utraconym definiowana jest w tekstach jako utracony „raj dzieciństwa i młodości”, jako wspomnienie, piękne i niewinne, za którym się tęskni. Nawet, gdy sami Autorzy nie są bezpośrednio wypędzonymi, to temat ten głęboko tkwił i tkwi nadal w ich rodzinach i determinuje pojmowanie Polski i ich samych jak ludzi, jako Niemców. I choć jest to nadal bolesne doświadczenie, to jednak wszyscy dostrzegają w nim to, co Nas łączy: „Polska i Polacy (...) w poszukiwaniu spełnionej Europy XXI wieku skłaniają nas jako sąsiadów, abyśmy prześwietlili mgły spowijające naszą tożsamość. Bolesną, wspólną historię przeżytych przez obie strony przymusowych migracji (...) powinniśmy postrzegać jako łączący nas potencjał, jako część dziedzictwa kulturowego, którego Europa pilnie potrzebuje, jako wyzwanie dla nas wszystkich, którzy mierzą się z terażniejszością” (s. 24).

W antologii znalazł pewnego rodzaju życiowy polityczny manifest wielu polityków, Prezydentów RFN, Romana Herzoga, Horsta Köhlera i Christiana Wulffa czy przewodniczącego Bundestagu, Norberta Lammerta. Cechuje je inny charakter. Są wywarzone, wysublimowane, utrzymane w konwencji dyplomatycznego dialogu. Opisują wydarzenia z perspektywy polityków, wydarzenia, których media nie relacjonowały. Dzięki temu są cenne, jednorazowe i wskazujące na szczególny charakter relacji pomiędzy poszczególnymi politykami ale i naszymi krajami. Roman Herzog przypomina w tym kontekście pewne spotkanie z Aleksandrem Kwaśniewskim na pokładzie fregaty zakotwiczonej u bram Gdańska. Jest to swego rodzaju świadectwo męża stanu, które ma charakter bardzo osobisty: „(...) Kwaśniewski wszedł na pokład i został przywitany ze wszystkimi wojskowymi honorami. Następnie pozowaliśmy obaj do zdjęć, początkowo każdy pod własną flagą, a następnie — nawet bym nie śmiał wcześniej o tym pomarzyć — również pod flagą drugiej strony. Nie jestem zwolennikiem wielkich gestów ani nadużywania symboliki historycznej — ale w tym momencie czułem, że Polacy i Niemcy właśnie wspólnie przezwyciężyli dzień 1 września 1939 r. Nigdy nie zapomnę Aleksandrowi Kwaśniewskiemu, że był gotów do wykonania tego gestu” (s. 51).

Stocznia Gdańska i Solidarność, walka o wolność, to kolejne słowa klucze pojawiające się zarówno w tekstach publicystów i dziennikarzy (Helga Hirsch, s. 55–60 czy Gunter Hofmann, s. 61–68), jak i pisarzy i polityków (Cornelia Pieper, s. 153–155). Przewijają się jako synonimy polskości w latach 80. i nierozzerwalny związek pomiędzy Polską a Niemcami, dla których to Bogdan Borusewicz i Lech Wałęsa stali się uosobieniem walki o wolność „naszą i waszą”. To zryw lat 80. jest do dnia dzisiejszego bezspornym dowodem na dążenie Polaków do wolności ale i świadectwem ich wkładu w budowę zjednoczonej Europy.

Literatura i polska kultura, pisarze i poeci, byli i są otwartą bramą do poznawania Polski. Niezliczone świadectwa wszystkich Autorów mówią o fascynacji Sienkiewiczem, Lecem czy Wajdą. Muzyka Fryderyka Chopina, twórczość Marka Hłaski i Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta

czy Brunona Schulza — oni wszyscy stali się dla Autorów ambasadorami języka polskiego oraz kultury; stali się dla sąsiadów zza Odry uosobieniem polskości, esencją polskiej mentalności i tych wszystkich cech narodowych, których my Polacy nie dostrzegamy, a które dla osoby patrzącej z zewnątrz definiują nas jako naród.

Trudno opisać w krótkiej recenzji tak ogromną ilość wspomnień prywatnych i tych związanych z wykonywaniem funkcji państwowych. Przegląd tylko kilku tekstów wskazuje na przeogromne bogactwo treści, a tym samym przeogromne bogactwo relacji polsko-niemieckich. Antologia *Moja Polska — moi Polacy* jest w mojej opinii, o ocenie trudno tu mówić, wybitną pozycją książkową opisującą stan naszego sąsiedztwa. Wielowątkowość i wielopłaszczyznowość poruszanych tematów budzi podziw, jak dalece znormalizowaniu uległy nasze relacje dwustronne. Jednocześnie napawa nadzieją na przyszłość fakt, że przyjaźń polsko-niemiecka zbudowana jest na solidnych fundamentach przeżytego sąsiedztwa i bazie doświadczeń historycznych o skali trudnej do porównania w Europie. Poruszające są słowa niedawno zmarłego ministra spraw zagranicznych RFN, Hansa-Dietricha Genschera, który na barki Niemiec i Polski zrzuca odpowiedzialność za pokojowe współlistnienie w gronie państw europejskich: „Moja Polska jest — podobnie jak moja Francja — symbolem mojej Europy. Właśnie tak to pojmuję i będę tego przestrzegał, dopóki dane mi będzie kształtować w tym duchu własne słowa i czyny” (s. 331).

Wybitna antologia wybitnych Niemców o ich Polsce i ich Polakach. Oby więcej takich świadectw naszej wzajemnej przyjaźni i szacunku.

MARCIN GOŁASZEWSKI

## ***Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia*, red. Beata Walęciuk-Dejneka, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2016, ss. 200**

Na starość i jej różne oblicza patrzy się w badaniach naukowych z wielu perspektyw, a w samej humanistyce można wymienić ich kilka, m.in. refleksję antropologiczną, filologiczną, socjologiczną czy historyczną. Prym wiodą oczywiście nauki społeczne, w których gerontologia stanowi oddzielną gałąź badawczą, mającą ogromną bibliografię. Tendencja do wydobywania na światło dzienne tematów marginalizowanych, często tematów tabu, sprawia jednak, że coraz większym zainteresowaniem w pracach reprezentantów literaturoznawstwa, kulturoznawstwa i historii cieszą się osoby starsze, do niedawna niezajmujące w nich znaczącego miejsca. Nie sposób wymienić wszystkie teksty naukowe poświęcone temu zagadnieniu powstałe w ostatnim dziesięcioleciu; można wspomnieć kilka wybranych publikacji: *Gerontologia społeczna i oświatowa: zarys problematyki* (2004) Zofii Szaroty, *Dojrzewanie do pełni życia: starość w literaturze polskiej i obcej* (2006) pod redakcją Stefana Kruka i Elżbiety Flis-Czerni, *Leksykon gerontologii* (2007) i *Przekraczając „smugę cienia”: szkice z gerontologii i tanatologii* (2009) Adama Zycha, *Edukacyjne, kulturowe i społeczne konteksty starości* (2011) pod redakcją Małgorzaty Malec. Ostatnio okazała się także *Starość i młodość w literaturze i kulturze* (2016) pod redakcją Michała Kurana<sup>1</sup>.

Publikacja *Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia* pod redakcją Beaty Walęciuk-Dejneki stanowi przykład owego zwiększonego zainteresowania tematem starości na gruncie badań humanistycznych. Sama redaktorka stwierdza, że „(...) chociaż pole badawcze »podeszłego wieku« jest zagospodarowane i opisane, nadal można w nim odnaleźć luki do uzupełnienia i możliwości do wykorzystania” (s. 8). Tom stanowi kolejną część serii *Różne odstony kobiecych światów*, do której należą następujące publikacje: *Arachnofobia — metaforyczne odstony kobiecych lęków. Peregrynacje w przestrzeniach kultury* (2013), *Niepokorne — konstrukty kobiece w kulturze* (2014), *Tożsamość kobiet — silne indywidualności w sztuce, literaturze i religii* (2014), *Uwięzione w gręczyńności. Obrazy kobiecych inności w tekstach literackich* (2015), *Modele kobiecej samotności: panny, wdowy, rozwiedzione* (2015), *Samotność — wybór czy los. Literatura i kultura*

<sup>1</sup> Starość najczęściej pojawia się właśnie w zestawieniu z młodością; rozważa się przy tym m.in. potrzebę wprowadzenia pojęcia „literatury starczej” (ang. *senile literature*) w analogii do literatury młodzieżowej [<http://www.lifelivedforward.com/2012/09/20/senile-literature/>].

(2016), wszystkie pod redakcją siedleckiej badaczki. Wałęciuk-Dejneka, do której głównych zainteresowań należy właśnie tematyka kobiecości w literaturze, a także związki literatury i folkloru (zob. publikacja *Ludowy obraz kobiety — perspektywa inności. Folklor i literatura*, Siedlce 2014, ss. 301), zebrała w siódmym tomie serii artykuły reprezentantów dziesięciu różnych ośrodków naukowych i kilku dyscyplin, przede wszystkim literaturoznawstwa i historii, jak też sugeruje podtytuł.

Teksty zgromadzone w *Obliczach kobiecej starości*, a jest ich siedemnaście, zostały ułożone alfabetycznie według nazwisk autorów. To często spotykane w publikacjach naukowych rozwiązanie, które być może pozwala na nieekspozowanie żadnego spośród artykułów, lecz ma wyraźne minusy — tak skonstruowany tom nie ma właściwie przemyślanej kompozycji, a tematyka poszczególnych ujęć następuje po sobie przypadkowo. Tak choćby artykuł poświęcony nauczaniu Ojców Kapadockich znalazł się w sąsiedztwie z jednej strony uwag na temat *Rozmów z matką Makryną* Juliusza Słowackiego, z drugiej zaś — studium na temat baśni braci Grimm, a mógłby stworzyć odrębną część wraz z innymi artykułami historyczno-teologicznymi. Przeplatają się ze sobą publikacje dotyczące literatury dawnej i najnowszej, a tych także byłoby dość na oddzielny rozdział. Może gdyby całość podzielono, zbiór wydawałby się lepiej uporządkowany; w takiej formie brak mu wystarczającego spoiwa.

Powyżej wskazałam już na kilka grup tekstów, które w sposób naturalny wylaniają się z całości. Badania nad literaturą najnowszą reprezentowane są przez artykuły Joanny Chłosty-Zielonki (*Obraz starych kobiet w najnowszej prozie. Rekonesans*), Beaty Wałęciuk-Dejneki („*Moja babcia była szeptuchą...*” — *literacki wizerunek ludowej uzdromicielki*) i Katarzyny Nadanej-Sokolowskiej (*Czarownice, pijaczki, dziwaczki — i wojowniczeki. Obrazy starzejących się kobiet w wybranych powieściach pisarek współczesnych*). W pierwszym z tekstów znajdujemy rzeczywiście rekonesans, jednak dosyć pobieżny i skupiony wokół kilkorga autorów, przede wszystkim Jacka Dehnela, Mariusza Sieniewicza i Anny Fryczkowskiej. Ostatnia autorka wydaje się tymczasem zasługiwać na odrębną analizę, a nie do końca jasny jest wybór tych właśnie nazwisk i ich zestawienie. Podobnie wygląda sytuacja w artykule Nadanej-Sokolowskiej, która wybiera do analizy trzy powieści: *Prowadź swój pług...* Olgi Tokarczuk, *Pięćdziesiątkę* Ingi Iwasiów oraz *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator. O ile dwie pierwsze bohaterki można nazwać starzejącymi się kobietami, tak Alicja Tabor z utworu Bator została raczej wybrana za względu na podobne łamanie stereotypu, tyle że nie kobiecej starości (jest ledwie koło czterdziestki), a kobiecości w ogóle.

Kolejne grupy mogłyby stanowić refleksje poświęcone literaturze XIX-wiecznej i współczesnej (w tym od XX-lecia międzywojennego po lata 80.), m.in. twórczości: Elży Orzeszkowej, Gabrieli Zapolskiej, Marii Kuncewiczowej, Marka Hłaski, Heleny Boguszewskiej i Hanny Kowalewskiej, a także literaturze dawnej: *Trenom* Jana Kochanowskiego, staropolskiej poezji politycznej czy wspomnianym *Rozmowom z Matką Makryną* Słowackiego. Spośród tych tekstów poświęconych literaturze na uwagę zasługują przede wszystkim dwa: Antoniego Czyży *Stara kobieta w „Trenach” Jana Kochanowskiego* i Barbary Szymczak-Maciejczyk *Odkrywanie ostatnich kart życia — starość i śmierć w późnej prozie Marii Kuncewiczowej*. Artykuł Czyży prezentuje nie tylko niewątpliwą erudycję autora, ale także jest źródłem interesującej refleksji na temat zbadanych w każdy możliwy sposób — zdawałoby się — utworów Kochanowskiego. Zogniskowanie interpretacji na postaci matki podmiotu lirycznego sprawia, że mimo licznych odniesień do badań nad *Trenami* artykuł

stanowi oryginalne ujęcie. Studium poświęcone Kuncewiczowej zbiera z kolei rozważania dotyczące schyłku życia i starości rozproszone w twórczości pisarki. Szymczak-Maciejczyk koncentruje się głównie na *Listach do Jerzego*, ponieważ interesuje ją perspektywa samej Kuncewiczowej i jej spojrzenie na własną starość, jednak zestawia te rozważania z utworami powieściowymi, także wcześniejszymi, choćby z *Cudzoziemką*, w której problem starzenia się i śmierci jest przecież kluczowy.

W pewien sposób odrębnie sytuują się dwa artykuły z pogranicza refleksji literaturoznawczej, antropologicznej i historyczno-biograficznej. Karolina Dymek pisze o kobiecej starości w baśniach braci Grimm, odwołując się m.in. do koncepcji Proppa i tworząc typologię postaci starych kobiet i ich funkcji w utworach Grimmów. Syntetyczny charakter tekstu i poparcie koncepcji przykładami ma swoje zalety, ale finalnie rozpoznanie wydaje się zbyt proste, zwłaszcza gdy mamy już za sobą publikacje opisujące baśnie z innej perspektywy, subwersywnie (por. m.in. *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku* Weroniki Kosteckiej, Warszawa 2014, ss. 288, czy prace Violetty Wróblewskiej). Ostatni tekst w *Obliczach kobiecej starości* nosi tytuł *Piętno wojny i oskarżeń o kolaborację — życie i starość Wiery Gran* i jest wart uwagi ze względu na przywracanie pamięci o nieco zmarginalizowanej postaci. Stanowi jednak głównie streszczenie biograficznej książki Agaty Tuszyńskiej (w tym wywiadów z żydowską śpiewaczką), a na kilku stronach nie udało się autorce napisać zarówno o życiu, jak i skoncentrować się na starości bohaterki.

Przeciwwagą dla ujęć literaturoznawczych są wspomniane już teksty historyczne i historyczno-teologiczne, które w podsumowaniu wypadają lepiej na tle pozostałych. Artykuł Jolanty Dybały *Wdony w nauczaniu Ojców Kapadockich* to wartościowe studium antropologiczne, poparte olbrzymią jak na tę objętość bibliografią. Narrację rozbijają jednak zbyt liczne i obszerne przypisy. Podobnie jest w przypadku tekstu Jarosława Pietrzaka (*Dom „białogłów szlachcianek w leciech podeszłych”. Przyczynek do historii domu dewotek białskich w XVIII wieku*) — na 13 stronach artykułu znalazło się aż 69 (!) przypisów.

Dużym minusem tego interesującego w całościowym ujęciu zbioru jest niestaranna redakcja i korekta. Nie zawsze zgadza się numeracja spisu treści, w artykułach zdarzają się często rażące błędy interpunkcyjne, a w jednym z tekstów pojawia się kilka linijek z użyciem błędnego alfabetu (s. 169), być może to kwestia składu. Niemniej *Oblicza kobiecej starości* mogą zwrócić uwagę badaczy — nie tyle tych zajmujących się starością jako problemem antropologicznym czy kulturowym, ponieważ to tom składający się z analiz i interpretacji (większość artykułów to *case studies*), ale chcących zgłębić temat konkretnego utworu czy autora i poszerzyć perspektywę. Niektóre z tekstów warto by rozbudować, zwłaszcza te poświęcone polskiej literaturze najnowszej.

Jako część serii *Różne odsłony kobiecych światów* zbiór pod redakcją Beaty Wałęciuk-Dejneki wpisuje się zarówno w badania genderowe, jak i szerzej — w antropologiczną refleksję nad miejscem starości w kulturze.

ANNA ZATORA



***Znaki (nie)pamięci. Teoria i praktyka upamiętniania w Polsce,***  
**red. M. Fabiszak, A.W. Brzezińska, M. Owsieński, Towarzystwo**  
**Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków**  
**2016, ss. 252**

Wraz ze zwrotem pamięciowym, datowanym na lata 80. i 90. XX wieku, w badaniach humanistycznych pojawił się szereg pojęć operatywnych dla co najmniej kilku dyscyplin naukowych. Z problemami pamiętania i zapominania, wynikającymi z nich traumami oraz miejscami i symbolami służącymi upamiętnieniu mierzą się nie tylko historycy, dla których przeszłość jest naturalnym punktem odniesienia. Prace socjologów, literaturoznawców, antropologów, a nawet historyków sztuki otwierają przestrzeń do dyskusji, dla której podstawą są tezy między innymi Maurice'a Halbwachsa, Jana Assmanna, Pierre'a Nory czy Marianne Hirsch. Interdyscyplinarnej refleksji służy również odwołanie do psychoanalizy spod znaku Sigmunda Freuda czy teorii historii Dominicka LaCapra, którzy zostali przywołani już we wstępie do publikacji *Znaki (nie)pamięci. Teoria i praktyka upamiętniania w Polsce*. Nie jest to książka dedykowana wyłącznie historykom, bo wpływ na kształt tego tomu zbiorowego mają także prace przedstawicieli innych nauk humanistycznych. Za duży atut należy uznać włączenie do publikacji tekstów autorstwa czynnych zawodowo muzealników, których refleksja ma charakter bardziej praktyczny. Chęć odejścia od wyłącznie akademickich rozważań widać również w kształcie zbioru podzielonego na trzy części: „Teoria i definicje”, „Studia przypadku: ludzie” oraz „Studia przypadku: miejsca”. W praktyce tak wyraziste oddzielenie poszczególnych zagadnień jest trudne i nie do końca zostało zrealizowane, tym bardziej, że autorzy podejmują podobną tematykę. W centrum uwagi znajdują się formy upamiętnienia wydarzeń XX wieku — przede wszystkim Holocaustu, ale też między innymi Powstania Warszawskiego. W kontekście Shoah podtytuł publikacji może być nieco mylący, bo z kwestią upamiętnienia tragedii Żydów muszą poradzić sobie także Niemcy i Austriacy, co nie umknęło uwadze autorów. Potencjalnych czytelników może także wprowadzić w błąd brak zasygnalizowania cezury XX wieku.

Artykuły autorstwa Wojciecha Józefa Burszty, Łukasza Skoczylasa, Jolanty Ambrosewicz-Jacobs, Natalii Krzyżanowskiej, Łukasza Strzelczyka i Tomasza Cerana składają się na pierwszą część publikacji. Stanowią one dobre wprowadzenie w problematykę badań nad pamięcią i zapominaniem, szczególnie dla osób, które nie zajmowały się wcześniej tymi zagadnieniami i chcą zyskać szerokie spojrzenie na ich wymiar ponadindywidualny. Rozprawa Skoczylasa akcentuje psychologiczne aspekty działania pamięci. Pojawiają się tu kontrowersyjne dla psychologów, ale interesujące dla antropologów twierdzenia, w których pojęcia wykorzystywane do diagnozowania jednostek zostały odniesione do całych społeczeństw, zmieniając w ten sposób swoje pierwotne znaczenie. Artykuły Krzyżanowskiej i Strzelczyka nastawione są na analizę widzialnych form upamiętniania przeszłości, będących integralną częścią przestrzeni miejskiej. Zarówno antypomnik, jak i rzeźba społeczna stanowią wyzwanie dla odbiorców i zmuszają do głębszego zaangażowania poznawczego, niż ma to miejsce w przypadku klasycznych pomników. Ciekawy problem podnosi w swoim tekście także Ambrosewicz-Jacobs, zwracając uwagę na rozdźwięk pomiędzy wnikliwością i wieloaspektowością badań nad Holocaustem, a edukacją w tym zakresie. Pamięć i świadomość historyczna stają się problemem także dla pedagogów, którzy muszą odpowiedzieć sobie na tytułowe pytanie: „Czy Zagłada jest naszą historią?”.

Blok tekstów zatytułowany „Studia przypadku: ludzie” zasługuje na uwagę przede wszystkim ze względu na charakter większości zebranych w nim publikacji. Mają one wyraźny rys socjologiczny, głównie przez wykorzystanie badań ankietowych czy przytaczanie wypowiedzi mieszkańców i osób zaangażowanych w przywracanie pamięci o konkretnych miejscach. Studia przypadków korespondują z tematyką poruszoną wcześniej w części teoretycznej. W tekście Jacka Wajszczaka *Pamięć, joga i górskie rowery* powraca idea antypomnika, jako formy upamiętnienia, której znaczenie jest przedmiotem nieustannych negocjacji i zmian. Kopiciec Powstania Warszawskiego, powstały z gruzów zniszczonej Warszawy, nie stał się kolejnym symbolem pamięci oficjalnej, ale przestrzenią kształtowaną przez lokalną społeczność. Zmienia to postrzeganie miejsca, które, jak pisze Wajszczak, „ma szansę przynajmniej na chwilę uwolnić historię i pamięć od dominacji »krwi powstańców« i (...) wskazać prawdziwą ofiarę wojny czyli »zamordowaną zwykłą codzienność«” (s. 104). Aspekt pedagogiczny i jednocześnie obraz społecznego zacierania się pamięci o lokalnej historii widać w tekstach Izabeli Mazanowskiej, Agnieszki Pragi i Wirginii Węglińskiej. Autorki podkreślają rolę, jaką musi wziąć na siebie pokolenie niepamiętające wydarzeń drugiej wojny, a odpowiadające za trwałość przekazu i formę zbiorowej pamięci. Upamiętnienie niekoniecznie musi mieć tradycyjną formę, co z kolei udowadnia w swoim tekście Piotr Chruścielski. Jest on zaangażowany w projekt „Stutthof. Nowy wymiAR”, powstający przy współpracy Muzeum Stutthof, Politechniki Gdańskiej, a przede wszystkim Felicjana Łady, byłego więźnia obozu, którego śladem podążają zwiedzający korzystający z aplikacji multimedialnej.

Trzecia część *Znaków (nie)pamięci...* koncentruje się na wskazaniu miejsc, których nie da się oddzielić od kontekstu historycznego, a jednocześnie ich status jako miejsc pamięci nie jest tak jednoznaczny, jak mogłoby się wydawać. Społeczna potrzeba pamiętania nie zawsze idzie w parze z działaniami władz lokalnych i państwowych. Chęć wykorzystania terenu, nieumiejętność jego zagospodarowania jako miejsca pamięci lub wręcz „represyjne wymazywanie” stają się przyczynami zacierania się tożsamości miejsca. Teksty Marcina Owsńskiego, Andrzeja Grzegorzcyka i Małgorzaty Grzanki oraz Błażeja Ciarkowskiego



w perspektywie historycznej pokazują zmiany, jakie zachodziły na terenach byłych obozów zagłady i łódzkiego getta. Miały one zwykle więcej wspólnego z niepamięcią niż pamięcią, a podejmowane inicjatywy nie zawsze okazały się efektywne. Ciekawy problem porusza Joanna Walkowska w kończącym tom artykule *Park im. Gustawa Manituśa w Poznaniu: przemiany przestrzeni dawnych cmentarzy ewangelickich, a odbiór społeczny niespójnego dziedzictwa kulturowego*. Odwołując się do konkretnego przykładu, autorka zwraca uwagę na fakt, że przestrzeń miejska posiada ślady kultur, które dawniej kształtowały jej charakter, a dziś są nieobecne. W wyniku zmian demograficznych i powojennych przesiedleń takie miejsca, jak cmentarz ewangelicki w Poznaniu, stają się kłopotliwymi przestrzeniami, o których właściwe upamiętnienie nie ma się kto upomnieć.

Uczynienie przedmiotem rozważań właśnie miejsc funkcjonujących na granicy upamiętnienia i zapomnienia zostało wpisane w koncepcję całego tomu i stanowi jego największy atut. Podejmując się konfrontacji z najobszerniej opracowaną przez badaczy historią II wojny, autorzy wybierają tematy mniej oczywiste i przywołują miejsca szerzej nieznanne. Skupienie na studiach przypadków oraz przystępny język sprawiają, że publikacja *Znaki (nie)pamięci. Teoria i praktyka upamiętniania w Polsce* (zgodnie z zapowiedzą z czwartej strony okładki) może znaleźć szerokie grono odbiorców — nie tylko akademików i studentów, ale także pasjonatów, ludzi zainteresowanych historią lokalną. Obnażanie mechanizmów konstruowania świadomości historycznej społeczeństw jest istotne dla krytycznego odbioru różnorodnych przekazów dotyczących przeszłości.

DAGMARA PAWLIK

**Michał Wróblewski, *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016, ss. 338**

Studia nad komiksem, wielotworzywowym zjawiskiem kultury popularnej, wciąż bywają traktowane pobłażliwie i/lub sceptycznie w (zwłaszcza polskich) środowiskach akademickich. Z takiego anachronicznego podejścia wynika akcentowany przez Michała Wróblewskiego w jego rozprawie niedobór wartościowych „publikacji założycielskich” (s. 12), które można poddać krytycznej rewizji, a także związane z usytuowaniem medium pomiędzy słowem a obrazem charakteryzowanie komiksu — a więc i powieści graficznej — przy pomocy narzędzi tylko jednej, zawłaszczającej dyscypliny (najczęściej to instrumentarium teoretycznoliterackie, filmoznawcze lub stosowane do opisu malarstwa).

Za nadrzędny cel pracy Wróblewskiego można zatem uznać próbę stworzenia takiej definicji i charakterystyki gatunku *graphic novel*, która spełniałaby kryteria „nowej genologii” (m.in. E. Balcerzan, R. Nycz) wpisującej się w formułę nowej humanistyki (m.in. tezy E. Domańskiej). Nowoczesna genologia — przypomina autor rozprawy — ma kierować się ku rozważaniom nad „przemian[ami] gatunkow[y]mi i medialn[y]mi, łańcuch[ami] politypiczn[y]mi, sieciowości[a], relacyjności[a] elementów polisystemów (także relacj[ami] zewnątrztekstow[y]mi), remediacji[a] i tekst[em] w przestrzeni nowych mediów oraz gatunk[ami] hybrydaln[y]mi [...]” (s. 13), a także — przede wszystkim — „w oparciu o propozycje typologiczne przedstawić gatunek jako materializację pewnych figur, postaw i operacji poznawczych, a nawet zrównać gatunek z figurą myśli i języka” (s. 15). W związku z tym — zgodnie z przekonującym uzasadnieniem Wróblewskiego — narratologia kognitywistyczna to metodologia najodpowiedniejsza do przeprowadzenia neogenologicznych badań, powieść graficzna zaś — to wdzięczny, bo transgatunkowy, hybrydyczny, otwarty na tematy (post)humanistyczne oraz „wskazuj[ący] na swoją literackość” i „jednocześnie testuj[ący] granice tej kategorii” (s. 15) obiekt badawczy. Należy jeszcze oczywiście odnotować, że autor posługuje się rozróżnieniem między komiksem a powieścią graficzną, traktując komiks jako zjawisko kulturowe, powieść graficzną zaś — jako gatunek, który się w owo zjawisko wpisuje.

Rozprawa została podzielona na pięć rozdziałów. Pierwszy z nich autor poświęca głównie omówieniu kultury masowej oraz kultury popularnej. W kolejnych ustępach przede wszystkim streszcza wielokrotnie już opisywane tezy (m.in. A. Kłoskowskiej, D. Macdonalda, J. Fiskego czy M. Hopfingera), rzadko odnosząc je do właściwego przedmiotu swoich badań. Podobny charakter ma podrozdział dotyczący powiązań kultury popularnej i kategorii gry oraz zabawy tudzież gry i zabawy w kontekście ponowoczesnej literatury. Oczywiście, takie działanie można tłumaczyć koniecznością „usprawiedliwiania się z naukowego zainteresowania popkulturą” (s. 24), którą Wróblewski na wstępie rozdziału poddaje krytyce, ale — jak sądzę — przywoływane koncepcje mogły zostać lepiej sfunkcjonalizowane. Pojawia się tu także interesujący podrozdział dotyczący zarysu powiązań komiksu i studiów nad kulturą obrazu, których perspektyw autor nie włącza do swych dalszych analiz.

W drugim rozdziale Wróblewski przedstawia historię komiksu w zarysie. Wspomina o twórcach protokomiksów (R. Töpffer, G. Doré, W. Busch), podkreśla (za R. Varnum i Ch.T. Gibbons) rolę rozwoju prasy w kształtowaniu się wczesnych — mających przede wszystkim charakter humorystyczny — form komiksowych i krótko omawia pierwsze cykle (m.in. *Yellow Kid* R.F. Outcaulta). Zwraca uwagę na narodziny i rozwój komiksu awanturniczno-przygodowego w latach 20. i 30. XX w. oraz pierwsze próby komiksowych adaptacji literatury pięknej. Następnie skupia się na komiksach superbohaterskich obecnych w kulturze od schyłku lat 30., charakteryzuje też ich propagandową rolę w trakcie i tuż po II wojnie światowej. Opisując lata 40. i 50., Wróblewski kładzie nacisk na rolę wydawnictwa EC Comics w rozwoju medium, a także wspomina o serii *Classics Illustrated*, w ramach której opublikowano szereg komiksowych wersji tekstów literackich. Począwszy od lat 60. komiks wiąże się z kontrkulturą, nabiera też wyraźnie krytycznego charakteru. Za najbardziej rozwiniętą formę medium<sup>1</sup> autor rozprawy uznaje powieść graficzną. W podrozdziale jej poświęconym odnotowuje wyróżniki gatunku (krytycznie odnosząc się do dezynwoltury, z jaką przedstawiciele świata — przede wszystkim — krytycznoliterackiego i wydawniczego posługują się terminem *graphic novel*), krótko charakteryzuje pierwszą powieść graficzną (*Umowę z Bogiem* W. Eisnera), wspomina też o innych, ważnych jej realizacjach. Ostatni podrozdział Wróblewski poświęca historii komiksu w Polsce. Swoisty suplement do rozdziału drugiego stanowi „Zakończenie” książki. Autor zastanawia się w nim nad najnowszymi i przyszłymi dziejami medium komiksowego, koncentrując się na komiksie internetowym.

W trzeciej części badacz zajmuje się kluczowymi dla jego pracy zagadnieniami. To właśnie w tym rozdziale przechodzi on bowiem od teoretycznych rozważań (neo)genologicznych ku „kognitywistycznej genologii (po)humanistycznej” (s. 146). Opierając swój wywód na wspomnianych już (i dokładnie omawianych właśnie w tym rozdziale) postulatach nowoczesnych studiów nad gatunkami, Wróblewski wyjaśnia teorię polisystemów (I. Even-Zohar), traktując ją jako „fundament dla [...] połączenia” (s. 112) kognitywistyki i genologii w badaniach powieści graficznej. Rozważania ogniskują się tu także wokół niezwykle istotnej dla całej rozprawy kategorii powieściowości — gatunku kognitywnego, „repozytorium możliwości dla późniejszych konkretyzacji językowych, komunikacyjnych

<sup>1</sup> Ewolucji komiksu w powieść graficzną są również poświęcone m.in. fragmenty właśnie wydanego *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, ed. S.E. Tabachnick, Cambridge University Press, Cambridge 2017.

i narracyjnych”<sup>2</sup> (s. 195), „prymarnej ramy kulturowo-poznawczej” (s. 118), która charakteryzuje się (meta)krytycznością oraz intersubiektywnością (rozumianą za m.in. M. Rembowskią-Pluciennik jako empatyczne „wejście w cudzą skórę”). Te dwie kategorie zostają tu odniesione do powieści graficznych. (Meta)krytyczność omawia Wróblewski na podstawie *Strażników* A. Moore’a i D. Gibbona, intersubiektywność (i jej narzędzie, focalizację zaś na podstawie *Mausa* A. Spiegelmana.

Rozdział czwarty dotyczy przede wszystkim swoistości gatunku *graphic novel*. Rozpoczyna go krótki zarys teorii komiksu oraz (wspominanych już) problemów towarzyszących badaniom nad tym medium. Następnie w oparciu o metodę prototypową autor porządkuje rozmaite komponenty „tradycyjnych” definicji komiksu i powieści graficznej, uzyskując „laboratoryjny, wyjściowy, abstrakcyjny model służący analizie konkretnych tekstów” (s. 173). Pojawiają się tu również rozważania dotyczące zasadności używania w odniesieniu do komiksu takich hiperonimów, jak: medium, język, tekst, gatunek (zdecydowany sprzeciw Wróblewskiego budzi tylko stosowanie ostatniego z nich, ze względu na wspomniane traktowanie komiksu szeroko — jako zjawiska kulturowego, w obrębie którego można dopiero wyróżnić poszczególne gatunki i subgatunki). W tej części rozprawy Wróblewski omawiając ikonolingwistyczny model opowiadania, sygnalizuje też konieczność zwrócenia uwagi na przenośnie obrazowe i wpisuje je w kognitywistyczne zainteresowanie metaforą. Czwarty rozdział książki kończy rozpoznanie dotyczące integracji konceptualnej języka oraz obrazu w komiksie i w związku z tym — „amalgamatyczn[ego] charakter[u] znakości” tego medium (s. 190).

Analityczny rozdział piąty Wróblewski podzielił na dwie części. W pierwszej, po powtórzeniu rozpoznań dotyczących rozumienia pojęcia gatunkowości oraz „powieściowości”, przywołuje podstawowe tezy kognitywistyki i charakteryzuje właściwe jej metody oraz narzędzia, po które sięga w swych badaniach. Są to m.in.: kategoryzacja prototypowa (L.W. Barsalou), ramowanie i mapowanie, schematy wyobrażeniowe, a także amalgamaty, metonimie i metafory konceptualne. W drugiej części tego rozdziału autor przedstawia własną definicję i schemat powieści graficznej. Podobnie jak komiks uznaje ją za amalgamat konceptualny (dla którego przestrzeniami wyjściowymi są „powieściowość” oraz „graficzność”). Ciekawie wpisuje tu także *graphic novel* w rozpoznanie B. McHale’a dotyczące zmiany dominanty epistemologicznej (w powieści modernistycznej) na ontologiczną (w powieści postmodernistycznej). W tej części znajduje się też zestawienie składowych elementów „kognitywnej kategorii powieściowości” (s. 203), czyli (meta)krytyczności oraz intersubiektywności (wyprowadzonych w rozdziale trzecim) z kategoriami narratologicznymi — narratorem i poziomami narracji (ujęcie M. Bał). Rozdział piąty kończy analiza wybranych *graphic novels* w oparciu o opisane narzędzia i kategorie kognitywistyczne i narratologiczne. Na uwagę zasługują tu świetne, rozwinięte fragmenty poświęcone studiom nad nietłumaczoną na język polski powieścią graficzną *Tristram Shandy* M. Rowsona z odniesieniami do Sterne’owskiego pierwowzoru: trudno o trafniejszy wybór materiału do omówienia komiksowej narracji, „powieściowości” i „graficzności” czy metafor konceptualnych czasu. Na tym tle niektóre analizy (zwłaszcza te odnoszące się do metafor i amalgamatów konceptualnych) pozostałych *graphic novels* wydają się nieco bezbarwne

<sup>2</sup> W którym mieści się i (tradycyjna) powieść (literacka), i powieść graficzna (s. 195–196).

i schematyczne<sup>3</sup>, co oczywiście można usprawiedliwić zarówno ich propedeutycznym charakterem, jak i samą specyfiką kognitywistyki jako metody badań. Myślę jednak, że w takim razie warto byłoby może, choćby w przypisie, ustosunkować się do owej metody — lub niektórych jej mechanizmów — nieco (samo)krytycznie. Bo czy do wyjaśnienia np. metafory (konceptualnej) SEN TO WĘDRÓWKA w *Sandmanie* N. Gaimana, w której „początek” odpowiada „zapadaniu w sen”, „przeszkody” — „problemom spotykanym we śnie” itd., oprócz opisu naprawdę konieczny jest wykres (s. 262)?

Może zastanawiać również część rozwiązań kompozycyjnych, które sprawiają, że tok rozważań bywa niekiedy chaotyczny. Nie do końca rozumiem np. decyzję autora o oddzieleniu tez dotyczących gatunku w perspektywie kognitywistycznej i rozważań o nowej genealogii — w których przecież również znajdują się refleksje o kognitywistyce, a także — to już kwestia marginalna — o pominięciu w rozdziale drugim (historycznym) kwestii narodzin terminu, o k o l i c z n o ś c i wydania pierwszej *graphic novel* oraz uwag o pojawieniu się „komiksów zbliżonych do powieści graficznych [...] już w latach 30. XX wieku” (s. 169). Takie informacje — istotne przecież dla historii komiksu — można odnaleźć dopiero pod koniec jednego z ustępów części czwartej.

Mimo tych drobnych zastrzeżeń (głównie natury redakcyjnej), chcę podkreślić, że w rozprawie Michała Wróblewskiego pojawiają się przede wszystkim uwagi niezwykle trafne, zmieniające perspektywę oglądu komiksu i *graphic novel*, np. wspomniane wpisanie powieści graficznej w teorię McHale’a dotyczącą zmiany dominant. Wróblewski stawia tezę o odwróconym w *graphic novel* porządku tychże dominant: początki zjawiska łączy on z dominantą ontologiczną, dojrzałe formy zaś przede wszystkim z dominantą epistemologiczną powiązaną z ontologiczną. Nawiasem mówiąc, wydaje mi się, że to rozpoznanie jest na tyle cenne, że warto byłoby poświęcić mu więcej miejsca. I chociaż autor rozprawy zaznacza, że te uwagi nie są związane (bezpośrednio) z kognitywistyką, można by prawdopodobnie odnieść je do filiacji nauk o poznaniu i teorii poznania (m.in. A.I. Goldman). Należy również docenić rozbudowaną i uporządkowaną bibliografię oraz wspomniany już propedeutyczny i niemal pionierski walor rozprawy (do tej pory na gruncie polskim kognitywistykę do analiz komiksu stosowali H. Kowalewski i P. Gąsowski<sup>4</sup>, za granicą zaś głównie E. Potsch i R.F. Williams, J. Hallett i R.W. Hallett oraz N. Cohn — wszyscy w trzech artykułach w *Linguistics and the Study of Comics*; ostatni badacz jest również autorem kilku innych publikacji, w których stosuje się nauki o poznaniu do studiów nad komiksem). Przede wszystkim zaś swobodę, z jaką Wróblewski porusza się zarówno po obszarze teorii literatury i kognitywistyki — również tych najnowszych, nie tylko w polskim wydaniu, jak i komiksu (z niezliczonymi i zróżnicowanymi przykładami, na które się powołuje: od Asteriksa po *Czarna Orchidea*), przyczyniając się do (nie tylko konceptualnej) integracji „akademickości” i kultury popularnej.

JULIA DYNKOWSKA

<sup>3</sup> Na tę kwestię zwracała również uwagę Natalia Lemann współprowadząca spotkanie z autorem w Łodzi, 20 czerwca 2017 roku.

<sup>4</sup> P. Gąsowski, *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*, Fundacja Instytutu Kultury Popularnej, Poznań 2016. Książka ukazała się w drugiej połowie 2016 roku, więc siłą rzeczy nie została uwzględniona w bibliografii rozprawy Michała Wróblewskiego.



MATERIAŁY DO  
„SŁOWNIKA RODZAJÓW  
LITERACKICH”

MATERIALS TO  
„THE COMPANION  
OF THE LITERARY GENRES”





**Powieść piastowska** — (ang. *Piast dynasty novel*, niem. *Piasten-Roman*, fr. *Piast dynastie roman*) odmiana tematyczna powieści historycznej, skoncentrowana na czasach panowania w Polsce dynastii Piastów, poczynając od czasów legendarnych, poprzedzających rządy Mieszka I (X wiek), aż do śmierci Kazimierza III Wielkiego w roku 1370. Główne tematy powieści piastowskiej to: powstanie państwa polskiego, beletryzowane, oparte na źródłach historycznych biografie kolejnych monarchów z dynastii Piastów, zawierające m.in. ich wizję sprawowania władzy i utrzymywania/poszerzania terytorium Polski. W powieści piastowskiej główną rolę odgrywają postaci władców piastowskich, ze szczególnym uwzględnieniem Mieszka I (zm. 992) jako założyciela dynastii, jego następcy Bolesława I Chrobrego (967–1025), pierwszego koronowanego króla Polski, oraz kolejnych dwóch królów o imieniu Bolesław, króla Bolesława II Śmiałego, zwanego też Szczodrym, (1042–1081/1082) oraz Bolesława III Krzywoustego (1086–1138). Najważniejsze tematy powieści piastowskich to kwestie kształtowania się narodu i państwa polskiego, polityka zagraniczna Piastów, ze szczególnym uwzględnieniem

kontaktów z zachodnim sąsiadem piastowskiej Polski, Świętym Cesarstwem Rzymskim Narodu Niemieckiego, okres rozbitcia dzielnicowego oraz próby odrodzenia państwowości polskiej przez ostatnich Piastów, Władysława I Łokietka i Kazimierza III Wielkiego. Równie istotne są kwestie przyjęcie chrześcijaństwa i towarzysząca temu zmiana mentalnościowa, kulturowa i cywilizacyjna (szczególną rolę odgrywa tutaj zjazd gnieźnieński z roku 1000), proces przyjmowania chrześcijaństwa przez ludność zamieszkującą tereny należące do państwa polskiego i tzw. reakcja pogańska. Najnowsze powieści piastowskie posiadają pewien potencjał krytyczny, oznaczający zgodną z postulatami *history from below* wnikliwą lekturę źródeł epoki oraz dominujących przez wieki koncepcji historiograficznych, skupiających uwagę na historii wydarzeniowej i wyższych warstwach społecznych. Przykładowo Elżbieta Cherezińska, powieściową dylogią poświęconą Sygridzie Storadzie, siostrze Bolesława Chrobrego, królowej Danii, Norwegii, Szwecji i Anglii (*Harda i Królowa* 2016), wpisuje się w dokonania herstorii, historii widzianej i opisywanej z perspektywy kobiet, marginalizowanych przez tradycyjną historiografię.

Powieść piastowska, ujęta diachronicznie i synchronicznie, jest odmianą tematyczną powieści historycznej. Jest więc podporządkowana dynamice rozwoju i wyznacnikom genologicznym powieści historycznej. Zatem to, w jaki sposób w danej powieści piastowskiej podjęte zostaną tematy historyczne — tj. wizja procesu historycznego i historiozofia, rola jednostki, wizja społeczeństwa, przyczyny konfliktów, jaki stosunek wobec przekazu źródłowego epoki wybierze autor (ścisły dokumentaryzm, zwany przez Aleksandrę Chomiuk strategią źródłowości, czy bardziej „non-szalancki” stosunek do źródeł historycznych), a także wybór strategii narracyjnej i struktury powieściowej, w tym stopień udziału postaci historycznych w fabule, dominujący model narracyjny (przygodowy, obyczajowy, romansowy, fantastyczny itp.) — zależą tyleż od decyzji danego autora, co od momentu powstania danej powieści. Powieść piastowska może wpisywać się w dominujący w danym momencie model powieści historycznej, bądź świadomie z nim zrywać. Również kwestia sposobu podjęcia w konkretnych utworach kwestii politycznych, światopoglądowych, obyczajowych, czy szeroko pojętej problematyki emancypacyjnej, powiązanej z krytyczną postawą w stosunku do źródeł historycznych i wcześniejszych powieści przynależących do tego nurtu, zależne są od przemian diachronicznych powieści historycznej.

Wspólna dla powieści piastowskiej jest tendencja do obdarzania pierwszej polskiej dynastii pewnego rodzaju nadświadomością historyczną: Piastowie są w tych powieściach portretowani jako wyjątkowo zdolni politycy, potrafiący planować dalekosiężne działania. Nie powinno to jednak dziwić w powieści historycznej, która zawsze zawiera pewien niezbywalny element mitów historycznych i historiograficznych, służących podtrzymaniu wizji wspianialej prze-

szłości. Jednym z najważniejszych mitów historiograficznych jest mit genealogiczny, podbudowany nostalgią, kreujący wizję legendarnych i historycznych początków państwowości. Taki kompleks wyobrażeń historyczno-kulturowych jest charakterystyczny dla wszystkich narodów, a najmocniej jest ewokowany właśnie w powieści historycznej, zwłaszcza w tych jej odmianach tematycznych, które opowiadają o początkach państw i narodów. Współczesna powieść historyczna, a zatem i powieść piastowska, to gatunek hybrydyczny, zdolny absorbować elementy ze wszystkich odmian powieściowych. Obok diachronicznie wcześniejszej odmiany wysokoartystycznej, obecne powieści piastowskie meandrują silnie w kierunku literatury popularnej, by jednak i w tej odmianie stać się „medium cyrkulacyjnym” (Erl 2009: 233), przekazującym i konsolidującym mity społeczne, historyczne i kulturowe. W związku z tym powieści piastowskie uczestniczą w procesie reprezentacji przeszłości i przyczyniają się do umacniania wzorców kulturowych i transmisji ponadpokoleniowej świadomości historycznej.

Terminu „powieść piastowska” użył po raz pierwszy Kazimierz Wyka w roku 1948 w książce *Pogranicze powieści*, gdzie znalazł się obszerny rozdział zatytułowany *Powieść piastowska*. Wyka zauważył, iż w czasie II wojny światowej i tuż po jej zakończeniu, tematyka piastowska była niezwykle popularna, bo dostarczała nie tylko tak potrzebnej podczas wojny wizji chwalebnej przeszłości, ale i licznych analogii historycznych, związanych z piastowską walką z żywiołem germańskim. Niezależnie od siebie powstawały cztery cykle powieściowe: Karola Bunscha (*Dziękony skarb*, 1945; *Ojciec i syn*, 1946), Antoniego Gołubiewa (sześciotomowy cykl powieściowy *Bolesław Chrobry*, od 1947 r.), Władysława Jana Grabskiego (trylogia *Saga o Jarlu Broniszu: Zrekonwiny w Uppsali, Śladem*

wikingów i *Rok tysięczny*, wyd. 1946–47) oraz Teodora Parnickiego (*Srebrne orły*, 1945, podówczas jako zapowiedź niezrealizowanego cyklu *Królewski szereg Piastowy*). Do powieści piastowskich zaliczyć jednak należy już utwory Józefa Ignacego Kraszewskiego, wchodzące w skład cyklu powieściowego *Dzieje Polski*: w odmianie legendarnej (czasu przedhistoryczne, znane jedynie z podań) *Stara baśń. Powieść z IX wieku* (1876); czy tradycyjne powieści historyczne opowiadające o czasach piastowskich: *Historia prawdziwa o Petruku Właście palatynie, którego zwano Duninem. Opowiadanie historyczne z XII wieku* (1876); *Lubonie. Powieść historyczna z X wieku* (1876); *Bracia Zmartwychwstańcy. Powieść z czasów Chrobrego* (1976); *Mastaw. Powieść z XI wieku* (1877); *Królewscy synowie. Powieść z czasów Władysława Hermana i Krzywoustego* (1877); *Boleszęczyce* (1877); *Stach z Konar. Powieść historyczna z czasów Kazimierza Sprawiedliwego* (1878); *Kraków za Łotka* (1880); *Pogrobek. Powieść historyczna z czasów przemyślawowskich* (1880); *Waligóra. Powieść historyczna z czasów Leszka Białego* (1880); *Syn Jazdona: powieść historyczna z czasów Bolesława Wstydlivego i Leszka Czarnego* (1880); *Król chłopów: powieść historyczna z czasów Kazimierza Wielkiego* (1881); *Jelita. Powieść herbowa z 1331 roku* (1881), a także powstałe przed II wojną światową powieści Zofii Kossak-Szczuckiej (*Legnickie pole*, 1930; *Na drodze*, 1926) czy *Czarne tarcze* Jarosława Iwaszkiewicza (1934). Wymienić też trzeba powieść Stefana Żeromskiego *Powieść o Udałym Walgierzku* (1906), która łączy narrację historyczną z legendarną, wywiedzioną z *Kroniki Wielkopolskiej* (XIII w.) Zainteresowania okresem piastowskim i legendarnym w literaturze polskiej poszukiwać można w utworach z XVIII/XIX wieku, co wymagałoby jednak uchylecia kryterium genologicznego. Tematykę tę podejmował chociażby Juliusz Słowacki, poematy: *Genezis z Ducha, Król-Duch*; dramaty: *Balladyna, Lilla Weneda, Min-*

*dowe*, czy Julian Ursyn Niemcewicz w *Śpiewach historycznych z muzyką i rycinami przez Jul. Urs. Niemcewicza, S.S.* z 1816 roku. Młody, 17-letni Zygmunt Krasieński napisał powieść o Władysławie Hermanie *Władysław Herman i dwór jego. Powieść historyczna z dziejów narodowych XI-go wieku* (1830). Romantyczne korzenie tematyki podejmowanej przez powieść piastowskiej dowodzą powiązania tej odmiany powieściowej z kwestiami patriotycznymi i są efektem wysiłków zmierzających ku przypominaniu/konstruowaniu wizji wspaniałej przeszłości Polski, która miała stanowić swego rodzaju podporę świadomości narodowej i historycznej w czasach zaborów. Polska powieść historyczna, już od swego zarania w XIX wieku, musiała spełniać dodatkowe funkcje i posługiwać się rozbudowanym — w porównaniu z powieściami historycznymi innych krajów europejskich — repertuarem chwytów i strategii reprezentacji. Charakterystyczne dla polskich utworów tego gatunku były wszelkie strategie obrachunkowe i aktualizujące, aluzje historyczne oraz formy paraboliczne i egzemplaryczne. To właśnie silny ładunek patriotyczny i emocjonalny spowodował, że powieść piastowska tak intensywnie rozwijała się w czasach II wojny światowej i tuż po niej, w czasach PRL.

Po 1945 roku powieści piastowskie spełniały czytelne funkcje kompensacyjne i terapeutyczne, zawierały więc pewien ładunek resentymentów postkolonialnych. Powieści piastowskie doskonale wpisywały się chociażby w potrzebę ponownego wykreowania polskości (wpisania w kompleks symbolicznych i historycznych mitów i wyobrażeń) tzw. Ziem Odzyskanych, które niegdyś przynależały do monarchii piastowskiej. Utwory Karola Bunscha, Antoniego Gołubiewa czy Władysława Jana Grabskiego odpowiadały zarówno na zapotrzebowanie władz, jak i społeczeństwa, stając się elementem budowania fantazmatycznej wspólnotowej

narracji fundacyjnej (por. Lemann 2016; Lemann 2017). W pierwszym numerze czasopisma „Odra” (1945), Roman Lutman podnosił kwestię zmiany kształtu polskich granic, ich przesunięcia ze wschodu na zachód, konstatując że „tradycje historyczne tych ziem są tak odległe, że nie budzą w nas jeszcze żywego oddźwięku. Ziemia Zachodnie to pojęcie dziś jeszcze w nas puste. Zadaniem naszym jest nadać im nową własną treść” (Lutman 1945). Historyczna powieść piastowska miała za zadanie przypomnieć i utrwalić w świadomości społecznej odwieczną polskość Ziemi Odzyskanych, oferując przy okazji wizję pełnej tryumfów przeszłości. Władze PRL w swej polityce kulturalnej często odwoływały się do epoki piastowskiej, czasów kiedy to państwo polskie stanowiło się w relacji do zachodniego sąsiada, Niemiec, a nie wschodniego, Rosji. Dlatego też w większości miast Ziemi Odzyskanych ulice nazywano mianem królów piastowskich a PRL-owski orzeł biały bez korony był czytelnym nawiązaniem do orla piastowskiego.

*Saga o Jarlu Broniszu* Jana Władysława Grabskiego (*Zrękwiny w Uppsali, Śladem wikingów i Rok tysięczny*, wyd. 1946–47) ma wyraźny charakter kompensacyjny, czemu trudno się dziwić, biorąc pod uwagę okoliczności powstania utworu. Grabski w czasie II wojny światowej usłyszał od niemieckiego księgarza, że „Polacy nie potrzebują studiować! Wystarczy jeżeli uczeni niemieccy zechcą zajmować się waszymi dziejami” (Grabski 2015, przedmowa). Pisarz w przedmowie do *Sagi o Jarlu Broniszu* wyznaje: „Obrażone myśli skowytaly: Wasze dzieje Polacy. Wasze dzieje Polacy.... Nasze dzieje!!! Zajmowali się nimi Dytmary (...) zapewne mają prawo Francuzi krzepić się bohaterstwem swojego Rolanda, wolno Niemcom upajać się heroiczną legendą Nibelungów (...) Norwegowie mogą chwalić się pięknem bezkrytycznych sag... Tylko

Polakom nie wypada cieszyć się przeszłością. U nas to zaraz egzaltacja... megalomania. Dzisiaj im zabronione. Za późno wzięli się do inkaustu, by sami po swojemu spisywać na pergaminie pradawną cześć. Woleli niemo broczyć krwią, zaś krew wsiąka w ziemię bez śladu, i nieprawda, że utrwala się czerwienią maków. Dla pokonanych — za późno! Dziś, dziś, dziś!” (Grabski 2015, przedmowa). Powieść rozgrywa się w czasach panowania Mieszka I i Bolesława Chrobrego i jest poświęcona polityce północnej Polski, kreowanej między innymi przez mariaże siostry Chrobrego, Świętosławy (Sigridy Storady), z kolejnymi władcami skandynawskimi. W intencji Grabskiego powieść miała być ilustracją nie tylko tezy o tryumfach polskiego oręża nad żywiołem germańskim (a więc i skandynawskim), ale i przewag moralnych Polaków. Grabski chciał też osłabić lansowaną przez historiografię niemiecką od XIX wieku tezę o germańskim pochodzeniu dynastii Piastów. Być może dlatego pisarz zdecydował się określić swe dzieło mianem sagi, czyli staro-skandynawskiego, głównie islandzkiego gatunku prozy narracyjnej, którego nazwa wywodzi się etymologicznie od słowa *segja* ‘wypowiadać się’, ‘mówić’ lub ‘pisać’ (por. Lemann 2006). Sagi dzieli się umownie na królewskie, rodowe i legendarne, a w każdym z tych rodzajów współlistnieją narracja historyczna, kronikarska, z fikcyjną, przygodową. Te dwa tryby narracji rozdzielono dopiero w wieku XIX, niemal równocześnie z momentem intronizacji pojęć narodu i państwa narodowego. Grabski, odwołując się do nordyckiego gatunku przedhistorycznego, tworząc sagę o polskiej przeszłości piastowskiej, odpira w ten sposób niemiecki argument o niezdolności Polaków — i Słowian w ogóle — do kształtowania państwowości (por. Lemann 2016; Lemann 2017). W narracji Grabskiego, Bolesław Chrobry

już w czasie zjazdu gnieźnieńskiego wie, że jest królem, władcą równym rangą cesarzowi niemieckiemu, Ottonowi III. Koronacja w roku 1025 jedynie potwierdziła ten fakt.

Powieści Karola Bunscha, tj. *Dzikony skarb* (1945), *Ojciec i syn* (1946), *Rok 1000* (1961), *Bracia* (1976), *Bezkrólenie* (1979), *Odnawiciel* (1984), *Zdobycie Kołobrzegu* (1973), *Psie Pole* (1953) aż po *Przełom* (1964), układają się w czytelną kronikę dynastii piastowskiej, począwszy od pierwszych chwil panowania Mieszka I (*Dzikony skarb*), aż po ostatnie lata panowania Władysława Łokietka (do bitwy pod Płowcami 27 września 1331). Widać też wyraźnie, że Bunsch najbardziej interesują zasadnicze koncepcje piastowskiej polityki zagranicznej, zwłaszcza kontakty Polski z Niemcami. Pisarz ocenia piastowskich władców pod kątem tego, czy ich działanie przyczyniło się do wzmocnienia potęgi Polski, czy też przeciwnie, ich nieudolność spowodowała dezintegrację i zastój. W jego powieściach wyraźnie widać więc wpływ historiograficznej teorii „wielkiego człowieka” (I. Carlyle i in.), zgodnie z którą o losach narodów i państw decydują niemal wyłącznie decyzje jej władców, nie zaś czynniki społeczne czy gospodarcze lub geohistoryczne. Pisarz otwarcie deklaruje: „zawsze oceniam fakty pod kątem interesów Polski” i zdradzał, że nie lubi postaci Kazimierza Wielkiego, bo to on „zaprzepścił Pomorze, Śląsk” (Bunsch 1979).

Spśród powieści piastowskich największą siłą oddziaływania społecznego w latach powojennych miał cykl Antoniego Gołubiewa o Bolesławie Chrobrym (*Puszcza, Szło nowe, Złe dni, Rozdroża*, 1947–1956 i wydania następne, poprawione i zmienione). Aleksandra Chomiuk (1998) twierdzi, że dzieło Gołubiewa może być w tej mierze zestawione jedynie z *Popiołem i diamentem* (1947) Jerzego Andrzejewskiego. W kolejnych latach siła oddziaływania powieści

o pierwszym królu Polski spada i ma to związek zarówno z zasadniczym, niemylącym PRL-owskim władzom tematem utworu, czyli opisem chrześcijaństwa przenikającego do ludzkich serc, jak i bardzo hermetycznym, pełnym archaizmów i neologizmów językiem powieści. Pisarz postawił sobie za cel próbę rekonstrukcji czasów panowania Bolesława Chrobrego we wszystkich aspektach, w tym życia codziennego, paradygmatu kulturowego, mentalnościowego, gospodarczego, społecznego. Interesuje go nawet wpływ klimatu na państwo Bolesława Chrobrego. W efekcie dzieło Gołubiewa może być rozpatrywane w kontekście paradygmatu historiograficznego szkoły *Annales*, w tym koncepcji historii totalnej Ferdynanda Braudela.

Gołubiewa, podobnie jak Bunsch, interesują kwestie ziem północnych i zachodnich, od których faktycznie rozpoczął się proces historycznego scalania ziem polskich w rękach Piastów. Ponieważ Gołubiew nad swą powieścią pracował bezustannie, stale poprawiając poprzednio opublikowane tomy, kolejne wydania przynoszą nieco odmienny obraz przeszłości, ściśle powiązany z momentem dokonywania poprawek. W kolejnych tomach i redakcjach zabrakło wizji historii sienkiewiczowskiej, pisanej „ku pokrzepieniu serc”, dającej kojącą wizję dawnych tryumfów, która tak chętnie i łatwo rozgrzewa serca dławione rezydentem.

Do nurtu powieści piastowskich, obok *Srebrnych orłów*, można też zaliczyć inne powieści Teodora Parnickiego (*Tylko Beatrycze*, 1962; *Robotnicy wężyni o jedenastej*, 1961) jednak przy zachowaniu świadomości, że bardziej niż problematyka polityki piastowskiej, interesowały go kwestie cywilizacyjne i te związane z przemianami paradygmatów kulturowych. Już *Srebrne orły* przyniosły radykalnie odmienną perspektywę od tej zaproponowanej przez Bunscha, Gołubiewa



czy Grabskiego. Parnicki opisuje młode państwo polskie (przełom X i XI wieku), jako poszukujące swej drogi w odniesieniu do wzorców kulturowych ukształtowanych na zachodzie Europy, przede wszystkim w Świętym Cesarstwie Rzymskim Narodu Niemieckiego. Wizja Parnickiego była niezgodna z linią polityczną i polityką historyczną władz PRL-u, gdyż nie eksponowała polityki zachodniej i północnej. Co więcej, Parnicki zdaje się zajmować radykalnie odmienne stanowisko w kwestii np. stosunku władców Polski do cesarzy niemieckich. Autor *Tylko Beatrycze* akcentuje fakt, że Bolesław Chrobry nie wywiązał się obietnicy przybycia do Rzymu w ślad za pielgrzymką Ottona III, a co gorsza, nie towarzyszył Henrykowi II Świętemu, kiedy ten sięgał po diadem cesarski z rąk papieskich. Bolesław, jako lennik cesarstwa (na skutek długotrwałych wojen z Henrykiem) powinien wiernie towarzyszyć swemu suzerenowi, co byłoby doskonałym pretekstem do uzyskania przez Chrobrego korony królewskiej. Pycha i brak pokory ze strony polskiego księcia miały negatywne skutki dla kraju. Taki wizerunek Bolesława Chrobrego spowodował, że w roku 1951 powieść została objęta zakazem cenzorskim, a w efekcie wycofano ją z bibliotek.

Powieść piastowska utraciła swój pierwotny impet wraz z końcem ery PRL. Jedną z ostatnich powieści piastowskich tej ery jest powieść o Władysławie Hermanie, napisana przez Jana Jerzego Piechowskiego (*Być przy ogniu*, 1986). Dowodem tego, że powieść piastowska wyczerpała możliwości aktualizacyjne po przemianach politycznych 1989 roku, jest wydawana w latach 1989–1990 trzynomowa powieść Zbigniewa Nienackiego *Dagome index*, znana też pod tytułem *Historia sekretna (Ja, Dago; Ja, Dago Piastun; Ja, Dago Władca 1989–1990)*. Powieść ta została zlekceważona zarówno przez czytelników, jak i recenzentów i to

mimo popularności jej autora jako twórcy kultowych powieści dla młodzieży o przygodach Pana Samochodzika czy książek ocierających się o pornografię, tj. *Raż do roku w Skirolawkach* czy *Wielki Las. Dago-me index* miała stanowić współczesną wersję *Nowej baśni* Kraszewskiego, dlatego też Nienacki w swej powieści piastowskiej sięgnął po elementy gatunkowe baśni i fantasy, wzbogacając je mocno eksponowaną erotyką. Powieść ta nie powtórzyła sukcesu cyklu o Panu Samochodziku być może dlatego, że na przełomie lat 1989/1990 wszystko, co kojarzyło się z obalonym właśnie systemem komunistycznym, było źle widziane. W latach 90-tych epoką bardziej nośną historycznie były czasy panowania dynastii Jagiellonów, co ma związek z intensywnie eksplorowanym w literaturze tej dekady tematem kresowym.

Na odrodzenie gatunku powieści piastowskiej należało poczekać do początku nowego milenium. Na skutek intensywnych przemian dyskursu historycznego i jego ponownego przybliżenia się do literatury pięknej, a także wymykania się dyskursu historycznego z rąk zawodowych historyków oraz kariery tzw. *histotainment*, ma miejsce postępująca hybrydyzacja gatunkowa powieści historycznej — a więc i piastowskiej. Obecnie do powieści piastowskiej zaliczane są utwory fantasy historycznej: cykl o wojnach husyckich Andrzeja Sapkowskiego (XV wiek: w Polsce panuje już dynastia Jagiellonów, ale powieści te opisują dzieje Piastów Śląskich, wciąż władających na Śląsku, który jest już jednak integralną częścią Królestwa Czech: *Narrenturm*, 2002; *Boży bojownicy*, 2004; *Lux perpetua*, 2006); cykl *Gwiazda Lucyfer, Gwiazda Wenus* o średnio-wiecznym magu Witelonie, pióra Witolda Jabłońskiego (okres rozbitcia dzielnicowego: *Uczeń czarnoksiężnika*, 2003; *Metamorfozy*, 2004; *Ogród miłości*, 2006; *Trupi korowód*, 2007). Witold Jabłoński, wykorzystując

konwencję gatunkową fantasy historycznej, opisał w powieści *Słowo i miecz* (2013) historię buntu Masława (tzw. reakcja pogañska). Co ciekawe, wymienione powyżej powieści łączą fantastykę ze znakomitym rozeznaniem w opisywanej epoce. Chodzi tu zarówno o wierność wobec przekazów źródłowych, jak i wobec opracowań historyków, dotyczących konkretnych wydarzeń. W odniesieniu do wyżej wymienionych powieści można mówić o strategii epickiej historiografii (por. Lemann 2008).

Do bardziej tradycyjnej postaci gatunku sięga w swej twórczości Elżbieta Cherezińska, autorka powieści *Gra w kości* (2010), poświęconej Bolesławowi Chrobremu i zjazdowi gnieźnieńskiemu, cyklu *Niewidzialna korona* (*Korona śniegu i kermi*, 2012; *Niewidzialna korona*, 2014) o losach Przemysła II, a także opowieści o siostrze Bolesława Chrobrego, Świętosławie (Sigrida Storada), królowej Danii, Szwecji, Norwegii i Anglii (*Harda i Królowa*, 2016). Powieści Cherezińskiej stanowią szeroko zakrojoną próbę rekonstrukcji przeszłości zarówno w zakresie obyczajowości, *mentalité* oraz życia codziennego, jak i mechanizmów tworzenia i umacniania państwa, psychiki władców, czy psychologii władzy. Powieści te są dobrze skomunikowane z najnowszymi badaniami historycznymi. Cherezińska proponuje fuzję historycznej powieści biograficznej (koncentracja na losach władcy) z panoramą życia społecznego i kulturowego.

Mniej uwagi dla strategii wierności prawdzie historycznej mają powieści przynależące do *stricte* popularnej odmiany powieści piastowskiej. Powieści takie eksponują nade wszystko wątek przygodowy i awanturniczy, a prawda historyczna jest poświęcana na ołtarzu poczytności. Historia staje się więc często jedynie atrakcyjnym kostiumem: Michał Krupa, *Janek herbu półkrony* (fantasy historyczna rozgrywająca się w czasach Władysława Łokietka; wyd. 2015);

Reginald Lance Ster, *Szlakiem Piastów. Ranek* (czasy Mieszka I, wyd. 2014); Piotr Dutkiewicz, *Legenda nieświętego Marcina* (legendarne czasy Słowian, wyd. 2014); Jan Izidor Korzeniowski, *Przypasane oblicze boga Dagoberta. T. 1 W poszumie dębów* (czasy Mieszka I, kwestia przyjęcia chrześcijaństwa i walki z kultami słowiańskimi, wyd. 2015).

Powieść piastowska, mimo pewnych wykazanych powyżej cech wspólnych, jest gatunkiem zmieniającym się dynamicznie, proponującym niekiedy bardzo odmiennie wizje prapoczątków Polski i jej funkcjonowania w średniowieczu. Większość powieści piastowskich skłania się ku wizji zakładającej ogromną świadomość polityczną piastowskich władców, którzy to, chociażby jak Mieszko I czy Bolesław Chrobry, decydując się na przyjęcie i wprowadzenie chrześcijaństwa kierowali się dalekosiężnymi planami politycznymi i znakomitym rozeznaniem geopolitycznym (Kraszewski, Grabski, Bunsch, Cherezińska). Taka wizja zgodna jest z historiograficznymi mitami genealogicznymi, mającymi za zadanie podkreślić konieczność dziejową jaką było powstanie państwa polskiego — od zaranie dziejów silnego, suwerennego organizmu państwowego, odgrywającego znaczną (*to-utes proportions gardées*) rolę na ówczesnej arenie międzynarodowej. Nie brak też takich kreacji literackich, w których państwo polskie traktowane jest jedynie jako pionek na arenie międzynarodowej, rządzone przez władców, którzy dopiero muszą nauczyć się meandrów prowadzenia polityki międzynarodowej (Parnicki), lub takich, którzy nie umieli dostrzec narastającego sprzeciwu ludu wobec forsowanych nowych rozwiązań światopoglądowych, czy społecznych (Gołubiew, Jabłoński, Sapkowski, w niektórych utworach Bunsch). Nie brak też realizacji, w których prawda historyczna ustępuje czystej rozrywce, gdzie dzieje dynastii piastowskiej stają się jedynie sztafajem dla

fabuły o charakterze awanturycznym, legendarnym, czy wręcz fantastycznym, bo opisywane w nich wydarzenia są niezgodne z prawdą historyczną.

W powieściach piastowskich, zróżnicowanych pod względem oceny początków państwa polskiego, decyzji konkretnych władców, historiozofii i natury procesu historycznego, sposobu podejścia do materiału źródłowego czy struktury narracyjnej i rozwiązań fabularnych, wspólne jest jednak przekonanie, że wysiłek włożony w próby rekonstrukcji czasów panowania pierwszej polskiej dynastii jest kluczowy dla świadomości historycznej Polaków.

NATALIA LEMANN

#### BIBLIOGRAFIA

- Bujnicki T. (1977), *Od „Krzyżaków” do „Srebrnych orłów”: ewolucja polskiej powieści historycznej o średniowieczu*, „Ruch Literacki”, nr 1, s. 41–53. – Bunsch K. (1979), *Czym jest prawda historyczna?* (rozm. A. Wcisło), „Gazeta Południowa”, nr 145. – Chomiuk A. (1998), *Antoniego Gołubiewa powieść o Bolesławie Chrobrym*, Lublin. – Chomiuk A. (2009), *Między słowem a przeszłością: strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*, Lublin. – Dobrowolska D. (2013), *My o przeszłości. Przeszłość o nas. Problematyka tożsamości narodowej w dawnej i nowej literaturze polskiej*, Toruń. – Erll A. (2009), *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków. – Gołuński M. (2014), *Kim jest Zbrozło, czyli niesamowitość Piastów według Bunscha*, „Fa-Art”, nr 4, s. 45–58. – Grabski J.W. (2015), *Saga o Jarlu Broniszu, Cz. 1 Zrękonwiny w Uppsali*, Zakrzewo (1 wyd. 1946–1947). – Kruszyńska A. (2007), *Średniowieczność w „Sądzie o Jarlu Broniszu” i „Rapsodii świadnickiej” W.J. Grabskiego*, „Przegląd Humanistyczny”, R. 51, nr 2, s. 73–96. – Lemann N. (2016), „Linia królewska Odry” — literackie strategie „pisanie narodu” na przykładzie sygnifikacji polskości Ziemi Odzyskanych w powieści piastowskiej (od II wojny światowej do 1989 roku), „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, z. 5, s. 87–110. – Lemann N. (2017), *Die königliche Oder-Neiße-Linie — literarische Strategien des „Writing the Nation“: Wie der Piasten-Roman die polnische Vergangenheit der Wiedergewonnenen Gebiete konstruiert (vom Zweiten Weltkrieg bis 1989)*, „Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien”, vol. 28, z. 1–2, s. 179–201. – Lemann N. (2008), *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź. – Lemann N. (2006), *Saga* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków, s. 665–669 (wyd. 2, Warszawa 2012, s. 975–979). – Lutman R. (1945), *Nova rzeczywistość*, „Odra”, nr 1, s. 1. – Malinowski J. (1972), *Starożytność i średniowiecze w powieści historycznej dwudziestolecia międzywojennego* [w:] *Z problematyki gatunków i prądów literackich XIX i XX wieku*, red. nauk. t. Jerzy Konieczny, „Prace Wydziału Nauk Humanistycznych. Seria B / Bydgoskie Towarzystwo Naukowe”, nr 7, Warszawa, s. 39–83. – Nowak M. (2009), *Koncepcja dziejów w powieściach historycznych: Teodor Jeske-Choiński, Zofia Kossak, Hanna Malenska*, Lublin. – Pytlos B. (2005), *O powieściach historycznych Zofii Kossak*, Katowice. – Ruszczyńska M. (2014), *Anarchia i sielanka: dwie wizje słowiańszczyzny w powieściach historycznych J.I. Kraszczyńskiego* [w:] *Kraszczyński i wiek XIX*, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok, s. 487–500. – Sepkowski A. (2001), *Piastowskie początki w polskiej powieści historycznej 1945–1990*, „Studia Słowianoznawcze”, T. 2, s. 47–68. – Surowiec K. (2005), *Dyskurs ze współczesnością. O postaciach władców w powieściach piastowskich Karola Bunscha*, „Tyczyńskie Zeszyty Naukowe”, nr 1–4, s. 113–125. – Surowiec K. (2007), *Historiozofia Karola Bunscha* [w:] *Literatura i język, wczoraj i dziś*, red. E. Blachowicz, J. Lizak, Rzeszów, s. 209–222. – Wyka K. (2003), *Powieści piastowskie* [w:] *Pogranicze powieści*, (1 wyd. 1948), Kraków, s. 274–316.





**REDAKTOR INICJUJĄCY**  
Agnieszka Kałowska

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.08188.17.0.C

Ark. druk. 10,875

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90–131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 665 58 63