

## „Konteksty Kultury” 2015/12 zeszyt 3

<b>Redakcja</b>	prof. dr hab. Stanisław Gawliński – redaktor naczelny prof. dr hab. Wojciech Ligeża dr Dorota Siwor – sekretarz redakcji mgr Józef Mamorski
<b>Rada Naukowa</b>	prof. dr hab. Tadeusz Bujnicki – Uniwersytet Jagielloński prof. dr hab. Krzysztof Dybciak – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie prof. Anna Frajllich-Zajac – Uniwersytet Columbia w Nowym Jorku prof. dr hab. Krzysztof Krasuski – Uniwersytet Śląski prof. Arent van Nieukerken – Uniwersytet w Amsterdamie prof. dr hab. Władysław Śliwiński – Uniwersytet Jagielloński prof. UŚ dr hab. Jolanta Tambor – Uniwersytet Śląski prof. Nina Taylor – Uniwersytet Oksfordzki prof. dr hab. Anna Węgrzyniak – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej prof. UŚ dr hab. Jacek Warchała – Uniwersytet Śląski prof. dr hab. Stefan Zabierowski – Uniwersytet Śląski
<b>Redakcja naukowa z. 3</b>	dr Dorota Siwor
<b>Adres redakcji</b>	Wydział Polonistyki ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków
<b>Projekt okładki</b>	Paweł Sepielak
<b>Korekta</b>	dr Józefa Kunicka-Synowiec

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Wydanie I, Kraków 2016  
All rights reserved

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

Wersja elektroniczna jest wersją podstawową pisma „Konteksty Kultury” (e-ISSN 2353-1991) publikowaną w internecie na stronie [www.ejournals.eu](http://www.ejournals.eu).

ISSN 2083-7658 (wersja papierowa)  
ISSN 2353-1991 (wersja elektroniczna)

Nakład: 50 egz.



[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

**Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego**

**Redakcja** ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków  
tel. 12-663-23-81, tel./fax 12-663-23-83  
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98  
tel. kom. 506-006-674, e-mail: [sprzedaz@wuj.pl](mailto:sprzedaz@wuj.pl)  
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

## Spis treści

### Wokół literatury dawnej i współczesnej – analizy, interpretacje, szkice

Alicja Raczyńska <i>Rzeki Adda i Pad jako miejsca pamięci literackiej w idylli <i>Adda</i> Alessandra Manzoni</i> .....	309
Ewa Wojciechowska <i>Powierzchnia i głębia: szkic o cielesności w polskiej romantycznej noweli fantastycznej</i> .....	318
Józef Maria Ruszar <i>“The Bitter Smell of Tulips” (The speculative bubble in literature)</i> .....	341
Gerda Nogal <i>Ramy społeczno-kulturowe a semantyka adolescencji. <i>Lektor i Dziewczynka z jaszczurką</i> Bernharda Schlinka jako reminiscencje nazizmu i Holocaustu w drugim pokoleniu</i> .....	354

### Teksty kultury i media

Grzegorz Pełczyński <i>Trylogia Sylwestra Chęcińskiego</i> .....	369
Edyta Żyrek-Horodyska <i>Biurokracja PRL-u w dokumencie Krzysztofa Kiesłowskiego w kontekście powieści <i>Urząd</i> Tadeusza Brezy i publikacji z „Trybuny Ludu”</i> .....	382

### Recenzje

Leszek Engelking <i>Rzetelna monografia (Libor Martinek, <i>Władysław Sikora [Monografie]</i>, Literature &amp; Sciences, Edice Spisovatelé Těšínska 1. díl, Opava 2015, ss. 152)</i> .....	401
Jerzy Marek <i>Pozornie proste pytania (Mariusz Surosz, <i>Ach, te Czeszki</i>, WAB, Warszawa 2015, ss. 400)</i> .....	404



## Noty o autorach

**Leszek ENGELKING**, dr hab., poeta, nowelista, tłumacz, literaturoznawca i krytyk. Zatrudniony w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Ukończył (1979) filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim (specjalizacja filmoznawcza). Pracował w redakcji „Literatury na Świecie”. Wykładał historię literatury czeskiej oraz historię filmu czeskiego i słowackiego na UW (1997–1998). Był gościnnym wykładowcą na Uniwersytecie Jana Palackiego w Ołomuńcu. Uczył przekładu artystycznego na Uniwersytecie Warszawskim i Jagiellońskim. Ogłosił książkowo sześć tomów wierszy oraz ich wybór zawierający też utwory nowe, tom krótkich form prozatorskich, jak również popularne monografie *Vladimir Nabokov* (1989) i *Podivuhodný podvodník. Vladimir Nabokov* (1997, w języku czeskim). Jest także autorem szkiców o literaturze czeskiej *Surrealizm, underground, postmodernizm* (2001), książki *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy* (2005) oraz monografii *Chwył metafizyczny. Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości* (2012, z datą 2011). Tłumacz poezji i prozy z kilku języków, między innymi czeskiego.

**Jerzy MAREK**, polonista. Pracuje w III LO im. Stefana Żeromskiego, wcześniej także w Kolegium Nauczycielskim w Bielsku-Białej. Współtwórca cyklu „Czuli barbarzyńcy”. Pisze artykuły i szkice dotyczące przede wszystkim polskiej i środkowo-europejskiej literatury i eseistyki XX wieku. Publikował między innymi w „Świecie i Słowie” i „Kontekstach Kultury”. W 2012 roku w jego wyborze i przekładzie ukazała się książka Jaromíra Nohavicy *Dokud se zpívá! Dopóki slychač můj špiew*.

**Gerda NOGAL**, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Otrzymała tytuł doktora nauk humanistycznych w 2013 roku (na Uniwersytecie Wrocławskim) po obronie pracy *Weibliche Adoleszenz in der neuesten deutschsprachigen Literatur. Narratologische Fallstudien* (Kobieca adolescencja w najnowszej literaturze niemieckojęzycznej. Studia narratologiczne). Praca ukazała się drukiem w wydawnictwie Neisse: Dresden–Wrocław w 2014 roku. Za-

interesowania badawcze: literatura niemiecka po 1945 roku, adolescencja i tożsamość w dyskursie postmodernistycznym, wybrane zagadnienia literatury dziecięcej i młodzieżowej, narratologia; literatura pamięci, pamięć a tożsamość w najnowszej literaturze niemieckiej. Ostatnio ukazały się: *Elternhaus als Kontrapunkt. Von der Krise der Routine in „Ich habe einfach Glück“* (2003) und *„Erste Liebe“* (2006) von *Alexa Hennig von Lange*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 2015, nr 4 i „*Teraz znów idę ulicami, w których mieszkalem jako dziecko*” – *Literackie powroty Eberharda Hilschera jako medium pamięci i pojednania*, „Przegląd Zachodni” 2015, nr 3.

Grzegorz PEŁCZYŃSKI, dr hab., profesor w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Szczecińskiego. Studiował etnologię i kulturoznawstwo na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Autor publikacji: *Najmniejsza mniejszość. Rzecz o Karaimach polskich* (1995), *Ormianie polscy w XX wieku. Problem odrębności etnicznej* (1997), *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunku kultury chłopskiej w kinie PRL* (2002), *Karaimi polscy* (2004), *Restauracja „Kresowa”* (2011), *Ewangelikalizm w Rosji (XIX–XX wiek)* (2012, wyd. 2, 2013).

Alicja RACZYŃSKA, dr, zatrudniona w Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Absolwentka filologii włoskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego (2008), gdzie w 2013 roku uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa włoskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują poezję włoskiego humanizmu i renesansu, literaturę neoklasycystyczną i preromantyczną przełomu XVIII i XIX wieku oraz współczesną powieść kryminalną inspirowaną życiem i twórczością Dantego Alighieri.

Józef Maria RUSZAR, dr, pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie. Opublikował dotychczas: *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta* (Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004) oraz *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (antologia wypowiedzi poety o sztuce wraz z albumem jego rysunków oraz zdjęć i reprodukcji do jego twórczości – Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006). Za ostatnią z tych publikacji otrzymał Nagrodę Wydawców Katolickich FENIKS PRO AUTORE 2007 w kategorii „Najpiękniejsza książka roku”. W 2014 roku wydał monografię *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta* (JMR Transatlantyk, Kraków 2014). Jest redaktorem serii „Biblioteka Pana Cogito” (21 pozycji książkowych od roku 2004) i kierownikiem Warsztatów Herbertowskich. Odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Polonia Restituta.

Ewa WOJCIECHOWSKA, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, zajmuje się prozą okresu romantyzmu.

Edyta ŻYREK-HORODYSKA, dr, asystent w Instytucie Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Alicja Raczyńska  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
alicia.raczynska@gmail.com

## Rzeki Adda i Pad jako miejsca pamięci literackiej w idylli *Adda* Alessandra Manzoni

**Abstract:** The article aims at analyzing the idyll *Adda* by Alessandro Manzoni, one of the greatest representatives of the Italian Romanticism. The *Adda* is one of the early, neoclassical works of Manzoni. The young author presents the monologue of the nymph Adda, the goddess of the river of the same name, who invites to her humble kingdom the poet Vincenzo Monti, born on the banks of the great Po. The rivers Adda and Po are presented in the Manzoni's idyll as the places of the literary memory.

**Key words:** Manzoni, Neoclassicism, places of memory, Adda, Po

**Streszczenie:** Celem artykułu jest analiza idylli *Adda* Alessandra Manzoni, jednego z największych przedstawicieli włoskiego romantyzmu. *Adda* jest jednym z wczesnych, neoklasyzystycznych dzieł Manzoni. Młody autor przedstawia monolog nimfy Addy, bogini rzeki o tej samej nazwie, która zaprasza do swego skromnego królestwa poetę Vincenza Montiego, urodzonego nad brzegami wielkiego Padu. Rzeki Adda i Pad są ukazane w idylli Manzoni jako miejsca pamięci literackiej.

**Słowa kluczowe:** Manzoni, neoklasycyzm, miejsca pamięci, Adda, Pad

Alessandro Manzoni (1785–1873), znany w Polsce przede wszystkim jako jedna ze sztandarowych postaci włoskiego romantyzmu i autor słynnej powieści historycznej *I promessi sposi* (*Narzeczeni*), rozpoczął swoją twórczość literacką od utworów poetyckich, które można zaliczyć do nurtu zwanego neoklasycyzmem<sup>1</sup>. Jego głównymi źródłami inspiracji byli Giuseppe Parini

---

<sup>1</sup> Z polskich opracowań na temat Alessandra Manzoni warto wymienić: A. Tylusińska, J. Ugniewska, *Włochy w czasach romantyzmu*, Warszawa 2004, rozdział IV: *Alessandro Manzoni i powieść historyczna lat dwudziestych XIX wieku*, s. 99–181. Polski przekład powieści *I promessi sposi*: A. Manzoni, *Narzeczeni. Powieść medyolańska z XVII stulecia ze starego rękopisu spisana i przerobiona*, tłum. Maria z Siermiradzkiej Obrąpalska, Warszawa 1882. Ponadto na język polski przetłumaczono także niektóre utwory poetyckie Manzoni należące już do romantyzmu, na ten temat zob. J. Miszałska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, *Od Daniego*

(1729–1799), najważniejszy poeta włoskiego oświecenia, oraz Vincenzo Monti (1754–1828), uznawany za najwybitniejszego przedstawiciela poezji neoklasyzystycznej<sup>2</sup>. Tego ostatniego młody Manzoni znał osobiście i wymieniał z nim korespondencję. Monti był mentorem początkującego poety. To właśnie jemu przyszyły autor *Narzeczonych* zadedykował swoją idyllę *Adda*<sup>3</sup>. Tytułowa Adda to nimfa zamieszkująca rzekę o tej samej nazwie, przepływającą przez Lombardię, ojczyznę Manzoni<sup>4</sup>. Ta „bogini skromnego źródła” („diva di fonte umil”<sup>5</sup>, w. 1), mogąca się poszczycić jedynie czystą falą oraz niewielkimi pastwiskami, zaprasza do swego królestwa Montiego, urodzonego nad brzegiem wielkiego Padu<sup>6</sup>. Przedmiotem mojego artykułu będą związki Addy i Padu z tradycją literacką. Zamierzam ukazać, iż te dwie rzeki funkcjonują w idylli Manzoni jako miejsca pamięci literackiej.

Analizując wybrane zagadnienie, odwołuję się do koncepcji *lieux de mémoire* („miejsca pamięci”), której twórcą był francuski historyk Pierre Nora, zajmujący się relacją pamięci, historii i archiwów oraz francuską tożsamością narodową<sup>7</sup>. Jak zauważyli Andrzej Szpociński i Elżbieta Rybicka, Nora nie określił dokładnie, co ujmował przez pojęcie *lieux de mémoire*<sup>8</sup>.

do Fo. *Włoska poezja i dramaty w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Kraków 2007, s. 240–241. Młodzieńcze, neoklasyzystyczne utwory autora *I promessi sposi* nie doczekały się polskich przekładów.

<sup>2</sup> Na temat ech Pariniego i Montiego w młodzieńczych utworach Manzoni zob. na przykład: F. Finotti, *Il „sublime patetico” del Monti*, „Lettere italiane” 1998, nr 4, s. 528–553; P. Frare, *Dalla „splendida bile” alla „socratica ironia”: Parini e Manzoni* [w:] *Le buone dottrine e le buone lettere. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini, 17–19 novembre 1999*, red. B. Martinelli, C. Annoni, G. Langella, Milano 1999, s. 229, 555; P. Frare, *Foscolo e Manzoni lettori di Parini*, „Rivista di letteratura italiana” 1999, t. XVII, nr 2–3, s. 559–581. Warto wspomnieć, iż bardzo cenionym badaczem związków intertekstualnych między twórczością Pariniego i Manzoni był Franco Gavazzeni, zob. na przykład A. Manzoni, *Poesie prima della conversione*, red. F. Gavazzeni, Torino 1992; F. Gavazzeni, *Manzoni tra Parini e Fauriel* [w:] *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, red. F. Gavazzeni, G. Corni, Milano–Napoli 1993, s. 353–375.

<sup>3</sup> Idylla *Adda* powstała w 1803 roku. Osiemnastoletni wówczas Manzoni wysłał ją wraz z listem Montiemu. Mimo pochwały mistrza młody poeta zdecydował się nie publikować swojego utworu. *Adda* ukazała się drukiem dopiero w 1875 roku w „Commentari dell’Ateneo di Brescia”, zob. komentarz do *Adda*, przypis 3 [w:] A. Manzoni, *Opere*, red. R. Bacchelli, Milano–Napoli 1953, s. 4; komentarz do *Adda* [w:] A. Manzoni, *Tutte le poesie*, introduzione di P. Gibellini, note e premesse di S. Blazina, Milano 2005, s. 79.

<sup>4</sup> Rzeka Adda to lewy dopływ Padu.

<sup>5</sup> Cyt. za wydaniem: A. Manzoni, *Opere*, dz. cyt. Wszystkie tłumaczenia fragmentów dzieł Manzoni, Montiego i Pariniego zamieszczone w niniejszym artykule są mojego autorstwa.

<sup>6</sup> Vincenzo Monti urodził się w miejscowości Alfonsine położonej w regionie Emilia-Romagna.

<sup>7</sup> Zob. na przykład P. Nora, *Between Memory and History: Les lieux de mémoire*, tłum. M. Roudebush, „Representations”, wiosna 1989, nr 26, wydanie specjalne: *Memory and Counter-Memory*, s. 7–24.

<sup>8</sup> A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, z. 4, s. 11–12; E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych badaniach literackich*, Kraków 2014, s. 310–311.

Wydaje się, że rozumiał ten termin przede wszystkim jako zinstytucjonalizowane formy zbiorowych wspomnień przeszłości. Za „miejsce pamięci” można by zatem uznać zarówno archiwa historyczne, muzea, cmentarze, pomniki, jak i mieszkania prywatne, w których spotykają się kombatanci, aby uczcić ważną dla nich rocznicę<sup>9</sup>. *Lieux de mémoire* mogą być również rzeki. W idylli Manzoniego Adda i Pad są swego rodzaju pomnikami pamięci literackiej, którą Umberto Eco określa mianem „pamięci roślinnej” (*memoria vegetale*)<sup>10</sup>. Narodziła się ona wraz z wynalezieniem pisma. Włoski semiolog używa słowa *vegetale* („roślinna”), ponieważ pochodzenia roślinnego jest papirus oraz papier. Ponadto etymologia zarówno greckiego *biblios*, jak i łacińskiego *liber* odsyła do kory drzewa. Eco zauważa, iż każda książka przechowuje pewną porcję pamięci zbiorowej. Książki zatem pełnią tę samą funkcję, co starcy z prymitywnych plemion, którzy przekazywali wiedzę młodszemu pokoleniom<sup>11</sup>.

Celem moich badań będzie także analiza związków między utworem Manzoniego a innymi tekstami literackimi. Będę się zatem odwoływać do koncepcji metatekstualności, jednej z pięciu relacji transtekstualnych wyszczególnionych przez Gérarda Genette’a w pracy *Palimpsestes. La littérature au second degré*<sup>12</sup>. Metatekstualność jest definiowana przez francuskiego strukturalistę jako „komentarz” łączący dany tekst z innym, o którym mówi, niekoniecznie go cytując, a w skrajnych przypadkach nawet go nie nazywając. W taki właśnie sposób Hegel w *Fenomenologii ducha* ewokuje aluzyjnie i niejako milcząco *Kuzynka Mistrza Rameau* Denisa Diderota. Genette podkreśla, iż metatekstualność jest relacją *par excellence* krytyczną. Biorąc pod uwagę, że idylla *Adda* ma konkretnego adresata (Vincenza Montiego), będę się także odwoływać do teorii Czytelnika Modelowego (*Lettore Modello*) przedstawionej przez Umberta Eco w książce *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*<sup>13</sup>. Według włoskiego uczonego każde dzieło wytwarza swojego Czytelnika Modelowego, nietożsamego z czytelnikiem empirycznym, który będzie

<sup>9</sup> Elżbieta Rybicka zauważyła również, iż *lieux de mémoire* można rozumieć także metaforycznie i wówczas miejscami pamięci stają się wszelkiego rodzaju praktyki symboliczne obecne w pamięci zbiorowej, kształtujące tożsamość grupy i jej wizerunek, zob. E. Rybicka, dz. cyt., s. 311.

<sup>10</sup> U. Eco, *La memoria vegetale* [w:] tegoż, *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Milano 2011, s. 12–13.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 11–12; G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 321. Pozostałe relacje transtekstualne wyszczególnione przez Genette’a to intertekstualność, paratekstualność, architekstualność i hipertekstualność.

<sup>13</sup> U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 2013; polski przekład: U. Eco, *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Warszawa 1994.



potrafił prawidłowo odczytać i zinterpretować tekst<sup>14</sup>. Aby móc podołać tej misji, ów odbiorca idealny musi posiadać odpowiednie kompetencje. Jedną z nich jest tak zwana kompetencja intertekstualna (*competenza intertestuale*), która pozwala odkryć związki intertekstualne między różnymi dziełami literackimi<sup>15</sup>. Odwołuję się także do koncepcji intertekstualności zaproponowanej przez Michaela Riffaterre'a w pracy *Semiotics of Poetry*, w szczególności w rozdziale *Interpretants*<sup>16</sup>. Francuski uczony opracowuje koncepcję interpretantu, czyli znaku łączącego dany tekst z jego intertekstem. Pomaga on czytelnikowi odkryć obecność „tekstu-ducha” („the ghost text”<sup>17</sup>) w dziele, które właśnie czyta. Interpretanty można podzielić na leksematyczne i tekstualne. Pierwsze z nich to słowa, które odsyłają do innego tekstu. Drugie natomiast to teksty, które zawierają cytaty lub aluzje do intertekstu<sup>18</sup>.

Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób dwie wspomniane wyżej rzeki są zaprezentowane w idylli Manzonięgo. Nimfa Adda, mówiąc o Padzie, używa nazwy „Eridano” (Erydan). Czytelnik Modelowy musi odkryć odwołanie do tradycji kulturowej i literackiej, która utożsamiała najdłuższą włoską rzekę z Erydanem, znanym z mitu o Faetonie opowiedzianego w I i II księdze *Metamorfoz* Owidiusza<sup>19</sup>. Faeton, syn Heliosa, wymógł na ojcu, aby ten pozwolił mu powozić swój rydwan, zaprzężony w ogniste rumaki. Młodzieniec z początku jechał szlakiem wyznaczonym na sklepieniu niebios. Szybko jednak stracił panowanie nad końmi. Rydwan zjechał zbyt nisko i spowodował serię pożarów na łąkach. Zeus, usłyszawszy błagania Ziemi o pomoc, poraził Faetona piorunem. Poparzone ciało chłopca zostało przyjęte przez litościwe fale Erydanu. Siostry Faetona, które nie mogły przestać płakać po śmierci brata, zostały zmienione przez bogów w topole, a ich łzy przekształciły się w krople bursztynu. Rzeka Pad była identyfikowana z Erydanem, ponieważ u jej ujścia znajdowano bursztynu. Takie hipotezy pojawiły się między innymi w *Geografii* Strabona (V, 1, 9) oraz w *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego (XXXVII.32)<sup>20</sup>. Topos Padu-Erydanu był obecny w twórczości wielu poetów włoskiego humanizmu i renesansu<sup>21</sup>. Nawiązał do niego także sam Vincen-

<sup>14</sup> Zob. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, dz. cyt., s. 50–56.

<sup>15</sup> Zob. tamże, s. 78.

<sup>16</sup> M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington 1984, s. 81–114.

<sup>17</sup> Tamże, s. 91.

<sup>18</sup> Tamże, s. 81.

<sup>19</sup> Mít o Faetonie ujęto w następujących wersach księgi I i II *Metamorfoz*: I, 750–II, 450.

<sup>20</sup> Na ten temat zob. także książkę A. Mastrocinque, *L'ambra e l'Eridano. Studi sulla letteratura e sul commercio dell'ambra nell'età preromana*, Este 1991.

<sup>21</sup> Jako jeden z przykładów można podać tom elegii neapolitańskiego poety Giovanniego Pontana *Eridanus*, w którym oddaje on hołd swojej kochance Stelli oraz jej ojczyźnie, oblewanej przez rzekę Pad. Warto także wymienić poemat *L'Eridano* Francesca Patrizi (1529–1597), napisany na cześć książąt Este. Topos Padu-Erydanu pojawia się też u Matteo M. Boiarda

zo Monti w swoim poemacie *La visione di Ezechiello* (*Wizja Ezechiela*)<sup>22</sup>. W pierwszych wersach tego młodzieńczego dzieła Montiego pojawia się personifikacja rzeki Pad – „królewski ojciec Erydan” („il real padre Eridano”<sup>23</sup>, w. 1), który płynąc przez pola, „potrąca brzeg swym dumnym rogiem z prawej strony” („urta con fiero/ Corno la riva alla diritta mano”, w. 2–3). W wersach 41–46 idylli Manzonięgo Czytelnik Modelowy powinien odnaleźć aluzję do postaci Wergiliusza, do twórczości wielkich poetów związanych z regionem Emilia-Romagna:

Ben so che d'altro vanto aver corona  
pretende il re de' fiumi, e presso al Mincio  
del primo onor geloso ancor s'ascolta  
fremer l'onda sdegnosa arme ed amori,  
e so ch'egli n'andò poi de la molle  
guarinia corda, or de la tua superbo<sup>24</sup>.

Wyrażenie „arme ed amori” (oręż i miłości, w. 44) to interpretant tekstualny odsyłający Czytelnika Modelowego do początku pierwszej księgi *Orlando Szalonego* (*Orlando Furioso*) Ludovica Ariosta, wielkiego poety włoskiego Odrodzenia związanego z dworem książąt Este w Ferrarze<sup>25</sup>. W zdaniu „e so ch'egli n'andò poi de la molle/ guarinia corda, or de la tua superbo” kryje się metatekstowe odwołanie do twórczości Giovanniego Battisty Guariniego (1538–1612), autora słynnego dramatu pasterskiego *Pastor Fido*, oraz samego Vincenza Montiego<sup>26</sup>. Tymi wszystkimi osobistościami szczyli się Pad, chociaż pamięta, że to nad rzeką Mincio urodził się Wergiliusz, mistrz łacińskiej poezji epickiej<sup>27</sup>.

Adda, chwalać wielkie osobistości, którymi pyszni się Erydan, zaznacza, iż jej królestwo też rozślawił pewien wybitny poeta. W wersach 49–55 znajdujemy apostrofę skierowaną do wzgórze przy jeziorze Pusiano. Czytelnik Modelowy powinien zauważyć aluzję do postaci wspomnianego wyżej Pariniego, który

---

(na przykład *Egloga* I z tomu *Pastorali*, w. 37) i Ludovica Ariosta (na przykład kancona V *Rapido Po z Rime*).

<sup>22</sup> Zob. komentarz do *Adda*, przypis 8 [w:] A. Manzoni, *Opere*, dz. cyt., s. 4.

<sup>23</sup> Cyt. za wydaniem: V. Monti, *Poesie di Vincenzo Monti*, Milano 1829.

<sup>24</sup> „Dobrze wiem, że z innego powodu prawo do korony/ rości sobie król rzek i że w pobliżu Mincia,/ zazdrosnego o pierwsze zaszczyty, wciąż jeszcze się słyszy,/ jak dumna fala szumi o orężu i miłostkach./ Wiem też, że później [Erydan] pysznił się najpierw delikatną/ struną Guarina, a następnie twoją” [tłum. – A.R.].

<sup>25</sup> Zob. komentarz do *Adda*, przypis 6 [w:] A. Manzoni, *Opere*, dz. cyt., s. 6.

<sup>26</sup> Zob. tamże.

<sup>27</sup> Rzeka Mincio to lewy dopływ Padu, który przepływa przez jezioro Garda i, w dolnym biegu, przez Mantuę. Według starożytnych biografów Wergiliusz urodził się w miejscowości Andes w pobliżu Mantui, zob. na ten temat S. Stabryła, *Wergiliusz – świat poetycki*, Wrocław 1983, s. 25–26.

przyszedł na świat w tej właśnie okolicy<sup>28</sup>. Nimfa Adda pozdrawia to miejsce słowami: „Witaj dumo mojego brzegu” („Salve onor di mia riva”, w. 52). Wspomina, że tam, swego czasu, schodzili Apollo i Muzy z Helikonu, puściwszy w zapomnienie źródło Askra (w. 52–54). Wyrażenia „Muse eliconadi” (Muzy helikońskie) „ascrea fontana” (źródło Askry) kieruje uwagę Czytelnika Modelowego na postać Hezjoda, którego ojciec osiadł w Askrze u podnóży Helikonu w Beocji. W apostrofie Addy kryje się też gloryfikacja poezji Pariniego, która potrafi przyćmić nawet twórczość słynnego autora *Teogonii*. Warto nadmienić, iż w apostrofie nimfy skierowanej do miejsca narodzin wielkiego poety oświeceniowego można odkryć interpretant tekstualny odsyłający do Ody *La vita rustica*. We fragmencie: „a te mai sempre/ sul pian felice e sul sacrato cli-vo/ rida Bacco vermilio e Cerer bionda” („niech dla ciebie zawsze/ na szczęśliwej ziemi i na poświęconym wzgórzu,/ śmieje się szkarłatny Bakchus i jasnowłosa Ceres” w. 49–51) kryje się aluzja do wersów 9–16 wspomnianego utworu Pariniego, w którym wygłoszono pochwałę życia wiejskiego:

Queste che ancor ne avanzano  
ore fugaci e meste,  
belle ci renda e amabili  
la libertata agreste.  
Qui Cerere ne manda  
biade, e Bacco il vin:  
qui di fior s'inghirlanda  
bella Innocenza il crin<sup>29</sup>.

W kolejnych wersach monologu (w. 55–57) Addy znajdujemy informację, iż wyżej przedstawione *locus amoenus* było tłem twórczości wielkiego poety:

Quivi sovente il buon cantor vid'io  
venir trattando con la man sicura  
il plettro di Venosa e il suo flagello<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Giuseppe Parini urodził się w lombardzkiej miejscowości Bosisio, położonej w pobliżu jeziora Pusiano (Lago di Pusiano). Pliniusz Starszy w swoim traktacie *Historia naturalna* (III, 131) nazwał ten akwen Jeziorem Eupili. Giuseppe Parini wydał swój tom poezji, inspirowanych poetyką Accademia dell'Arcadia, pod pseudonimem Ripano Eupilino. „Ripano” to anagram „Parini”, natomiast Eupilino odnosi się do Eupili, czyli jeziora Pusiano, zob. V. Tonti, *Studi su Giuseppe Parini*, Roma 1878, s. 5, 10.

<sup>29</sup> Cyt. za wydaniem: G. Parini, *Il Giorno e altre opere scelte*, introduzione celta e commento di G. Savarese, Firenze 1968. Tłumaczenie: „Te, które jeszcze pozostają/ godziny ulotne i smutne/ czyni nam pięknymi i miłymi/ wieśniacza wolność./ Tutaj Ceres zsyła/ plony, a Bakchus wino:/ tutaj kwiatem ozdabia/ włosy piękna Niewinność”.

<sup>30</sup> „Tutaj często widziałam, jak dobry śpiewak/ przychodził, władając biegłą ręką/ plektronem i biczem z Venosy”. W tym fragmencie znajdujemy aluzję do miejsca narodzin Horacego, który

Czytelnik Modelowy powinien odczytać ten fragment jako krótką charakterystykę twórczości Pariniego. Wielki autor włoskiego oświecenia podziwiał i naśladował Horacego. Echa twórczości satyrycznej rzymskiego liryka można odnaleźć w największym dziele Pariniego – satyryczno-dydaktycznym poemacie *Il Giorno* (*Dzień*), który ukazuje dekadencję lombardzkiej arystokracji z okresu poprzedzającego rewolucję francuską<sup>31</sup>. Ody Horacego były natomiast wzorem do naśladowania dla licznych *Odi* poety z Bosisio. Kolejne wersy monologu Addy stanowią także komentarz do wielkich dzieł Pariniego:

o traendo l'inerte fianco a stento,  
 invocor la salute, e la ritrosa  
 Erato bella che di lui temea  
 l'irato ciglio e il satiresco ghigno  
 seguialo alfine, e su le tempia antiche  
 fea di sua mano rinverdire il mirto<sup>32</sup>.

Przywołane wyżej wersy 58–59 odsyłają Czytelnika Modelowego do dwóch *Ód* Pariniego o podłożu autobiograficznym – *La caduta* (*Upadek*) i *Il messaggio* (*Posłanie*)<sup>33</sup>. W pierwszej z nich ukazano następującą scenę: starzejący się, schorowany i ubogi poeta upada na ulicy w pewien niepokodny dzień. Litościwy przechodzień, który pomaga mu się podnieść, rozpoznaje w nim znanego w całym mieście literata i zaczyna mu doradzać, aby schlebiał możliwym i szukał bogatych protektorów. Poeta jednakże z oburzeniem odrzuca te porady, gdyż pragnie pozostać wierny swoim ideałom. W drugim z cytowanych utworów Parini oddaje hołd pięknej, młodej hrabinie Marii Castelbarco, która dowiadywała się o stan jego zdrowia przez posłańca<sup>34</sup>. W dalszym fragmencie (w. 60–63) Czytelnik Modelowy znajduje wyraźne nawiązanie do poezji miłosnej Pariniego, którą ten przedstawiciel włoskiego oświecenia zaczął tworzyć dopiero pod koniec życia<sup>35</sup>.

W końcowym fragmencie idylli (w. 70–85) nimfa konstatuje ze smutkiem, że na świecie nie ma już tego wielkiego poety, który był jej największą chlubą. Utrata tej osobistości wywołała ogromny smutek i żalobę w jej kró-

przyszedł na świat w Wenuzji (łac. Venusia), zob. na przykład J. Krókowski, *Wstęp* [w:] Horacy, *Wybór poezji*, oprac. J. Krókowski, Kraków 1971. Obecnie ta miejscowość nosi nazwę Venosa.

<sup>31</sup> Zob. komentarz do *Adda*, przypis 13 [w:] A. Manzoni, *Opere*, dz. cyt., s. 6. Warto wspomnieć, iż *Il Giorno* został częściowo przetłumaczony na język polski przez Edwarda Porębowicza.

<sup>32</sup> Por.: „lub [widziałam go], jak z trudem poruszając zniechęconym ciałem/ przyzywał zdrowie, i gdy onieśmielona/ piękna Erato, która bała się jego/ gniewnej brwi i satyrycznego śmiechu/ wreszcie do niego dotarła i sędziwe skronie/ własną ręką uwieńczyła zielonym mirtem”.

<sup>33</sup> Zob. komentarz do *Adda*, odnośnik 14 [w:] A. Manzoni, *Opere*, dz. cyt., s. 6.

<sup>34</sup> Na ten temat zob. na przykład S. Antonelli, *Giuseppe Parini*, Firenze 1973, s. 16. Hrabina pojawia się w tej odzie jako „inclita Nice” („sławna Nice”).

<sup>35</sup> Na przykład wspomniana wyżej oda *Il messaggio* oraz *Il pericolo* (*Niebezpieczeństwo*).

lestwie. W lasach, gdzie wcześniej rozbrzmiewały piękne pieśni, panuje teraz przerażający smutek. Prosi zatem Montiego, „rozśpiewaną duszę” („canoro spirito”, w. 72) znad Erydanu, aby przybył nad jej brzegi i rozślawił je swoją poezją. Adda stanie się wtedy godna, aby wielki król rzek, zapominając o innych nimfach, zwrócił na nią uwagę.

Idylla Manzoni jest hołdem osiemnastoletniego wówczas adepta sztuki poetyckiej dla dwóch wybitnych poetów stanowiących dla niego największe źródła inspiracji. W tym miejscu warto nawiązać do spostrzeżenia Giacomo Prandoliniego, według którego Adda symbolizuje prosty styl i język poezji młodego Manzoni, niedorównujący kunsztownej formie twórczości wielkiego przedstawiciela neoklasycyzmu<sup>36</sup>. Moim zdaniem można się pokusić o stwierdzenie, że skromna i pokorna nimfa, bóstwo opiekuńcze niewielkiej rzeki, to personifikacja twórczości przyszłego autora *I promessi sposi*. Ta młodzieńcza poezja, jeszcze niedoskonała, potrzebuje opieki doświadczonego mistrza, aby osiągnąć doskonałość. Wielki Parini, chluba Lombardii, odszedł już do wdzięczności. Adda zatem kieruje zaproszenie do Montiego, wciąż żyjącego dziedzica wielkich autorów znad Padu. Ma bowiem nadzieję, że on pomoże jej osiągnąć upragnioną doskonałość.

## Bibliografia podmiotowa

- Manzoni A., *Narzeczeni. Powieść medyolańska z XVII stulecia ze starego rękopisu spisana i przerwiona*, tłum. Maria z Siermiradzkiej Obrąpalska, Warszawa 1882.
- Manzoni A., *Opere*, red. R. Bacchelli, Milano–Napoli 1953.
- Manzoni A., *Poesie prima della conversione*, red. F. Gavazzeni, Torino 1992.
- Manzoni A., *Tutte le poesie*, introduzione di P. Gibellini, note e premesse di S. Blazina, Milano 2005.
- Monti V., *Poesie di Vincenzo Monti*, Milano 1829.
- Parini G., *Il Giorno e altre opere scelte*, introduzione scelta e commento di G. Savarese, Firenze 1968.

## Bibliografia przedmiotowa

- Antonelli S., *Giuseppe Parini*, Firenze 1973.
- Eco U., *La memoria vegetale* [w:] tegoż, *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Milano 2011, s. 7–26.

<sup>36</sup> G. Prandolini, *Alessandro Manzoni – mitologia come idolatria* [w:] *Il mito nella letteratura italiana*, red. P. Gibellini, t. 3: *Dal neoclassicismo al decadentismo*, red. R. Bertazzoli, Brescia 2003, s. 141.

- Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 2013.
- Eco U., *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, Warszawa 1994.
- Finotti F., *Il „sublime patetico” del Monti*, „Lettere italiane” 1998, t. LX, nr 4, s. 528–553.
- Frare P., *Dalla „splendida bile” alla „socratica ironia”: Parini e Manzoni* [w:] *Le buone dottrine e le buone lettere. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini, 17–19 novembre 1999*, red. B. Martinelli, C. Annoni, G. Langella, Milano 1999, s. 229–555.
- Frare P., *Foscolo e Manzoni lettori di Parini*, „Rivista di letteratura italiana” 1999, t. XVII, nr 2–3, s. 559–581.
- Gavazzeni F., *Manzoni tra Parini e Fauriel* [w:] *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, red. F. Gavazzeni, G. Corni, Milano–Napoli 1993, s. 353–375.
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz Kraków 1992, s. 317–366.
- Krókowski J., *Wstęp* [w:] *Horacy, Wybór poezji*, oprac. J. Krókowski, Kraków 1971, s. III–LXII.
- Mastrocinque A., *L'ambra e l'Eridano. Studi sulla letteratura e sul commercio dell'ambra nell'età preromana*, Este 1991.
- Miszalska J., Gurgul M., Surma-Gawłowska M., Woźniak M., *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Kraków 2007.
- Nora P., *Between Memory and History: Les lieux de mémoire*, tłum. M. Roudebush, „Representations”, wiosna 1989, nr 26, wydanie specjalne: *Memory and Counter-Memory*, s. 7–24.
- Prandolini G., *Alessandro Manzoni – mitologia come idolatria* [w:] *Il mito nella letteratura italiana*, red. P. Gibellini, t. 3: *Dal neoclassicismo al decadentismo*, red. R. Bertazzoli, Brescia 2003, s. 133–157.
- Riffaterre M., *Semiotics of Poetry*, Bloomington 1984.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych badaniach literackich*, Kraków 2014.
- Stabryła S., *Wergiliusz – świat poetycki*, Wrocław 1983.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11–20.
- Tonti V., *Studi su Giuseppe Parini*, Roma 1878.
- Tylusińska A., Ugniewska J., *Włochy w czasach romantyzmu*, Warszawa 2004, rozdział IV: *Alessandro Manzoni i powieść historyczna lat dwudziestych XIX wieku*, s. 99–181.

Ewa Wojciechowska  
Uniwersytet Jagielloński  
wojciechowska.ewka@gmail.com

## Powierzchnia i głębia: szkic o cielesności w polskiej romantycznej noweli fantastycznej

**Abstract:** Using August Wilhelm Schlegel's definition of the short story and Tzvetan Todorov's concept of the fantastic, the essay presents three Romantic fantasy short stories. The author focuses on the representation of the body and corporeality. The works analyzed attempt to challenge the post-Enlightenment materialistic perspective and redefine the body and soul dichotomy. The essay discusses three models of presenting the body in the selected short stories. The first model, in *Życie po śmierci* [Life after Death] by J. I. Kraszewski, follows the logics of the grotesque and presents the body as not only the object, but also the vehicle of narration. The second model, in *Lekarz magnetyczny* [The Magnetic Doctor] by Józef Dzierzkowski, indicates the physiognomical understanding of the body as a sign, a call for interpretation. The third model, in *Dentysta* [The Dentist] by Henryk Rzewuski, involves the process of a radical suspension of the body and soul dichotomy: the body is conceived as pure surface.

**Keywords:** short story, fantasy, Romanticism, body, materialism, physiognomy

**Streszczenie:** Wychodząc od definicji noweli Augusta Wilhelma Schlegla oraz koncepcji fantastyki Tzvetana Todorova, szkic przedstawia trzy romantyczne nowele fantastyczne. Autorka skupia się na reprezentacji ciała i cielesności. Analizowane utwory stanowią próbę zmierzania się z poświeceniową optyką materialistyczną oraz redefinicji dualizmu ciała i duszy. Szkic zawiera omówienie trzech modeli ukazywania ciała w omawianym okresie. Pierwszy, obecny w *Życiu po śmierci* Józefa I. Kraszewskiego, rządzi się logiką groteski oraz ukazuje ciało jako nie tylko przedmiot, ale i medium narracji. Drugi, występujący w *Lekarzu magnetycznym* Józefa Dzierzkowskiego, wskazuje na fizjonomiczne rozumienie ciała jako znaku, wezwania do interpretacji. W trzecim, zaobserwowanym w *Dentyście* Henryka Rzewuskiego, obejmuje proces radykalnego zawieszenia dualizmu ciała i duszy – ciało pojmowane jest jako czysta powierzchnia.

**Słowa kluczowe:** nowela, fantastyka, romantyzm, ciało, materializm, fizjonomika, Józef I. Kraszewski, Józef Dzierzkowski, Henryk Rzewuski

## Wstęp: ustalenia pojęciowe

W *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* nie znajdziemy hasła „ciało”, lecz gdybyśmy chcieli je sobie tam wyobrazić, znalazłoby się ono pomiędzy hasłami „chłop” i „cmentarz”. To arbitralne sąsiedztwo nieoczekiwanie zawiera ważną wskazówkę: interpretacja ciała wiąże się z jednej strony z kontekstem społeczno-ekonomicznym, z drugiej zaś ze śmiercią.

Nie jest jednak zamiarem tego szkicu wypełnienie owej luki<sup>1</sup>: chodzi raczej o wskazanie możliwości interpretacyjnych dotyczących problemu cielesności w polskiej romantycznej noweli fantastycznej. To materiał o tyle intrygujący, iż rzadko odczytywany w tym kontekście. Poczynione rozpoznania mogą więc wzbogacić zarówno już istniejące badania, dotyczące romantycznego rozumienia ciała, jak i uzupełnić wiedzę na temat dziewiętnastowiecznej fantastyki.

Próbując sformułować definicję romantycznej noweli fantastycznej (z uwzględnieniem terminologicznej dezynwoltury ówczesnej krytyki<sup>2</sup>), wyjdźmy od pojęcia noweli, odwołując się do propozycji teoretycznej Augusta Wilhelma Schlegla, w której wyznacznikiem gatunku jest szczególny rodzaj ruchu, dokonującego się w tekście, nie zaś konkretne rozwiązania formalne. Oddajmy głos Schleglowi:

Nowela jest historią bez historii, stąd opowiada ona o dziwnych wydarzeniach, do których doszło niejako wbrew mieszczańskim prawom i zarządzeniom. Należą do nich to dziwne zrządenia losu, czasem nieszczęśliwe, czasem nie, to znów chytre figle, płatanie dla zaspokojenia swoich namiętności. Te pierwsze spotykamy głównie w nowelach tragicznych i poważnych, te ostatnie w komicznych<sup>3</sup>.

Nowela jest tu ukazana jako opowieść o pojawianiu się obcości w bezpiecznym i uporządkowanym świecie, w codziennej i bardzo konkretnej rzeczywistości, która jest czytelnikowi znana z doświadczenia<sup>4</sup>, mówi bowiem o tym, co w takiej znanej i oswojonej przestrzeni dzieje się wbrew intencjom

<sup>1</sup> To zadanie realizuje w wartościowy sposób książka Mariusza Chołodego, zob. tenże, *Ciało – dusza – duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011.

<sup>2</sup> Nowela jako pojęcie z zakresu literaturoznawstwa zyskuje wykładnię dopiero w słowniku Maurycego Orgelbranda, zob. M. Marcjan, *Nowela* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 615. Jak dowodzi badaczka, wcześniej (na przykład w słowniku Samuela Bogumiła Lindego) nie ma żadnych precyzyjnych ujęć terminologicznych noweli, co świadczy o tym, że pojęcie to w jego nowoczesnej formie znajdowało się wówczas w trakcie procesu ustalania własnych granic.

<sup>3</sup> A.W. Schlegel, *Wykłady o literaturze pięknej i sztuce*, tłum. E. Namowicz [w:] *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 301.

<sup>4</sup> Por.: „(...) jej [noweli – E.W.] domem powinien być świat rzeczywisty, stąd też z upodobaniem podaje się w niej precyzyjne określenia miejsca i czasu oraz nazwiska osób. Dlatego



bohaterów czy niezgodnie z uznawanymi przez nich prawami. Dominantą gatunku jest manifestacja innej strony bytu, znieswojenie mieszczańskiej rzeczywistości czy obowiązującego ładu, w którym wszystko ma swój cel i swoje przeznaczenie. Definicja ta wskazuje na dość luźne rozumienie gatunku. Maciej Szargot uważa przywołaną tu wykładnię za reprezentatywną dla epoki:

(...) romantyczna nowela była pojmowana dość swobodnie. Nie definiowano jej w sposób normatywny, często rozumiano po prostu jako opowiadanie o małej objętości i prostej fabule, choć dość powszechnie dostrzegano konieczność wprowadzenia do niej punktu zwrotnego. Jednocześnie odczuwano, że jest to gatunek szczególnie ciekawy właśnie ze względu na obecność perypetii<sup>5</sup>.

Zdaje się więc, że tak pojęta nowela stanowi idealne pole dla pisarstwa fantastycznego, w którym właśnie dokonuje się taki ruch – obnażenie tego, co nieznanne, w przestrzeni uporządkowanego i znajomego czytelnikom świata. Jednak złamanie obowiązujących praw musi się odbywać w szczególnym trybie, by można je uznać za praktykę o charakterze fantastycznym. Eric S. Rabkin<sup>6</sup> powołuje się na kryterium zaskoczenia (dlatego fantastyczne nie są mity, baśnie czy metafory, które nazwać można nadnaturalnością oswojoną lub cudownością). Węższą jeszcze definicję proponuje Tzvetan Todorov, wykluczając z domeny fantastyki także to, co dotyczy psychologicznego efektu nadnaturalności. Według badacza fantastyka to drżenie, wahanie, podróżowanie pomiędzy dwoma biegunami: między tym, co cudowne, a tym, co niesamowite.

Punkt wyjścia dla argumentacji Todorova stanowi rozpoznanie, że definiowanie fantastyki osnute jest na logice binarnej: opozycji między wyobrażonym a realnym, między podmiotem a światem, między figuratywnym a dosłownym. W takiej optyce nadnaturalność może leżeć po stronie rzeczywistości (i wtedy mamy do czynienia z cudownością, jak w baśni) lub po stronie Ja (wówczas to, co zostaje ukazane w tekście, stanowi wyraz stanów psychicznych, trop, symptom, znak, tego, co wewnętrzne, nie jest zaś samodzielnym bytem); może być pojmowane literalnie (kiedy traktujemy występujące w dziele nadnaturalne zjawisko na równych prawach z innymi elementami świata przedstawionego) bądź odczytywane alegorycznie czy metaforycznie.

Francuski badacz powiada, że z fantastyką mamy do czynienia wtedy, kiedy dzieło uniemożliwia nam jednoznaczną klasyfikację pojawiających się w tekście zjawisk: nie możemy w żaden sposób oswoić prezentowanej w tekście dziwności – ani przez przypisanie jej właściwościom świata, który miał

też z reguły musi ona opisywać ludzi takimi, jakimi są (...)", tamże, s. 300. Stąd też wnioskuje Schlegel, że stosowniejsza jest dla noweli proza niż poezja.

<sup>5</sup> M. Szargot, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004, s. 82–83. Na to wskazuje również definicja z encyklopedii Orgelbranda, gdzie nowela oznacza „małą powieść, czyli powiastkę pisaną prozą”. Zob. M. Marcjan, dz. cyt., s. 615.

<sup>6</sup> Odwołuję się tutaj do: E.S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton 1976.

by charakter cudowny (na przykład mityczny, baśniowy), ani przez uznanie jej za projekcję bohatera. Nie sposób ustalić, czy manifestująca się nadnaturalność ma charakter zewnętrzny, czy wewnętrzny: lokuje się ona nieustannie na granicy, oscyluje między tymi dwiema wykładniami (a tym samym między dwoma innymi trybami wypowiedzi: cudownością oraz prozą psychologiczną). Stan wieloznaczności, mnogości przypuszczeń jest jednak bardzo kruchy: najczęściej w konkretnych realizacjach osuwa się on w kierunku bądź bieguna cudowności, bądź niesamowitości (psychologizacji). Dlatego fantastyka sama w sobie, na metapoziomie, „wiedzie żywot pełen niebezpieczeństw i może się ulotnić w każdej chwili”<sup>7</sup>.

Zawierając Todorovowskiej wykładni fantastyki, chciałabym się przyjrzeć kilku interpretacjom zagadnienia cielesności, ujmując je w horyzoncie opozycji między powierzchnią a głębią, tym, co materialne i empiryczne, a jakościami niematerialnymi (psychologia, charakter, wartości). Taką konstrukcją szkicu sugerują już same omawiane teksty: ciało w każdym z nich definiowane jest jako to, co powierzchniowe i materialne, jednak konkretne rozwinięcia tego rozpoznania okazują się bardziej zniuansowane i wskazują na ów charakterystyczny dla fantastyki ruch: drgania, wahania, niejednoznaczności między możliwymi wykładniami.

## Biologiczne ciało: powłoka bez znaczenia

W *Życiu po śmierci. Powieści pijaka* Józef Ignacy Kraszewski przedstawia obraz rozkładającego się ciała, które oddzieliło się od osobnej instancji, duszy, ta zaś przygląda się procesowi gnicia i przedstawia go czytelnikowi:

Oh! okropnie! Okropnie! Ten, kto za życia umiał myśleć, a nie potrafił wierzyć, o jakże boleśnie umiera, jak boleśnie patrzy na świat oczyma, które po raz ostatni posługują jego duszy, jak smutno myśli ta głowa, która wkrótce pusta i bezduszna, jak arfa bez strun, będzie gniazdem robactwa. (...) Wyobraźcie sobie zegarek, którego koła przestały poruszać wskazówką – koła idą – zegar stanął. Tak i ze mną się wówczas działo; dusza moja żyła w ciele, ale ciało nie słuchało jej rozkazów i wszyscy osądzili mnie umarłym<sup>8</sup>.

Owo świadome „ja” nazywa siebie zepsutym zegarkiem i harfą bez strun, reifikując swoje ciało, porównując je z przedmiotem, który przestał pełnić swoje funkcje, do bezużytecznego narzędzia. Jednocześnie narrator chętnie odwołuje się do biologicznego słownika:

<sup>7</sup> T. Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, tłum. R. Howard, wstęp R. Scholes, New York 1975, s. 41 (tłum. – E.W.).

<sup>8</sup> J.I. Kraszewski, *Życie po śmierci. Powieść pijaka*, „Tygodnik Literacki” 1838, t. 1, s. 195.

Kazali mu [ciału – E.W.] wydać soki pożywne robactwu i roślinom – zginać na wieki, rozsypać się w drobne cząstki bez imienia, podobne cząstkom zgnitego zwierza, zgnitej rośliny – cząstki, na których nawet ręka przyrodzenia nie napisała, że kiedyś składały człowieka (...). To robactwo było dziecięciem mojego ciała – pełne go było, pełzały po nagich już kościach<sup>9</sup>.

Prochy moje zmieszały się z ziemią, rozbiegłem się na wszystkie strony. Jedne cząstki poszły w powietrze, inne zostały w ziemi. (...) Potem jedno z nich wcisnęły się przez łodygę do kwiatu (...) <sup>10</sup>.

Przywołany tu fizjologiczny paradygmat obrazowania wskazuje na ziemski, przemijalny wymiar ciała: ma ono charakter nietrwały, przynależy do sfery zdeterminowanych procesów biologicznych. Wobec duszy jest niesamodzielne: to ona widzi, słyszy i czuje, choć nie posiada fizycznych organów percepcji. Ciało bez duszy jest martwe, istnieje jedynie jako biologiczna, naturalna powłoka, która przez jakiś czas zawierała w sobie życie, teraz zaś poddaje się naturalnym procesom rozpadu. Kraszewski odwołuje się tutaj do dualistycznej koncepcji człowieka, w obrębie której dokonuje się separacja ciała i duszy, rozumianych jako dwie odrębne substancje<sup>11</sup>.

Przedstawiony przez Kraszewskiego sugestywny i naturalistyczny obraz gnicia zdaje się ilustrować tezę wyrażoną na początku tekstu – intencję polemiczną wobec tych, którzy „umieli myśleć, ale nie potrafili wierzyć”. Można przypuszczać, że z kategorią „myślących, niewierzących” należy łączyć nie tylko wymienionych w tekście stoików-panteistów, ale i nowych pogan: materialistyczny, oświeceniowy nurt nauki. Trup Kraszewskiego, ukazany jako uszkodzony mechanizm, może być parodystyczną odpowiedzią na człowieka-maszynę de La Mettriego<sup>12</sup>, twierdzącego, iż nie istnieje dusza jako odrębna substancja. Podsta-

<sup>9</sup> Tamże, s. 196.

<sup>10</sup> Tamże, s. 197.

<sup>11</sup> Zapewne pisarz nie odwołuje się tutaj z rozmysłem do jakiejś konkretnej filozoficznej czy antropologicznej wykładni dualizmu ciało–dusza. Raczej dzieli los każdego człowieka Zachodu, który próbując mówić o ciele, od razu nieświadomie wpada w dualistyczną koleinę. Zjawisko to omawia François Chirpaz: „Tym samym człowiek Zachodu, pragnący mówić o swoim ciele, jest spadkobiercą, jeśli nie określonej koncepcji, to przynajmniej jakiegoś sposobu jej formułowania, stawiania tej problematyki. Myśli on i mówi w kategoriach dualistycznych”, F. Chirpaz, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 93. Wiemy z pewnością, iż dualizm ciała i duszy ukazany w noweli jest legitymizowany wykładnią chrześcijańską: „Teraz z wiarą niebieską Chrystusa, otworzyły się dla wszystkich wrota nieśmiertelności”, J.I. Kraszewski, *Życie po śmierci...*, dz. cyt., s. 195.

<sup>12</sup> Pomijam tu inne tropy, związane z przedstawieniem ciała jako maszyny, na przykład Kartezjańskie porównanie ciała do zegarka czy inne oświeceniowe propozycje mechanicystyczne (ich synekdochą jest przywoływany w tekście Julien Offray de La Mettrie). Kraszewski nie zostawił żadnych śladów, świadczących o jego naukowym zainteresowaniu tą kwestią, choć temat ciała powraca w jego twórczości wielokrotnie i w rozmaitych kontekstach. Zob. między inny-

wowe własności ciała ożywionego – siła poruszająca, czucie – tkwią już w samej naturze budującej je substancji. Dlatego z punktu widzenia logiki zbyteczne byłoby istnienie drugiej obok materialnej substancji: właściwości duszy, jej funkcja ożywiania pokrywałyby się wówczas z właściwościami materii. Ciało ludzkie jest maszyną, która sama siebie nakręca, to żywe *perpetuum mobile*, powiada skandalizujący badacz<sup>13</sup>. Nie istnieje żadna instancja, która – odrębna wobec niego – nadawałaby mu ruch czy życie. Ów zepsuty zegarek z noweli Kraszewskiego i ukazane w niej rozdarcie na rozpadające się ciało i pozostającą przy życiu duszę zdają się wymierzone właśnie przeciw temu wyobrażeniu.

Narrator próbuje tu zbadać tajemnicę ciała przez ukazanie jego anatomii: utwór rządzi się logiką enumeracji, wyliczenia kolejnych organów, kolejnych obszarów ciała, które odsłaniają się w procesie gnicia. Narrator zachowuje się jak patolog: próbuje zstąpić z powierzchni do głębi ciała, zajrzeć do środka – rozkrawa je, dzieli na coraz mniejsze partie: widzimy rozpad poszczególnych członków, narządów, aż po drobne cząsteczki, które stają się pożywką dla rosnących kwiatów. Być może źródłem owej narracji anatomopatologicznej szukać należy w doświadczeniu pisarza: studiował przecież na Wydziale Lekarskim (który szybko porzucił). Twórca kilkakrotnie wraca do tego epizodu biograficznego w swoich powieściach, na przykład Gustaw z *Poety i świata* przeżywa – podobnie jak sam Kraszewski – rozczarowanie medycyną. W trakcie lekcji anatomii, na której ogląda okaleczone dla potrzeb wykładu ciało młodej dziewczyny, wybiega z sali i krzyczy: „Serce! Serce! – To, cośmy przywykli uważać za najpiękniejszą część człowieka, serce, jest tylko muskułem będącym środkiem cyrkulacji?”<sup>14</sup>.

Kiedy pisarz studiował medycynę w Wilnie (w 1829 roku), dyscyplina była regulowana standardem somatycznym: uznawano prymat empirii oraz autonomię medycyny wobec religii. Teorią normatywną był neohipokratyzm, uzupełniony po 1816 roku o inspiracje materializującej medycyny francuskiej<sup>15</sup>, ta zaś przeżywała wówczas fascynację anatomią patologiczną. Opisuje ją Jean-Louis-Marc Alibert w ten sposób: „Gdy światło filozofii ogarnęło cywilizowane narody, można było wreszcie skierować badawcze spojrzenie na

---

mi: T. Budrewicz, „Zdrowie” i „choroba” w języku Kraszewskiego (w okresie wołyńskim) [w:] Kraszewski – pisarz współczesny, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996; M. Skucha, *Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, praca niepublikowana. Pojawia się także często w listach, w związku z przewlekłymi chorobami pisarza. Nie jest w tym miejscu możliwe zrekonstruowanie filozofii ciała Kraszewskiego – zbadanie rozległych tematów, jak również ewolucji poglądów twórcy.

<sup>13</sup> Zob. *Materializm: Julian Offray de La Mettrie* [w:] A. Bednarczyk, *Filozofia biologii europejskiego oświecenia. Abrecht von Haller i jego współczesni*, Warszawa 1984.

<sup>14</sup> J.I. Kraszewski, *Poeta i świat*, Kraków 2002, s. 50.

<sup>15</sup> Zob. B. Płonka-Syroka, *Polska recepcja programu niemieckiej medycyny niematerialistycznej w pierwszej połowie XIX stulecia* [w:] tejsze, *Medycyna niemiecka nurtu niematerialistycznego 1797–1848 i polska recepcja jej teorii doktryn w dziewiętnastym stuleciu*, Warszawa 1999, s. 395.

szczątki martwego ciała ludzkiego, a owe szczątki, które były łatwym żerem dla robaków, stały się teraz bogatym źródłem najużyteczniejszych prawd<sup>16</sup>.

Michel Foucault oddaje ówczesny entuzjazm dla sekcji zwłok, powiadając, że dzięki tej rewolucji w medycynie „[w]iedza rozwija się tam, gdzie rozwijały się larwy<sup>17</sup>”. Jednak dla Kraszewskiego na poddanym anatomopatologicznemu spojrzeniu ciała dalej kwitnie jedynie robactwo. Im bardziej narrator *Życia po śmierci* zachowuje się jak patolog, tym bardziej umykają mu sens, istota ciała: niejako rozpada się ono na kawałki i ginie, niknie, zatraca się w przyrodzie, w innych organizmach. Postępująca analiza prowadzi do rozpadu swojego przedmiotu, nie zaś do odkrycia prawdy.

Anatomopatologiczny tryb obcowania z ciałem jest groźny, mówi lekarz z *Poety i świata*: „Na tej nauce, mój Gustawie, zetrzesz czucie i wiarę, staniesz się ateuszem, przed czasem się zestarzejesz, będziesz nieszczęśliwym człowiekiem<sup>18</sup>”. Podobnie dzieje się w omawianej noweli: bliskie obcowanie z fizjologicznym ciałem wiąże się z tymi, którzy „wiedzą, ale nie potrafią wierzyć”, lub z lekkomyślnym pijakiem. Kiedy przyglądamy mu się uważnie naukowym okiem, analizujemy, lekceważąc komponent duszy, widzimy jedynie rozpadającą się materię. Rozłożone na drobne cząstki ciało nic nam nie mówi: staje się zepsutym mechanizmem, poddanym biologicznym procesom. Nie komunikuje żadnego sensu. Dlatego może rozczarować patrzącego, odebrać wiarę w duchowe istnienie człowieka.

Kraszewski ucieka przed tym niebezpieczeństwem: narrator jego noweli bowiem nie zatrzymuje się na anatomicznym obrazie: biologiczny opis nieoczekiwanie zmienia rejestr. Oto na rozkładających się zwłokach siadają myszy i szczury, przywabione zapachem truchła. Posilają się one nim, ale jednocześnie – niczym w baśni – przemawiają ludzkim głosem. Więcej nawet – śpiewają szyderczą piosenkę:

<sup>16</sup> Cyt. za: M. Foucault, *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 162. Jednak istota przełomu, o którym tu mowa, nie tkwi – jak zaznacza Foucault – w szerokiej aplikacji anatomopatologii, ale w zmianie sposobu patrzenia na analizowane ciało: „[o]ko Bichata jest okiem klinicysty, ponieważ nadaje absolutny przywilej epistemologiczny **spojrzeniu powierzchniowemu**” (tamże, s. 167). Marie François Xavier Bichat nie chce, w przeciwieństwie do poprzednich anatomopatologów (jak Giovanni Battista Morgagni) zerwać z ciała wierzchniej osłony. Przeciwnie: dla niego całe ciało jest powierzchnią. I o ile Morgagni mógł wyczuwać pod skórą, pod ciałem grubość narządów, zmiany chorobowe, o tyle Bichat widzi tu wszędzie rozmaite typy tkanek, płaszczyzn, które nie kryją pod sobą żadnej tajemnicy. Ciało to system warstw. Ten problem nie będzie mnie w dalszym ciągu pracy zajmował, warto jednak zaznaczyć za Foucaultem istnienie rozdzwienku między deklaracjami medyków (identyfikujących przemiany dyscypliny z rozwojem anatomopatologii, co czyni także Kraszewski) a realnie dokonującą się zmianą spojrzenia, na co zwraca uwagę francuski badacz (czyli rzecz nie w tym, że zaczęto zaglądać do martwych ciał, gdyż to czyniono już wcześniej, ale w tym, o jakim rodzaju naukowego wzroku mówimy).

<sup>17</sup> Tamże, s. 162.

<sup>18</sup> J.I. Kraszewski, *Poeta i świat...*, dz. cyt., s. 46.

Otóż śpisz i śpisz na wieki – a twoi cię opuścili, a ciało twoje poszło od ciebie, i świat zniknął i nadzieja, i wszystko, – a serce twoje gryzą myszy i wspomnienia, – a żona twoja skacze wesoła – a krewni twoi zrzucili żałobę, a grób twój trawą porasta, – a ty śpisz i śpisz na wieki!<sup>19</sup>

Żywiół baśni zaczyna rozsądzać fizjologiczny, quasi-naukowy opis. Ciało, poddane najpierw medykalizującemu spojrzeniu, ujęte w ramy interpretacji materialistycznej, nagle staje się groteskowe. Groteska jest zawsze cechą nie pojedynczego elementu, ale kompozycji<sup>20</sup> (w tym wypadku rozgrywa się w relacji między językami biologii i baśni, między powagą eschatologii a zabawnym alkoholowym ekscysem), polega na wtargnięciu obcego, heterogenicznego żywiołu. Definiowana jako odstępstwo, wypaczenie, zakłada istnienie jakiejś normy i rozgrywa się w napięciu między nimi<sup>21</sup>. Kraszewski gra więc na obowiązującym języku nauki i rozbija go w nieoczekiwany sposób: przez przesadzenie opisu (naturalistyczny nacisk położony na szczegóły procesów gnilnych), narracyjną ramę (przedstawione wydarzenia są przeciw snem pijaka) czy kontaminację obrazu przez nieoczekiwane pojawienie się śpiewających myszy.

Groteska – jeśli spojrzeć na historię pojęcia – oznacza imitację, a nawet *trompe-l'œil* (w tym znaczeniu używają pojęcia *grotesche* Giorgio Vasari czy Sebastiano Serlio)<sup>22</sup>, zwodnicze naśladownictwo, wytwarzające niepokojący pozór, prowadzący do zatarcia granicy między oryginałem a reprodukcją. Dopiero w XVIII wieku termin łączy się z typologią komedii i oznacza najniższą jej formę, najniższy rejestr. Tu groteska spotyka się z karykaturą: obie przedstawiają nie to, co naturalne, ale to, co przesadzone. O tym powinowactwie mówi Henry Fielding w przedmowie do *Josephsa Andreusa*, powinowactwie polegającym na ukazywaniu „potworów, nie ludzi”, tego, co zniekształcone i przesadzone<sup>23</sup>. W rozkładającym się trupie Kraszewskiego, niczym w karykaturze Williama Hogartha, jedna cecha, jeden wymiar determinuje cały rysunek postaci: wszystko ukazane jest przez pryzmat fizjologicznego rozpadu ciała, aż po owe myszy, które w swojej piosence wyrażają przeciw samą prawdę tego procesu. Nadmierny, nieproporcjonalny nacisk położony na jeden aspekt zjawiska owocuje zawieszeniem realistycznego spojrzenia, odejściem od przedstawiania tego, co naturalne, ku temu, co dziwne i potworne.

<sup>19</sup> Tenże, *Życie po śmierci...*, dz. cyt., s. 196–197.

<sup>20</sup> Zob. E.M. Wierzbowska, *Groteskowy świat Wiktora Hugo*. („Katedra Marii Panny w Paryżu”), Gdańsk 2010, s. 26.

<sup>21</sup> Por. tamże, s. 29.

<sup>22</sup> Zob. szerzej na ten temat F.K. Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings*, Paris–Mouton 1971, s. 29.

<sup>23</sup> Rekonstruuję za: F.K. Barasch, *VII: Characters, Caricaturas, and Grotesque Comedy* [w:] tejże, *The Grotesque...*, dz. cyt.

Podobne ujęcie ciała znajdziemy w innych romantycznych nowelach fantastycznych. Edmund Wasilewski w *Fantazjach wieczornych* ukazuje scenę monologu młodzieńca:

Dzieci – chodźcie tu do mnie, usiądźcie sobie przy moich nogach, dam wam zabawek. Oto czaszka z głowy jakiegoś bohatera – próżna – nie lękajcie się. Niegdyś w tej skorupie było trochę gorącego mózgu i wody, woda od gorąca przemieniła się w parę, a para rozsadziła genialny czerep. Bawcie się nią, nadobne dziatki, – cóż to, wy nie chcecie?... Ach! Nie pojmujecie całej rozkoszy, jaką się czuje w ujęciu tego kawałka kości! Na waszych mózgach spoczywa mgła grubsza niż mgły listopadowe, – ale strzeżcie się! – bo kiedy słońce wiosny te mgły roztopi i mózg zacznie się palić sam w sobie, główki wasze popękają jak race w powietrzu<sup>24</sup>.

I tutaj fizjologiczny opis zwłok, ukazanych przez pryzmat biologicznych procesów, wiąże się z interwencją groteski: trupa czaszką mają się bawić dzieci<sup>25</sup>. Ciało zostaje zredukowane do przedmiotu, a wizja rozkładu, który okazuje się ostatecznym przeznaczeniem człowieka, zaraza swoją destrukcyjną siłą wszystko dookoła: główki dzieci wydają się podobne do tej czaszki, naznaczone śmiercią. Mamy tu do czynienia z przesadą, ze zniekształceniem tego, co uznawane za normalne i naturalne (głowa, element żywego ciała), w potworność (czaszka, mająca służyć do zabawy). Dokonuje się połączenie dwóch niewspółmiernych rejestrów: śmierci i gry, rozkładu i dzieciństwa, cynizmu i niewinności. Czaszka zdaje się tu groteskowym zniekształceniem dziecięcych główek, a proponowana przez narratora igraszka ze zwłokami – karykaturą dziecięcej zabawy.

Powyżej próbowano wyjaśnić zjawisko groteski, odwołując się do jej przedromantycznych wykładni. Jednak XIX wiek autonomizuje groteskę i nadaje jej status odrębnej estetyki. Dzieje się tak między innymi za sprawą *Przedmowy do dramatu „Cromwell”* Wiktora Hugo. Znajdziemy tam fascynujące ujęcie groteski, łączące ją z chrześcijaństwem i prawdą:

Chrześcijaństwo prowadzi poezję do prawdy. Tak jak i ono, muza nowoczesna ogarnia rzeczy widzeniem głębszym i szerszym. Czuje ona, że nie wszystko w stworzeniu jest po ludzku piękne, że brzydota istnieje obok piękna, to, co szkaradne przy tym, co miłe dla oka: że groteska jest drugą stroną wzniosłości, a zło jawi się wraz z dobrem, mrok ze światłem<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> E. W[asilewski], *Fantazja wieczorna*, „Tygodnik Literacki” 1838, t. 1.

<sup>25</sup> W przedstawionym fragmencie słychać wyraźnie echa sceny I aktu V *Hamleta*, gdzie duński książę przygląda się czaszce Yoricka i zastanawia się nad losem prochów Aleksandra Macedońskiego. Na przeszedzenie całokształtu nawiązań, jakie zachodzą w tekście, oraz analizę wariatywną topiki utworu nie ma tu niestety miejsca.

<sup>26</sup> W. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, tłum. J. Parvi [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 305.

Groteska, odchodząc od klasycznych norm przedstawienia pięknego i harmonijnego, pozwala ukazać złożoność rzeczywistości, jej niejednoznaczność: „Z jednej strony tworzy szpetotę i grozę, z drugiej – komizm i błazeństwo”<sup>27</sup>. Trup Kraszewskiego przeraża czytelnika (przypominając, że i jego czeka taki los), ale przecież piosenka myszy jest śmieszna; pomysł zabawiania dzieci czaszką wydaje się upiorny, ale czyż faktycznie nie przypomina ona kształtem piłki?

Samuel Taylor Coleridge w wykładzie *On the Distinction of the Witty, the Droll, the Odd and the Humorous*<sup>28</sup> twierdzi odwrotnie: uznaje, że istotą groteski jest właśnie niezwykle zestawienie (jukstapozycja) słów lub obrazów, wywołujące efekt humorystyczny, jednak ów humor jest fałszywy: to jedynie pusty efekt, gra bez znaczenia. Czy jeśli podążymy do końca tropem noweli *Życie pijaka* nie dojdziemy do podobnego rozpoznania? Przyjrzyjmy się jej poincie: „wylano zimnej wody wiadro na głowę i wytrzeźwiłem się. To najprawdziwsza rzecz z całej mojej historii”<sup>29</sup>.

Powiedzieć, że to zakończenie unieważnia cały dramat ukazany w noweli, budowany stopniowo przez drobiazgowo charakterystyki kolejnych stadiów rozkładu, byłoby nadmiernym uproszczeniem. Kraszewski operuje tu toposem powinowactwa między śmiercią a snem, wyobrażenia snu jako małej śmierci: „Jak dla Homera Hypnos i Thanatos, tak i dla twórców romantycznych sen i śmierć są braćmi, wyzwalają ducha z ciała i pozwalają mu żyć w wyższym, nadzmysłowym świecie, kontaktować się z innymi istotami niematerialnymi”<sup>30</sup>, zauważa Magdalena Siwiec. Pokrewieństwo obu stanów polega na wyciszeniu zmysłów zewnętrznych i otwarciu na tajemnice, między innymi na tajemnice eschatologiczne.

Narrator nie budzi się w świecie, który przeczyłby jego poprzednim doświadczeniom. Nie znajdujemy tu – jak to się dzieje na przykład w nowelach Józefa Maksymiliana Ossolińskiego<sup>31</sup> – wyjaśnienia poprzednich zjawisk, które pozwoliłoby je unieważnić czy uznać za złudzenie lub oszustwo. Dokonuje się tutaj ruch zastąpienia wielkiej śmierci – małą, czyli snem. Bohater nie śpi na wieki, jak to szyderczo opisały pożerające go myszy, śpi jedynie na chwilę. Zmiana, która się tu dokonuje, ma więc charakter ilościowy, a nie jakościowy. Przebudzenie bowiem nie wiąże się z rozproszeniem nastroju grozy. Dramatycznym scenom rozkładu nie przeciwstawiono żadnej kojącej wizji, żadnego kontrobrazu. Czytelnik pozostawiony zostaje w pustce: wie, że przedstawiona mu historia była jedynie snem, nieważną opowieścią, choć otwiera ją morali-

<sup>27</sup> Tamże, s. 307.

<sup>28</sup> Zob. F.K. Barasch, dz. cyt., s. 153.

<sup>29</sup> J.I. Kraszewski, *Życie po śmierci...*, s. 197.

<sup>30</sup> M. Siwiec, *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998, s. 102.

<sup>31</sup> Zob. J.M. Ossoliński, *Wieczory badeńskie, czyli powieści o strachach i upiorkach z dołączeniem bajek i innych pism humorystycznych*, Kraków 1852.



zujący wykład, ale jednocześnie nie zostaje mu zaoferowane nic w zamian za to rozczarowanie: żadna nowa jakość, żaden nowy sens.

Nowela czerpie z różnych gatunków: korzysta z repertuaru języka nauki, baśni, by zakończyć się satyrycznym wizerunkiem pijaństwa. Okazuje się, że dla zrozumienia tekstu musimy także spojrzeć na ciało opowiadającego, ciało narratora: poddane działaniu odurzających substancji, zapewne wyniszczone, możliwe, że z upośledzonymi funkcjami poznawczymi (być może osłabienie zmysłów zewnętrznych otwiera go na bodźce oddziałujące na zmysły wewnętrzne?). To właśnie reakcja ciała na bodziec – wylany kubek wody – kończy historię, przerywa proces snucia opowieści, wieńczy produkcję kolejnych obrazów. Mamy tu do czynienia z ciałem zaangażowanym w proces tworzenia historii: to jego kondycja determinuje cały rytm narracji. Ciało jest tu nie tylko tematem, ale i medium opowieści.

Kraszewski pokazuje więc nam ciało gnijące i ciało opowiadające, jednak nie pozwala ustalić między nimi żadnej jasnej relacji. Czy ciało opowiadającego pijaka gnije już od środka, zniszczone jego niezdrowym i niemoralnym sposobem życia? Czy alkohol umożliwia mu opowiadanie, otwiera go na inne doświadczenia? Na te pytania pisarz nie pozwala nam jednoznacznie odpowiedzieć. Opowiada się jednak z pewnością za istnieniem pewnego naddatku, który uniemożliwia redukcję ciała do zjawiska dającego się wyjaśnić w sposób materialistyczny czy mechanicystyczny: być może jego prawdą jest groteskowa niewspółmierność narracji, które próbuje się na jego temat snuć.

## Ciało jako powierzchnia znacząca

Nowela fantastyczna najczęściej ukazuje ciało w stanie kryzysu, dysfunkcji, patologii. W omówionej powyżej noweli przedstawiono je jako zwłoki, teraz przyjrzyjmy się reprezentacji ciała chorego, fizjologii choroby. Sięgnijmy do *Lekarza magnetycznego* Józefa Dzierzkowskiego, historii o miłosnym trójkącie, dwóch chorobach i jednej terapii. Osią noweli jest przypadłość ciotki narratora, którą – wobec nieskuteczności tradycyjnych metod – powierza się lekarzowi magnetycznemu, Szmitianowi. Schorzenie to w żadnym miejscu nie zostaje zdiagnozowane czy nazwane. Narrator powiada:

Była to ciotka, której serce niezrozumiane od pierwszych lat zamęścia zaciemniło całe życie smutkiem. Długo jeździła po zagranicy, cudowne zwiedzała wody, ale choroba jej nie była uleczoną; całe życie spaczone, uczucia powiędłe, nadzieje poniszczone; to były cierpienia, które jej serce rozumiało i Bóg znał; a ludzie nie rozumieli, gorzkimi lekarstwami i gorzką litością leczyli śmiertelną słabość<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> J. Dzierzkowski, *Lekarz magnetyczny* [w:] *Polska nowela fantastyczna*, t. 1, zebrał J. Tuwim, Kraków 1976, s. 95. Pierwodruk [w:] *Powieści Józefa Dzierzkowskiego*, t. 3, Lwów 1875.

Ale schorzenie ciotki nie jest jedynie – jak mogłoby wynikać z tego poetyckiego opisu – smutkiem, spleenem czy rozczarowaniem. Ma ono wymiar jak najbardziej fizjologiczny: czytelnik może tropić rozsiane po tekście znaki choroby. Należą do nich bezsenność, osłabienie, spazmy, płacz, bladeść, ból piersi. Choroba jest na tyle poważna, że pacjentka wymaga ciągłej opieki<sup>33</sup>. Zaleca się jej także spokój i ograniczanie pobudzających bodźców. Podobnie dzieje się z chorobą narratora, który stopniowo, na oczach czytelnika, wytraca energię życiową, aż w końcu konstatuje:

Odszedł lekarz, choroba dla mojej duszy, choroba, co robakiem wgrzyła się w moje młode życie. Ledwie chwil kilka uleciało, a każda przecuciem, smutkiem, ciekawością rozciągnięta, godziną, miesiącem, rokiem zaciążyła na mej głowie, ołowiem przycisnęła serce<sup>34</sup>.

Jednak dynamiki obu chorób nie wyjaśniają dyskursywne deklaracje: możemy dostrzec ją dopiero wtedy, kiedy przyjrzymy się ciałom bohaterów, szczególnie ich skórze. Dzierzkowski bowiem wielokrotnie przywołuje jej kolory i ich zmiany, wskazując na wagę tego symptomu. Twarze bohaterów na przemian czerwieńszą i bladną: to właśnie z tej gry kolorów narrator każe nam wyczytać prawdę choroby.

Poznaliśmy się od razu; zaczęliśmy się ścisnąć – dawne dzieci, a kończyli **rumienić** – młodzi, pełni życia i **ognia** wiośnianego;  
 (...) oczy zaiskrzyły mu się światłem jaśniejszym od świec, które zdawały się być **bledsze**. (...) Brzydka twarz lekarza **zaczzerwieniła się rumieńcem** przeraźliwie żywym, a Maria **zbladła** jak trup (...) twarz jego **ciemnopąsowa**, jakby **krwią** zbryzgana, wyobrażała mi upiora ssącego krew z **bladych** śmiertelnie ust Marii;  
 Ciotka była nadzwyczaj **czerwona**;  
 (...) a wśród tego **zimna** postawa lekarza (...) darmo szukałem nadziei w **bladej** twarzy ciotki;  
 (...) widziałem, jak oznaki śmierci jedna po drugiej rozciągały się po **bladej** twarzy, wyciągały rysy, kurczyły usta... (...) **wybladłe** jej usta wyszeptaly niewyraźne błogosławieństwo. (...) Świeca żałobne rzuciła światło fantastycznym migając cieniem po **bladej** twarzy (...);  
 (...) oczy swoje silnym **ogniem** ożywione wlepił w żółte chorej policzki! (...) ledwie dojrzany **rumieniec** rozchodził się po **bladych** chorej licach (...) **zbladłe** przeciągnęły się rysy twarzy;

<sup>33</sup> „(...) to także bieda, trzeba jej jak małe dziecko pilnować”, mówi mąż bohaterki (tamże, s. 96).

<sup>34</sup> Tamże, s. 108.

(...) wybiegłem trochę na świeże powietrze, by **ochłodzić** wzburzoną krew (...).  
 Sen był męczący, obrazy **gorączką** skreślone (...) i znowu **blade** ciotki ciała;  
 (...) skurczony lodem wieku słuchał mnie z **zimną** twarzą;  
 (...) krew gorączką rozpalona tańczyła w fantastycznych obrazach po mózgu (...),  
 spostrzegłem tuż koło siebie postać schorowaną i **bladą** zmarłej ciotki;  
 (...) **krew ostygła** pomału (...);  
 Długo jeszcze **bladłem** nad starymi książkami (...)<sup>35</sup>.

Nowela Dzierzkowskiego rządzi się dialektyką bledości i gorączki, chłodu i gorąca, która obsługuje nie tylko poziom fizjologicznych objawów, ale i znaczenia psychologiczne czy aksjologiczne. Przyglądamy się naprzemienne-  
 mu blednięciu i rumienieniu się twarzy bohaterów, obserwujemy drżenie rąk,  
 wyciągamy wnioski z wyrazu ich oczu i twarzy. Ciała stają się tutaj znakiem,  
 z którego możemy odczytać coś więcej; powierzchnię, symptom, pozwalające  
 wnioskować o głębszych, zachodzących w ukryciu (w samotności, w nieświadomości) zjawiskach. Stawiają przed nami zadanie semiotyczne.

Między ciałem jako zewnętrzną powłoką a sferą duchowych przeżyć czy  
 emocji zachodzi tu pełna korespondencja. Wszyscy bohaterowie określani są  
 w horyzoncie dwóch przeciwstawnych grup obrazów: z jednej strony bledości  
 (zimna, stygnięcia), z drugiej zaś zaczerwienienia (paśu, rumienienia, uderzeń  
 krwi, gorąca). Owe jakości fizyczne noszą także konotacje charakterologiczne,  
 światopoglądowe, opisują typ wrażliwości. Dlatego ten sam język użyty zosta-  
 je zarówno do opisu zjawisk fizycznych, jak i duchowych.

W *Lekarzu magnetycznym* bledość konotuje śmierć: jest to związane nie  
 tylko z kolorem, jaki skóra przybiera po śmierci, ale łączy się również z zim-  
 nem, wychłodzeniem, także emocjonalnym. Bledość wyraża zgodę na prozę  
 życia, cynizm lub bolesne rozczarowanie, które nie pozwalają spoglądać poza  
 horyzont pragmatycznie rozumianej codzienności. To egzystencja w pustym  
 świecie, któremu wartości nie nadają ani marzenia, ani wiara w transcenden-  
 cję, dlatego poszczególne działania są rozpatrywane jedynie pod kątem racjo-  
 nalności i użyteczności. Trwale przypisano te właściwości mężowi i synowi  
 chorej, którzy byli do bólu praktyczni, jak „regularne zegarki”<sup>36</sup>.

Życie jest twórczą energią: nie reaktywnym dopasowywaniem się do za-  
 stanej rzeczywistości, lecz autonomiczną wolą<sup>37</sup>, aktywnością, indywidualnym  
 działaniem. Dlatego paradoksalnie najlepszym jego ucieleśnieniem są poe-

<sup>35</sup> Tamże, odpowiednio strony: 95, 111, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 132.  
 Wszystkie podkreślenia w tekście – E.W.

<sup>36</sup> Tamże, s. 95.

<sup>37</sup> Podobne ujęcie woli jako życia, a jej braku jako choroby prowadzącej do śmierci poja-  
 wia się w innej romantycznej noweli fantastycznej, *Sile woli* Dziekońskiego. Maciej Szargot uj-  
 muje problem następująco: „Atrofia woli to przyczyna i, jak się wydaje, najgłębsze źródło  
 cierpień bohatera”, tenże, dz. cyt., s. 138.

zja czy marzenie, pojmowane jako formy istnienia, w których „ja” może najlepiej wyartykułować swoją prawdę: to, co należy tylko do niego, co jest jego własnym pragnieniem, nie zaś podporządkowaniem się zastanym normom. Takie ujęcie problemu wiąże się z ideologiczną intencją całej twórczości Dzierzkowskiego, nieustraszonego polemisty, piętnującego wady próżnującej arystokracji i obnażającego wszechobecne filisterstwo. Komentując inną nowelę fantastyczną autora, *Przez ulicę*, Kazimierz Chruściński powiada: „Chcąc w sposób odstraszaający pokazać symptomy rzeczywistości, w której pieniądz i trzeźwość coraz mocniej rozciągały swe panowanie, posługiwał się Dzierzkowski motywami fantastyki i grozy”<sup>38</sup>. W tym kontekście znaczący wyda się fakt, iż pisarz dwukrotnie używa tej samej metafory transakcji między opisanymi powyżej dwoma żywiołami: jedna strona ofiarowuje drugiej zapał, energię, życie, za co w zamian otrzymuje chłód i śmierć:

Mąż, a później syn (...) nie rozumiejąc i nie mogąc zrozumieć, płacili jej zimnym obowiązkiem, czego ona gorącą miłością dla gorącego żądała serca<sup>39</sup>;  
Jest to wiele żądać od ludzi i życia, więcej daleko, niżli oddać jest w stanie rzeczywistość, która uczucia z płomienia zwykła spłacać monetą z lodu<sup>40</sup>.

W obu wypadkach osobą dającą jest bohater zdiagnozowany jako chory: za pierwszym razem ciotka, za drugim – narrator. To jest właśnie definicja choroby: porażka życia, oszukanego przez chłodny, racjonalny, kalkulujący rozum. Polega ona na ciągłym drganiu między biegunami życia i śmierci, entuzjazmu i rozczarowania, poezji i prozy, bez opowiedzenia się po którejkolwiek ze stron, gdzie chory z jednej strony rwie się do prawdy i pełni, z drugiej zaś przegrywa w tej nierównej walce z cynizmem i filisterstwem. Narrator rekonstruuje wyznanie ciotki:

(...) lepiej pojąłem to życie nie zrozumianej kobiety, pełne ofiar bezowocnych; życie ciężkie i nudne, w którym ogień wewnętrzny sam w sobie pali się i pożera, a jeżeli kiedy wybucha, to zimnymi słowami, bo słowa uczuć byłyby nie zrozumiane, jeżeli nie pogardzone; życie pełne rezygnacji i walki nieustającej między poezją serca a prozą życia<sup>41</sup>.

Jednocześnie życie filistra nie jest prawdziwym życiem: nie przypadkiem mąż i syn ciotki określani zostają mianem „mechanicznych zegarków”. Znaczące są również próby przywrócenia przez magnetyzera życia zmarłej ciot-

<sup>38</sup> K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski. Pisarz i działacz polityczny okresu międzypowstaniowego (1831–1863)*, Gdańsk 1970, s. 67.

<sup>39</sup> J. Dzierzkowski, dz. cyt., s. 95–96.

<sup>40</sup> Tamże, s. 109.

<sup>41</sup> Tamże, s. 115.

ce – sam wyznaje, że to jedynie spektakl: „(...) pierwiej mędrzec, prorok, lekarz potrafił za pomocą magnetyzmu stare przywrócić życie, dzisiaj zaś siła magnetyczna może dać tylko sztuczne, chwilowe życie, którego nie zawsze można być pewnym”<sup>42</sup>. *Lekarz magnetyczny* jest więc przepojony wszechobecnością śmierci: bądź to fizycznej (jak śmierć ciotki), bądź moralnej (jak reszty bohaterów)<sup>43</sup>. Jednak proces ten ukazuje się czytelnikowi przez obrazy ciała.

Narrator przedstawia nam ciała postaci, ich mimikę, gesty, spojrzenia, fizjologię jako materiał do analizy, jako ciąg znaków, z których możemy odczytać historię. Ciała jako znaki są prawdziwsze, bardziej godne zaufania niż słowa i deklaracje, które mijają się z różnych powodów z prawdą: czasem to kwestia rozmyślnego kłamstwa<sup>44</sup>, czasem nieumiejętności wyrażenia własnych uczuć<sup>45</sup>. Kiedy w przywoływanej powyżej scenie widzimy Marię w tańcu ze Szmítianem, ten zdaje się niczym wampir wysysać z niej krew, a bohaterka błędnie: znak ten możemy odczytać jako zarażenie niewinnej dotąd dziewczyny zepsuciem moralnym, początek zmiany, jaka zachodzi w jej charakterze. I faktycznie, przecież oddali się niedługo potem od ukochanego-narratora, by później, mimo przysięgi, związać się z innym mężczyzną. Więcej nawet, posunie się do lekceważącego i okrutnego wybiegu – jedynym listem, jaki wyśle do narratora po rozstaniu, będzie prośba o zwolnienie z obietnicy małżeństwa, przekazana przez jej narzeczonego. Stanie się kobietą światową.

Ciało mówi więc prawdę szybciej niż słowa, jest jako narzędzie komunikacji bardziej godne zaufania. Takie rozumienie ciała, jako znaku, znaczącego-powierzchni odsyłającego do znaczonego-głębi jest w XIX wieku popularne za sprawą tradycji fizjonomicznej<sup>46</sup>. Johann Wolfgang von Goethe streszcza tę teorię słowami: „zjawiska zmysłowe pokrywają się całkowicie z duchowymi, świadczą o ich istnieniu, a nawet są ich odbiciem”<sup>47</sup>, odwołując się do teorii Johanna Caspara Lavatera. Teolog z Zurychu powiada:

<sup>42</sup> Tamże, s. 116.

<sup>43</sup> To rozróżnienie wprowadza na kartach noweli Szmítian, zob. tamże, s. 108.

<sup>44</sup> Szmítian deklaruje, że jego terapia leczy przede wszystkim duszę, ale sam jest przecież niemoralny: jego szpetna powierzchowność sugeruje prawdę o jego charakterze, podczas gdy jego słowa są kłamstwem.

<sup>45</sup> To z kolei przypadek ciotki, która nie potrafi znaleźć słów dla opisu swojego cierpienia, dlatego nigdy nie słyszymy, jak sama wyraża swój ból – za każdym razem czyni to narrator, który spogląda na jej doświadczenie przez pryzmat własnego i szuka w niej bratniej duszy: może to umniejszać wiarygodność jego interpretacji.

<sup>46</sup> Recepcja fizjonomiki nie była w Polsce zbyt obfita, jednak można założyć, iż Dzierzkowski zetknął się z jego systemem pośrednio, na przykład przez lektury Ernsta Teodora Amadeusa Hoffmanna, który dobrze znał pisma Lavatera i w swojej twórczości stosował zawarte tam sugestie (zob. E. Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, s. 71).

<sup>47</sup> J.W. Goethe, *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*, t. 2, tłum. A. Guttry, Warszawa 1957, s. 352.

Czyż wszystko nie jest jednocześnie i powierzchnią, i treścią? Ciało i dusza, działanie zewnętrzne i cechy wewnętrzne? (...) Zewnętrzność jest niczym innym jak tylko końcem, granicą wnętrza, a wewnątrz bezpośrednim następstwem zewnętrzności<sup>48</sup>.

Lavater stworzył także projekt prawdziwej sztuki – postulował drobiazgowy realizm, bowiem jedynie wierne oddanie każdego szczegółu twarzy umożliwiało właściwą interpretację. Dzierzkowski, wnikliwy obserwator ludzkich twarzy, czerpał także z innej tradycji, Hogarthowskiej karykatury, podążając jednak ku temu samemu celowi: ukazania ludzi takimi, jakimi w istocie są. Być może w tych dwu źródłach szukać należy motywacji obszernych i drobiazgowych opisów twarzy w *Lekarzu magnetycznym*. Wiąże się to również z poetyką tekstu, gdzie naczelną techniką opisu jest enumeracja (podobnie jak w *Życiu po śmierci*): Dzierzkowski buduje długie zdania współrzędne, łączone średnikami: tak jakby chciał dokładnie wyliczyć wszystkie elementy przedstawianego zjawiska, zawrzeć w deskrypcji wszystkie elementy (każdy z nich może przecież okazać się istotny, noszący znaczenie, a jego brak zakłóciłby interpretację).

Fizjonomika służyła prawdzie; odpowiadała na fundamentalną potrzebę poznania drugiego człowieka, stanowiła obietnicę pewnej wiedzy o innym. „Ludzie mogą kłamać, ale ich ciała nie potrafią oszukiwać i dlatego nie są w stanie zwieść biegłego fizjonomisty”<sup>49</sup>, zauważa Ewa Skorupa. Zdaje się więc, że brzydota lekarza magnetycznego stanowi właśnie wyraz prawdziwego charakteru bohatera. Narrator charakteryzuje go następująco:

Przyjechał pan Szmítian. Tak dziwnej i brzydkiej twarzy nie widziałem nigdy: głowa gęstymi włosami rudymi pokryta była nadzwyczajnej wielkości; czoło wypukłe i wyniosłe zdawało się oznaczać umysł głęboki, ale była na nim wklęsłość tak nie należąca do niego, iż przydawał mu jakiś wyraz niezwykajny i przykry; twarz chuda, trójkątna prawie, wielkimi sterczała kośćmi i nosem przełamany przez środek, z jakim malują Sokratesa; usta szerokie i zapadłe kurczył i rozciągał ponad miarę uśmiech wiecznie szyderycy, a oczy siwe barwą chmury siwej, wyrazem nieodgadnione (...) <sup>50</sup>.

Tu drobiazgową analizą się nie kończy, narrator analizuje jeszcze zmarszczki i mimikę Szmítiana, nim przejdzie do konkluzji:

Na pierwsze spojrzenie cała twarz zdawała się być środkiem między trupią głową a głową małpy i cała ta ciekawa głowa spoczywała na ciele tak wysokiej i kształtnej budowy, że by go rzeźbiarz mógł użyć za wzór do Herkulesa, jak i Apollina. Był to paszkwil szatana na dziele boskim<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> J.C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung des Menschenkenntnis und Menschenliebe*, cyt. za: E. Skorupa, dz. cyt., s. 49.

<sup>49</sup> E. Skorupa, dz. cyt., s. 53.

<sup>50</sup> J. Dzierzkowski, dz. cyt., s. 100.

<sup>51</sup> Tamże, s. 100–101.

Szpetota Szmitiana wynika z jego nie-ludzkich cech. Ciało lekarza konotuje całą gamę nieludzkich wyobrażeń: przedstawiony zostaje jako zwierzę (kocie oczy<sup>52</sup>, małpia twarz), diabeł, dzieło sztuki; nadmierne, nienaturalne zmarszczki mogłyby sugerować – gdyby odwołać się do systemu Lavatera – „charakter nieszlachetny, gwałtowny i namiętny”<sup>53</sup>. Stanowi jednak przede wszystkim zagadkę: znak, który domaga się wykładni.

Łączenie brzydoty bohatera z jego odrażającym charakterem oraz piękna z moralną czystością było praktyką powszechną, choć natura tej relacji różnie była definiowana: od założenia o związku przyczynowo-skutkowym, jaki miałby zachodzić między wyglądem a moralnością i charakterem, po motywacje estetyczne (jak u Georga Christopha Lichtenberga, który twierdził, że taka metoda przedstawiania wiąże się z chęcią intensywniejszego oddziaływania na czytelnika i wzmożenia jego uczuć wobec postaci)<sup>54</sup>.

Ale brzydota ma tu jeszcze jeden wymiar: fascynuje. Friedrich Schiller powiada: „To powszechny fenomen naszej natury, że to, co smutne, straszne, a nawet okrutne, przyciąga nas nieodpartym urokiem; że przez sceny bólu i strachu jesteśmy jednocześnie odpychani i z jednakową siłą przyciągani”<sup>55</sup>. To dlatego narrator nie potrafi od razu zobaczyć w Szmitianie złego człowieka: ponieważ jego szpetne ciało traktuje nie tylko jako znak, ale i jako ekscytujący przedmiot estetyczny. To właśnie spojrzenie zaintrygowanego artysty, zaciemniające czytelnym komunikat, którym jest fizys lekarza, prowadzi w końcu do tragedii rozczarowania.

Ciało u Dzierzkowskiego uwikłane jest więc w dwie tradycje: z jednej strony stanowi znak, który wyraża prawdę (lepiej niż słowa ewokują stany duszy), z drugiej zaś – stanowi obiekt spojrzenia estetycznego, spojrzenia romantyka, zafascynowanego estetyką brzydoty<sup>56</sup>.

## Świat czystej powierzchni

Fizjonomika zarówno miała ogromne znaczenie dla rozwoju literatury, dostarczając twórcom nowych narzędzi dla charakterystyki postaci, jak i niosła ze sobą konkretny, filozoficzny przekaz: była semiotyką, zakładała możliwość ustalenia relacji między powierzchniowym zjawiskiem a głębokim znaczeniem, między widzialnym a niewidzialnym, ciałem a charakterem, umysłem, duszą. Stąd popularność drobiazgowych opisów, zawierających najmniejsze

<sup>52</sup> Tamże, s. 102.

<sup>53</sup> Zob. E. Skorupa, dz. cyt., s. 57.

<sup>54</sup> Zob. tamże, s. 79.

<sup>55</sup> F. Schiller, *O sztuce tragicznej*, cyt. za: U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. zbior., Poznań 2007, s. 220.

<sup>56</sup> Zob. na temat romantycznej rehabilitacji brzydoty U. Eco, dz. cyt., s. 271–282.

szczególności fizjonomii postaci. Przyjrzyjmy się więc teraz charakterystyce bohaterki noweli Henryka Rzewuskiego *Dentysta*<sup>57</sup>. Narrator respektuje tu wszystkie fizjonomiczne postulaty, opisując główne elementy twarzy oraz gestyki:

Margrabina Floryda, lat trzydzieści pięć, miesiące dwa i dni siedm, pięknnością swoją zaćmiewała wszystkie elegantki dworu madryckiego. Czoło lubieżne i białe, ocienione gęstymi puklami hebanowemi, oczy rzucające wymowne błyski, kibić, której wdzięczne kołysanie przypominało zgododźwięk mistrzowskiego akordu: takie to były przymioty naszej Hiszpanki i z niej czyniły najnadobniejszą z niewiast zapirenejskich i najuludniejszą z mistrzyń miłości. Jej poruszenia, pospołu łagodne i energiczne, zdradzały duszę silną i tkliwą, ścigającą myśl z ognistą żywością poetycznego ducha. (...) Niestety! Nie miała zębów. Jej przesliczne usta wykrajane w kształcie serca, ile razy się otwierały, objawiały przed wzrokiem widzów czelustkę, próżnię, w której zaledwo spostrzegać się dawały szczątki zębów strupieszalnych, barwy czekoladowej<sup>58</sup>.

Rzewuski jednak w tym passusie miesza ze sobą dwie płaszczyzny: obiektywizującego, quasi-naukowego dyskursu fizjonomiki oraz oceniającego przywoływania opinii o margrabinie. Opis jej ciała jest skonstruowany w równej mierze z właściwości fizycznych, naturalnych, jak i ze sposobu, w jaki jest postrzegana. Przywołany fragment otwiera nowelę, stanowi pierwszy rzut oka na bohaterkę – jej powierzchowność tworzy niedający się rozdzielić amalgamat tego, co naturalne, i tego, co kulturowe; tego, co pierwotne, i tego, co wtórne. Czy postrzegamy Florydę jako piękność, ponieważ ma białe czoło, okolone hebanowymi włosami, czy też może na odwrót – ruchy jej kibici wydają się ponętne i harmonijne, ponieważ wiemy, że jest najnadobniejszą z niewiast? Spojrzenie narratora wskazuje na uprzednią wiedzę patrzącego: jego wzrok nie ma w sobie obiektywności naukowego badacza, choć próbuje on korzystać z fizjonomicznych metod i notować kolejne znaki ciała. Jednak znaki te pojawiają się już w kontekście – w erotycznej sławie margrabinie – więc nie sposób interpretować ich neutralnie.

Cytowana powyżej charakterystyka jest pierwszym spojrzeniem czytelnika na bohaterkę. Powtórzmy to, gdyż chronologia tekstu jest tutaj niezwykle ważna: w pierwszym akapicie jednocześnie stworzona i zanegowana zostaje wizja piękna bohaterki. Od samego więc początku Floryda jawi się nam

<sup>57</sup> H. Rzewuski, *Dentysta. Powieść głęboko filozoficzna mogąca służyć na dowód, że i my w psychologii, estetyce i historiozofii nieposlednie zajmujemy miejsce. Ułożona za pomocą przyjaciół przez Wojciecha Rybkę, Magistra Filozofii Powiatowej, Autora uwag nad duchem pism Ojca Bronisława*. Nowela ta została dołączona na końcu drugiego tomu powieści *Łaska i przeznaczenie* (zob. tegoż, *Łaska i przeznaczenie*, t. 2, Warszawa 1851). Zob. na temat konstrukcji tej zagadkowej powieści i problemów z ustaleniem jej autorstwa I. Węgrzyn, *Łaska i przeznaczenie. Szlacheckie archiwa* [w:] teże, *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, Kraków 2012.

<sup>58</sup> H. Rzewuski, *Dentysta*, dz. cyt., s. 152.



nie tak, jak wszystkim: my znamy jej sekret i wiemy, że „tulenie ust” było jedynie chwytem maskującym defekt, nie zaś wyrazem wrażliwej duszy. Narrator posiada więc rodzaj sekretnej wiedzy, niedostępnej innym patrzącym. Jednocześnie pojawiające się w tym obrazie sformułowanie „strupieszale szczątki zębów” okazuje się mieć podwójne znaczenie: odnosi się zarówno do smutnego braku zębów margrabini, jak i do faktu – który poznamy później – że bohaterka w istocie nosi w ustach przez pewien czas zęby trupa. Nowela opowiada bowiem o tym, jak margrabini, dręczona próżnością, postanawia skorzystać z pomocy najświetniejszego dentysty. Ten zaś, by stanąć na wysokości zadania, ucieka się do zbrodni – morduje swoją młodziutką, niewinną służącą i wyrwa jej zęby, by potem wprawić je Florydzie. Owe „strupieszale szczątki zębów” stanowią więc nie tylko opis stanu obecnego, ale i zapowiedź przyszłości.

Tanatyyczna metaforyka, związana z ustami Florydy<sup>59</sup>, okazuje się więc funkcjonalna w obu wypadkach: zarówno wtedy, kiedy nie ma ona zębów, jak i wtedy, kiedy je posiada. Dalszy ciąg noweli udostawnia metaforę, która pojawiła się w pierwszym passusie. Zęby Florydy najpierw wyglądają jak trupie (gdyż są zniszczone), potem zaś są *de facto* zębami trupa. Metafora staje się ciałem.

W omówionym powyżej wypadku Szmitiana szpetota była znakiem niemoralności, na zasadzie skojarzenia fizycznej, zewnętrznej szpetoty ze złem, a piękna – z dobrem. Tutaj jednak mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją. Margrabina nie wydaje się ani piękna, ani brzydka. Jej ciało nie jest znakiem, które odsyła do jakiejś wewnętrznej prawdy, ale tę prawdę uosabia: Floryda ma trupie zęby (w dwóch wyznaczonych przez nas znaczeniach: bądź jako resztki jej własnego uzębienia, bądź jako zęby wydarte zwłokom).

Rzewuski nie snuje rozważań psychologicznych czy moralnych. Świat, który opisuje, jest światem czystej powierzchni: odbiera on swoim bohaterom prawo posiadania duszy, nie ma tu żadnej głębi, do której znak ciała mógłby odsyłać. Prawda jest na powierzchni, niezakryta, niedomagająca się interpretacji, ale po prostu dana. Narrator *Lekarza magnetycznego* potrzebuje wiele czasu, by zrozumieć fizjonomiczne znaki: cała nowela przedstawia proces interpretacji. W *Dentyście* prawda znajduje się niejako na wierzchu, na powierzchni: ciało ją uosabia. Kiedy patrzymy na bohaterkę, czy to widzimy resztki zniszczonych zębów, czy to sztucznie wstawiony garnitur, widzimy prawdę: Floryda ma w ustach trupie zęby.

Ciało jest wcieleniem prawdy także na innym poziomie: to ono (nie opowieść, nie zewnętrzna instancja, nie narzędzia prawa) nosi pamięć o zbrodni.

<sup>59</sup> Kobięce usta i zęby, związane z żywiołami erotyki i śmierci, zdają się wołać o psychoanalityczną wykładnię (bliską na przykład interpretacji *Berenice* Edgara Allana Poe Marii Bonaparte). Jednak spróbujmy odrzucić tę pokusę, ufając rozpoznaniom Todorova o niemożliwości istnienia fantastyki w obliczu psychoanalizy oraz próbując podążać jego tropem. Pozwoli to, jak wierzę, zarówno uniknąć lektury anachronicznej, jak i lepiej ukazać specyfikę romantycznej fantastyki w wydaniu Rzewuskiego.

ni i wymierza sprawiedliwość próżnej kokietce i żądnemu sławy lekarzowi. W finałowej scenie zęby zaczynają drażnić dziąsła margrabini, aż w końcu przejmują kontrolę nad jej ciałem, by w ten sposób zemścić się na oprawcy młodziutkiej i dobrej Anusi, która padła ofiarą dentysty. Zęby zyskują autonomię<sup>60</sup> – fragment ciała (jedyny, który nie został ukryty przed oczami świata w piwniczce domu dentysty) wymierza sprawiedliwość. Co istotne, nie należą już one do żadnej właścicielki: narrator informuje nas, że kilka lat potem znaleziono w domu dentysty szkielet. „Ten samokost nie miał zębów”<sup>61</sup>. Opis ten podkreśla, iż zęby nie należą już do bohaterki: historia szkieletu i historia zębów oddzieliły się od siebie przez brutalną interwencję dentysty.

Zemsta nie wiąże się tutaj z odkryciem prawdy: odczytaniem znaku, jakie zostawiło ciało, ujawnieniem skrywanego sekretu czy triumfem jakiegoś systemu wartości (narrator proponuje nam raczej naturalistyczne opisy, na przykład „oko rozplynęło się jak galareta w gębie”<sup>62</sup>). Trudno także znaleźć instancję, która byłaby za nią odpowiedzialna, poza tą najbardziej materialną, zębami. Jedyną osobą, która potrafi zrozumieć sytuację, jest właśnie narrator – odseparowany od wydarzeń, niezajmujący wobec nich stanowiska, jakby przyglądający się sytuacji z zewnątrz. Jest to także narrator, który nie sygnalizuje nigdzie obecności własnego ciała – nie ma w tym być może nic dziwnego, skoro cielesność wiąże się tu jednoznacznie negatywnie: z próżną grą uwodzenia, pychą, zbrodnią i śmiercią.

Bohaterowie noweli i jej narrator pochodzą więc z zupełnie innych porządków: ci pierwsi należą do świata, w którym istnieje tylko materia, tylko powierzchnia – interesują ich jedynie sprawy doczesne. Można rzec, że są skoncentrowani na swoich ciałach, które stają się fetyszem: Floryda pragnie fizycznego piękna, które pozwoli jej wzbudzać pożądanie, dentysta zaś marzy o pieniądzach, które umożliwią mu komfortowe życie. Ich doświadczenie jest wyzute z poczucia transcendencji, z uczucia religijnego, z jakiegokolwiek formy duchowej aktywności: ostatecznym celem pozostaje to, co materialne. Można ich zapewne uznać za reprezentantów pooświeceniowego, odczarowanego świata, gdzie nie ma miejsca na wiarę w istnienie wyższej istoty, pozaziemskiego porządku, utrwalonego tradycją ładu. Rzewuski pokazuje nam tutaj własną interpretację nowoczesności, która oznacza redukcję człowieka do materialnego, biologicznie wytlumaczalnego ciała, które jest utożsamione z powierzch-

<sup>60</sup> Pozornie zastosowany tu chwyt przypominałby włosy krzyczące na głowie z noweli Jana Barszczewskiego pod tym samym tytułem, gdzie podobnie jeden element ciała autonomizuje się, zyskuje samodzielność, i dręczy swojego „posiadacza”. Jednak u Barszczewskiego krzyk włosów jest skutkiem czaru, rzuconego przez złośliwego czarnoksiężnika – włosy są tu jedynie narzędziem, nie zaś samodzielnym wykonawcą kary. Dlatego te dwa utwory, choć oparte są na podobnym obrazie, implikują zupełnie odmienne sensy.

<sup>61</sup> H. Rzewuski, dz. cyt., s. 156.

<sup>62</sup> Tamże.

nią i śmiercią<sup>63</sup>. Nie sposób więc dziwić się narratorowi, który ucieka z tego świata, separuje się od niego. To też obraz pychy nauki, uzurpującej sobie prawo do kształtowania świata, bezwzględnej, wyzutej z etyki, opartej na ekonomicznej wymianie świadczeń.

W obu nowelach medycyna jest interwencją w ciało, gwałtem zadanyim ciału: dotyczy to zarówno medycyny z nurtu materialistycznego (Orland), jak i niematerialistycznego (Szmitian). Lekarz staje się uzurpatorem, który przywłaszczając sobie boską moc, w istocie parodiuje demiurga, będąc kalekim – bo podległym ludzkim ograniczeniom – demonem. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż – mimo radykalnej odmienności światopoglądowej Rzewuskiego i Dzierzkowskiego – temat ciała obaj pisarze połączyli z problemem ekonomicznym i społecznym. Zwracaliśmy powyżej uwagę na metaforę transakcji, która definiuje pojęcie choroby w *Lekarzu magnetycznym*, zaś w *Dentyście* widzimy wykorzystanie biednej służącej przez arystokratkę i lekarza-dorobkiewicza: zbrodnia motywowana jest chciwością. Wskazuje to na ekonomiczny kontekst funkcjonowania ciała: podlega ono odmiennym prawom w zależności od usytuowania danej osoby na drabinie społecznej. Choć wszystkie ciała mogą dla nas stanowić znaki, przedmioty interpretacji, choć mogą sugerować bądź uosabiać prawdę ludzkiego wnętrza, nie są bynajmniej równe.

Romantyczna nowela lubuje się w obrazach dysfunkcyjnych ciał. Nawet wtedy, gdy nie pojawiają się w nich monstra czy upiory, ciało podlega niepokojącym metamorfozom, zostaje znieswojone. W łonie tego, co zupełnie naturalne i oswojone w codziennym życiu (przypomnijmy przywołaną na początku definicję Schlegla) – dziwny sen pijaka, dworek z rozpoetyzowanym młodzieńcem i melancholijną ciotką, arystokratyczna piękność, szukająca pomocy u lekarza gotowego na wszystko, byleby tylko zdobyć trochę pieniędzy. To właśnie w zupełnie zwykłym otoczeniu ciało zaczyna generować niezwykle znaczenia: ciało narratora powieści Kraszewskiego zaczyna balansować na granicy małej i dużej śmierci, na granicy umoralniającej opowieści i humorystycznej gawędy snutej przy kieliszku, na granicy biologicznego opisu i baśni. To ciało samo jest tą granicą: podlega wszystkim tym przeciwstawnym procesom i jednocześnie o nich opowiada, angażuje się w opowieść i się od niej dystansuje, podważa definicje, w które próbuje się je ująć. Ciało znajduje się tu

<sup>63</sup> Tanatyczna retoryka omawianej noweli nie jest odosobnionym przypadkiem w twórczości tego pisarza: zda się, że Rzewuski był ogarnięty obsesją śmierci i opisywał współczesny sobie świat, konsekwentnie odwołując się do tego języka. To właśnie stało się powodem, dla którego wielu współpracowników czy sympatyków odsunęło się od niego. Przywołajmy znamienne cytaty z listu Kraszewskiego: „Będę szczerym i otwartym. Nie mogłem nigdy podzielać myśli Jego względem stanu terażniejszego i przyszłości naszej, ani smutnego zwątpienia o elementach żywotnych, których bytu nawet u nas zaprzeczałeś Pan, **uważając nas tylko za trupa**, któremu już życie nigdy nie wróci, któren się tylko powolnie **rozkłada**” (cyt. za: B. Gubrynowicz, *Epizod walki J.I. Kraszewskiego z H. Rzewuskim*, „Pamiętnik Literacki” 1931, R. XXVIII, s. 310, podkr. – E.W.).

nieustannie w ruchu: nie tylko dlatego, że podlega rozkładowi, dekompozycji (zmienia się jego kształt), ale i dlatego, że zmienia miejsce. Choć na poziomie wyrażonej na początku noweli tezy zredukowano je do biologicznej powłoki duszy, czegoś na kształt futerału, który dusza pozostawiała po sobie, to fizjologiczna dynamika narracji (zależnej od reakcji ciała na bodźce, jak alkohol wywołujący sen czy kubek zimnej wody, który ów sen kończy), groteskowe obrazowanie oraz ironiczna rama, w jaką ujęta została fabuła, nakazują wątpić o tak jednoznacznej wykładni.

U Dzierzkowskiego z kolei ciało uznano za powierzchnię rozumianą jako znaczące: odsyła ona do głębi psychologicznej i etycznej prawdy, komunikuje ją lepiej niż słowa. Jednocześnie ten znak nie może zostać odczytany: jego sygnały są jasne dla czytelnika (który może na przykład wyciągnąć wnioski ze szpetoty Szmitiana na temat jego moralnej kondycji), jednak bezpośrednio zaangażowani bohaterowie nie potrafią tego dostrzec. Ich spojrzenie na inne ciało jest bowiem zakłócone przez ich własne doświadczenia (także cielesne, jak choroba, która nie każe narratorowi zaufać dziwnemu lekarzowi): domaga się ono spojrzenia fizjonomisty-interpretatora, który umiałby chłodno odczytać wszystkie sensory, jednak nikt spośród bohaterów nie potrafi tego uczynić na czas. Relacja między ciałem a duszą, między powierzchnią a głębią stanowi więc relację komunikacji zakłóconej, często opóźnionej lub celowo manipulowanej (jak sztuczne życie, które magnetyzer próbuje tchnąć w ciotkę).

Rzewuski ujmuje problem jeszcze inaczej. Choć pozornie chciałoby się uznać jego propozycję za najbardziej statyczną, spytać należy, czy ciało dalej jest tylko jednoznaczną powierzchnią, skoro sama opozycja powierzchni i głębi została w swojej istocie zakwestionowana? W tym homogenicznym świecie ciało może obsługiwać wszystko: jest jednocześnie nośnikiem wielu wartości i przejmuje też częściowo kompetencje, które dotąd realizowała sprawiedliwość boska: wymierza karę. Finałowa scena splecionych ze sobą, pożerających się nawzajem ciał pokazuje rzeczywistość, której nie ożywia już żadna transcendencja, w której ciało ani nie znaczy, ani nie odsyła, ani nie skrywa niczego: uosabia po prostu prawdę odczarowanego świata.

## Bibliografia

- Barasch F.K., *The Grotesque. A Study in Meanings*, Paris–Mouton 1971.
- Bednarczyk A., *Filozofia biologii europejskiego oświecenia. Albrecht von Haller i jego współcześni*, Warszawa 1984.
- Budrewicz T., „Zdrowie” i „choroba” w języku Kraszewskiego (w okresie wotyńskim) [w:] *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996.
- Chirpaz F., *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.
- Chołody M., *Ciało – dusza – duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011.

- Chruściński K., *Józef Dzierzkowski: pisarz i działacz polityczny okresu międzypowsta-  
niowego (1831–1863)*, Gdańsk 1970.
- Dzierzkowski J., *Lekarz magnetyczny* [w:] *Polska nowela fantastyczna*, red. J. Tu-  
wim, t. 1, Kraków 1976.
- Eco U., *Historia brzydoty*, tłum. zbior., Poznań 2007.
- Foucault M., *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, Warszawa 1999.
- Goethe J.W., *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*, tłum. A. Guttry, t. 2, Warszawa  
1957.
- Gubrynowicz B., *Epizod walki J.I. Kraszewskiego z H. Rzewuskim*, „Pamiętnik  
Literacki” 1931, t. XXVIII.
- Hugo W., *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, tłum. J. Parvi [w:] *Manifesty roman-  
tyzmu 1790–1830*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995.
- Kraszewski J.I., *Poeta i świat*, Kraków 2002.
- Kraszewski J.I., *Życie po śmierci. Powieść pijaka*, „Tygodnik Literacki” 1838, t. 1.
- Marcjan M., *Nowela* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz,  
A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
- Ossoliński J.M., *Wieczory badeńskie, czyli powieści o strachach i upiorach z dołącze-  
niem bajek i innych pism humorystycznych*, Kraków 1852.
- Płonka-Syroka B., *Medycyna niemiecka nurtu niematerialistycznego 1797–1848  
i polska recepcja jej teorii doktryn w dziewiętnastym stuleciu*, Warszawa 1999.
- Rabkin E.S., *The Fantastic in Literature*, Princeton 1976.
- Rzewuski H., *Dentysta. Powieść głęboko filozoficzna mogąca służyć na dowód, że i my  
w psychologii, estetyce i historiozofii niepoślednie zajmujemy miejsce. Ułożona za  
pomocą przyjaciół przez Wojciecha Rybkę, Magistra Filozofii Powiatowej. Auto-  
ra uwag nad duchem pism ojca Bronisława* [w:] tegoż, *Nie-bajki i inne opowieści  
szlacheckie*, red. I. Węgrzyn, Kraków 2011.
- Rzewuski H., *Łaska i przeznaczenie*, t. 2, Warszawa 1851.
- Schlegel A.W., *Wykłady o literaturze pięknej i sztuce*, tłum. E. Namowicz [w:] *Pisma  
teoretyczne romantyków niemieckich*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław–  
Warszawa–Kraków 2000.
- Siwiec M., *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998.
- Skorupa E., *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie  
człowieka*, Kraków 2013.
- Skucha M., *Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*,  
praca niepublikowana.
- Szargot M., *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004.
- Todorov T., *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, tłum. R. How-  
ard, wstęp R. Scholes, New York 1975.
- W[asilewski] E., *Fantazyje wieczorne*, „Tygodnik Literacki” 1838, t. 1.
- Węgrzyn I., *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, Kraków 2012.
- Wierzbowska E.M., *Groteskowy świat Wiktora Hugo*. („Katedra Marii Panny  
w Paryżu”), Gdańsk 2010.

Józef Maria Ruszar  
Akademia Ignatianum w Krakowie  
jozef.ruszar@gmail.com

## “The Bitter Smell of Tulips” (The speculative bubble in literature)

**Abstract:** Zbigniew Herbert (one of the greatest poets in the twentieth century) graduated from the Trade School (now the Cracow University of Economics). The fact can be seen in his work. In Herbert's essays we find not only a wide range of economic problems, but the real passion with which the author describes the economic base of any civilization. Essayist takes care of micro-and macroeconomics. From the economic point of view, one of the most interesting essays is dedicated to sketch the phenomenon of the speculative bubble in 17<sup>th</sup> century Holland (“Tulips smell bitter volume”). This paper is a fragment of the work in print: Józef Maria Ruszar, *The Worn Profile of Roman Coins: Economy as a Literary Subject in the Works of Zbigniew Herbert (Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta)*, JMR Transatlantyk, “Biblioteka Pana Cogito”, Kraków 2016.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, “The Bitter Smell of Tulips,” the speculative bubble in literature, “The Worn Profile of Roman Coins: Economy as a Literary Subject in the Works of Zbigniew Herbert”, demand bubble, speculative bubbles, tulipomania, economic speculation, economic gambling, stock exchange, cheap capital, economic crash, long-term economic stagnation, global financial crisis, The New Economic Criticism

### *Tulipanów gorzki zapach* (Bańka popytowa w literaturze)

**Streszczenie:** Zbigniew Herbert, jeden z największych poetów XX wieku, ukończył Wyższą Szkołę Handlową (obecnie Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie). Ten fakt daje się zauważyć w jego twórczości. W esejach Herberta znajdujemy nie tylko szeroki wachlarz problemów ekonomicznych, ale także prawdziwą pasję, z jaką autor opisuje gospodarce podstawy wszelkich cywilizacji. Eseista zajmuje się mikro- i makroekonomią. Z ekonomicznego punktu widzenia jednym z najciekawszych esejów jest ten poświęcony zjawisku „bańki popytowej” (*Tulipanów gorzki zapach*) w siedemnastowiecznej Holandii. Szkic jest fragmentem przygotowywanej do druku książki *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*, JMR Transatlantyk, „Biblioteka Pana Cogito”, Kraków 2016.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, *Tulipanów gorzki zapach*, bańka popytowa w literaturze, *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*, bańka popytowa, bańka spekulacyjna, tulipomania, spekulacja ekonomiczna, giełda, tani kapitał, kryzys ekonomiczny, długotrwała stagnacja gospodarcza, globalny kryzys finansowy, The New Economic Criticism

In earthly categories the matter looked as follows: the sellers took no account at all of the actual possibilities of the buyers, and what is worse the buyers seemed to have entirely lost the instinct of self-preservation. They were no longer aware of their own possibilities (Z. Herbert, "The Bitter Smell of Tulips").<sup>1</sup>

Zbigniew Herbert was a poet, essayist and playwright, but we will read his essays like an economics student getting ready for an exam in economic history would read them.

Examination of the contents from this angle is indisputably legitimate, even though we are speaking of a literary text. In Herbert's essays, we find not only a wide range of economic problems, but also a real passion with which the author describes the economic basics of all civilisations. The essayist takes on micro- and macroeconomics, specific issues like the value of the daily wage of a labourer in the times of Pericles or the real income of a soldier in Julius Caesar's army. He wants to find out the earnings and forms of payment of the royalties to an architect building a Gothic cathedral in medieval France and, in another essay, the prices of paintings in 17<sup>th</sup> century Netherlands or the art-work trade system in 1960's Paris.

At the same time, he is fascinated by macroeconomic issues, such as the basis for the international standing of a currency, which was the Athenian drachma during the Achaean League, or the taxation and finance system of the great empire of the Romans, not to mention such issues as financial crises and stock market booms and busts. The essayist's inquisitiveness, and above all the complex calculations that aim to establish the actual state of affairs, is supported by a query in professional journals and publications dealing with the history of economy. And I must admit that Herbert's knowledge was impressive in this regard and was not limited to general and textbook approaches. Herbert graduated from the Trade School in Cracow (currently the Cracow University of Economics). The poet and essayist held a master's degree in economics.

\*

In the book of essays *Still Life with Bridle*, there is an essay dedicated to the "demand bubble" or "speculative bubbles."<sup>2</sup> The essay is titled "The Bitter Smell of Tulips."

<sup>1</sup> Z. Herbert, "The Bitter Smell of Tulips" [in:] *Still Life with a Bridle*, transl. J. & B. Carpenter, Vintage Books, 1994, p. 52. (All quotations from this edition).

<sup>2</sup> Terms: "demand bubble" or "speculative bubbles" are similar. Herbert in his essay generally uses "speculative bubbles," but "Tulipomania" in English is usually call "speculative bubbles"

Herbert starts his story with epic flair, beginning like Homer or Virgil, but he does this jokingly. He perversely announces that there will be no „historical haemorrhaging,” because the drama presented is devoid of pathos, and its heroes will not be honoured with monuments of bronze. He then presents the heroes. There are two of them. The first is the modest, thrifty, “unheroic” merchant nation of the Dutch, which, due to the scarcity of the land, was doomed to tiny gardens, which resulted in its love of flowers.

The second presentation, concerning tulips, took on the form of an expanded description of an Ambrosius Bosschaert painting. It presents the history of the flower’s arrival to Europe, takes into account its place in Oriental culture and in the 17<sup>th</sup> century European courts. Attempting to more closely examine the economic and psychological phenomenon, the author compares it to the catastrophe that is an epidemic:

Its beginnings are unclear and difficult to establish precisely, both in terms of time and of space. With the plague the matter is much simpler: One day a ship from the East puts in at a harbor. Part of the crew has a high fever; some are delirious, and tumors can be seen on their bodies. They go ashore and are put in hospitals, houses, and inns; the first deaths occur, and the number of fatal illnesses rapidly grows. The entire city, the entire region, the entire country is swept by plague. Princes and beggars, saints and freethinkers, criminals and innocent children all die. Since the time of Thucydides this pandemonium of death has been described many times and in detail.

On the other hand, tulipomania is a mental phenomenon, and here the troubles begin. In other words, it is a social psychosis like other psychoses, whether associated with religion, war, revolution, or the economy – for instance, gold fever or the crash of the American stock market in 1929. Despite numerous, striking analogies, it cannot of course be explained in terms of infectious diseases (but what a pity!). We lack instruments that would allow us to measure quantitatively the range of the epidemic, its degree of “infectiousness,” the number with an acute or mild sickness, “the temperature curve” of affected individuals. The only method left is to enter into the spirit of the events, a cautious description that notes both the extreme and characteristic cases (“The Bitter Smell of Tulips,” p. 47).

As we know, the first pan-European financial crisis took place after the Thirty Years’ War in the Holy Roman Empire,<sup>3</sup> and tulipomania was the second. The latter takes the forefront, however, since it was the first crash caused by the speculation bubble. Scourges of this kind plague us even today. The psychological mechanism in both cases is the same – the investor believes

(R.J. Shiller, *Irrational Exuberance*, Princeton University Press, 2005, pp. 247–248).

<sup>3</sup> This took place in 1618–1623 (the crisis reached its apogee in February 1622). Cited after, *Kryzysy finansowe, wybrane zagadnienia*, ed. K. Piech, Warszawa 2010, p. 3.



that the goods being purchased will gain value rapidly and can be sold back at a significant profit. Because these types of purchases generate increased demand, prices rise by leaps and bounds, which further assures investors that they have made the right choice.<sup>4</sup> The essayist calls attention to this strictly economic mechanism, although earlier he described it metaphorically as an “infectious disease,” emphasising the aesthetic or even ludic elements of the phenomenon:

(...) tulipomania was a very complex phenomenon. It seems the most decisive and important aspect of the problem was economic; in other words, the order of the stock market was introduced into the order of nature. The tulip began to lose the properties and charms of a flower: it grew pale, lost its colors and shapes, became an abstraction, a name, a symbol interchangeable with a certain amount of money. Complicated tables existed on which individual varieties were arranged according to the changing market prices like valuable papers or money rates (“The Bitter Smell of Tulips,” p. 50).

Herbert’s message is very clear – despite the presence of other, secondary characteristics accompanying speculation, the object of speculation itself – no matter how beautiful – does not matter at all. The only thing that matters is the psychological mechanism, which is identical no matter whether we play by investing in tulip bulbs, modern technologies or shares on the stock exchange. The intensity of speculation does not depend on its object, but on the hope for profit, and it is this potential rate of return that is the mainspring of the whole mechanism. Almost the entire nation takes part in tulipomania, and it would be difficult to collectively consider it to be an organisation of aesthetes or even gardeners, since among the investors are weavers from Haarlem, tax collectors, night watchmen and even preachers. To emphasise the essence of speculation, Herbert describes the beauty of the most expensive flower, the *Semper augustus*, only to immediately “invalidate” the value of the accurate ekphrasis with a conscious statement about the incongruence of the price to the goods:

It is an exceptionally nice specimen, but the price reached by [*Semper augustus*], 5,000 florins (the equivalent of a house with a large garden), causes a shiver of anxiety. The dikes of common sense had broken. From now on we will move on the slippery terrain of unhealthy fantasy, feverish desire for profit, insane illusions, and bitter disappointments.

---

<sup>4</sup> It is worth nothing that an additional element has appeared lately, which may stimulate this time of behaviour – low interest rates. They mean that safe investments do not bring the expected rate of return, which causes capital investments in more profitable, but more risky, forms.

Transactions were often made in kind. These allow us to measure the dimensions of the madness even better. For a bulb of the [*Viceroy*] tulip (it was worth half the value of [*Semper augustus*]), the following was paid in the form of farm products:

- 2 carts of wheat
- 4 carts of rye
- 4 fat oxen
- 8 fat pigs
- 12 fat sheep
- 2 barrels of wine
- 4 barrels of the foremost beer
- 1,000 pounds of cheese

A bed, clothes, and a silver chalice were added to this drink, food, and fatness.

In the initial phase of tulipomania, prices went constantly up. As stockbrokers would say, the trend on the “flower stock market” was at first “friendly,” then “lively,” all the way to “very lively,” to pass in the end to a state of euphoria completely uncontrolled by common sense.

A greater and greater gap opened between the real value of the plants sold and the price paid for them. It was paid willingly, with joy, as if expecting the smile of fate. Most of those touched by tulipomania counted on a boom; they were convinced the rising trend would continue forever (don't they resemble the progressives?), and that a bulb bought today would double its value tomorrow or at the latest the day after tomorrow. If one treats these fantastic speculations seriously and without irony (because “seniority” in history does not entitle one to it), we can see something more profound – for instance, the old myth of humanity about miraculous multiplication (“The Bitter Smell of Tulips,” pp. 51–52).

The author emphasises just how important the element of gambling is in the phenomenon of the speculation bubble – speculation is nothing more than gambling, after all. What is important in the above citation is the combination of purely economic (the nomenclature is straight from a stock exchange) and psychological elements. The myth of the miraculous multiplication of bread is nothing more than the hope of stock exchange players for a constant boom. Herbert also draws attention to the abandonment of cardinal virtues of economy, compliance with which protects from manias, such as the tulip fever. He is speaking about prudence and moderation, which control the desire for profit. The conclusion arises immediately: if we follow the ethical norms and rules of common sense, we will not be vulnerable to economic madness, which may lead to tragedy. Additionally, it is worth paying attention to the role played in the quoted passage by payments in kind – this is a method, described earlier, of approximating the true value to the reader, which is not possible by simply quoting the prices in the currency of the times.

Another portion of the essay demonstrates a deep knowledge of the subject, because it speaks of the mechanisms which are not noticeable to non-experts: about pumping up the bubbles with cheap capital:

In the period of euphoria the profits of the speculators were huge; however, they were not always expressed in negotiable currency or liquid money, but in credit. The owner of the variety [*Semper augustus*] was universally considered to be a wealthy man; consequently he could borrow large amounts, and this is what he did most of the time. The crazy turnover of the market became more and more abstract. What was sold was no longer the bulbs (their value was absolutely arbitrary, further and further removed from reality and common sense), but the names of bulbs. Like shares, they often changed owners ten times a day.

Prices rose. It was expected that they would grow endlessly, because such is the logic of mania. A large number of the wary accumulated “values” in order to throw them on the market at the most propitious moment. It was precisely these cautious ones – as usually happens with greedy people entangled in the nets of gambling – who suffered the most painful defeat. Faith in the bright future of tulipomania broke down already in 1636. The edifice of trust and rampant illusions caved in. The supply of tulips was larger and larger, the demand frightfully diminishing; at the end everyone wanted to sell, but there were no bold risk takers any longer (“The Bitter Smell of Tulips,” pp. 61–62).

Herbert calls attention to what the author, unfamiliar with “financial leverages,” especially one writing in a socialist country devoid of a stock exchange, private capital and ways of moving it around, probably would not have noticed: one of the pillars of all kinds of price bubbles is cheap credit. Today’s reader may know, especially since Polish society, for the first time since the Fall of Communism has experienced a financial crisis on a global scale, that excessive financial leverage in the form of cheap capital comes from various sources. At the beginning of the 21<sup>st</sup> century, the largest speculation bubbles were created by subprime credits, securitisation, Internet mania and even by central banks (such as the Fed). Today’s readers, even if they do not understand these concepts, have already had the chance to encounter them through the media, which reported on the stages of the crisis and attempted to explain its causes.

This mechanism was much simpler in 17<sup>th</sup> century Netherlands. The owner of an expensive variety could take out high credit with the bulbs as collateral, thanks to which his operations could be many times higher and, consequently, bring much higher profit. Of course, the risk was also multiplied. This is nothing else but a description of a simple financial leverage. Speculation of this kind is related to the lowering of credit standards – easy money at preferential conditions reaches people who are unprepared to repay their debts, which almost always means problems in the future. The fragment concerning the question of trust is also very important – the bubble can grow as

long as investors believe that the prices will grow. At the moment of the collapse of confidence, these “prudent” individuals are left with the proverbial hot potato, which no one wants to take from them.

On the third of January 1637, four months before the decree of the Estates General, an Amsterdam gardener bought a precious tulip bulb for a bargain price of 1,250 florins. At first happy, he soon found that he could not sell it for even half or even one-tenth of his own cost. For a sharp drop had now begun, and the game was not to make money but lose as little as possible. The entire story of this unfortunate affair extends between two poles – a long, desperate assault upon fortune, and a sudden wild panic (“The Bitter Smell of Tulips,” p. 62).

The above fragment connects ethics and economics. What can save us from the catastrophic effects of decisions made under the influence of emotions is a “stoic nature” (here understood metaphorically as resistance to greed), and therefore such virtues as dutifulness, moral discipline and the ability to think rationally in any situation. The above-average rates of return and the ability to quickly gain profit in the final stages of the bubble inflation attract investors like a magnet. The increase in the number of transactions – trading volume skyrockets, the investors’ greed and fear of missing out on the opportunity everyone is talking about – reaches its apogee just before the bubble spectacularly bursts. In moments like this, forced rationalisation of one’s behaviour is standard. And what are the effects? As far as tulipomania is concerned, Józef Kulischer, an economics historian, whose work Herbert undoubtedly read, believes that the effect of a crash is long-term economic stagnation.<sup>5</sup>

\*

Most speculation bubbles are only noticeable from the perspective of time. To emphasise the expertise of the essayist, I have indicated – perhaps with too much emphasis – the topicality of the described mechanisms. Herbert – rightly so – warns against looking down on speculators from 300 years ago and calls attention to the sobriety and rationality of a society that “lost its mind.” In speculation bubbles, group or individual rationality is not an option, much like age, experience or the habit of rational behaviours. The newest proof of this is the enormous and irrational increase in the value of Internet-based company shares. During the first bubble, their value was estimated not based on a logical business model, but on such factors as the number of **potential** users visiting the page.

---

<sup>5</sup> J. Kulischer, *Powszechna historia gospodarcza średniowiecza i czasów nowożytnych*, Warszawa 1961.

Has anything changed then, and could a poet with an education in economics add something to the analysis presented half a century ago? Unfortunately, yes. It would be an addition made in the conservative spirit, i.e. with the full conviction that the world is sliding down a slippery slope and that it can only get worse from here on out. This is about the responsibility for a disaster:

(...) the outcome was without any doubt tragic: thousands of ruined estates, tens of thousands of people without work and, in addition, threatened by trials. [Insolvency] was punished, as a rule, with severe prison sentences (“The Bitter Smell of Tulips,” p. 63).

This is the way things were in the 17<sup>th</sup> century – I think we all understand the difference. The question here is not just about scale, because the innocent victims on a global scale could not be counted in the thousands, but about the assessment, which is not unanimous. The proponents of liberalism in economics believe that the perpetrators of the recent global financial crisis, who wound up the trade spiral with debts impossible to repay, not only did not answer in the criminal system for their dishonest practices (subprime lending), but also received huge bailouts so they would not go bankrupt. Out of fear of an economic crash, democratic governments – especially the USA and the United Kingdom – reached for the taxpayers’ money to save the gamblers. It is difficult to conclude (especially for someone who deals in literature) whether it is better that “cleansing” bankruptcies did not take place, or whether it is better that “social-financial engineering” took place, as some have accused.<sup>6</sup>

Tulipomania as a “purely economic” curiosity – i.e. one seen in the categories of losses and gains – is of course not entirely understandable. This type of phenomena has always gone beyond rational calculations, despite being based on the reckoning of potential profits, and the risk – even a great one – is not an element from beyond economic imagination. On the contrary, trade has always been connected with the market. The modern attitude towards the gambling element in economy is quite complicated and, to some extent, dependent upon its possible use in argumentation for or against the interference

<sup>6</sup> “In the liminal financial crisis, the world turns upside down. Financial profits vanish or drop precipitously. The US Congress suspends its oversight powers, passing unpopular and incompletely specified emergency legislation drafted by the Treasury, when confronted by the threat of financial apocalypse. The government makes huge transfer payments to banks, in the name of helping people. Wall Street executives, who had justified their exorbitant compensation on the grounds of exceptional competence and hard work, confess to having been incapable of foreseeing collapse. Legislators who had dismantled government regulation hasten to increase and strengthen regulatory regimes” (M.D. Jacobs, *Financial Crises as Symbols and Rituals* [in:] *The Oxford Handbook of The Sociology of Finance*, ed. K.K. Cetina, A. Preda, Oxford University Press, 2012, p. 384).

of the authorities.<sup>7</sup> Currently, in the new context – i.e. after the crisis from the beginning of the 21<sup>st</sup> century – Herbert’s essay takes on additional colour and may be read taking into account the latest trends in economic theory itself. The expression of the new approach to economics, which accents the social form of financial phenomena and their dependence upon linguistic, psychological, moral, religious and – generally – anthropological factors, is *The Oxford Handbook of the Sociology of Finance*<sup>8</sup>, which takes on such questions as, for example, the symbolic meaning and rituals connected with great financial crises:

Financial crises are also symbolic and ritual events. Markets are embedded, among other ways, in the cultural processes and arrangements that ground them. Financial crises strain the metaphors that construct the cognitive framing of economic life. Those crises invalidate the existing “maps of problematic social reality and matrices for the creation of collective conscience” that guide economic behaviour (Geertz).<sup>9</sup> They depress the moods and motivations that economists as “animal spirits.” They disorient the social time, space, and identities that mediate economic action. They undermine social solidarity. They disrupt the interplay of structure and anti-structure. They blur the classificatory boundaries believed to protect against the dangers of impurity. They highlight the dark side of economic life – the corruption and bad faith, the impulsive gambling, the suffering, the injustice, and death of corporate actors – that foregrounds urgent problems of meaning. All these destructive dimensions of financial crisis involve **cultural** processes, and they elicit powerful ritual and symbolic responses.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Economists treat the phenomenon of the “demand bubble” ambiguously and particularly have a different attitude towards gambling. On the one hand, tulipomania may serve as a canonical example of the irrationality of the market and justification for state intervention and control over the financial market (e.g. Ch.P. Kindleberger, R. Aliber, *Manias, Panics, and Crashes. A History of Financial Crises*, Wiley Investment Classics, 2005), but others believe that risk and speculation are phenomena that drive the economy (R. Brenner, G.A. Brenner, *Gambling and Speculation. A Theory, a History, and a Future of some Human Decisions*, Cambridge University Press, 1990). Yet another approach is demonstrated by British historian Niall Ferguson, who shows that the world of finance is the lifeblood of civilisation. It also deals with – of course – crises, and by presenting the various stages of the demand bubble, it draws attention to an important element – knowledge of the so-called “insiders”: “In the four hundred years since shares were first bought and sold, there has been a succession of financial bubbles. Time and again, share prices have soared to unsustainable heights only to crash downwards again. Time and again, this process has been accompanied by skulduggery, as unscrupulous insiders have sought to profit at the expense of naïve neophytes” (N. Ferguson, *The Ascent of Money. A Financial History of the World*, The Penguin Press, 2008, p. 121).

<sup>8</sup> *The Oxford Handbook of The Sociology of Finance*, op. cit.

<sup>9</sup> C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973, p. 220.

<sup>10</sup> M.D. Jacobs, *Financial Crises as Symbols and Rituals* [in:] *The Oxford Handbook...*, op. cit., p. 376.

Modern economists are even ready to follow in Durkheim's footsteps (Jacobs has *The Elementary Forms of the Religious Life* [1912] in mind)<sup>11</sup> and consider and note the desire for some kind of expiation (or a demand for expiation) as an answer for causing the economic crash, despite the fact that modern Western societies are oriented more towards individual rather than communal responsibility. At this point, the quoted academic consciously stipulates that as far as accountability is concerned, it is increasingly difficult to enforce in a no-fault society.

Mark Jacobs notes a major difference between the description of the Great Depression of the 1930s, which was understood and described in "natural" categories, since the economic meltdown was symbolically seen as a phenomenon of nature and its periodical "self-correcting" mechanisms in business. Meanwhile, the economic downturn in 1980s America was seen as a "disease" of the economic and social "machinery" and "engineering." More so, the recent crisis in 2008, particularly the unclear, complicated and multi-layered financial instruments, was understood as an economic gamble organised by the banks ("shadow" or "stealth" banking), and the entire financial structure as a "big casino" on Wall Street.

The socio-economic analyses of Mark D. Jacobs are interesting from the standpoint of the meaning of Herbert's essays, because – unintentionally, of course – they situate the essays in the great tradition of the Anglo-Saxon literary trend that accompanies the development of capitalism. The New Economic Criticism, in its Anglo-Saxon, and especially British, edition, has made a serious study of the contents of English literature from the standpoint of description of economic phenomena and changes, which appear in the works of Shakespeare,<sup>12</sup> in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century novels<sup>13</sup> or even in the experimental narratives of the 20<sup>th</sup> century – e.g. in James Joyce's *Ulysses*.<sup>14</sup> The fact that Anglo-Saxon literature, out of a mimetic necessity, built dramatic economic processes into its tissue was not noted by literary theories alone. Mark Jacobs

<sup>11</sup> É. Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life* [1912], Polish translation: *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, trans. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990.

<sup>12</sup> *Money and the Age of Shakespeare. Essays in New Economic Criticism*, ed. L. Woodbridge, Palgrave Macmillan, 2004; D. Hawkes, *Shakespeare and Economic Theory*, Bloomsbury Publishing, 2015.

<sup>13</sup> C. Ingrassia, *Authorship, Commerce, and Gender in Early Eighteenth-Century England. A Culture of Paper Credit*, Cambridge University Press, 1998; C. Nicholson, *Writing and the Rise of Finance. Capital Satires of the Early Eighteenth Century*, Cambridge University Press, 1994; S. Sherman, *Finance and Fictionality in the Early Eighteenth Century. Accounting for Defoe*, Cambridge University Press, 1996; J. Thompson, *Models of Value. Eighteenth-Century Political Economy and the Novel*, Duke University Press, 1996.

<sup>14</sup> M. Osteen, *The Economy of Ulysses. Making Both Ends Meet*, Syracuse University Press, 1995; P. Brantlinger, *Fictions of State. Culture and Credit in Britain, 1694–1994*, Cornell University Press, 1996; D.S. Lynch, *The Economy of Character. Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, University of Chicago Press, 1998.

writes explicitly that even if we take for granted the existing financial system and its institutions, this was not always so. On the contrary, they met with public resistance or scepticism. The taming of economics occurred through literature, says the sociologising economist, citing the research of a colleague:

If today we take for granted both the logic and the legitimacy of the financial system, that is only because of a long cyclical historical process, punctuated by crises, of “naturalizing” a set of institutions that once did not even exist and were initially greeted with public skepticism. As Mary Poovey<sup>15</sup> documents, the three “genres of the credit economy” in Britain – paper currency and other financial instruments, journalistic and novelistic fiction dealing with financial topics, and “scientific” theories of the credit economy – were all cultural inventions of the seventeenth and eighteenth centuries, which developed in symbiotic contradictions to one another. It took centuries for each to establish its validity and value, by overcoming its own “problematic of representation.” Financial manias and panics played a large role in these inventions and their development.<sup>16</sup>

It appears that it is time to note Herbert’s significant role in this area in the history of Polish literature. Especially since it is a rare case, moreover undertaken in times when an ordinary experience of capitalism and its problems was completely inaccessible in Poland. It was Anglo-Saxon literature – in contrast to Polish literature – that accompanied the great questions of capitalism, such as the rush on the shares of the South Sea Company (which ended in the Bubble Act of 1720) or the financial crises of the 19<sup>th</sup> century. As Alex Preda says, the organising principle of the finance-oriented viewpoint is the belief that there is a tension between financial activity rooted in, on the one hand, expert knowledge and, on the other, in the unpredictable vital force of oneself and others. Financial speculation requires knowledge, skills and anticipation, but also a vitality, which one either has or does not.<sup>17</sup>

\*

This paper is a fragment of the work in print: Józef Maria Ruszar, *The Worn Profile of Roman Coins: Economy as a Literary Subject in the Works of Zbigniew Herbert* (*Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*), JMR Transatlantyk, Kraków 2016.

<sup>15</sup> M. Poovey, *Genres of the Credit Economy*, University of Chicago Press, 2008.

<sup>16</sup> M.D. Jacobs, *Financial Crises as Symbols and Rituals* [in:] *The Oxford Handbook...*, op. cit., p. 379. Also more on this subject: pp. 376–392. Also B. Harrington, *The Sociology of Financial Fraud*, [in:] *The Oxford Handbook...*, op. cit., pp. 393–412.

<sup>17</sup> A. Preda, *Framing Finance. The Boundaries of Markets and Modern Capitalism*, Chicago University Press, 2009, p. 202. The concept of “vital force” was proposed in 1936 by J.M. Keynes in *The General Theory of Employment, Interest, and Money*.



## Literary references

Herbert Z., "The Bitter Smell of Tulips" [in:] *Still Life with a Bridle*, transl. J. & B. Carpenter, Vintage Books, 1994.

## Bibliography of economic cited in the work

Brenner R., Brenner G.A., *Gambling and Speculation. A Theory, a History, and a Future of some Human Decisions*, Cambridge University Press, 1990.

Ferguson N., *The Ascent of Money. A Financial History of the World*, The Penguin Press, 2008.

Harrington B., *The Sociology of Financial Fraud* [in:] *The Oxford Handbook of The Sociology of Finance*, ed. K.K. Cetina, A. Preda, Oxford University Press, 2012.

Jacobs M.D., *Financial Crises as Symbols and Rituals* [in:] *The Oxford Handbook of The Sociology of Finance*, ed. K.K. Cetina, A. Preda, Oxford University Press, 2012.

Kindleberger Ch.P., Aliber R., *Manias, Panics, and Crashes. A History of Financial Crises*, Wiley Investment Classics, 2005.

*Kryzysy finansowe, wybrane zagadnienia*, ed. K. Piech, Warszawa 2010.

Kuliszer J., *Powszechna historia gospodarcza średniowiecza i czasów nowożytnych*, Warszawa 1961.

Preda A., *Framing Finance. The Boundaries of Markets and Modern Capitalism*, Chicago University Press, 2009.

Shiller R.J., *Irrational Exuberance*, Princeton University Press, 2005.

## Bibliography of economic mentioned in the work

Durkheim É., *The Elementary Forms of the Religious Life* [1912], Polish translation: *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, trans. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990.

Geertz C., *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973.

Keynes J.M., *The General Theory of Employment, Interest, and Money*, Easton Press, 1995.

Poovey M., *Genres of the Credit Economy*, University of Chicago Press, 2008.

## **Bibliography of The New Economic Criticism mentioned in the work**

- Brantlinger P., *Fictions of State. Culture and Credit in Britain, 1694–1994*, Cornell University Press, 1996.
- Hawkes D., *Shakespeare and Economic Theory*, Bloomsbury Publishing, 2015.
- Ingrassia C., *Authorship, Commerce, and Gender in Early Eighteenth-Century England. A Culture of Paper Credit*, University of Chicago Press, 1998.
- Lynch S., *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, University of Chicago Press, 1998.
- Money and the Age of Shakespeare. Essays in New Economic Criticism*, ed. L. Woodbridge, Palgrave Macmillan, 2004.
- Nicholson C., *Writing and the Rise of Finance. Capital Satires of the Early Eighteenth Century*, University of Chicago Press, 1994.
- Osteen M., *The Economy of Ulysses. Making Both Ends Meet*, Syracuse University Press, 1995.
- Sherman S., *Finance and Fictionality in the Early Eighteenth Century. Accounting for Defoe*, University of Chicago Press, 1996.
- Thompson J., *Models of Value. Eighteenth-Century Political Economy and the Novel*, Duke University Press, 1996.

Gerda Nogal

Uniwersytet Zielonogórski

gerda.nogal@op.pl

## Ramy społeczno-kulturowe a semantyka adolescencji. *Lektor* i *Dziewczynka z jaszczurką* Bernharda Schlinka jako reminiscencje nazizmu i Holokaustu w drugim pokoleniu

**Abstract:** The analyzed texts by Bernhard Schlink present male characters on the threshold of adulthood. The construction of these adolescences is set in the German reality of the post-war society of the 1950s and 1960s. The representation of the conditions of life and growing-up process of the male protagonists emphasizes the leading temporal and social categories, such as the class hierarchy of society, conservative upbringing, stable relations and traditional family roles. Moreover, the leading character constellations, which make the protagonists recall the past of the previous generation, are also significant for their biography and identity. The most important question in the analysis concerns the nature and aim of the participation of the members of the succeeding generation in the events and atrocities of the Nazi era of World War II, and the way those events influence the socio-cultural context of their adolescence and identity.

**Keywords:** past and identity, male adolescence, post-war Germany, Nazi Germany, Holocaust

**Streszczenie:** Poddane analizie teksty Bernharda Schlinka ukazują męskie postaci wkraczające w dorosłość. Konstrukcja tych adolescencji umiejscowiona jest w niemieckich realiach społeczeństwa powojennego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. W inscenizacji warunków życia i dorastania męskich protagonistów uwidatniono wiodące kategorie czasowo społeczne, takie jak klasowość społeczna, konserwatywny styl wychowania, stabilne stosunki oraz tradycyjny podział ról w rodzinie. Znamienne dla biografii i tożsamości protagonistów są ponadto główne konstelacje postaci, które skłaniają ich do reminiscencji przeszłości poprzedniego pokolenia.

W toku analitycznym najważniejsze są pytania, jaki charakter i cel ma partycypacja reprezentantów kolejnego pokolenia w wydarzeniach czasów nazizmu hitlerowskiego i niemieckich zbrodni z czasu drugiej wojny światowej i jak owe wydarzenia rzutują na kontekst socjalno-kulturowy ich dorastania oraz ich tożsamość.

**Słowa kluczowe:** przeszłość a tożsamość, męska adolescencja, Niemcy powojenne, nazizm hitlerowski, Holokaust, Bernhard Schlink

Warstwy naszego życia leżą tak gęsto jedna na drugiej, że w tym, co później stale nas spotyka, jest coś, co było wcześniej, i co nie jest zakończone i załatwione, ale współczesne i nadal żywotne.

Bernhard Schlink, *Lektor*<sup>1</sup>

## Ramy społeczno-kulturowe a semantyka adolescencji

Wychodząc od określenia adolescencji jako wchodzenia w dorosłość, należy przyjąć, że jej przemiany dotyczą głównie sfery psychicznej i prowadzą do wykształcenia autonomicznej tożsamości<sup>2</sup>. Tym samym dorastanie przebiega w różnych sferach, między innymi rodzinnej, socjalnej, seksualnej czy normatywno-kulturowej<sup>3</sup>.

W obszarze literatury teksty adolescencyjne tematyzują odpowiednio procesy autonomizacji i kształtowania tożsamości<sup>4</sup>. Istotny wpływ na ich przebieg, a tym samym odbicie w tekstach literackich, mają ramy kulturowo-czasowe adolescencji. Rozumiane jako tło społeczno-kulturowe, instytucjonalne czy historyczne determinują one w sposób istotny kształt i dynamikę adolescencji. W tym kontekście Werner Helsper mówi o fazowych, reprezentatywnych konstrukcjach postaci młodzieży i adolescencyjności w odniesieniu do poszczególnych pokoleń<sup>5</sup>. Carsten Gansel wskazuje zaś na „zaistniałe społeczne warunki ramowe adolescencji”, akcentując przy tym system polityczny i stan modernizacji danego społeczeństwa i uznając je za istotne zarówno dla samego przebiegu, jak i dla określenia tej fazy<sup>6</sup>. Również niemiecka socjolog Vera King podnosi aspekt „konstruktywnego charakteru semantyk odnoszących się do młodości”, rozumiejąc przez to, iż zmieniające się konwencje, tra-

<sup>1</sup> B. Schlink, *Lektor*, tłum. K. Niedenthal, Warszawa 2009, s. 165–166.

<sup>2</sup> Por. P. Blos, *Adoleszenz*, Stuttgart 2001, s. 13–26.

<sup>3</sup> W myśl tego do głównych przemian i doświadczeń okresu dorastania należą mentalne oddzielenie się od domu rodzinnego, nawiązywanie więzi z rówieśnikami, osiągnięcie dojrzałości seksualnej i podjęcie pierwszych relacji partnerskich, a także dostosowanie się do panujących norm i obyczajów. W odniesieniu do przyrostu samodzielności socjalnej, kulturowej czy politycznej wykształciło się obrazowe pojęcie „zadań rozwojowych” adolescencji. Terminu „rozwojowe zadania życiowe”, w tym w kontekście adolescencji, używa między innymi Robert Havighurst, dokonując na tej podstawie periodyzacji rozwoju człowieka. Por. R. Havighurst, *Developmental Tasks and Education*, New York 1972.

<sup>4</sup> Por. H. Ewers, *Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster*, „Der Deutschunterricht” 1992, nr 6, s. 291.

<sup>5</sup> W. Helsper, *Jugend im Diskurs von Moderne und Postmoderne* [w:] *Jugend zwischen Moderne und Postmoderne*, red. W. Helsper, Opladen 1991, s. 9–39, tu s. 12.

<sup>6</sup> C. Gansel, *Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne* [w:] *Taschenbuch der Kinder – und Jugendliteratur*, red. G. Lange, Baltmannsweiler 2000, s. 359–398, tu s. 362–363.

dycje i struktury socjalne determinują nie tylko sam fenomen adolescencji, ale i sposób jego rozumienia i opisywania<sup>7</sup>.

Opublikowana w 1995 roku powieść Bernharda Schlinka *Lektor (Der Vorleser)*<sup>8</sup> ukazuje postać wkraczającego w dorosłość Michaela Berga. Protagonista w wieku 15 lat nawiązuje silną miłosną więź z Hanną Schmitz, 36-letnią konduktorką linii tramwajowych w Heidelbergu. Mimo ich burzliwego, trwającego wiele miesięcy romansu Hanna pewnego dnia bez uprzedzenia opuszcza miasto. Doświadczenie to wywiera daleko idący, destrukcyjny wpływ na dalszy rozwój psychoseksualny protagonisty. Niespodziewane, powtórne zetknięcie postaci nastąpi kilka lat później w scenerii sali sądowej. W trakcie procesu nazistowskich oprawców wojennych, w którym Michael Berg uczestniczyć będzie jako młody asesor, Hanna Schmitz zasiądzie na ławie oskarżonych. Jak wykaże proces, w latach 1944–1945 była ona strażniczką obozu jenieckiego w Krakowie, ponadto przyczyniła się do spalenia żywcem więźniarek podczas likwidacji obozu.

Taka koncepcja męskiej adolescencji oparta jest jednoznacznie na niemieckich realiach społeczeństwa powojennego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Ponadto protagonista doświadcza w sposób pośredni udziału w wydarzeniach nazizmu hitlerowskiego i niemieckich zbrodni z czasów drugiej wojny światowej. To kluczowe motywy, do których autor powróci w *Dziewczyńce z jaszczurką (Das Mädchen mit der Eidechse)*, opowiadaniu z wydanego w 2000 roku zbioru *Coraz dalej od miłości (Liebesfluchten)*. Tekst ogniskuje się na procesie wchodzenia w dorosłość w analogicznym kontekście, a więc w Niemczech lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Również ten obraz adolescencji zdeterminowany jest przez doświadczenie wcześniejszego pokolenia, którego reprezentantem jest ojciec protagonisty. Jego – odkryte przez syna *ex post* – zbrodnie z czasu Holokaustu mają tu fundamentalny wpływ na dzieciństwo i młodość, a tym samym późniejszą tożsamość męskiej postaci.

Na znaczeniu, jakie doświadczenie Holokaustu wywarło w procesie kształtowania niemieckiej tożsamości zbiorowej po zakończeniu drugiej wojny światowej, koncentruje się Jörn Rüsen, konstatując: „Holokaust to najbardziej radykalne doświadczenie kryzysu w historii najnowszej (przynajmniej z punktu widzenia tych, którzy są weń bezpośrednio bądź pośrednio uwikłani jako współcześni mu świadkowie lub historyczni spadkobiercy)”<sup>9</sup>. Rüsen

<sup>7</sup> Por. V. King, *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*, Opladen 2002, s. 25 (tłum. fragm. G.N.).

<sup>8</sup> Powstała w 1995 roku powieść niemieckiego pisarza Bernharda Schlinka została w Niemczech sprzedana w liczbie 500 tys. egzemplarzy i przetłumaczona na ponad 40 języków. W Polsce opublikowana nakładem wydawnictwa Muza w roku 2001. Odznaczony prestiżową nagrodą Hans Fallada Preis *Lektor* w 2008 roku doczekał się adaptacji filmowej (anglojęzyczny tytuł „The Reader”), która odbiła się głośnym echem również w Polsce.

<sup>9</sup> J. Rüsen, *Pamięć o Holokaucie a tożsamość niemiecka [w:] Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 411–433, tu s. 411–412.

wskazuje na oddziaływanie nazizmu w płaszczyźnie wielopokoleniowej, jako że jego następstwa odcisnęły swe piętno na późniejszych warunkach życiowych narodu niemieckiego, a „pamięć tych, którzy uczestniczyli w Holokauście (sprawców, ofiar, świadków), stała się czynnikiem warunkującym świadomość historyczną”<sup>10</sup>. Badaniem związków między pamięcią a tożsamością w kontekście literaturoznawczym zajmuje się między innymi Birgit Neumann. Literatura odgrywa w nastawieniu kulturoznawczym rolę nie tylko przez inscenizację doświadczeń z przeszłości, ale i wkład w przyswajanie doświadczeń, bowiem „literackie inscenizacje mogą też oddziaływać na indywidualne i kolektywne wymiary kultury pamięci i jednocześnie aktywnie współkształtować obrazy przeszłości i obrazy siebie”<sup>11</sup>. Tym samym Neumann podkreśla znaczenie pamięci dla procesu konstytuowania tożsamości.

Dzięki tym ustaleniom punkt wyjścia niniejszej analizy stanowi osadzenie głównych przemian osobowościowych dorastających protagonistów w realiach czasów powojennych. Znaczące jest ponadto retrospektywne i pośrednie zetknięcie postaci z wydarzeniami nazizmu hitlerowskiego i Holocaustu. Badanie utworów Schlinka opiera się na pytaniu, jaki wpływ na kształt subiektywnie opowiedzianego doświadczenia dorastania i kształtowania tożsamości ma jej „epokowa przynależność”. Poszczególne cechy kreacji opowiedzianych historii wyodrębnione zostaną na płaszczyźnie: (1) fabuły, gdzie szczególnie istotne będą aspekty prezentacji miejsc akcji i budowania postaci, oraz; (2) cech narratologicznych tekstu. W odniesieniu do tych ostatnich określone zostaną między innymi perspektywa oraz cechy instancji opowiadających, relacja między narracyjnymi zdarzeniami, w tym ich powiązania czasowe i związki przyczynowo-skutkowy, a także kategoria wiarygodności narratora.

## Konstelacja postaci jako (współ)czynnik męskiego dorastania

Fabuła powieści *Lektor* rozwinięta jest w trzech odsłonach, które w retrospektywnym ujęciu ukazują istotne wydarzenia z życia męskiego protagonisty Michaela Berga. Otwarcie akcji<sup>12</sup> następuje w 1958 roku w Heidelbergu przez wspomnienie choroby, którą bohater przeżył w wieku 15 lat. W tym kontekście narrator odnotuje: „Kiedy miałem piętnaście lat, zachorowałem na żół-

<sup>10</sup> Tamże, s. 415.

<sup>11</sup> B. Neumann, *Literatura, pamięć, tożsamość* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, dz. cyt., s.249–284, tu s. 249.

<sup>12</sup> W cytowanym wstępie nazwane zdarzenia zaprezentowane zostają bez wprowadzającego odniesienia do wymienionych osób („mieszkaliśmy”), a przytoczone miejsca, Blumenstrasse i Bahnhofstrasse, są przyporządkowane do konkretnego miasta, przez co figurują w tekście jako znane i rozpoznawalne. Początek wprowadzający *in medias res* oznacza, że bezpośrednio wymienione elementy fikcji zostaną doprecyzowane i uzupełnione dopiero w dalszym przebiegu akcji.

taczkę. Choroba zaczęła się jesienią i skończyła na wiosnę<sup>13</sup>. Jak widać, w tekście prowadzona jest narracja pierwszoosobowa: w rozumieniu Franza Stanzla narrator, przynależąc do ukazanego świata fikcji, opowiada z perspektywy wewnętrznej głównego bohatera<sup>14</sup>.

Męski protagonista w *Dziewczynce z jaszczurką*, gdzie narrator jest trzecioosobowy, to tzw. *Reflektorfigur*. Tym samym również jego horyzont poznawczy jest ograniczony, a kompetencje i wiedza nakładają się na świadomość i punkt widzenia głównego bohatera. W odniesieniu do wymienionego w tytule obrazu żydowskiej dziewczynki, którego opis otwiera opowiadanie, skonstatuje on: „Chłopiec nie miał pojęcia, kto to jest Żydówka”<sup>15</sup>. Można zauważyć, że i tu opowieść „filtrowana” jest subiektywnie przez świat wewnętrzny głównej postaci.

W kompozycji *Lektora* wspomnienie choroby ma kluczowe znaczenie dla zawiązania głównej konstelacji postaci Michael Berg–Hanna Schmitz:

A gdy po raz pierwszy wyszedłem, ruszyłem z Blumenstrasse, gdzie mieszkaliśmy na drugim piętrze w masywnym domu z przełomu wieków, i udałem się na Bahnhofstrasse. To tam pewnego październikowego poniedziałku zwymiotowałem w drodze ze szkoły (...). Kobieta, która się mną zajęła, robiła to niemal brutalnie. Wzięła mnie za rękę i poprowadziła przez ciemne wejście na podwórze<sup>16</sup>.

W kontekście poznania Hanny Schmitz – gdyż to ona jest kobietą, która pomogła protagonistce – na podkreślenie zasługuje niezwykle precyzyjne ujęcie elementów przestrzennych miasta. W odniesieniu do domu w Heidelbergu, w którym mieszkała Hanna Schmitz, narrator zanotuje: „Tego domu przy Bahnhofstrasse już nie ma. Nie wiem, kiedy i dlaczego go zburzono (...). Nowy dom, wzniesiony w latach siedemdziesiątych albo osiemdziesiątych, ma pięć pięter, rozbudowane poddasze i gładką fasadę (...). Na parterze mieści się sklep z komputerami; przed nim były tu już drogeria, sklep spożywczy i wypożyczalnia wideo”<sup>17</sup>. Poprzez pozornie lakoniczne wskazanie na przejawy postępu technicznego z jego typowymi przejawami – jak kasety wideo czy komputer – tekst implikuje dystans między czasem zdarzeń i czasem narracji, który wynosi co najmniej 30 lat. Równie precyzyjny jest opis życia społeczno-towarzyskiego rodziców protagonisty w *Dziewczynce z jaszczurką*, przy którym narrator zauważa: „W ogóle wszystko było jak należy, nacechowane obowią-

<sup>13</sup> B. Schlink, *Lektor*, dz. cyt., s. 5.

<sup>14</sup> W odniesieniu do typologii Gérarda Genetta z jej naczelnym pytaniem: „Kto widzi?”, a nie „Kto mówi?”, w tekście zastosowano focalizację wewnętrzną, tak zwaną instancję focalizującą ulokowaną w obszarze świadomości głównej postaci. W tym sensie narrator jest autodigetyczny.

<sup>15</sup> B. Schlink, *Dziewczynka z jaszczurką* [w:] tegoż, *Coraz dalej od miłości*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 2010, s. 6. Powieść w oryginale ukazała się w 2000 roku.

<sup>16</sup> B. Schlink, *Lektor*, dz. cyt., s. 5–6.

<sup>17</sup> Tamże, s. 9.

zującym w latach pięćdziesiątych formalizmem i rezerwą<sup>18</sup>. Odpowiadające „realiom” i rozpoznawalne kulisy przestrzenne akcji pozwalają w obu historiach na konkretne umiejscowienie akcji w czasie. Ponadto tak zastosowana technika ukazania czasowo-przestrzennych „parametrów” historii<sup>19</sup> generuje określony sens: obok wrażenia doniosłości opisywanych zdarzeń powstaje złudzenie ich realności i autentyczności.

Typową dla lat powojennych hierarchię i dystans pokoleniowy odzwierciedla charakterystyka domu rodzinnego nastoletniego protagonisty w *Dziewczynie z jaszczurką*: „Nie wolno mu było, jeszcze jako małemu dziecku, wchodzić do sypialni rodziców. Rodzice nie zamykali jej wprawdzie na klucz, ale zakaz był jednoznaczny, a ich autorytet niepodważalny<sup>20</sup>. Ranga ojca jako głowy rodziny zostaje tu podkreślona przez zajmowanie przez niego „ważnego i eksponowanego stanowiska” sędziego oraz spotkania „z kręgiem najbardziej szacownych obywateli<sup>21</sup>. Porównywalne, czyli nacechowane dystansem pokoleniowym relacje oddaje przedstawienie kontekstu rodziny w powieści *Lektor*. Respekt okazywany ojcu, profesorowi filozofii, przez matkę i rodzeństwo przebija z opisu podjętego przez narratora z retrospektywy, tym samym ze znaczącym dystansem emocjonalnym pozwalającym na wartościowanie minionych zdarzeń:

Mój ojciec był człowiekiem zamkniętym w sobie, nie potrafił nam, dzieciom, komunikować swoich uczuć ani nie wiedział, co począć z tymi, które my mu okazywaliśmy (...).

Kiedy my, dzieci, chcieliśmy z nim porozmawiać, ojciec, podobnie jak swoim studentom [którzy przychodzili do niego do domu – G.N.], wyznaczał nam odpowiedni termin (...). My, kiedy ojciec wyznaczył nam termin, nie czekaliśmy na korytarzu. Ale o wyznaczonym czasie też pukaliśmy do drzwi jego gabinetu, czekając, aż zaprosi nas do środka<sup>22</sup>.

Ponieważ narrator w toku swej opowieści jedynie marginalnie podejmuje relacje panujące w jego środowisku rodzinnym, istotnym ich świadectwem staje się przytoczony tu obraz ojca za zamkniętymi drzwiami gabinetu, które w sposób symboliczny są reprezentacją panującej w domu hierarchii. Gabinet ojca metaforycznie ukazuje rangę ojca jako głowy i żywiciela rodziny, a pukanie do

<sup>18</sup> B. Schlink, *Dziewczynka z jaszczurką*, dz. cyt., s. 9.

<sup>19</sup> W opisie wydarzeń uwidacznia się to, że są one przedstawiane niezwykle dokładnie, ponadto z dbałością o unaocznienie i odwołaniem się do zmysłów słuchu i węchu. Taki typ prezentacji, zwany sceniczną, koreluje z autentycznym czasem akcji, co oznacza, że czas przywołanych zdarzeń pokrywa się w tym miejscu z czasem narracji. Prowadzi to do wyeksponowania cytowanego epizodu i nadania mu tym samym istotnego znaczenia dla przebiegu całej opowieści.

<sup>20</sup> B. Schlink, *Dziewczynka z jaszczurką*, dz. cyt., s. 8.

<sup>21</sup> Tamże, s. 7.

<sup>22</sup> B. Schlink, *Lektor*, dz. cyt., s. 107–108.



jego drzwi w uproszczony i niezwykle obrazowy sposób odzwierciedla normy społeczne panujące w Niemczech lat pięćdziesiątych.

Nażożenie na taki obraz postaci Hanny Schmitz, „prostej” reprezentantki klasy robotniczej, o której protagonista powie: „Czuła się u mnie w domu jak intruz”<sup>23</sup>, w sposób mimetyczny i kontrastowy odsłania typowe dla czasów powojennych różnice klasowe. W opisanym podczas wizyty w domu Bergów zachowaniu Hanny, w jej skrępowanej postawie ujawniają się ówczesne silne podziały społeczne, a środowisko domu rodzinnego Michaela jawi się jako hermetyczne.

Taki dystans między domem rodzinnym a światem zewnętrznym jest nie tylko czytelny, ale także szczególnie znaczący w opowiadaniu z 2000 roku. Dorastający protagonista staje się „świadomy ostrożności rodziców” połączonej z „pilnym strzeżeniem przez nich ich własnej, prywatnej przestrzeni”<sup>24</sup>. Doświadczany przezeń „dystans między jego rodziną a innymi ludźmi” oraz fakt, że rodzice zawsze „wydawali się czegoś nie ujawniać, coś ukrywać”<sup>25</sup>, w oczywisty sposób rzutują na jego kompetencje socjalne, dla których znamienne jest brak rówieśniczych konstelacji protagonisty, zaś doświadczenia miłosne, przy których nie potrafi się otworzyć, wydają mu się „nieprawdziwe”<sup>26</sup>.

Co istotne, z punktu widzenia protagonisty w *Lektorze* jego pierwsza relacja partnerska stanowi naruszenie zasad normatywno-obyczajowych, w jakich wyrastał<sup>27</sup>. Uwidacznia się to w monologach wewnętrznych, w których odnosi się on do swej seksualnej i uczuciowej relacji z Hanną Schmitz:

Wiedziałem, że matka, proboszcz, który przygotowywał mnie do konfirmacji i którego uwielbiałem, moja starsza siostra, której zwierzałem tajemnice mojego dzieciństwa, nie skarciliby mnie za to. Ale upominaliby tak czule i troskliwie, co mogłoby być jeszcze gorsze niż wszelka nagana<sup>28</sup>.

Tak ukazana opozycja przestrzeni miłosno-seksualnej i rodzinno-wychowawczej męskiej postaci determinuje w tekście nie tylko dynamikę, ale i spektrum procesu jej autonomizacji. Oznacza to, że osoby z bliskiego otoczenia nie mają w procesie kształtowania tożsamości roli wspierającej, a możliwość komunikacji międzypokoleniowej jest ograniczona.

W *Dziewczynce z jaszczurką* wyznacznikiem analogicznej relacji jest obraz Żydówki, który od dziecka „nie tylko fascynował chłopca, ale budził w nim za-

<sup>23</sup> Tamże, s. 62.

<sup>24</sup> B. Schlink, *Dziewczynka z jaszczurką*, dz. cyt., s. 8.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. 15.

<sup>27</sup> Ponieważ obie postaci przynależą do innych warstw społecznych, a różnica wieku między nimi wynosi 21 lat, relacji takiej *a priori* przypisany jest modus przekroczenia granic.

<sup>28</sup> B. Schlink, *Lektor*, dz. cyt., s. 18.

męt i pomieszanie<sup>29</sup>, będąc przedmiotem najpilniej strzeżonej, niezrozumiałej dla protagonisty tajemnicy rodziców. Symbolizuje on nieprzekraczalne granice w relacji rodzice–protagonista oraz chłód międzypokoleniowy: bohater nie ma dostępu ani do informacji z przeszłości ojca, który wszedł w posiadanie obrazu przed jego narodzinami, ani tych o trudnych małżeńskich relacjach rodziców czy problemach ojca. Tym samym dorasta w przekonaniu, że „nic o nim nie wie, o jego zabitych w czasie bombardowań rodzicach, jego szkołach i nauce, o tym, co robił przed wojną i w czasie wojny, a także i jego karierze po wojnie”, kiedy to ojciec – jak mu się zdaje – „z powodu picia stracił pracę<sup>30</sup>. Przeciwwagą do tajemniczości i niedostępności ojca nie jest „szczupła, nerwowa, porywczą matka [chłopca]”. W kontekście tej konstelacji protagonistę u progu dorosłości skonstatuje: „Dlaczego nie zachował z dzieciństwa pamięci macierzyńskiego ciepła, czułości? Gdyby zachował, mógłby (...) kochać tamto wspomnienie<sup>31</sup>. Tak zobrazowani rodzice zdają się budzić w protagonistę *a priori* respekt podszyty lękiem, którego kulminacją jest konkluzja: „wyjechał na studia tak daleko, jak tylko mógł<sup>32</sup>, sygnalizująca proces mentalnego oddzielania się od rodziców.

W powieści *Lektor* przewartościowanie więzi rodzinnych ukazane jest w bezpośredniej korelacji z relacją miłosną Michaela Berga i stanowi o jej randze. Symptomatyczna jest tu zwiększona refleksyjność opowiadającego „ja”, widoczna, kiedy opis akcji ustępuje miejsca zapisowi jego subiektywnych odczuć i wrażeń:

Czasami chciałbym, żeby nie było tu mojego zrzędcącego brata i mojej bezczelnej młodszej siostry. Ale tego wieczoru nagle ich wszystkich szalenie polubiłem. Moja mała siostrzyczka. Przypuszczam, że nie było jej wcale łatwo jako najmłodszej z całego rodzeństwa (...). Mój starszy brat. Mieliśmy wspólny pokój, co dla niego było z pewnością trudniejsze niż dla mnie (...). Mój ojciec. Dlaczego my, jego dzieci, mamy być jego życiem? Podrośliśmy i jesteśmy już dostatecznie duzi, żeby niedługo opuścić dom.

Czułem się tak, jakbyśmy po raz ostatni siedzieli wokół okrągłego stołu pod pięcioramiennym mosiężnym lichtarzem (...), rozmawiali ostatni raz i ostatni raz byli sobie tacy bliscy. Czułem się jak podczas pożegnania<sup>33</sup>.

W formie strumienia świadomości protagonisty cytowany fragment świadczy o jego psychicznym wkraczaniu w dorosłość. Narrator konstatuje u siebie „przyływ sił i wyższość<sup>34</sup>, które – będąc konsekwencją relacji miłosnej

<sup>29</sup> Tenże, *Dziewczynka z jaszczurką*, dz. cyt., s. 6.

<sup>30</sup> Tamże, s. 31, 16.

<sup>31</sup> Tamże, s. 35.

<sup>32</sup> Tamże, s. 17.

<sup>33</sup> B. Schlink, *Lektor*, dz. cyt., s. 26–27.

<sup>34</sup> Tamże, s. 33.

z Hanną Schmitz – uzewnętrzniają się również w jego pewnej sobie postawie wobec grupy rówieśniczej<sup>35</sup>.

Podobnie modyfikacja więzi rodzinnych w *Dziewczynce z jaszczurką* jest widoczna w świetle wzrastającej refleksyjności i empatii protagonisty wobec rodziców. W odniesieniu do ich życia, naznaczonego nazistowską przeszłością ojca i narzuconą przezeń tajemnicą, skonstatuje on: „Poczuł napływającą falę smutku. Ogarnęło go współczucie dla matki, ojca, siebie samego – siebie samego przede wszystkim”<sup>36</sup>. Choć historia i postawa rodziców nie podlegają tu ocenie czy osądowi, zasygnalizowany zostaje wpływ pokoleniowy, jaki nie tylko wychowanie, ale i „pamięć pokoleniowa” czy też „rodzinna”<sup>37</sup> wywarły na męską postać jako przedstawiciela kolejnego pokolenia.

Równie daleko idące znaczenie rozwojowe w *Lektorze* przypisane zostaje konstelacji Michael–Hanna. Kluczowa w ocenie zdarzeń, które protagonista określi *ex post* jako „odniesione wtedy rany”<sup>38</sup>, jest jego autorefleksyjna dywagacja: „Byłem pewny, że wyгнаłem Hannę, ponieważ ją zdradziłem i się jej wyparłem [ignorując ją w obecności rówieśników – G.N.]”<sup>39</sup>. Poza wrażeniem tęsknoty i nostalgii sekwencja ta generuje aurę fatalizmu, która legitymować ma zakłócenie u bohatera sfery emocjonalnej i – co za tym idzie – trwałą niemożność nawiązania przezeń więzi socjalnych<sup>40</sup>.

To właśnie sfera socjalna jest obszarem tożsamości, na który rzutować ma kontekst rodzinny protagonisty w *Dziewczynce z jaszczurką*. Odnosząc się do swego introwertyzmu i zamknięcia na relacje socjalne, narrator wskazuje *explicit* na wyniesioną z domu rodzinnego – wraz z samym obrazem – więź z „Dziewczynką z jaszczurką” oraz wynikającym zeń przymusem utrzymania w tajemnicy jego istnienia:

<sup>35</sup> Co istotne, obszary autonomizacji dorastającego Michaela Berga wykraczające poza cechy konstelacji z postacią Hanny Schmitz przedstawiono w sposób skompresowany. Dzieje się tak, ponieważ fabuła tekstu prowadzona jest jednowątkowo.

<sup>36</sup> B. Schlink, *Dziewczynka z jaszczurką*, dz. cyt., s. 35.

<sup>37</sup> Por. A. Assmann, *Vier Formen des Gedächtnisses*, „Erwägen, Wissen, Ethik. Streitform für Erwägungskultur” 2002, z. 13, s. 183–190 i A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart, Weimar, Metzler 2005, s. 16–18.

<sup>38</sup> B. Schlink, *Lektor*, dz. cyt., s. 166.

<sup>39</sup> Tamże, s. 103.

<sup>40</sup> Nieoczekiwane zniknięcie Hanny jest znaczące z punktu widzenia ich wpływu na świat emocjonalny protagonisty i doświadczeniem jednoznacznie traumatycznym. Kilkuletnie trwanie w samooskarżeniu diametralnie zmienia koncepcję rozwoju męskiej postaci, prowadząc u niej do zahamowania i odwrócenia już zapoczątkowanych procesów socjalizacyjno-społecznych. Jest to czytelne zwłaszcza w obrazie socjalizacji międzyrówieśniczej, w których następuje świadome wycofanie protagonisty z nawiązanych w wieku i kontekście szkolnym relacji. Świadomie przez niego kreowana postawa autsajdera jawi się poprzez komentarz narracyjny jako forma odreagowania bolesnego doświadczenia miłosnego.

Dziewczynka z jaszczurką (...) w centralnym miejscu, jak kiedyś w domu rodziców. I – tak jak w domu rodziców – obraz był skarbem, tajemnicą, oknem na to, co piękne, na swobodę, a zarazem instancją panującą, kontrolującą, której muszą być składane ofiary<sup>41</sup>.

Choć jeszcze nieokreślony jako pierwotna przyczyna, to jednak implikowany jest daleko idący wpływ nazizmu – rozumianego jako okupione tajemnicą doświadczenie wcześniejszego pokolenia – w kolejnym pokoleniu, którego reprezentantami są męskie postaci Schlinka. W obu kreacjach decydujące okazuje się to, że protagoniści doświadczają destrukcyjnej roli przeszłości, będąc w sposób przez siebie nieuświadomiany „obiektami” międzypokoleniowych mechanizmów przeniesienia, czyli jeszcze przed konfrontacją z prawdą o tych reprezentantach przeszłości, którzy ukształtowali ich tożsamość.

## Pamięć o nazizmie i Holokauście a tożsamość

Uzasadnieniem konfrontacji z nazistowsko-wojenną przeszłością Hanny Schmitz jest w *Lektorze* motywacja kompozycyjna tekstu. Umieszczeniem przestrzennym ponownego, niespodziewanego zetknięcia postaci jest sceneria sądu, przed którym Hanna zasiada w ławie oskarżonych, co nadaje nowego kontekstu relacjonowanym wydarzeniom: Hanna oskarżona jest o zbrodnie wojenne, które miała popełnić jako strażniczka w nazistowskim obozie koncentracyjnym. Tym samym w spektrum tematycznym tekstu następuje odniesienie do aspektów zbrodni hitlerowskich i Holokaustu.

Jednocześnie instancją kreującą jest nadal narrator tak zwany konkretny, który w opowiadanej przez siebie historii przyjął status głównej postaci. Konsekwencją tego jest ograniczenie przede wszystkim jego wiedzy. Oznacza to, że narratora – również w odniesieniu do relacji z czasów Holokaustu, których nie doświadczył – obowiązuje zasada prawdopodobieństwa psychologicznego: ma on prawo mówić jedynie o tym, co widział i przeżył. Wykraczające poza jego percepcję elementy opowieści wymagają uzasadnienia. W konsekwencji w sekwencjach narracji dotyczących rozprawy sądowej i zdarzeń jej podlegających zastosowanie ma dodatkowe źródło informacji. Narrator powołuje się na zapisy księgi będącej dowodem w sprawie, deklarując jednocześnie, iż czytał ją w obcym dla siebie języku:

Niemiecka wersja książki, którą napisała ocalona córka [jednej z ofiar – G.N.], ukazała się dopiero po procesie. W czasie jego trwania istniała wprawdzie w formie maszynopisu, ale udostępniano go tylko uczestnikom rozprawy. Musiałem ją czytać po angielsku, co wtedy było dla mnie czymś niezwykle i mozolnym. Obcy język, jak

<sup>41</sup> B. Schlink, *Dziewczynka z jaszczurką*, dz. cyt., s. 40.

zawsze, kiedy niedostatecznie się go opanuje i trzeba się z nim zmagać, w swoisty sposób miesza dystans z bliskością. I choć solidnie się nad nią napociłem, nie zdołałem przyswoić sobie tej książki. Pozostała mi obca, tak jak obcy był mi jej język<sup>42</sup>.

Widoczne jest, że w odniesieniu do opisu wydarzeń z czasów drugiej wojny podjęta zostaje kwestia wiarygodności narratora<sup>43</sup>. Co za tym idzie, w relację opowiadającego „ja” wpisana zostaje możliwość zakwestionowania prawdziwości opisywanych zdarzeń. Innymi słowy: cytowaną konstatację narrator przypląca własną wiarygodnością, w czym upatrywać należy celowej strategii sprawozdawczej.

U podstaw poznania przeszłości rodziców w opowiadaniu leży przyczynowa, a więc intencjonalna organizacja fikcyjnych zdarzeń, a dostęp do prawdy inicjowany jest przez protagonistę już po śmierci ojca. Jego dociekania, „w jaki sposób [ojciec] wszedł w posiadanie obrazu” żydowskiego malarza, ogniskują się na konfrontacyjnym pytaniu postawionym matce: „Co ojciec robił w czasie wojny?”<sup>44</sup>. Informacje o ojcu jako surowym sędzim wojennym, który miał w Strasburgu skazać na śmierć oficera pomagającego Żydom, zaś w posiadanie obrazu wszedł z pozycji władzy, pozyskiwane są przez syna z „drugiej ręki”<sup>45</sup>. Ich źródłem jest relacja matki uzupełniona – czy też uwiarygodniona – przez artykuły prasowe, które w temacie „swojej sprawy” archiwizował ojciec. Podobnie jak książce napisanej przez więźniarkę w *Lektorze*, tak i tym wycinkom z gazet opatrzonym odręcznymi, polemicznymi zapiskami ojca powinno się przypisać rangę „miejsz pamięci” (*Lieux de mémoire*) w rozumieniu Pierre’a Nory<sup>46</sup>.

Uzasadnienia dla tak prowadzonej narracji można upatrywać w co najmniej dwóch obszarach. Po pierwsze, posługując się semantyką Matiasa Martinezy, można w tym odniesieniu mówić o „skonwencjonalizowanych sygnałach autentyczności”, czyli formach „estetycznej inscenizacji” i „artystycznej konwencji”<sup>47</sup>, które będąc typowymi środkami wyrazu w inscenizacjach Holokaustu, w intencji swej prowadzą do stylizacji opowiedzianych historii na kronikę historyczną<sup>48</sup> i warunkują wrażenie autentyczności opowiedzianych

<sup>42</sup> Tenże, *Lektor*, dz. cyt., s. 92.

<sup>43</sup> Termin „narrator niewiarygodny” pochodzi od Wayne’a C. Booth’a (1961) i został zmodyfikowany między innymi przez Ansgar Nünning (1998). Por. M. Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006, s. 127, 179.

<sup>44</sup> B. Schlink, *Dziewczynka z jaszczurką*, dz. cyt., s. 32.

<sup>45</sup> A. Erll, dz. cyt., s. 97.

<sup>46</sup> P. Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1998, s. 11. Por. też A. Erll, dz. cyt., s. 24.

<sup>47</sup> M. Matias, *Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust* [w:] *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, red. tenże, Bielefeld 2004, s. 7–20, tu s. 15.

<sup>48</sup> Szczególnie w *Lektorze* odniesienie do autentycznych miejsc i wydarzeń, później również tych z czasów drugiej wojny światowej – protagonista podejmuje wyprawę do pozostałego po

zdarzeń. Po drugie, taki zabieg kreacyjny nadaje osobistym i subiektywnym doświadczeniom cech „ponadindywidualnych”, wpisując je w retorykę pamięci historycznej i kolektywnej.

Przez przeniesienie wątków fabuły na przeszłość postaci pobocznych obie historie wykraczają poza osobistą retrospekcję postaci głównych. Taka koncepcja jest jednak w omawianych tekstach zdeterminowana przez opis zachowania i postawy tych pierwszych widzianych *in actu* czy też *post factum*. W przypadku Hanny Schmitz jej „zachowanie podczas procesu”, wynikające z „braku znajomości aktu oskarżenia i maszynopisu książki, a także chyba z całkowitego braku zmysłu taktycznego”<sup>49</sup>, oraz przyznanie się do winy z obawy przed ujawnieniem swego analfabetyzmu są tożsame z ukazaniem jej samej oraz zasądzonego jej wyjątkowo surowego wyroku przez pryzmat roli ofiary. Znajduje to kulminację w ocenie opowiadającego „ja”: „W końcu się poddała”<sup>50</sup>. W odniesieniu do postaci ojca w *Dziewczynce z jaszczurką* dominujące w czasie opowiadania jest przedstawienie ojca w kontekście Niemiec powojennych, kiedy to stopniowo ulega on zawodowej i psychicznej degradacji. Zarówno utrata stanowiska sędziego, będąca następstwem jego skazującego na śmierć wyroku z czasu wojny, jak i ciągle stany upojenia alkoholowego, przy których narażony jest na „odtrącenie i wzgardę, okazywane mu często w takich sytuacjach przez żonę i syna”<sup>51</sup>, jawią się *implicite* jako rodzaj kary za przewinienia z czasów Holokaustu, o których matka protagonisty – dokonując swoistej korekty interpretacyjnej roli swego męża w przeszłości – powie: „W czasie wojny przeżył aż za wiele złych i dobrych sytuacji jak na jedno życie”<sup>52</sup>. Ona sama jednoznacznie określona zostaje jako podmiot niemający wpływu na doświadczenie przeszłości, przy czym wniosek ten konstytuowany jest przez pryzmat wspomnień protagonisty:

Widział kiedyś zdjęcie zrobione przez ojca w czasie podróży poślubnej: matka idzie naprzeciw wśród żywopłotu jakiegoś parku, w jasnej sukience, lekkim krokiem, z wyrazem łagodności, zdziwienia i szczęścia na twarzy. On jednak nie przypominał sobie, żeby ją kiedyś widział tak szczęśliwą albo łagodną, czy to w stosunku do niego, czy do ojca. Z powodu wojny? Wydarzeń w Strasburgu?<sup>53</sup>

Bezspreczne wydaje się, że tak prowadzona narracja pozbawiona jest cech osądzenia i rozliczenia pokolenia wojennego. Choć punktem wyjścia dla eks-

---

obozie hitlerowskim miejsca pamięci w Polsce – sprawia, że także osobista historia adolescencji i miłości z czasów młodości męskiego bohatera wydaje się reprezentacją historycznie udokumentowanych faktów.

<sup>49</sup> B. Schlink, *Lektor*, dz. cyt., s.105.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> B. Schlink, *Dziewczynka z jaszczurką*, dz. cyt., s. 17.

<sup>52</sup> Tamże, s. 37.

<sup>53</sup> Tamże, s. 34.

ploracji przeszłości jest pamięć epizodyczna<sup>54</sup>, to narrator nie podąża w kierunku wskazania na indywidualne reprezentacje przeżycia winy, lecz raczej jej odkupienia przez cierpienie na poziomie całego narodu.

Dokonując swoistego splotu swego jednostkowego doświadczenia z traumatyczną kartą w nazistowskiej historii narodu niemieckiego, narrator w *Lektorze* zanotuje jedynie:

Jakże pocieszeniem mógłby być fakt, że moje cierpienie z powodu miłości do Han-ny w pewnym sensie było losem mojego całego pokolenia, było niemieckim losem, którego uniknąć i z którym się uporać nie potrafiłem może jeszcze bardziej niż inni<sup>55</sup>.

Akcentując opisane wydarzenia jako doświadczenie, które było udziałem całego pokolenia, narrator oddala się od pamięci epizodycznej opartej na konkretnych i pojedynczych kontekstach i uświadamia fakt pokoleniowej – nie jednostkowej – ciągłości i spójności biograficznej.

## Podsumowanie

Analiza tekstów Bernharda Schlinka opierała się na pytaniu, jaki wpływ na jednostkowe biografie mają ramy czasowe i społeczne oraz – dobudowana *post factum* – historyczna konotacja kreowanych wydarzeń. Tym samym tok badawczy ogniskował się zarówno na bezpośrednich doświadczeniach postaci w czasie adolescencji, jak i składniku ich doświadczenia i tożsamości wynikającym z dostępu do pamięci pokolenia wojny i Holocaustu.

W istotnych dla przebiegu adolescencji protagonistów ramach czasowo-kulturowych wyeksponowane zostały kategorie społeczne, takie jak klasowość, konserwatywny i autorytarny styl wychowania oraz patriarchalny układ ról w rodzinie. Już na tej płaszczyźnie uprawnione jest mówienie o następstwach okresu nazistowskiego doświadczanych przez protagonistów, ponieważ w sferze mentalnej są oni uwikłani w „milczącą ciągłość przekonań i postaw”<sup>56</sup>, która jawi się jako spuścizna niemieckiej tożsamości czasu nazizmu i Holocaustu.

Ów wpływ rozpoznawalny i zrozumiały jest w tekstach o wymiarze diachronicznym: czynnikiem warunkującym tożsamość jest tu bowiem również rola i pamięć tych, którzy uczestniczyli w Holocaustcie, będąc nie tyle jego

<sup>54</sup> Por. na temat pojęcia „pamięć epizodyczna” E. Tulving, *Episodic vs. Semantic Memory* [w:] *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, red. R.A. Wilson, F.C. Keil, Cambridge 1999, s. 278.

<sup>55</sup> B. Schlink, *Der Vorleser*, Zürich 1997, s. 163 (tłum. fragm. G.N.).

<sup>56</sup> J. Rüsen, *Pamięć*, dz. cyt., s. 414.

„podmiotami”, co sprawcami. I choć pozyskane w tym kontekście informacje są świadectwem „traumatycznych przeniesień”<sup>57</sup> między pokoleniami, to w istocie swej nie przyczyniają się do osądzenia jednostkowych postaw współwinnych tej największej z katastrof XX wieku. Zbrodnie czasu nazistowskiego zostają sprowadzone do rangi kontekstu, który – choć w sposób oczywisty rzutuje na kolejne pokolenia i ich tożsamość – to jednak pozbawiony jest aktorów, gdy narrator *Lektora*, podsumowując swą historię, odnotuje:

Warstwy naszego życia leżą tak gęsto jedna na drugiej, że w tym, co później stale nas spotyka, jest coś, co było wcześniej, i co nie jest zakończone i załatwione, ale współczesne i nadal żywotne<sup>58</sup>.

Jak wynika z cytowanej frazy, paradygmatem dominującym w kreacji zdarzeń z niemieckiej przeszłości nazistowskiej jest u Schlinka nie indywidualne czy też epizodyczne przeżywanie i przewinienie, lecz zastosowanie wspomnień jako mentalnych reprezentacji tożsamości narodu i umiejscowienie ich na przestrzeni czasu i pokoleń.

Zasadne wydaje się pytanie, czy taka eksploracja przeszłości – z wyłączeniem z niej cech sprawczości czy też intencjonalności i winy jej uczestników – nie (do)prowadzi do swoistego wypaczenia świadomości historycznej, a więc do rozmycia znaczenia centralnych dla jej zrozumienia pojęć: „sprawca” i „ofiara”.

## Bibliografia podmiotowa

- Schlink B., *Der Vorleser*, Zürich 1997. Pierwsze wydanie 1995.  
 Schlink B., *Dziewczynka z jaszczurką* [w:] tegoż, *Coraz dalej od miłości*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 2010, s. 5–40. Powieść w oryginale ukazała się w 2000 roku.  
 Schlink B., *Lektor*, tłum. K. Niedenthal, Warszawa 2009.

## Bibliografia przedmiotowa

- Assmann A., *Vier Formen des Gedächtnisses*, „Erwägen, Wissen, Ethik. Streitform für Erwägungskultur” 2002, z. 13, s. 183–190.  
 Blos P., *Adoleszenz*, Stuttgart 2001.  
 Ewers H.H., *Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster*, „Der Deutschunterricht” 1992, nr 6, s. 291–297.

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> B. Schlink, *Lektor*, dz. cyt., s. 165–166.



- Erl A., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart, Weimar, Metzler 2005.
- Fludernik M., *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006.
- Gansel C., *Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne* [w:] *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, red. G. Lange, Baltmannsweiler 2000, s. 359–398.
- Havighurst R., *Developmental Tasks and Education*, New York 1972.
- Helsper W., *Jugend im Diskurs von Moderne und Postmoderne* [w:] *Jugend zwischen Moderne und Postmoderne*, red. tenze, Opladen 1991, s. 9–39.
- Jannidis F., *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin, New York 2004.
- King V., *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*, Opladen 2002.
- Matias M., *Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust* [w:] *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, red. tenze, Bielefeld 2004, s. 7–20.
- Neumann B., *Literatura, pamięć, tożsamość*, tłum. A. Pełka [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 249–284.
- Nora P., *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1998.
- Rüsen J., *Pamięć o Holokauście a tożsamość niemiecka* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 411–433.
- Tulving E., *Episodic vs. Semantic Memory* [w:] *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, red. R.A. Wilson, F.C. Keil, Cambridge 1999.

Grzegorz Pelczyński  
Uniwersytet Szczeciński  
pelczynski@whus.pl

## Trylogia Sylwestra Chęcińskiego

**Abstract:** Sylwester Chęciński is famous polish director. He made three great films: „Sami swoi” (1967), „Nie ma mocnych” (1974), „Kochaj albo rzuć” (1976). This is trilogy about Pawlaks and Karguls, two family from little village from West Poland. Their history is a part of polish history. Films about Pawlaks and Karguls became a polish national myth.

**Keywords:** Sylwester Chęciński, history of Poland, polish film, national myth, communism

**Streszczenie:** Sylwester Chęciński jest słynnym polskim reżyserem filmowym. Zrealizował on trzy wybitne filmy: „Sami swoi” (1967), „Nie ma mocnych” (1974), „Kochaj albo rzuć” (1976). Jest to trylogia o Pawlakach i Kargulach, dwóch rodzinach z małej wioski w zachodniej Polsce. Ich dzieje są częścią historii kraju. Filmy o Pawlakach i Kargulach stały się jednym z polskich mitów narodowych.

**Słowa kluczowe:** Sylwester Chęciński, historia Polski, film polski, mit narodowy, komunizm

Sylwester Chęciński, zrealizował wiele filmów fabularnych, jednakże największym jego osiągnięciem jest niewątpliwie trylogia obejmująca „Samych swoich” (1967), „Nie ma mocnych” (1974), „Kochaj albo rzuć” (1976), zrealizowana według scenariuszy Andrzeja Mularczyka. Te trzy komedie filmowe opowiadające o losach Kargulów i Pawlaków, dwóch rodów chłopskich, które wadzą się i godzą, wciąż chętnie ogląda polska publiczność. O popularności bohaterów tych filmów świadczy chociażby stawianie im pomników. Mają oni swój monument w Sułcu na Roztoczu, skąd pochodzi reżyser, a także w Toruniu. Jest też Muzeum Samych Swoich w Lubomierzu na Dolnym Śląsku, a więc w miasteczku, w którym kręcono część zdjęć do filmów o Pawlakach i Kargulach. Tamże rokrocznie odbywają się też Ogólnopolskie Festiwale Filmów Komediiowych. Można by zwrócić uwagę na fakt, że w ostatnich latach chętnie upamiętnia się różne miejsca związane ze słynnymi filmami<sup>1</sup>, a „Sami

---

<sup>1</sup> M. Szymański, *Polska na filmowo: gdzie kręcono znane filmy i seriale*, Poznań 2010.

swoi” to bezsprzecznie jedno z najbardziej znanych przedsięwzięć polskiej kinematografii. Lecz te trzy komedie Chęcińskiego zdają się uhonorowane wyjątkowo. Czyżby były ku temu szczególne powody?

Odpowiedź na to pytanie musi być z konieczności złożona. Wymienione filmy bynajmniej nie są tylko dziełami ważnymi z punktu widzenia historii kina polskiego. Przedstawiono w nich mnóstwo rozmaitych treści, których wyszczególnienie zdaje się niełatwe. Przede wszystkim jednak zawarta jest w nich niebagatelna refleksja dotycząca spraw narodowych, której tezy prawdopodobnie są bardzo przekonujące dla sporej części narodu, skoro ich głosicielom stawia się pomniki. W toku niniejszych rozważań zostanie przeprowadzona analiza poszczególnych filmów składających się na trylogię o Pawlakach i Kargulach, której celem będzie wyjaśnienie ich niezwykłości.

Inspiracją do tej analizy będzie antropologia filmu – (sub)dyscyplina traktująca dzieło filmowe w kontekście kultury, w której powstał i której jest częścią<sup>2</sup>. Jako takie może ono czasami o tej kulturze sporo powiedzieć. Filmy mogą więc stanowić znakomite źródło antropologiczne i należy żałować, że tak rzadko w takiej roli występują. Antropologia filmu interesuje się zwłaszcza pewnymi grupami dzieł filmowych. Należą do nich dokonania kinematografii spoza kręgu euroamerykańskiego oraz filmowe wizerunki obcych kultur. Posłużenie się antropologią w takich wypadkach zdaje się oczywiste: pomaga ona odczytać treść komunikatu filmowego. Poza tym antropologowie filmu podejmują badania nad dziełami przetwarzającymi jakieś wątki mityczne, posługującymi się skomplikowaną symboliką. Badacze ci nie szukają jednak egzotyki, przedmiotem ich zainteresowania mogą stać się również filmy powstałe w ich własnej kulturze.

Przyglądając się dokonaniom antropologicznie nastawionych badaczy i krytyków filmu, nie można nie zauważyć, że nie obchodzi ich lub obchodzi w znikomym stopniu wartość artystyczna dzieł filmowych. Zresztą cała antropologia kulturowa stara się nie oceniać tego, co bada. Antropologowie filmu w danym dziele poszukują jedynie ciekawego dla siebie materiału. Ten zaś zawierają nie tylko filmy nagrodzone na europejskich festiwalach, ale także seriale telewizyjne i amatorskie filmiki nakręcone podczas wakacji. Jeżeli nawet zastanawiają się nad wartością filmu, to nie po to, aby wystawić im recenzencką ocenę, a raczej, by zrozumieć, dlaczego jest albo nie jest ceniony<sup>3</sup>.

W trylogii Chęcińskiego znajduje się niewątpliwie bardzo wiele materiału mogącego zainteresować antropologa. Bynajmniej nie wynika to z faktu, iż składają się na nią filmy z chłopskimi bohaterami, a polska antropologia – raczej jako etnografia – przez większość swoich dziejów specjalizowała się w badaniach społeczności chłopskich. Chęciński, jak kiedyś Stanisław Wyspiański

<sup>2</sup> S. Bobowski, *Wstęp*, „Studia Filmoznawcze” 2005, t. 26, s. 7–9.

<sup>3</sup> G. Pelczyński, *Antropologia filmu – doświadczenia polskie* [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pelczyński, R. Vorbrich, Poznań 2004, s. 73.

w *Weselu*<sup>4</sup>, podjął próbę usystematyzowania refleksji na temat narodu polskiego, nadając jej przy tym formę opowieści wręcz o cechach mitycznych. Pamiętać należy, że „kardynalną cechą mitu (...) jest sprowadzenie istoty przedmiotów do ich genezy: objaśnić strukturę przedmiotu znaczy opowiedzieć o tym, jak on powstał”<sup>5</sup>. W opowieści Andrzeja Mularczyka i Chęcińskiego takim przedmiotem jest naród. Nie wyjaśnia jednak ona już, jak on powstał w ogóle, tylko jak powstał na nowo po drugiej wojnie światowej. Traktuje o tym przede wszystkim pierwsza część trylogii.

## „Sami swoi”

W „Samych swoich” doszukać się można wyraźnych znamion mitu narodowego. Za takowy uznać należy opowieść, która jest potrzebna pewnej grupie ludzi po to, aby mogła poczuć się narodem. Takie mity mówią o ważnych dlań wydarzeniach – początkach i przełomach, a poza tym przekazują wzory zachowań – pochwalając jedne, ganiąc drugie, nadto zaś wskazują, co powinno się daryć szacunkiem czy nawet czcią. W każdym razie bez nich niemożliwe zdaje się jakiegokolwiek myślenie o swoim narodzie, zarówno pozytywne, jak i negatywne. Treści zawarte w mitach z jednej epoki przechodzą do opowieści tworzonych w kolejnej, choć niekoniecznie w całości. Naród bowiem co jakiś czas, w zależności od aktualnych potrzeb, dokonuje pewnej korekty tychże treści, a także dodaje całkiem nowe<sup>6</sup>. W dziejach narodu polskiego chyba dość często zachodziła konieczność skorygowania dotychczasowych mitów. Bo też dzieje te były wyjątkowo burzliwe i w związku z tym sytuacja narodu wciąż się zmieniała. To ostatnie stwierdzenie oczywiście potraktować można również jako mityczne.

Sytuacja Polaków po drugiej wojnie światowej niewątpliwie diametralnie się zmieniła. Wymagało to reinterpretacji wydarzeń z ich przeszłości, szczególnie tej niedawnej, a poza tym dokładnego określenia stanu obecnego. Podejmowano więc rozmaite próby zmierzające do ułożenia na nowo polskiej mitologii narodowej. A w związku z tym każdy podokres w powojennej historii Polski – 1944–1956, 1956–1970, 1970–1980, 1980–1989 – owocował kolejnymi standardami polskości. Podobne zjawiska występowały wówczas także u innych narodów europejskich. Te z Europy Środkowo-Wschodniej były w tym skrzepowane zależnością polityczną od Związku Radzieckiego.

W związku z powyższymi spostrzeżeniami niewątpliwie zwraca na siebie uwagę pierwsza część trylogii Chęcińskiego. Z pozoru jest to film ilustrujący tezę, że

<sup>4</sup> F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 229.

<sup>5</sup> E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 214.

<sup>6</sup> H. Samsonowicz, *Mity w świadomości historycznej Polaków* [w:] *Oblicza polskości*, red. A. Kłoskowska, Warszawa 1990, s. 153.

Polacy z różnych regionów kraju, osiedliwszy się po wojnie na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych, mimo początkowych trudności, zdolali się zaadaptować do nowych warunków i stworzyć zintegrowane społeczności lokalne. Niewątpliwie na utrwaleniu tej tezy zależało zwłaszcza władzom państwowym, lecz nie wydaje się, ażeby ktokolwiek miał coś przeciwko niej<sup>7</sup>. Trzeba było przecież udowodnić sobie, a poniekąd także Niemcom, władającym tymi ziemiami uprzednio, iż są one rzeczywiście polskie<sup>8</sup>. „Sami swoi” zatem odnoszą się nie tylko do problemów integracji na Ziemiach Północnych i Zachodnich, ale przywieść mogą także do wniosków dotyczących Polaków w ogóle. Najprawdopodobniej właśnie to zadecydowało o tym, że obraz stał się filmem wręcz kultowym<sup>9</sup>.

Bez wątpienia w polskiej mitologii narodowej ważną rolę odgrywają Kresy Wschodnie. Wielkie utwory literackie, *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, *Trylogia* Henryka Sienkiewicza i mnóstwo innych, których akcja rozgrywa się w realiach kresowych, dostarczały i dostarczają ciągle figur myślenia o sprawach polskich. Przypadki szlachty kresowej stanowią materiał do najrozmaitszych konstatacji na temat Polaków. Z pewnością polskość ubrana w szaty kresowe wydaje się nader atrakcyjna. Rodacy władają ogromnym obszarem, pokonują mocarstwa rozciągające się za ich wschodnią granicą. A poza tym tam właśnie została stworzona cywilizacja polsko-litewska, w miarę harmonijnie łącząca elementy zachodnio- i wschodnioeuropejskie<sup>10</sup>.

Film Chęcińskiego w sposób bardzo twórczy ewokuje rozmaite tradycje kresowe. Do czasu pojawienia się ich na ekranie Kresowiaków i ich problemy w niewielkim stopniu dopuszczano do głosu. W filmach wojennych bądź dziejących się na Ziemiach Odzyskanych niekiedy któryś z bohaterów, choć raczej nie główny, „zaciągał z ruska”, wskazując na swe pochodzenie. Jego sytuacja społeczna oraz kulturowa nie była jednak w żaden poważny sposób objaśniona. Może na nieco więcej pozwalano pisarzom<sup>11</sup>. Aczkolwiek powstała w końcu lat sześćdziesiątych powieść Włodzimierza Odojewskiego, *Zasypie wszystko, zawieje*, w której aluzyjnie wspomniano o zbrodni katyńskiej, mogła się ukazać tylko poza krajem. Sporym zaskoczeniem byli więc zapewne „Sami swoi”, film z kresowymi bohaterami, pokazujący pewne fragmenty z ich wojennej epepei.

Najpierw trzeba tu zwrócić uwagę na kwestie wypowiedane polszczyzną stylizowaną na bliżej nieokreśloną gwarę kresową. Są one zasługą scenarzysty filmu, Andrzeja Mularczyka, którego konsultantem był wrocławski językoznawca Stanisław Bąk. Z lubością słucha się słów wypowiedanych przez

<sup>7</sup> D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 145.

<sup>8</sup> Zob. A. Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1998, s. 349–350.

<sup>9</sup> K.J. Zarębski, *Sylwester Chęciński jedzie do Lubomierza* [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 143–144.

<sup>10</sup> J. Kolbuszewski, *Kresy*, Wrocław b.r.w.

<sup>11</sup> L. Szaruga, *Problem literatury kresowej w okresie PRL-u*, „Szczezińskie Prace Polonistyczne” 1994, nr 6, s. 23–34.

dwóch głównych bohaterów: Kazimierza Pawlaka i Władka Kargula. W tych nieustannie kłócących się Kresowiaków wcielili się: Wacław Kowalski i Władysław Hańcza. Także pozostali członkowie rodu Pawlaków i Kargulów mówią ze wschodnią intonacją. W ten sposób zdradzają swe zabużańskie pochodzenie. Dzięki temu widz może już uwierzyć w ich kresowość, przejawiającą się nie tylko w stylizacji dialogów.

Rodziny Pawlaków i Kargulów są reprezentantami ludności polskiej zamieszkującej te obszary Drugiej Rzeczypospolitej, które po drugiej wojnie światowej inkorporowano do Związku Radzieckiego. Ale poza krótką retrospekcją dotyczącą czasów przedwojennych nie pokazano ich jednak na tychże obszarach. Zupełnie nie wiadomo, co działo się z nimi podczas wojny i tuż po jej zakończeniu. Tego nie wolno było przedstawić na ekranie, ani nawet opisać w książce, na co przykładem jest wspomniana powieść Odojewskiego. Chęciński mógł pokazać jedynie ostatni etap ich wędrówki na Ziemię Odzyskaną i dopowiedzieć, że przywędrowali „zza Buga”.

Przybyli z jednych krańców ziem polskich na drugie, zamienili Kresy Wschodnie na Kresy Zachodnie. W serialu telewizyjnym „Czterej pancerni i pies” (1965–1968, reż. Konrad Nałęczki), w odcinku zatytułowanym „Brama”, pochodzący ze wschodu Szawelło, grany przez Mieczysława Czechowicza, powiada, że po wojnie, która właśnie się kończy, zamieszka na Ziemiach Odzyskanych. Ze zrozumieniem stwierdza, że przed wojną mieszkał przy jednej granicy, a po wojnie zamieszka przy drugiej. Przesiedleńcy nie ponieśli zatem żadnej straty. Lecz taka konstatacja raczej nie mogła stanowić wyrazu uczuć i myśli tych ludzi na przełomie czasów wojny i pokoju. Takie poglądy dyktowała polityczna poprawność okresu Polski Ludowej i z nimi pod koniec lat sześćdziesiątych wielu mogło się nawet identyfikować.

Nietrudno dostrzec związki tego filmu z *Zemstą* Aleksandra Fredry, rozpisywali się o nich zresztą krytycy<sup>12</sup>. Zauważono w nich też cechy gawędy. W takim razie film Mularczyka i Chęcińskiego wydaje się pełen szlachetczyzny. W komedii Fredry Cześnik i Rejent, toczący spór o mur, to dwa zaciekrzewione szlachciury. Gawęda zaś to gatunek literacki dość powszechnie kojarzony z kulturą szlachecką<sup>13</sup>. Pawlak i Kargul od przedwojnia zaciekle spierają się o miedzę, o czym opowiada się w sposób charakterystyczny właśnie dla gawędy. Nie razi jednak, iż Kargul i Pawlak nie są szlachcicami, chłopami. Może należą do szlachty zagrodowej, na podobieństwo postaci z *Nadberezyńców* Florianiana Czarnyszewicza<sup>14</sup>. Kultura polska przez wieki rozwijała się przecież głównie na wsi – w dworze (dworku) otoczonym chatami. Prawdę tę wyrażają tak

<sup>12</sup> Zob. na przykład A. Jackiewicz, *Spór o płot graniczny*, „Życie Literackie” 1967, nr 41, s. 13.

<sup>13</sup> Zob. M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2005, s. 389–392.

<sup>14</sup> Zob. F. Czarnyszewicz, *Nadberezyńcy*, Lublin 1991.

a nie inaczej wykreowani bohaterowie „Samych swoich” i dlatego nie widzi się w nich szlachciców czy chłopów, a po prostu Polaków.

„Sami swoi” zawierają subtelną, acz dość stanowczą polemiką z emigracją, zazwyczaj nieprzychylnie nastawioną do porządków zaistniałych w Polsce po drugiej wojnie światowej. Służy temu kompozycja dzieła. Otóż akcja filmu zaczyna się w czasach współczesnych. Do zadomowionego już na Dolnym Śląsku Pawlaka przyjeżdża ze Stanów Zjednoczonych w odwiedziny jego brat Jan, który jeszcze przed wojną strasznie pokieraszowawszy Kargula, musiał uciekać za ocean. Gość nie wie, że niezwykłym zrządzeniem losu rodzina Pawlaków po przesiedleniu znów zamieszkała w sąsiedztwie Kargulów, a przede wszystkim, że obydwie pogodziły się – młody Pawlak ożenił się nawet z Kargulówną. Kazimierz usiłuje o tym wszystkim opowiedzieć bratu, do czego są niezbędne długie retrospekcje, ukazujące czasy powojenne. Emigrant początkowo bardzo się oburza na to, co wydarzyło się w ostatnich latach, ale szybko uznaje, że dobrze jest tak, jak jest. Wracając do Ameryki, zabiera ze sobą woreczek z odrobiną ziemi, którą teraz uprawiają Pawlakowie. W ten sposób, niewątpliwie zgodny z życzeniami ówczesnych władz, akceptuje nową rzeczywistość polską.

A zatem film Mularczyka i Chęcińskiego realizował określone wymagania polityczne<sup>15</sup>. Aczkolwiek nie czynił tego, posługując się metodami komunistycznej propagandy, owszem, użył pochodzącego z tradycji stylu gawędy. Dzięki temu można było mieć wrażenie, iż twórcy „Samych swoich” przemawiają nawet zupełnie niezależnie. I że, nie mówiąc nic o tym, o czym mówić nie wolno, z rozmysłem pozostawiają wiele domyślności widzów.

Zapewne to, co w filmie najważniejsze, wyraża jego tytuł. Kimże są owi sami swoi? Pierwotnie film miał nosić tytuł „I było święto”, ale ten ostateczny lepiej wyraża intencje twórców. „Sami swoi” to formuła, która wyjątkowo dobrze streszcza zasadę tożsamości, szczególnie tożsamości narodowej<sup>16</sup>. „Swoi” to jedna z części prostej – może nawet zbyt prostej<sup>17</sup> – dychotomii „swoi–obcy”. Jednakowoż w społeczności występującej w filmie, jak się okazuje, nie ma „obcych”, tylko właśnie „sami swoi”. A owi sami swoi wcale nie muszą być tacy sami. Różnice między nimi nie są ważne, wszyscy bowiem należą do tego samego narodu. A zatem sami swoi to Polacy.

Autorzy tego traktatu o tożsamości nie bez powodu przywołują kresowość, reprezentowaną przez bohaterów zza Buga oraz miejsce akcji. W polskiej mitologii narodowej Kresy Wschodnie to przecież również obszar wielce zróżnicowany, na którym jednak wciąż przewyżcza się wszelkie zróżnicowania<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Zgodnie z nową sytuacją polityczną dzieje Pawlaków i Kargulów zostały przedstawione w powieści: A. Mularczyk, *Sami swoi 1*, Katowice 1993.

<sup>16</sup> S. Lenik, *Tożsamość narodowa młodych Polaków*, Częstochowa 2002, s. 58.

<sup>17</sup> Zob. L. Mróz, *Świadomościowe wyznaczniki dystansu etnicznego*, „Etnografia Polska” 1979, t. XXIII, z. 2, s. 158.

<sup>18</sup> J. Jarzębski, *W Polsce, czyli wszędzie: szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 146.

dla dobra rodziny, wioski lub miasteczka, a nawet całego narodu. Mularczyk i Chęciński chcą zatem powiedzieć, iż bycie narodem polega na przewyciężaniu różnicowań, i w dodatku pokazują, że jest to możliwe, także w wypadku narodu, do którego należą osobnicy tak kłótlivi jak Kargul i Pawlak.

„Sami swoi” to film budzący trwałą i szczerą nadzieję i to z pewnością stanowi główną przyczynę jego nieprzemijającej popularności. Twórcy filmu zdają się mówić, że choć przez Polskę przeszła wielka wojna, przemieniając wszystko – Kresy Wschodnie zamieniły się w Kresy Zachodnie – jednakże samego narodu to nie zmogło. Wyłonił się z zawieruchy wojennej ponownie, ze wszystkimi swoimi wadami, ze wszystkim swoimi cnotami, gotowy istnieć nadal.

## „Nie ma mocnych”

Gdyby trylogia Chęcińskiego składała się tylko z takich filmów jak „Nie ma mocnych”<sup>19</sup>, ich bohaterowie nie doczekaliby się pomników. Film ten jest nawet sprawnie zrobioną komedią, jednakże wątki dotyczące spraw narodowych – choć najważniejsze w „Samych swoich” – w dużej mierze nikną w satyrze obyczajowej. Poza tym obraz zbyt łatwo przejmuje tezy propagandy swoich czasów, a przez to staje się mniej wiarygodny.

Akcja rozgrywa się współcześnie do czasów powstania filmu, a więc w epoce Gierkowskiej. Pawlak i Kargul są już starymi gospodarzami, cieszącymi się szacunkiem wioskowej społeczności. Ich główną troską jest brak dziedzica. Nie mają komu przekazać swych sąsiadujących ze sobą gospodarstw, a także tradycji, którym wierni byli przez całe życie. Ich dzieci – syn Pawlaka i córka Kargula – posiadają własne gospodarstwo. Mają też córkę Anię (Anna Dymna). Ją właśnie dziadkowie upatrują sobie na swą następczynię. W dodatku Ania ma kawalera Zenka (Andrzej Wasilewicz), młodego agronoma z pobliskiego Państwowego Gospodarstwa Rolnego. Pawlak i Kargul chcą, aby oni się jak najszybciej pobrali i stali się ich następcami. Przeciwni są temu rodzice Ani, których przeraża szybkie zamążpójście córki oraz fakt, iż jej wybranek jest nikomu nieznanym, przybył na wieś jako człowiek zupełnie obcy. Ale na Pawlaka i Kargula „nie ma mocnych”, ich zamiar musi się powieść. W takim razie młodzi biorą ślub w Urzędzie Stanu Cywilnego i przybywają na pośpiesznie urządzone przez dziadków wesele. Ślub kościelny ma się odbyć później. Zenek oświadcza jednak, że nie weźmie ślubu kościelnego, ponieważ jest to niezgodne z jego poglądami. Dziadkowie nie mogą się na to zgodzić. Pawlak gwałtownie przerywa wesele i zamyka wnuczkę w areszcie domowym.

---

<sup>19</sup> Jeden z wątków tego filmu został wykorzystany przez Sylwestra Chęcińskiego w „Rysopisie uwodziciela” będącym piątym odcinkiem serialu telewizyjnego „Droga” (1974), w którym pojawiają się też główni bohaterowie trylogii.



Scenarzyści niejednokrotnie wymyślają historie, w których w jakimś środowisku pojawia się ktoś, kto mając na przykład odmienne poglądy, staje się przyczyną frapujących zdarzeń, a także stwarza okazję do przedstawienia poglądów autorów. Podobnie zdaje się postępować Mularczyk w „Nie ma mocnych”. Zenka, niechącego brać ślubu w kościele, nie można traktować tylko jako postać wprowadzoną po to, by akcją uczynić ciekawszą. Zauważyć trzeba, że już wcześniej w filmach z wiejskimi bohaterami pojawiali się ateści czy wolnomyśliciele („Wiano”, 1963, reż. Jan Łomnicki; „Cierpkie głogi”, 1966, reż. Janusz Weychert; „Ciemna rzeka”, 1973, reż. Sylwester Szyszko) i za każdym razem wydawali się nieprzekonujący. W rzeczywistości takie osoby w środowisku wiejskim były rzadkością. Natomiast sposób ich kreacji budził podejrzenie, iż wprowadzono je w związku z propagandą ateizmu uprawianą przez państwo komunistyczne. O narzeczonym Pawlakówny wiadomo, że nie ma zabużańskich korzeni, toteż jej babcia zastanawia się, czy można go przyjąć do rodziny. Ale ten dylemat natychmiast rozwiązuje Pawlak stwierdzeniem, że Polacy nie dzielą się już według regionów, tylko na mądrych i głupich. Poza tym widz dowiaduje się, że jest on sierotą, wychowanym w domu dziecka. To bardzo ważna informacja. Wynika z niej, że Zenek to dziecko Polski Ludowej, nie odziedziczył więc tradycji, przekazywanych przez rodzinę i Kościół, a tradycje historyczne tylko w takiej postaci, w jakiej pozwalały na to władze. Jest w takim razie reprezentantem tego, co zostało zainicjowane w Polsce po drugiej wojnie światowej. Zainicjowane w sensie ideologicznym. W filmie jest to określone jako jego „poglądy”, których jednak się tu nie przedstawia – wiadomo jedynie, że uniemożliwiają mu one zawarcie ślubu kościelnego. Odrzuciwszy supozycję różnicy religii, domyślać się można, iż jest on komunistą.

Z antropologicznego punktu widzenia zawiązanie węzła małżeńskiego świadczy także o braku barier egzogamicznych<sup>20</sup>, dzielących osoby będące od pewnego momentu mężem i żoną. Bo oczywiście nie wybiera się małżonka spośród najbliższych krewnych, ale też nie spośród ludzi całkiem obcych. Dlatego polscy żołnierze walczący z Armią Czerwoną żenią się z Rosjankami, co pokazano we wcześniejszych filmach („Gdzie jest generał?”, 1964, reż. Tadeusz Chmielewski; „Czterej pancerni i pies”). W „Nie ma mocnych” wnuczka Pawłaka i Kargula, a zatem reprezentantów tradycyjnej polskości, wychodzi za mąż za kogoś, kogo polskość jest już inna, przerobiona zgodnie z powojenną ideologią. W takim razie nie dzielą ich przeszkody uniemożliwiające zawarcie ślubu. Zapewne intencją twórców filmu jest znacznie szersze uogólnienie, obejmujące społeczeństwo oraz władze wraz z jej poplecznikami.

Jedyny problem stanowi upór starego Pawłaka, gdyż Kargul jest skłonny w końcu zaakceptować Zenka. Nie wiadomo jednak, na czym się on opiera. Na pewno nie na wierze. Twórcy filmu niemało zadali sobie trudu, ażeby przekonać widzów, iż Pawlak nie jest człowiekiem głębokiej wiary. Służy temu

<sup>20</sup> E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2005, s. 354.

cała sekwencja początkowa, w której udaje on, że jest umierający, i aby przekonać o tym innych, nie waha się wykorzystać miejscowego proboszcza. A zatem jego upór raczej nie ma uzasadnienia, sugeruje się, że staruszek po prostu nie rozumie współczesnych przemian obyczajowych. Ale nie pozostawia się go w zacofaniu, są bowiem tacy, którzy chętnie przekonują go do uszanowania poglądów Zenka. To przekonywanie jest kwestią wielce interesującą: bohaterowie wygłaszają jakieś ogólniki bądź wymownie spoglądają na Pawłaka, bo przecież nie mogą powiedzieć tego, co przy takiej sposobności by należało powiedzieć<sup>21</sup>. Utalentowani aktorzy występujący w filmie wyraźnie nie potrafią tego zagrać. Trudno uwierzyć, że pod wpływem tych wszystkich komunałów i niekiedy wręcz żenujących min Pawlak decyduje się uznać świeżo zawarte małżeństwo.

Można by dziś stwierdzić, że Pawlak tak postąpił, ponieważ nie mógł inaczej. I Polacy po drugiej wojnie światowej nie mogli nie zgodzić się na narzucony ustrój społeczno-polityczny. Poza tym musieli oficjalnie zapewniać, że są z tego zadowoleni, choć bardzo często te zapewnienia brzmiały bardzo nieszczerze. Przykładów na to dostarcza właśnie omawiana komedia.

Tezy, które pojawiły się w „Nie ma mocnych”, nie są czymś wyдуманym. Oczywiście nie ma tu miejsca na ich analizę, a zwłaszcza ocenę. Można jednak zauważyć, że przez cały czas istnienia PRL-u, władze niebędące reprezentantami narodu lub będące nimi tylko w pewnej mierze, usiłowały udowodnić, iż jest zgoła inaczej. Dlatego „narodowy kostium, tak chętnie przywdziewany przez rządzących, miał przekonać społeczeństwo o narodowym charakterze rządów, a tym samym przełamać barierę obcości między władzą a społeczeństwem”<sup>22</sup>. W „Nie ma mocnych” przedstawiciel władz przywdziewa kostium pana młodego i występuje w nim na wiejskim weselu.

## „Kochaj albo rzuć”

Ostatnia część trylogii Chęcińskiego zdaje się wracać do tematyki narodowej. W „Kochaj albo rzuć” Pawlak i Kargul w towarzystwie swojej wnuczki podróżują do Ameryki na zaproszenie brata tego pierwszego. Stwarza to możliwość konfrontacji polskości reprezentowanej przez głównych bohaterów z polskością tych, którzy musieli dostosować ją do wymogów życia na obczyźnie. A także z tym, co oferuje współczesna cywilizacja amerykańska.

Na początku filmu jest jedna ważna scena. Pawlak i Kargul z rodzinami pozują do fotografii, którą zamierzają następnie wysłać krewniakowi żyjącemu od dawna w Stanach Zjednoczonych. Pawlak kreuje się na człowieka sukcesu

<sup>21</sup> D. Skotarczak, dz. cyt., s. 192.

<sup>22</sup> M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 7.

su: w eleganckim garniturze, na tle kolorowego telewizora, traktora i pożyczonego małego fiata. Natomiast Kargul chce wzbudzić litość w rodaku z bogatej Ameryki i może odnieść dzięki temu korzyści, więc staje przed obiektywem w stroju ubogiego chłopa z minionego stulecia. Nie podoba się to jego sąsiadowi i odwiecznemu adwersarzowi, który wdaje się z nim w kłótnię. Lecz fotograf nie może czekać aż się oni pogodzą, toteż ich fotografuje. Jeden i drugi w swoich przebraniach, zestawieni razem, tworzą w sumie dość prawdziwy wizerunek ówczesnej Polski, aczkolwiek wymagający interpretacji. Otóż nie jest ona tak nowoczesna, jak to przedstawia Pawlak, ale nie jest również tak zacofana, jak usiłuje to pokazać Kargul. Prawda leży pośrodku – zdają się sugerować autorzy filmu.

Mieszkańców takiej Polski – nie najbogatszej, choć też nie najbiedniejszej – scenarzysta wysłała do Ameryki. Żyją tam miliony Polaków czy raczej Amerykanów polskiego pochodzenia. „Kochaj albo rzuć” jest bodaj pierwszym filmem w kinie PRL, który ukazuje środowisko Polonii amerykańskiej. Przedtem, rzadko jednak, można było zobaczyć na ekranie Polaków odwiedzających Stary Kraj (w nowelowym „Jadą goście, jadą”, 1962, reż. Gerard Zalewski, Jan Rutkiewicz, Romuald Drobaczyński; „Żona dla Australijczyka”, 1963, reż. Stanisław Bareja). Tak niebywałe zainteresowanie problematyką polonijną jest charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych. Edward Gierek, rządzący wówczas Polską, który sam wiele lat spędził na emigracji, próbował z różnych przyczyn nawiązać bliższe kontakty z Polonią. Służyło temu rozbudzanie wśród niej sentymentów do Starego Kraju. Kargul i Pawlak, znalazłszy się w Ameryce, nieustannie to czynią. Jako „sami swoi” znakomicie się do tego nadają.

Ale Mularczyka i Chęcińskiego nie interesuje tylko porównanie Polaków z Polski i z Ameryki. Chcą oni też pokazać, co dzieje się z polsnością na obczyźnie, w Ameryce. Zwracają uwagę na jej komercjalizację. Biznesmeni polonijni są gotowi popierać rozmaite przedsięwzięcia kulturalne działaczy emigracyjnych, jeśli będzie się to wiązało z reklamą ich towarów lub usług<sup>23</sup>. Autorzy filmu nie potępiają tego, jakby rozumieli, iż wynika to ze specyfiki społeczeństwa kapitalistycznego.

Film chce udowodnić, iż polskość trwa wciąż, chociaż z różnych powodów przybiera odmienne formy<sup>24</sup>. Główny wątek „Kochaj albo rzuć” związany jest z poszukiwaniem córki Johna Pawlaka, zmarłego tuż przed przyjazdem jego brata i dawnego sąsiada do Ameryki. Udało się ją odnaleźć: jest to Shirley (Duchyll Martin Smith), owoc związku Johna z czarnoskórą Amerykanką. Mulatka zrazu nie chce rozmawiać z rodziną swojego ojca, który przed laty porzucił jej matkę. Szybko jednak zaprzyjaźnia się z krewnymi z dalekiej Pol-

<sup>23</sup> A. Posern-Zieliński, *Tradycja a etniczność. Przemiany kultury Polonii amerykańskiej*, Wrocław 1982, s. 221–222.

<sup>24</sup> Tamże, s. 281–285.

ski, szczególnie z Anią, z którą może porozumieć się po angielsku. Tylko od niej może się dowiedzieć, co działo się w zabużańskich Krużewnikach i co też stało się przyczyną emigracji jej ojca do Ameryki. Wnuczce Pawłaka i Kargula niełatwo wyjaśnić amerykańskiej ciotce zawilości niegdysiejszego sporu o miedź, znanego jej zresztą tylko z przekazu rodzinnego. Skoro jednak w żyłach Shirley płynie krew Pawlaków, trzeba ją z tą historią zapoznać. Znajomość tej opowieści – przedzierzgającej się ostatecznie w rodowy mit – i świadomość uczestnictwa w którymś z jej wątków, rozwijających się niemal w nieskończoność, włącza ją do wspólnoty Pawlaków i Kargulów. A że ta opowieść stanowi część dziejów narodu, Shirley może być więc zaliczona poniekąd do jego członków.

Kargul i Pawlak, stanąwszy na amerykańskiej ziemi, muszą sprostać nader licznym wymaganiom tamtejszej cywilizacji. W Polsce, z której przybyli, propaganda głosiła właśnie, że należy ona do dziesięciu najwyższej rozwiniętych krajów świata. Twórcy filmu bynajmniej nie każą w to wierzyć swoim bohaterom, raczej czynią ich świadomymi przeogromnych różnic między Polską i Ameryką. Porównując je, oczywiście można bardzo łatwo przyznać Ameryce wyższość pod każdym względem. W filmie nie omieszkało zwrócić uwagi na Polaków, którzy zafascynowali się cywilizacją amerykańską do tego stopnia, że zapomnieli skąd pochodzą. Jednakże Pawlak i Kargul do nich nie należą. Wprawdzie zachwycają się Ameryką, lecz potrafią dostrzec jej negatywne aspekty. A nade wszystko udaje im się całkiem nieźle w niej funkcjonować i zrealizować wszystkie swoje cele. Problemy, przed którymi stanęli, nie okazały się dla nich zbyt trudne. Udowodnili zatem, iż posiadana przez nich kompetencja kulturowa nie jest wcale poorestniej jakości, jest wystarczająca, by zmierzyć się z największym mocarstwem świata. Gdy w końcu wracają samolotem do kraju, stewardessa wzięła ich za Polonusów, od dawna mieszkających w Stanach Zjednoczonych.

Konfrontacja polskości ze światem zdaje się właściwym tematem na ostatnią część trylogii. W „Samych swoich” Chęciński pokazał, że może się ona odrodzić nawet po tak strasznym kataklizmie jak druga wojna światowa. Natomiast „Nie ma mocnych” stara się przekonać, że nie powinien jej zaszkodzić sojusz z ideologią komunistyczną. I wreszcie w „Kochaj albo rzuć” jej nosiciele, jak się okazuje, potrafią niezgorzej radzić sobie poza swoim obszarem, także z niemającą sobie równej cywilizacją amerykańską. Niewątpliwie udowodnienie tego ostatniego było zgodne z planami modernizacyjnymi ówczesnych władz polskich<sup>25</sup>, które wymagały ułożenia stosunków z Zachodem na zasadzie partnerstwa, a do tego była potrzebna teza mówiąca, iż Polska jest równorzędnym partnerem Zachodu. Więc Pawlak i Kargul mogą się uporać ze wszystkim, co im się przydarza w wielkiej Ameryce. To samo można rzec o każdym Polaku.

---

<sup>25</sup> A. Paczkowski, dz. cyt., s. 399.

Pora wrócić do początkowego pytania o przyczyny niezwyklej popularności trylogii Chęcińskiego. Analiza składających się na nią części, posiłkująca się antropologią filmu, ujawniła pewne cechy trzech komedii, które czynią z nich kolejną wersję mitologii narodowej. Opowiadają one o dziejach dwóch rodzin, ale twórców nie obchodzą stosunki między mężem a żoną czy rodzicami a dziećmi, interesują ich one jako cząstki większej zbiorowości – narodu.

Stanowiąc jakąś wersję mitologii narodowej, trylogia ta jest bez wątpienia niezwykła. Tradycja nakazuje mówić o sprawach narodowych bardzo poważnie, wymusza to częstokroć tragiczna historia Polski. Zastosowanie ironii czy kpiny w takich razach, choć niekiedy akceptowane, może spowodować oburzenie. Mularczyk i Chęciński przy pomocy Kowalskiego i Hańczy mówią o tych sprawach w komedii, jednak chyba nikogo nie obrażają. Na pewno sprzyjało temu niewiązanie akcji z martyrologią, która wymaga przecież godnego potraktowania. Bohaterowie zakochują się i pobierają, i muszą rozwiązać mnóstwo codziennych problemów, a takie kwestie konwencja pozwala przedstawiać w sposób żartobliwy. Od nich twórcy umiejętnie przechodzą do tego, co tyczy się narodu. A zatem komediowa forma bynajmniej nie razi i dodatkowo uatrakcyjnia cały wywód.

Poza tym omawiane filmy upowszechniają bardzo optymistyczną mitologię narodową. Optymistyczne było wprawdzie także to, co próbowały społeczeństwu wmówić utwory socrealistyczne, lecz trudno je traktować poważnie, miały bowiem wybitnie propagandowy charakter. W warunkach względnej swobody twórczej, zainicjowanej Październikiem 1956 roku, zrodziła się polska szkoła filmowa, mająca dość pesymistyczne poglądy na temat historii najnowszej. Na początku lat sześćdziesiątych władze, zniecierpliwione kolejnymi obrazami tragicznego polskiego losu, zamknęły ten interesujący nurt polskiego kina. Potem historia najnowsza przedstawiana jest mniej heroicznie i mniej wzniosłe, ale za to z punktu widzenia zwycięzcy. Wyrazistym przykładem służyć mogą słynne seriale telewizyjne z lat sześćdziesiątych: „Czterej pancerni i pies” oraz „Stawka większa niż życie”. Omawiane komedie zdają się również zwycięskie. A że ich akcja nie toczy się podczas wojny, twórcy nie muszą tego zwycięstwa uzasadniać tak, jak chociażby zostało to uczynione w wymienionych serialach. Nie bez znaczenia jest też to, że ich bohaterowie są zwykłymi ludźmi. Nie decydują o życiu narodu, tylko podporządkowują się decyzjom podjętym przez jego przywódców. Choć niekiedy, zwłaszcza w *Nie ma mocnych*, nie jest to łatwe, ale ostatecznie wszelkie problemy z tym związane udaje się rozwiązać, ku zadowoleniu wszystkich. Wszyscy mogą żyć w zgodzie i w pomyślności, z nadzieją oczekując przyszłości – taki właśnie jest los Polaków według trylogii Chęcińskiego. Wciąż chcą w to wierzyć miliony widzów.

## Bibliografia

- Bernacki M., Pawlus M., *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2005.
- Bobowski S., *Wstęp*, „*Studia Filmoznawcze*” 2005, t. 26, s. 7–9.
- Czarnyszewicz F., *Nadberezyńcy*, Lublin 1991.
- Jackiewicz A., *Spór o płot graniczny*, „*Życie Literackie*” 1967, nr 41, s. 13.
- Jarzębski J., *W Polsce, czyli wszędzie: szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992.
- Kolbuszewski J., *Kresy*, Wrocław b.r.w.
- Lenik S., *Tożsamość narodowa młodych Polaków*, Częstochowa 2002.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Mróz L., *Świadomościowe wyznaczniki dystansu etnicznego*, „*Etnografia Polska*” 1979, t. XXIII, z. 2, s. 157–168.
- Mularczyk A., *Sami swoi 1*, Katowice 1993.
- Nowicka E., *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2005.
- Paczkowski A., *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1998.
- Pelczyński G., *Antropologia filmu – doświadczenia polskie* [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, red. G. Pelczyński, R. Vorbrich, Poznań 2004, s. 69–76.
- Posern-Zieliński A., *Tradycja a etniczność. Przemiany kultury Polonii amerykańskiej*, Wrocław 1982.
- Samsonowicz H., *Mity w świadomości historycznej Polaków* [w:] *Oblicza polskości*, red. A. Kłoskowska, Warszawa 1990, s. 152–161.
- Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004.
- Szaruga L., *Problem literatury kresowej w okresie PRL-u*, „*Szczecińskie Prace Polonistyczne*” 1994, nr 6, s. 23–34.
- Szymański M., *Polska na filmowo: gdzie kręcono znane filmy i seriale*, Poznań 2010.
- Zarębski K.J., *Sylwester Chęciński jedzie do Lubomierza* [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 143–152.
- Zaremba M., *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001.
- Ziejka F., *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977.

Edyta Żyrek-Horodyska

Uniwersytet Jagielloński

edytazyrek@wp.pl

## Biurokracja PRL-u w dokumencie Krzysztofa Kieślowskiego w kontekście powieści *Urząd* Tadeusza Brezy i publikacji z „Trybuny Ludu”

**Abstract:** The aim of the essay is to analyze Krzysztof Kieślowski's short documentary "The Office", a film portraying the paradoxical character of the 1960s bureaucracy in Poland. The film is discussed in the context of original literature and press releases concerning that issue. A comparison of the images of bureaucracy presented in Kieślowski's documentary, Tadeusz Breza's novel *Urząd* [The Office] and texts in *Trybuna Ludu* reveals the specific character of the film. It is worth considering to what extent Kieślowski's work plays a polemic game with the image of an official as promoted in the press and literature of the times, and to what extent it may be regarded as just following the common stereotype.

**Keywords:** bureaucracy, office, Krzysztof Kieślowski, Tadeusz Breza, *Trybuna Ludu*

**Streszczenie:** Celem szkicu jest analiza dokumentalnej etiudy „Urząd” Krzysztofa Kieślowskiego – filmu portretującego paradoksalny charakter biurokracji lat sześćdziesiątych XX wieku. Dzieło omawiane jest w kontekście poświęconych temu zagadnieniu wypowiedzi literackich i prasowych z badanego okresu. Komparatystyczne zestawienie obrazów biurokracji ukazanych w dokumencie Kieślowskiego, w powieści *Urząd* Tadeusza Brezy oraz tekstach „Trybuny Ludu” pozwoli ukazać specyfikę dzieła reżysera. Warto zastanowić się, w jakiej mierze dzieło Kieślowskiego stanowi polemiczną grę z propagowanym ówczesnie na łamach prasy i na kartach dzieł literackich obrazem urzędnika, a w jakim zaś stopniu może być uznane za powielenie powszechnie obowiązujących wówczas schematów.

**Słowa kluczowe:** biurokracja, urząd, Krzysztof Kieślowski, Tadeusz Breza, „Trybuna Ludu”

O młodzieńczej etiudzie dokumentalnej, jak zwykle się współcześnie nazywać „Urząd” Krzysztofa Kieślowskiego, we współczesnych badaniach filmoznawczych powiedziano już wiele<sup>1</sup>. Ten krótki, niespełna sześciominutowy film z 1966 roku, doczekał się licznych recenzji i rozpraw krytycznych, utrzy-

---

<sup>1</sup> Por.: M. Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002; R. Raskin, *On Kieślowski's „Urząd”* / „The Office”, [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_22/section\\_1/artc8A.html#akr05](http://pov.imv.au.dk/Issue_22/section_1/artc8A.html#akr05), dostęp:

many w przeważającej mierze w tonie afirmatywnym<sup>2</sup>. Wydaje się jednak, iż rozwijające się dynamicznie we współczesnej humanistyce badania kulturowe dostarczają wciąż nowych narzędzi, pozwalających rozszerzyć istniejące do tychczas perspektywy interpretacyjne szeroko rozumianych tekstów kultury, do których przynależy także sztuka filmowa. Celem niniejszego szkicu będzie zatem próba analizy „Urzędu” jako dokumentu portretującego paradoksalny charakter biurokracji lat sześćdziesiątych XX wieku w kontekście wypowiedzi literackich i prasowych z badanego okresu poświęconych temu zagadnieniu.

Istotnym uzupełnieniem dla moich rozważań staną się wybrane teksty prasowe opublikowane na łamach „Trybuny Ludu” w 1966 roku, traktujące o kształcie polskiej biurokracji w okresie następującym po wprowadzeniu „małej stabilizacji”. Próba zderzenia języka gazetowego z językiem filmowym nie jest – chociażby ze względu na ich w znacznej mierze nieprzystawalny charakter i odmienność kodów, jakimi się posługują – zadaniem łatwym. Tym niemniej warto rozważyć, w jakim stopniu utwór Kieślowskiego stanowi polemiczną grę z propagowanym ówczesnie na łamach prasy obrazem urzędnika, a w jakiej zaś mierze może być uznany za powielenie powszechnie obowiązujących wtedy schematów. Trzeba również zastanowić się, w jakim stopniu nakreślony w dokumencie obraz urzędu koresponduje z wizerunkiem biurokracji uwiecznionym w literaturze badanej epoki. Doskonałym przykładem jest tutaj powieść Tadeusza Brezy *Urząd*, która jest interesującym kontekstem dla pełniejszego odczytania dokumentalnej etiudy. Jej autor – podobnie jak Kieślowski – stawia bowiem ważne pytanie o siłę jednostki w zderzeniu z administracją państwową w epoce PRL-u.

## Biurokracja

Biurokracja w wydaniu socjalistycznym daleko odbiegała od teorii jej idealnego modelu wypracowanego przez Maxa Webera. Socjolog, doceniwszy zalety analizowanego systemu, przeciwstawił mu biurokracyzm jako model dysfunkcyjny, związany z rozmaitymi wypaczeniami. Biurokracja w swym pożądanym kształcie opierała się na takich filarach jak specjalizacja, racjonalność, bezosobowość i hierarchiczność<sup>3</sup>. Bardzo szybko dostrzeżono jednak, iż w realnym świecie trudno o doskonałe odwzorowanie modelowych założeń. Dariusz Jemielniak wskazuje, że w Europie krytyka biurokracyzmu pojawiła się nawet

---

15.02.2015; L. Green, *Kieslowski's Grey*, [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_13/section\\_3/artc3A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_13/section_3/artc3A.html), dostęp: 15.02.2015.

<sup>2</sup> Istnieją wszakże również głosy alternatywne. Jeden z nich zaprezentował w „Newsweeku” Filip Łobodziński, starający się polemizować z mitem Kieślowskiego jako ikony polskiego kina; por. F. Łobodziński, *Kieślowski, czyli nic*, „Newsweek” 10.04.2011, nr 14, s. 90–92.

<sup>3</sup> Por. D. Jemielniak, A.K. Koźmiński, *Zarządzanie od podstaw*, Warszawa 2011, s. 61.



wcześniej niż w wieku XX. Już bowiem w dziewiętnastym stuleciu Honoriusz Balzac miał sugerować, iż do pracy biurowej zatrudniani są nieudacznicy, lenie bądź głupcy; jest ona bowiem stworzona dla ludzi o ciasnych umysłach<sup>4</sup>.

Opartemu na standaryzacji i bezosobowych relacjach biurokracyzmowi przeciwstawiano organizację profesjonalną, bazującą na indywidualizmie i osobistych relacjach z członkami danej grupy. Wydaje się, że krytyka pracy „białych kołnierzyków” w PRL-u nie była wysuwana jedynie przez osoby sytuujące się w kontrze do ówczesnego systemu. Urzędników krytkowała też bowiem władza państwowa, a wraz z nią takie tytuły prasowe, jak „Trybuna Ludu”, które oficjalnie opowiadały się przeciwko biurokracyzmowi i stawały po stronie robotników. Przyczyn negatywnej oceny administracji państwowej upatrywano najczęściej w niewłaściwych rozwiązaniach systemowych i prawnych. Jak podkreśla Jacek Czaputowicz, w okresie PRL-u sprawą niezwykle istotną była lojalność polityczna urzędników państwowych. W tym czasie nie istniały też precyzyjne przepisy, które regulowałyby kwestię awansów czy szkoleń dla członków tej grupy zawodowej. Aż do 1974 roku działalność pracowników biurowych wyznaczana była przez Ustawę o państwowej służbie cywilnej z 1922 roku<sup>5</sup>.

## „Urząd” – w kręgu odczytań

Choć „Urząd” nie jest najczęściej komentowanym dziełem Kieślowskiego, doczekał się już licznych interpretacji. Zdaniem badaczy, dokument daje się czytać przede wszystkim jako utwór wpisujący się w „kafkowski” nurt tekstów kultury, na co w swym szkicu zwracał uwagę chociażby Ib Bondebjerg. Pisząc o twórczości Kieślowskiego, badacz zauważa, że „the concrete social, human, and political reality of this Kafka-like society and bureaucracy dominated his [Kieślowski’s – przyp. E.Ż.] short films and documentaries from the start of his career as a filmmaker in the 1960s”<sup>6</sup>. W takim ujęciu nadrzędną kategorią interpretacyjną staje się absurd, uwidaczniający się przede wszystkim w relacji jednostki z instytucją. W wypadku „Urzędu” „kafkowski” ton można zaobserwować właściwie na wszystkich płaszczyznach wyrażania: począwszy od warstwy werbalnej, ujawniającej paradoksalny charakter pozornie tylko racjonalnych działań i dialogów, aż do warstwy wizualnej, zestawiającej silnie

<sup>4</sup> Por. D. Jemielniak, *Praca oparta na wiedzy. Praca w przedsiębiorstwach wiedzy na przykładzie organizacji hi-tech*, Warszawa 2008, s. 71.

<sup>5</sup> Por. J. Czaputowicz, *Słowo wstępne* [w:] W. Drobny, M. Mazuryk, P. Zuzankiewicz, *Ustawa o służbie cywilnej. Komentarz*, Warszawa 2012, s. 13.

<sup>6</sup> „Konkretne społeczne, ludzkie i polityczne realia tego kafkowskiego społeczeństwa i biurokracji zdominowały jego [Kieślowskiego – przyp. E.Ż.] krótkie filmy i dokumenty właściwie od początku jego kariery w latach sześćdziesiątych” (tłum. – E. Ż.); I. Bondebjerg, *A Visual Kafka in Poland*, [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_13/section\\_3/artc2A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_13/section_3/artc2A.html), dostęp: 27.01.2015.

zindywidualizowane postaci urzędniczek z anonimowymi zazwyczaj, permanentnie przemierzającymi się sylwetkami petentów. W tej kilkuminutowej etiudzie brak elementów redundantnych. Nośnikiem znaczenia jest bowiem każdy, najdrobniejszy nawet szczegół: „Words, images, gestures, facial expressions, body language and so on, everything speaks in this film, revealing the system and its inhumane and »Kafkaesque« nature”<sup>7</sup>.

Rozważania nad miejscem i znaczeniem człowieka w obrazie Kieślowskiego bardzo często prowadzone są także w kontekście filozofii egzystencjalnej. Stąd w kręgu inspiracji reżysera sytuowani są między innymi Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre oraz Albert Camus. Badacze zwracają uwagę na pesymistyczną wymowę filmu, która wynika z przedstawienia obrazu samotnej jednostki niezdolnej do wykroczenia poza obowiązujące, narzucone odgórnie schematy. Agnieszka Kulig, podejmująca w swej książce tę problematykę, powiada:

U polskiego filmowca, jak u Sartre’a, poszukiwanie własnej stabilności jest zarazem wchodzeniem w stosunki z rzeczami oraz innymi ludźmi; ponieważ świadomość, aby istnieć, musi być świadomością czegoś. Człowiek jest stale związany z tym, co względem niego zewnętrzne (...)<sup>8</sup>.

Wniosek badaczki, podkreślającej związek reżysera z filozofią człowieka „wrzucanego w świat”, współlistniejącego w nim z przedmiotami, wydaje się jednak nie tylko ukłonem w stronę myśli modernistycznej, ale jest także pewnym nawiązaniem do ponowoczesnej teorii posthumanistycznej.

## Od „Renty” do „Urzędu”

„Urząd”, będąc dokumentalnym debiutem Kieślowskiego, jest jednocześnie filmem w swej wymowie bardzo dojrzałym. Badacze często akcentują silne powiązania tego obrazu z historią czasów, w których powstał<sup>9</sup>. Wydaje się jednak, że „Urząd” może być także postrzegany jako dzieło o wymowie uniwersalnej i ponadczasowej, portretujące relacje międzyludzkie czy zależności podległości i władzy, ujmowane niejako *en général*. Tak zresztą widział misję twórczości dokumentalnej sam Kieślowski, który w jednym z wywiadów mówił o tym gatunku. Zdaniem reżysera dokument „to taki film (...), który powinien patrzeć szeroko. Nawet jeśli patrzy wąsko, to powinien patrzeć na sprawy, któ-

<sup>7</sup> „Słowa, obrazy, gesty, mimika, język ciała i inne elementy – wszystko w tym filmie mówi, ujawniając system i jego zdehumanizowaną, »kafkowską« naturę”; tamże.

<sup>8</sup> A. Kulig, *Etyka „bez końca”. Twórczość filmowa Krzysztofa Kieślowskiego wobec problemów etycznych*, Poznań 2009, s. 88.

<sup>9</sup> Badacze często wskazują na istotne powiązanie twórczości Kieślowskiego z historią PRL.

re się istotnie dzieją. Powinien przynosić poznanie tego, co jest, a nie tego, co powinno być”<sup>10</sup>.

Realizowany pierwotnie pod tytułem „Renta” dokument bardzo szybko zmienił swoją nazwę, co interesująco wpływać może – jak sądzę – także na późniejsze jego interpretacje<sup>11</sup>. Zakładając, iż tytuł dzieła dosemantyzowuje jego wydźwięk, zmiana nazwy pociąga za sobą jednocześnie istotne przeniesienie głównego punktu ciężkości. O ile pierwotna „renta” kładła nacisk przede wszystkim na specyficzną grupę petentów, o tyle „urząd” akcentuje raczej istnienie instytucji o nieskonkretyzowanych jeszcze na tym etapie kompetencjach. Dla implikowanego odbiorcy nieistotny staje się więc fakt, iż w filmie mamy do czynienia z Zakładem Ubezpieczeń Społecznych. Można zatem stwierdzić, iż urząd u Kiesłowskiego ma znaczenie zdecydowanie bardziej uniwersalne, wywołujące u odbiorcy skojarzenia raczej z teorią biurokracyjnej profesjonalizacji Webera<sup>12</sup> aniżeli z działaniami konkretnej instytucji funkcjonującej w określonym miejscu i specyficznych okolicznościach. Weberowską racjonalizację w jej przerysowanym kształcie uosobionym w postaciach urzędniczek zestawia Kiesłowski z innym, „kolektywnym” typem *ratio*. Ten zaś dochodzi do głosu chociażby w osobie interesanta, który przynosi ze sobą dwa dokumenty z różnym kształtem pieczętek, chcąc uprzedzić tak często przecież pojawiający się zarzut o wykorzystanie niewłaściwej.

„Urząd” jest jednak próbą nie tylko nawiązania do Weberowskiej teorii, ale także pokazania jej silnego zakorzenienia w kulturze. Wspomniana wyżej zmiana tytułu filmu Kiesłowskiego z „Renty” na „Urząd” doskonale – jak można zakładać – wpisuje się w nakreślony wyżej schemat. To już nie renciści, a machina procedur, stosy dokumentów, posiadane bądź zapomniane pieczętki stają się centralnymi elementami dokumentalnego obrazu. Kiesłowski nie opowiada zatem swej historii wyłącznie z punktu widzenia starającego się załatwić konkretną sprawę petenta (jak sugerowałby to pierwszy z tytułów filmu). Podchodzący do okienka interesanci ciągle się zmieniają. Niezmienne pozostają z kolei urzędniczki oraz reguły, którym podporządkowane zostają ich działania. Dlatego wydaje się, że młodzieńczy dokument Kiesłowskiego silnie koresponduje z ówczesną reżyserską *ars poetica*, zanotowaną przez autora *Dekalogu* w jego pracy dyplomowej, gdzie pisał: „Trzeba dojść do tego, co jest treścią sztuki od początku świata – do życia człowieka. Samo życie trzeba uczynić pretekstem i treścią filmu równocześnie. Tak jak wygląda, jak trwa, jak biegnie”<sup>13</sup>. Wspomniany przez reżysera wątek biegu życia powraca w „Urzędzie” w refrenicznym pytaniu: „Co pan(i) robił(a) na przestrzeni swojego ży-

<sup>10</sup> A. Kołodyński, *Wywiad nie do druku. Rozmowa z Krzysztofem Kiesłowskim*, „Kino” 1996, nr 5, s. 4, <http://kieslowski.art.pl/informacje-z-gazet/wywiad-nie-do-druku>, dostęp: 03.02.2015.

<sup>11</sup> Por. S. Zawisliński, *Kiesłowski. Ważne, żeby iść*, Izabelin 2005, s. 98.

<sup>12</sup> Por. A. Kloskowska, *Biurokracja* [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 1, Warszawa 1998, s. 69.

<sup>13</sup> *Kiesłowski*, red. S. Zawisliński, Warszawa 1998, s. 43.

cia?”. Pytanie to – jak można zakładać – nie powinno jednak odwoływać się do głęboko egzystencjalnych, wnikliwych zapisów chwil i doświadczeń. Jest ono bowiem wyłącznie prośbą o skrótowe, chronologiczne wypunktowanie momentów najważniejszych; istotnych nie z punktu widzenia osobistej biografii, ale koniecznych dla właściwego funkcjonowania instytucji. Niezaprzeczalnie można by interpretować finalne pytanie głębiej, nadając mu silnie metafizyczny sens. Analiza ta zależna jest jednak od przyjętej przez badacza perspektywy. Spojrzenie humanisty z pewnością będzie różne od spojrzenia posthumanisty. Geniusz filmu Kieślowskiego polega przede wszystkim na tym, iż dopuszcza on – jak się zdaje – obie możliwości badań jako zasadne. Dokumentalista niczego nie rozstrzyga do końca, pozostawiając odbiorcę z dziełem semantycznie otwartym i wolnym od autorskiego komentarza. W tego typu zabiegu Tadeusz Sobolewski doszukuje się świadomie wykreowanej przez reżysera postawy wobec ówczesnej władzy:

Jak powiada w swojej książce Kieślowski, były dwa sposoby traktowania wczesnego reżimu. Pierwszy – nienawdzić go i walczyć z nim na śmierć i życie. Jego nastawienie było inne: widząc zło, chciał rozumieć motywy ludzi, ich uwikłanie w system<sup>14</sup>.

Nakreślony wyżej sposób przedstawiania zawiloci administracyjnych zbliża się do wizji biurokracji zaprezentowanej w powieści *Urząd Brezy*<sup>15</sup>. Tutaj także brak jednoznacznych, pochodzących od narratora rozstrzygnięć. Najdobitniej brzmiące, formułowane wprost oceny odnajdzie czytelnik w wypowiedziach głównego bohatera Juliusza Starzewskiego, który daje wyraz swemu niezrozumieniu dla urzędniczej maszyny. Całe jego życie na kartach powieści przedstawione zostaje jako podporządkowane administracyjnym zasadom, z którymi mężczyzna nie stara się aktywnie walczyć. Bohater książki, podobnie jak postaci z filmu Kieślowskiego, właściwie niczym się nie wyróżnia. Cechuje go apolityczność, umiarkowanie i stronienie od wielkich dyskusji. Jest więc – jak można zakładać – modelowym, pokornym petentem stającym *en face* systemu i jego skomplikowanych zasad.

Krótkiego rozważania wymaga niewątpliwie kwestia gatunkowej przynależności „Urzędu” Kieślowskiego. Wydaje się bowiem, że akcentowanie w tym utworze wyłącznie elementów dokumentalnych uczyniłoby interpretację niepełną. Aporia, jaka przypisywana jest współcześnie przez teoretyków filmowi dokumentalnemu, w znacznej mierze przypomina paradoksy, w które wnikła się dziś reportaż literacki. Ów pograniczny charakter, sytuujący go między tym, co literackie, a tym, co dziennikarskie, pozwala mu z jednej strony opisywać rzeczywistość, z drugiej zaś – wykorzystywać do tego celu język zastrze-

<sup>14</sup> T. Sobolewski, *Spokój i bunt. Uwagi o twórczości Krzysztofa Kieślowskiego* [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005, s. 131.

<sup>15</sup> Por. T. Breza, *Urząd*, Warszawa 1964.

zony niejako *ex definitione* dla literatury<sup>16</sup>. Z podobnym dylematem mierzy się współcześnie film dokumentalny, od którego wymaga się werystycznego sposobu odtworzenia rzeczywistości, jednakże – jak wiadomo – żadne medium nie może być uznawane za w pełni transparentne. Za interesującą propozycję rozstrzygnięcia tego dylematu uznaję słowa Billa Nicholasa, który powiedział o filmowym dokumencie: „it calls for an ethics of responsibility, an aesthetics of film form, and a politics of representation”<sup>17</sup>. Dlatego, analizując „Urząd”, trzeba pamiętać, iż mimo że reżyser ukrywa się za kamerą, nie ingerując w sposób bezpośredni i jawny w filmowaną rzeczywistość, to jednak stworzony tym sposobem obraz jest zawsze rezultatem określonych wyborów, montażu, selekcji zdjęć i doboru bohaterów. W przypadku filmów Kieślowskiego Mikołaj Jazdon, powołując się na rozróżnienie, jakiego dokonał sam reżyser, proponuje podział jego twórczości dokumentalnej na dwa typy. Z jednej strony mamy dzieła, w których dokumentalista jest wyłącznie „reporterem-świadkiem”, unikającym jakiegokolwiek wartościowania, z drugiej zaś utwory, gdzie staje się reporterem, który układa z rzeczywistych elementów własny obraz świata<sup>18</sup>. Wydaje się, że „Urząd” ze względu na swą poetycką formę wpisuje się raczej w drugi ze wspomnianych schematów.

## ZUS usprawnia pracę

Radykalnie odmienny od przedstawionego przez polskiego reżysera obraz ZUS-u i biurokracji wyłania się z analizy już samych tylko nagłówków prasowych, jakimi w 1966 roku „Trybuna Ludu” opatrzyła artykuły traktujące o tej instytucji. Warto podkreślić, iż zajmująca Kieślowskiego problematyka nie zniknęła w badanym okresie ze stron wspomnianego dziennika, który regularnie rozpisywał się o wprowadzanych w polskich urzędach unowocześnie- niach, usprawniających – zdaniem dziennikarzy – działający nie zawsze najlepiej aparat biurokratyczny kraju. Redaktorzy „Trybuny Ludów” przyznawali co prawda, że było źle, deklarując przy tym, jak skutecznie władza pracuje nad udoskonaleniem obecnego systemu. Stąd wśród tytułów poszczególnych artykułów pojawiają się wyrażenia o charakterze afirmatywnym, prognozujące rychłą zmianę bądź opisujące już zaistniałe modyfikacje. *Aby petent nie błądził*<sup>19</sup> (nr 16, s. 5), *Nie filantropia, lecz obowiązek* (nr 24, s. 7), *Administracji sprawy*

<sup>16</sup> Por. M. Lewandowski, *Reportaż literacki – prawda czy fikcja?*, <http://www.lekturyreportera.pl/nasze-rozwazania/reportaz-literacki-%E2%80%93-prawda-czy-fikcja/>, dostęp: 29.12.2014.

<sup>17</sup> „Odwołuje się on do etyki odpowiedzialności, estetyki formy filmowej i polityki reprezentacji”; B. Nichols, *Foreword* [w:] *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, red. B.K. Grant, J. Sloniowski, Detroit 1998, s. 13.

<sup>18</sup> Por. M. Jazdon, dz. cyt.

<sup>19</sup> Wszystkie cytowane w tej pracy artykuły z „Trybuny Ludu” pochodzą z roku 1966. Numer dziennika i stronę, z jakiej pochodzi cytacja, podaję w nawiasie.

*powszednie* (nr 32, s. 3), *Papierkowa robota* (nr 65, s. 5), *Petent podciąga urząd* (nr 78, s. 3), *Krótsza kolejka do pocztowego okienka* (nr 247, s. 3), czy w końcu *ZUS usprawnia pracę* (nr 39, s. 3) to tylko niektóre z tytułów, jakie zapowiadały w 1966 roku unowocześnienie systemu polskiej administracji.

Tymczasem – jak można z łatwością zauważyć – już analiza pierwszej sceny wprowadzającej do „Urzędu” okazuje się jawną polemiką chociażby z ostatnim z wymienionych tytułów. Ma ona – jak się zdaje – kluczowe znaczenie dla odczytania całości filmowego obrazu. Podczas gdy kamera filmuje przestrzeń niejako „zza pleców” poszczególnych petentów, zza kadru słychać dialog urzędniczy prowadzony z jednym z interesantów. W tym czasie filmowcy przyjmują perspektywę oglądu tożsamą z perspektywą ludzi stojących w kolejce, nerwowo rozglądających się wokół siebie. Wykorzystanie planu ogólnego, połączone momentami ze zbliżeniem na trzymane przez ludzi dokumenty nie tylko dynamizuje przekaz, lecz także jednoznacznie wskazuje, czyj punkt widzenia staje się bliższy realizatorom obrazu. W swym eseju poświęconym „Urzędowi” Richard Raskin przytacza słowa Kieślowskiego, który tak oto charakteryzował ów dokument:

(...) perhaps we were the first post-war generation (...) who tried to describe the world as it is. We show only micro-worlds. The titles suggest this: “The School”, “The Factory”, “The Hospital” or “The Office”. If these mini-observations were pieced together, they would describe life in Poland<sup>20</sup>.

Współcześnie, po przełomowych dla nowoczesnej myśli wystąpieniach (w tym najślynniejszym bodaj Rolanda Barthes’a) diagnozujących poststrukturalną w swym duchu „śmierć autora”<sup>21</sup>, z dużą dozą sceptycyzmu podchodzimy do odautorskich komentarzy, wyznaczających sposób „czytania” poszczególnych dzieł. Tymczasem wydaje się jednak, że słowa Kieślowskiego stają się istotnym kluczem interpretacyjnym, sugerującym, iż nakręcenie „Urzędu” było próbą opisanie świata na nowo, pokazania nowej rzeczywistości nie w skali makro, a raczej z mikroperspektywy. Zaproponowana przez reżysera rezygnacja ze stworzenia holistycznej syntezy na rzecz analitycznej diagnozy wybranego fragmentu rzeczywistości wpisuje się w paradygmat myślenia ponowoczesnego.

Bez wątplenia elementem, który najczęściej pojawia się w zbliżeniach kamery, są dłonie. Kieślowski pokazuje je zdecydowanie chętniej aniżeli twarze swych bohaterów, skupiając się jednocześnie na czynnościach, jakie one wy-

<sup>20</sup> „Być może byliśmy pierwszym powojennym pokoleniem, które starało się opisać świat takim, jaki jest. Pokazujemy tylko mikroświaty. Dowodzą tego tytuły: „Szkoła”, „Fabryka”, „Szpital” bądź „Urząd”. Gdyby te mikroobserwacje były ze sobą złączone, opisałibyśmy życie w Polsce”; R. Raskin, dz. cyt.

<sup>21</sup> Mowa o sławnym eseju pt. *Śmierć autora*, opublikowanym w 1968 roku, postulującym zarzucenie odczytań tekstów literackich według klucza biograficznego ich autora; por. R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.

konują. Stąd tak często stosowany jest najazd kamery na ręce urzędniczek, które kolejno: temperują ołówek, przybijają pieczątki, wypełniają dokumenty czy mieszają kawę. Dłonie petentów z kolei niemal konsekwentnie przedstawiane są z plikiem trzymanyh dokumentów. Ta swoista bierność interesantów i marazm, w jakim tkwią, zestawiane są stale z aktywnością urzędu, wykonującego różnorakie, określone czynności w sposób rutynowy. Portretując swych bohaterów, reżyser pozostawał wierny słowom swojego mistrza, Kazimierza Karabasza, który powiedział – jak pisze w swej książce Marek Haltof – że dla dokumentalisty rzeczą najtrudniejszą jest uchwycenie ludzkich uczuć. Nie tych jednak, które okazywane są w nadzwyczajnych okolicznościach, ale tych najzwyczajniejszych, codziennych<sup>22</sup>.

W drugiej części dokumentu perspektywa patrzenia ulega kilkukrotnej zmianie, a kamery ustawione zostają także tuż obok pracującej urzędniczki, przyjmującej kolejnych interesantów, oraz za ich plecami. Spotkanie z mężczyzną, który na wszelki wypadek zabiera to samo pismo z dwoma rodzajami pieczątki (podłużną i okrągłą), pokazuje, jak ów urzędniczy sposób myślenia zaczyna przenikać do życia zwykłych obywateli, próbujących za wszelką cenę przewidzieć wymagania, jakie stawia przed nimi życie w nowej rzeczywistości. Warto dodać, że z takim właśnie, stereotypowym obrazem polskiego biurokraty polemizuje z kolei autorka opublikowanego w „Trybunie Ludu” artykułu pt. *Papierkowa robota*, która już w lidzie w sposób przewrotny sygnalizuje negatywny stosunek Polaków do urzędników:

Biurokrata jest ulubionym tematem satyry. Siedzi za biurkiem w zaręczawkach, otoczony stertą papierów. Biorąc rzecz na zdrowy rozum, jest to całkiem prawidłowe. Bo niby jak urzędować bez biurka i papierów? W satyrze są to jednak symbole oderwania się od życia. Określenie „biurokrata” weszło do mowy potocznej, jako obelga (nr 65, s. 5).

Choć autorka artykułu, Zofia Krzyżanowska, wskazuje na satyryczny charakter nakreślonego obrazu, wydaje się, że w obrazie Kieślowskiego przedstawiony on został całkiem na serio. Dehumanizacja pracy, wspomniane biurka i stosy papierów nie są oderwaniem od życia, a raczej przejściem do nowej, sprofesjonalizowanej jego formy. To, co Krzyżanowska nazywa delikatnie „siłą stereotypu”, wskazując na krzywdzące dla urzędników głosy krytyki, reżyser pokazuje jako powszechnie obowiązującą normę. Wydaje się jednak, że głosy obu osób dotyczą – choć w różnym stopniu – podobnego problemu. Dziennikarka zwraca uwagę na niedbalstwo petentów i fakt, że do pracy tak zwanych białych kołnierzyków nie przywiązuje się w kraju wystarczającej wagi;

<sup>22</sup> Por. M. Haltof, *The Cinema of Krzysztof Kieślowski. Variations on Destiny and Chance*, London 2004, s. 4.

reżyser – wręcz przeciwnie – akcentuje dominującą pozycję urzędników, manifestującą się chociażby w prawie do zamknięcia okienka w dowolnej chwili.

Kolejno tłum interesantów, natłok tak różnych, a jednocześnie tak podobnych do siebie spraw zostaje zatrzymany przez wypowiedziane zza kadru zdanie: „proszę poczekać”. Zamknięte okienko kasowe powoduje, że kamera ustawia się już wyłącznie wśród ludzi z kolejki, rejestrując jednocześnie ich mimikę i gesty. W tym momencie dostęp do urzędniczek jest niemożliwy także dla ekipy realizatorów, oczekujących wspólnie z rencistami na dobiegające po kilku chwilach słowo „proszę”. Racjonalizm, kontrola i wiara w postęp, będące filarami transhumanizmu, stają się także wyznacznikami funkcjonowania instytucji publicznych. Jakże różna to wizja od tej, jaka na łamach „Trybuny Ludu” pojawia się w artykule Anieli Mariańskiej. Dziennikarka w swym tekście *Petent podciąga urząd* kreśli obraz stale poprawiających się warunków obsługi klientów. Przyczyny tego faktu upatruje autorka chociażby w „skargach i zażaleniach” klientów:

Przed dziesięciu laty chłop był zadowolony, gdy w urzędzie grzecznie go potraktowano. Dziś już mu to nie wystarcza, chce, by urzędnik przyszedł do niego. (...) Oczekuje urzędnika-działacza, który – zamiast odsyłać go od Annasza do Kajfasza, wyjaśni, weźmie za słuchawkę, dopomoże (nr 78, s. 3).

Co ciekawe, w artykule tym zaskakująco rysuje się zderzenie zakładanej przez dziennikarkę aktywności petentów z ich niemal całkowitą biernością, przedstawioną z kolei przez Kieślowskiego. Żaden z filmowych bohaterów nie stara się zmienić panujących w urzędzie zasad, bezwiednie podporządkowując się obowiązującym tam regułom.

Trzecia, ostatnia już z części dokumentu, jest jednocześnie najbardziej artystyczną i zarazem sugestywną w porównaniu z dwoma pozostałymi. Tym razem kamera znajduje się w archiwach ZUS-u, gdzie zalegają sterty teczek, dokumentujących problemy odwiedzających urząd interesantów. Wydaje się, że w tym momencie ingerencja montażystów jest największa, gdyż zestawiają oni ze sobą kilkakrotnie wypowiedziane przez urzędniczek zdanie: „Co pan(i) robił(a) na przestrzeni całego życia?”. Druk, na którym petenci proszeni są o wpisanie wszystkich swoich danych, staje się jednocześnie narzędziem urzędowej unifikacji: życie każdej jednostki daje się opisać – niczym w sławnym schemacie bajki magicznej Vladimira Proppa<sup>23</sup> – za pomocą podobnej sekwencji działań. Indywidualizm i oryginalność stają się zatem kategorią z punktu widzenia biurokratyzacji redundantną. Człowiek zamknięty we właściwym schemacie zostaje sprowadzony do kilku podstawowych działań, które dają się streścić na paru stronach pieczołowicie przechowywanych akt. Reifikacja

<sup>23</sup> Ów rosyjski formalista opisał strukturę bajki ludowej (magicznej), wskazując, że wyróżnić można w niej 31 podstawowych funkcji. Współcześnie ustalenia Proppa wykorzystywane są do badań nad kulturą masową, uwzględniających w szczególności dzieła filmowe czy seriale.



i ukazana przez Kieślowskiego standaryzacja znajdują się daleko od oświeceniowej wizji człowieka, nazywającego się panem wszechrzeczy. Podobnie jak podległy mu świat, także i on poddany zostaje odgórnie panującym regułom, sprowadzającym go w rezultacie do zespołu ściśle określonych działań.

W swej analizie „Urzędu” Laurence Green zauważa, iż dokument ten w przeważającej mierze zrealizowany został przy wykorzystaniu ukrytej kamery<sup>24</sup>. Badacz zwraca uwagę, że żadna z zamieszczonych w filmie scen nie jest przypadkowa. Dlatego Greena interesuje fakt, dlaczego w tak krótkiej produkcji aż czterokrotnie oko kamery skupia się wyraźnie na twarzy wysokiego, łysego mężczyzny. Postać ta – podobnie jak wypowiedane w sposób refreniczny końcowe zdanie bądź wielokrotnie słyszane krótkie odpowiedzi w stylu „tak” lub „nie” – dowodzi powtarzalności pewnych sytuacji i obrazów. Mężczyzna ów z jednej strony wydaje nam się dziwnie znajomy w chwili, gdy kamera pokazuje go już po raz trzeci bądź czwarty. Z drugiej jednak strony widz nie ma jakichkolwiek podstaw, by przesądzać o jego wyjątkowości. Obserwowany mężczyzna jest takim samym petentem, jak pozostali renciści, spokojnie oczekującym przed okienkiem na swoją kolej.

Zaskakującą kwestią jest całkowite wyeliminowanie z produkcji muzycznej ścieżki dźwiękowej dochodzącej spoza kadru. Dzięki temu wiarygodność dokumentu wzrasta, gdyż jedyne dźwięki, jakie słyszą widzowie, pochodzą z planu filmowego. W tle permanentnie pojawiają się więc dzwonek telefonu, szelest dokumentów, stempel pieczętki czy dźwięk łyżeczki, uderzającej rytmicznie o szklankę. Całkowita rezygnacja z muzyki instrumentalnej pozwala uwiarygodnić przekaz, którego artystyczna forma ujawnia się więc zdecydowanie bardziej na płaszczyźnie przedstawiania (treści) aniżeli wyrażania (formy).

Na uwagę zasługują także tak chętnie rejestrowane przez operatorów twarze osób starszych stojących w kolejce, które silnie kontrastują z twarzą młodej i eleganckiej urzędniczki. W oczach petentów nie maluje się zdenerwowanie, rozgoryczenie czy niepokój. Częściej zaś zdziwienie, połączone z niesmakiem czy zadumą. Wyrażają one raczej stan biernego poddania panującym w urzędzie regułom. Żadna z postaci nie kontestuje obecnego stanu rzeczy, nie manifestuje oburzenia, nie demonstruje woli zmiany istniejącego porządku. Mimika rencistów, tak często rejestrowana przez operatorów kamery, wskazuje raczej na brak emocji niż na ich nadmiar. Zdecydowana większość osób stojących w kolejce wyraża przede wszystkim zagubienie i niemożność odnalezienia się w urzędowej rzeczywistości. Tymczasem w tym okresie na łamach „Trybuny Ludu” wciąż pobrzmiwają głosy promujące unowocześnienia, usprawniające w latach sześćdziesiątych pracę urzędów. Tego rodzaju akcja propagandowa zakrojona była w gazecie na szeroką skalę. Dowodem na to jest artykuł *Aby petent nie błądził* (nr 16, s. 5), chwaliący inicjatywę łódzkich urzędników, któ-

<sup>24</sup> Por. L. Green, dz. cyt.

rzy przygotowali z myślą o osobach odwiedzających urząd specjalny przewodnik, ułatwiający poruszanie się po instytucji.

Kluczową kategorią filmowego dokumentu staje się czekanie, którego rezultat ma zadecydować o dalszym losie osób stojących w kolejce. Oddzieleni od urzędniczek szklaną szybą petenci swą uwagę skupiają przede wszystkim na posiadanych dokumentach. Kilkakrotnie, co ciekawe, spoglądają jednak wprost w kamerę, zdradzając tym samym świadomość faktu, iż są podglądami. Element voyeurystyczny jest w „Urzędzie” niezwykle silnie wyeksponowany i realizowany jednocześnie na kilku równoległych płaszczyznach. Podglądaczami są bowiem przede wszystkim widzowie, których obecność niejako zdemaskowana zostaje przez jedno, przedłużające się spojrzenie starszego mężczyzny, patrzącego wprost w oko kamery. W przestrzeń oddzieloną szybą, za którą znajdują się urzędniczki, spoglądają także interesanci.

„Urząd”, podobnie zresztą jak inne obrazy Kieślowskiego, stanowi istotny przyczynek do rozważań na temat wymiaru etycznego ludzkich działań i zachowań. Mimo że w dokumencie tym reżyser nie zaznacza swojej obecności, widz doskonale zdaje sobie jednak sprawę, z którą ze stron identyfikuje się ekipa realizatorów. Analizując etyczny wymiar twórczości Kieślowskiego, Alicja Kuczyńska dostrzegła, że w jego pracach „(...) zło ukazuje się często w postacią profesjonalizmu, nauki, kultu *ratio*, wiary we władzę umysłu”<sup>25</sup>. Niepokojący wymiar tego faktu w przypadku „Urzędu” nie sprowadza się jednak – w moim przekonaniu – do obecności w świecie zdehumanizowanych reguł, a raczej do braku siły, skłonnej się im przeciwstawić. Dlatego wielokrotnie powtarzane przez urzędniczkę pytanie, kierowane w sposób dosłowny do klientów, szerzej zaś – jak można zakładać – do każdego z odbiorców filmu, pozostaje bez odpowiedzi.

Elementem o szczególnie wymownym znaczeniu jest niewątpliwie scena finałowa dokumentu, który zostaje niejako urwany przez trzask zamykanych gwałtownie drzwi. Kieślowski nie zdecydował się zatem na powiedzenie ostatniego słowa, pozostawiając film dziełem semantycznie otwartym. Przerwywające akcję zatrzaśnięcie drzwi można uznać zatem za figurę otwierającą liczne możliwości interpretacyjne. Gwałtowność tego aktu symbolizuje zakończenie pracy urzędu. Z drugiej zaś strony oznaczać może koniec wizyty operatorów w ZUS-owskim archiwum, w którym ludzkie problemy, zanotowane na tysiącach dokumentów, pozostają w odseparowaniu od świata zewnętrznego. Zamknięcie drzwi to jednocześnie podsumowanie „przestrzeni życia” ludzi starych, stojących w kolejce w celu dokonania takiego właśnie bilansu. Przekaz ten, odwrotnie niż późniejsze filmy Kieślowskiego, daleki jest od tradycyjnie rozumianej metafizyki. Pisał o tym Tadeusz Sobolewski, krytyk filmo-

<sup>25</sup> A. Kuczyńska, *Wartości w świecie demitologizacji albo etyczny wymiar estetyki Krzysztofa Kieślowskiego* [w:] *Kino Kieślowskiego. Kino po Kieślowskim*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2006, s. 135.

wy, wskazując na silne powiązanie dokumentów Kieślowskiego z określonym miejscem i czasem:

Nieporównana porcja wiedzy o polskiej peerelowskiej rzeczywistości, jaką zawierały te filmy, kazała zakwalifikować Kieślowskiego jako filmowca-społecznika, demaskatora systemu. Patrzymy na bohaterów tych filmów jak na ludzi uwięzionych w systemie i w życiu, które na czas jego panowania przypadło<sup>26</sup>.

Ważną kwestią staje się alienacja bohaterów. Stojący w kolejce nie wchodzi z sobą w interakcje, nie dochodzi między nimi także do żadnej wymiany zdań. Fakt ten Bondebjerg skłonny jest uznawać za figurę końca tradycyjnie rozumianego człowieczeństwa i kryzysu humanistycznych wartości: „On the surface this is just a report on and observation of Polish everyday life in the 60<sup>s</sup>, but in reality it is a death sentence for and burial of a society in which systems and procedures are superior to humans”<sup>27</sup>.

Rzeczywistość, w której procedury stoją wyżej niż ludzie, zapowiada początek epoki posthumanizmu, kiedy to zatomizowana społeczność będzie działała według odgórnie narzuconych reguł. Fakt ten interesująco koresponduje z wypowiedzią Ihaba Hassana, który powiedział: „We need to understand that five hundred years of humanism may be coming to an end, as humanism transforms itself into something that we must helplessly call posthumanism”<sup>28</sup>. Co ciekawe, wydaje się, że wartościowanie tego faktu wypływa raczej z opinii recenzentów i krytyków aniżeli od samego Kieślowskiego. Przykładowo Renata Murawska określa film jako „portrayal of human tragedy”<sup>29</sup>, jednoznacznie ukierunkowując tym samym interpretację całego utworu.

## „Trybuna Ludu” o urzędach i urzędnikach

Wydaje się, iż urząd, o którym pisali dziennikarze na łamach „Trybuny Ludu”, różni się w sposób istotny od urzędu przedstawionego w filmie Kieślowskiego. W obu wypadkach zauważalne jest dążenie do wyeksponowania profesjonalizacji, tyle że teksty prasowe pokazują raczej idealną wizję realizacji tego

<sup>26</sup> T. Sobolewski, *Film życia*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 11, s. 9.

<sup>27</sup> „Patrząc powierzchwnie, jest to tylko sprawozdanie i obserwacja życia codziennego w Polsce lat sześćdziesiątych, ale w rzeczywistości jest to wyrok śmierci i pogrzebanie społeczeństwa, w którym systemy i procedury są nadrzędne w stosunku do ludzi”; I. Bondebjerg, dz. cyt.

<sup>28</sup> „Musimy zrozumieć, że pięćset lat humanizmu może zbliżyć się do końca, jak tylko humanizm przekształci się w coś, co nazwać musimy posthumanizmem”; cyt. za: N. Badmington, *Introduction. Approaching Posthumanism* [w:] *Posthumanism*, red. N. Badmington, New York 2000, s. 2.

<sup>29</sup> „Portret ludzkiej tragedii”; R. Murawska, *Form is the Key, and Lessons in Kieslowski* [w:] *After Kieslowski. The Legacy of Krzysztof Kieslowski*, red. S. Woodward, Detroit 2009, s. 60.

planu, dokument Kieślowskiego z kolei skupia się na jego nie zawsze skutecznym urzeczywistnieniu. Przykładowo w numerze 39 dziennika autor artykułu zapowiada „coraz lepszą, pełniejszą realizację świadczeń wynikających z tytułu ubezpieczenia społecznego pracownika i jego rodziny (...)” (nr 39, s. 3). Referując wyniki obrad dyrektorów ZUS-u, dziennikarz pisze: „Sporo miejsca w dyskusji na naradzie zajęła sprawa szybkiej i kulturalnej obsługi klienta ZUS. Chodzi zwłaszcza o ludzi starających się o rentę” (nr 39, s. 3).

Piszący dokonuje ponadto rzeczy jak na ówczesne czasy nieczęsto spotykanej, wspominając, iż część pracowników urzędu nie posiada właściwych kompetencji do wykonywania swojego zawodu:

Istnieje jeszcze w niektórych oddziałach ZUS niedobra praktyka biurokratycznego, przewlekłego załatwiania wniosków o renty. Częściowo przyczyniają się do tego zawile przepisy, (...) ale w niemałym stopniu jest to również wynik opieszałości w załatwianiu sprawy (...) (nr 39, s. 3).

O ile autor artykułu wspomina wyłącznie o „niektórych oddziałach”, o tyle widz oglądający dokument Kieślowskiego ma prawo odnieść wrażenie, iż jest on portretem nie tylko wybranego urzędu, ale administracji w Polsce Ludowej ujmowanej *en général*. Reżyserska wizja ma więc raczej charakter niepokojąco uniwersalny, oderwany od ściśle określonego *hic et nunc*. Zauważyć można, że dla ówczesnej władzy i związanych z nią organów prasowych biurokracja była sferą wymagającą usprawnień. Rządzący deklarowali, co prawda, regularnie podejmowane kroki w celu naprawy obecnego systemu, w ich wypowiedziach jednak zazwyczaj presuponowane było przeświadczenie o tym, że „białe kołnierzyki” nie zawsze właściwie wywiązują się ze swojego zadania.

Interesujący w tym kontekście wydaje się także felieton prasowy Jerzego Starościaka, w którym autor swój wywód podporządkowuje wyeksponowanej już w pierwszym akapicie tezie: „Wykonując trudne zadania, słusznie jest dążyć do ulepszania swej pracy” (nr 32, s. 3). Precyzyjnie wykląda też wskazówki dla pracowników administracji, wśród których znalazły się: realizacja „potrzeby rozmów”, nawiązywanie więzi z obywatelem, jak również nieznaczące zmiany w profilu organizacyjnym. Dokument Kieślowskiego dowodzi, że zalecenia te zatrzymały się wyłącznie w sferze postulatów, które w żaden sposób nie zostały zrealizowane. Jednoznaczne ustalenie relacji, w jakich pozostają ze sobą film i teksty prasowe poświęcone biurokracji, okazuje się niemożliwe do zrealizowania. Niemniej sam fakt poruszania tej problematyki na tak obszernej skalę wskazuje, że zagadnienia biurokratyzacji rzeczywistości PRL-u stanowiły istotny głos toczonych ówczesnie dyskusji.

## Urząd w powieści Tadeusza Brezy

Nie tylko prasa i kino, ale także polska powieść żywo reagowała na sytuację administracji w badanej epoce. W 1960 roku ukazała się zapomniana dziś nieco książka Brezy zatytułowana *Urząd*, będąca interesującym portretem polskiej emigracji we Włoszech i tamtejszych struktur kościelnych<sup>30</sup>. Powieść ta, której propagandowy wydźwięk miał uderzyć przede wszystkim w hierarchów Kościoła katolickiego, odczytywana może być jednak jako portret niebezpiecznego biurokratyzmu, z jakim przychodzi zmagać się wykształconemu Polakowi zarówno w kraju, jak i poza jego granicami. Młody badacz, przybywający do Rzymu, by wstawić się za swoim ojcem, który w rezultacie konfliktu z duchownymi nie może wykonywać swojego zawodu, zostaje zmuszony do konfrontacji z machiną tamtejszej kościelnej biurokracji. Instytucja, do której zgłasza się po pomoc, wciąga go w swe tryby i stawia przed koniecznością ustosunkowania się do absurdalnych, często wykluczających się decyzji.

Książka Brezy już po dziewięciu latach została przeniesiona na szklany ekran przez Janusza Majewskiego. Zastanawiające, iż Breza – podobnie jak Kieślowski – swe dzieło zatytułował właśnie *Urząd*, nie precyzując, jakie dokładnie środowisko ma na myśli. Książka daje się zatem czytać jako nie tylko portret biurokratyzacji środowiska kościelnego, ale raczej jako diagnoza pewnych ogólnych, niebezpiecznych praktyk, które radykalnie wpływają na niemożność podjęcia przez jednostkę żadnych kroków bez zgody instytucji. Powieść Brezy doskonale koresponduje z filmem Kieślowskiego. Obaj autorzy, skupiając się na danej środowiskowej mikroprzestrzeni, kreślą jednocześnie obraz znacznie szerszego problemu. Nie sposób oczywiście odtworzyć jednoznacznie motywacji kierujących twórcami decydującymi się na przedstawienie zjawiska biurokratyzacji ówczesnej rzeczywistości. Podkreślić jednak należy ich wyjątkową umiejętność spojrzenia na badany problem z perspektywy jednostki wciągniętej w wir biurokratycznych paradoksów.

Opisując skomplikowaną sytuację polskiego naukowca w Rzymie, Breza pokazuje, jak ogromne znaczenie w biurokratycznej rzeczywistości ma – paradoksalnie – gra pozorów. To, czego nie obejmuje protokół i procedura, zamknięte zostaje w systemie póz i gestów. Doskonale obrazuje to fragment, w którym narrator opisuje reakcję swego rozmówcy na wieść o spotkaniu Polaka z jednym z włoskich duchownych, będącym przedstawicielem urzędu:

Najmniej uważnie słuchał, kiedy próbowałem odtworzyć to, co mówiłem. Natomiast cały się mobilizował na byle odcień w zachowaniu się księdza de Vos, które musiałem mu z całą ścisłością zrelacjonować. To, co było dla mnie czymś ubocznym,

<sup>30</sup> O mechanizmach władzy w Watykanie Breza szeroko pisał także w książce *Spizowa brama*.

drobiazgiem, dla niego nasycone było znaczeniem. I odwrotnie. Najmniejszego znaczenia nie miał fakt, że nie skomentował moich słów, czym się tak przejąłem<sup>31</sup>.

Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w „Urzędzie” Kieślowskiego, w którym wielokrotnie pojawia się zestaw tych samych pów i zachowań. Grymas na twarzy urzędnika staje się znakiem niezwykle czytelnym; komunikującym nierzadko więcej aniżeli obszerne stopy pism i dokumentów.

Załatwienie prostej z pozoru sprawy okazuje się dla młodego naukowca rzeczą niezwykle trudną. Mężczyzna zamierza dokończyć swe badania oraz wyjaśnić sprawę ojca, który popadł w niełaskę biskupa i przez to nie mógł dłużej wykonywać swego zawodu adwokata kurii. Z niepokojem obserwuje, że wyjechawszy z Polski, nie uciekł jednak od absurdalnych procedur i protokołów, regulujących we Włoszech już nie tylko sprawy oficjalne, ale także coraz częściej stosunki międzyludzkie. W konsekwencji nie tylko w Polsce, ale i poza jej granicami słowo „urząd” wywołuje zgoła negatywne skojarzenia i staje się antonimem takich pojęć, jak „porządek” czy „efektywność”. Wyjaśnienie to pojawia się w dalszej części dyskusji Starzewskiego z jego włoskim rozmówcą, komentującym fiasko negocjacji Polaka z przedstawicielem władzy kościelnej:

- Wiesz, czego się bałem – przyznawał – że odeśle cię do kolegium adwokatów Św. Roty albo wprost do Roty podług kompetencji.
  - Do monsignora Rigaud.
  - Nie do monsignora Rigaud, ale do Roty, bezosobowo, do urzędu. To by oznaczało, że umywa ręce.
- Wypowiedział te dwa zdania powoli, kładąc nacisk na słowa: „do urzędu”, „bezosobowo”<sup>32</sup>.

Rezultat działania zdehumanizowanego urzędu zostaje w powieści podkreślony również przez niezwykle osobisty ton wielu jej fragmentów. Zauważyć należy, iż książka napisana została w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Konsekwentne utrzymywanie pierwszoosobowej narracji pozwala piszącemu dodatkowo zaakcentować perspektywę jednostki mierzącej się ze skomplikowanym mechanizmem urzędniczych procedur. Fakt ten sygnalizuje Tadeusz Drewnowski:

Urząd – o którym pisze Breza – to nie władza, to nie instytucja społeczeństwa tworzącego historię. Urząd Brezy to instytucja martwa, nie dla ludzi, działająca tylko dla siebie i we własnym interesie, niezdolna uchwycić sensu współczesnych konfliktów i krzywd ludzkich<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> T. Breza, dz. cyt., s. 40.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> T. Drewnowski, „Urząd” Tadeusza Brezy, Warszawa 1967, s. 83.

Podobnie jak film Kieślowskiego, powieść Brezy również zawiera w sobie swoiste „kafkowskie” tony. Drewnowski dostrzega wyraźne analogie między *Zamkiem* a *Urzędem*. W obu dziełach celem jednostki staje się dotarcie do urzędu, który – tylko pozornie – jawi się jako źródło ostatecznych decyzji. „*Urząd Brezy to Zamek urealistyczny*”<sup>34</sup> – deklaruje badacz, wskazując na rozmaite paralele między oboma tekstami. Przede wszystkim zaakcentować należy wysoce eseistyczny wymiar obu dzieł, których prymarnym celem jest nie tyle opowiedzenie fabularnej historii, ile raczej wzbudzenie refleksji. Zarówno w wypadku powieści Brezy, jak i filmowej etiudy Kieślowskiego mamy do czynienia z urzędem, który nie spełnia przypisanej mu funkcji. Zamiast służyć jednostce, skutecznie się od niej izoluje, pozostając instytucją bezosobową i w pełni anonimową.

## Podsumowanie

Ukazując mechanizmy funkcjonowania administracji, Kieślowski w dużej mierze powielił w swym dokumencie obraz znany ze szpalt prasy czy z literatury XIX i XX stulecia. Powiązania filmu z urzędem Brezy wydają się dość oczywiste; szukając literackich inspiracji dla pracy filmowca, nie można jednak zapominać o przywołanych już dziełach Kafki oraz utworach Mikołaja Gogola, ze szczególnym wskazaniem na *Martwe dusze* czy *Rewizora*. Wszak już literatura romantyczna przynosi interesujące realizacje tego tematu, by przypomnieć chociażby słynny tekst *Vuelva usted mañana* autorstwa Mariana José de Larry. Obecny w kulturze europejskiej temat urzędu został przez Kieślowskiego przedstawiony w sposób niezwykle wyważony. Reżyser – podobnie jak Breza – unika jednoznacznego komentarza, pozostawiając czytelnikowi możliwość sformułowania własnych opinii. Z pewnością interesującym zagadnieniem byłoby przeprowadzenie badań komparatystycznych, które pomogłyby uchwycić podobieństwa i różnice między literackim czy filmowym obrazem urzędu w rozmaitych krajach.

„Urząd” Kieślowskiego można uznać za dokument, który stawia wiele pytań, udziela zaś niewiele odpowiedzi. Najistotniejsze z nich dotyczy – co zresztą częste u Kieślowskiego – miejsca jednostki w nowoczesności. Wydaje się, że obraz ten niczego nie rozstrzyga do końca, pozwalając czytelnikowi – w zależności od czasów, w jakich żyje, osobistych doświadczeń i preferencji – samodzielnie sformułować wnioski. Nie zmienia to jednak faktu, iż zasiewa w nim ziarno niepewności, związanej z niepokojącą uniwersalnością obrazu stworzonego przez reżysera. Wiele uwag i obserwacji zawartych w filmie przewija się także w ówczesnej prasie i literaturze. Choć każde medium dysponuje odmiennym arsenalem środków wyrazu, utwierdza odbiorcę w przekonaniu, że

<sup>34</sup> Tamże, s. 144.

praca administracji jest obszarem, w którym wiele jeszcze pozostaje do zrobienia. Krytyka ta – choć kojarzona zazwyczaj z wypowiedziami osób sytuujących się w opozycji do ówczesnego systemu – w istocie współbrzmiała z propagandowymi hasłami władzy, dla której to nie wykształcony urzędnik czy intelektualista (oficjalny wróg narodu), lecz właśnie robotnik był filarem dobrze prosperującego systemu.

## Bibliografia

- Badmington N., *Introduction. Approaching Posthumanism* [w:] *Posthumanism*, red. N. Badmington, New York 2000.
- Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- Bondebjerg I., *A Visual Kafka in Poland*, [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_13/section\\_3/artc2A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_13/section_3/artc2A.html), dostęp: 27.01.2015.
- Breza T., *Urząd*, Warszawa 1964.
- Czaputowicz J., *Słowo wstępne* [w:] W. Drobny, M. Mazuryk, P. Zuzankiewicz, *Ustawa o służbie cywilnej. Komentarz*, Warszawa 2012.
- Drewnowski T., „*Urząd*” *Tadeusza Brezy*, Warszawa 1967.
- Green L., *Kieślowski's Grey*, [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_13/section\\_3/artc3A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_13/section_3/artc3A.html), dostęp: 15.02.2015.
- Haltof M., *The Cinema of Krzysztof Kieślowski. Variations on Destiny and Chance*, London 2004.
- Jazdon M., *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań 2002.
- Jemielniak D., *Praca oparta na wiedzy. Praca w przedsiębiorstwach wiedzy na przykładzie organizacji hi-tech*, Warszawa 2008.
- Jemielniak D., Koźmiński A.K., *Zarządzanie od podstaw*, Warszawa 2011.
- Kieślowski*, red. S. Zawiśliński, Warszawa 1998.
- Kłoskowska A., *Biurokracja* [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 1, Warszawa 1998.
- Kołodziej A., *Wywiad nie do druku. Rozmowa z Krzysztofem Kieślowskim*, „Kino” 1996, nr 5, <http://kieślowski.art.pl/informacje-z-gazet/wywiad-nie-do-druku/>, dostęp: 03.02.2015.
- Kuczyńska A., *Wartości w świecie demitologizacji albo etyczny wymiar estetyki Krzysztofa Kieślowskiego* [w:] *Kino Kieślowskiego. Kino po Kieślowskim*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2006.
- Kulig A., *Etyka „bez końca”. Twórczość filmowa Krzysztofa Kieślowskiego wobec problemów etycznych*, Poznań 2009.
- Lewandowski M., *Reportaż literacki – prawda czy fikcja?*, <http://www.lekturyreportera.pl/nasze-rozwazania/reportaz-literacki-%E2%80%93-prawda-czy-fikcja/>, dostęp: 29.12.2014.
- Łobodziński F., *Kieślowski, czyli nic*, „Newsweek”, 10.04.2011, nr 14.
- Murawska R., *Form is the Key, and Lessons in Kieślowski* [w:] *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*, red. S. Woodward, Detroit 2009.



- Nichols B., *Foreword* [w:] *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, red. B.K. Grant, J. Sloniowski, Detroit 1998.
- Raskin R., *On Kieslowski's „Urząd”, „The Office”*, [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_22/section\\_1/artc8A.html#akr05](http://pov.imv.au.dk/Issue_22/section_1/artc8A.html#akr05), dostęp: 15.02.2015.
- Sobolewski T., *Film życia*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 11.
- Sobolewski T., *Spokój i bunt. Uwagi o twórczości Krzysztofa Kieślowskiego* [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2005.
- Zawiśliński S., *Kieślowski. Ważne, żeby iść*, Izabelin 2005.

Leszek Engelking  
Uniwersytet Łódzki  
engelking@post.pl

## Rzetelna monografia

(Libor Martinek, *Władysław Sikora [Monografie]*, Literature & Sciences, Edice Spisovatelé Těšínska 1. díl, Opava 2015, ss. 152)

Regionalizm w badaniach literackich w Polsce dość długo traktowany był jako coś raczej mało interesującego, zupełnie niemodnego, metodologicznie przestarzałego i mało ambitnego, jako obszar właściwie marginalny. Inaczej wyglądało to w Czechosłowacji czy później w Czechach, gdzie zainteresowanie regionem jak dotąd niemal zawsze było żywsze niż w Polsce. Za sprawą „zwrotu przestrzennego” w światowych badaniach literackich wieku XXI również i u nas podejście do tematyki regionalnej wyraźnie się zmieniło, zdążyło już powstać sporo interesujących prac wpisujących się w nurt neoregionalizmu.

Jeden z czeskich literaturoznawców, związany z Uniwersytetem Śląskim (Slezská univerzita) w Opawie (a od 2010 roku również z Uniwersytetem Wrocławskim) Libor Martinek (ur. 1965), skupia się w swych badaniach na obszarze, który powinien szczególnie interesować Polaków, obszarem tym jest bowiem literatura polskiej mniejszości narodowej w Czechosłowacji i Czechach, przede wszystkim tworzona na terenie, który w Polsce nazywamy Zaolziem, a który Czesi określają jako czeską część regionu cieszyńskiego. Martinek publikuje prace na ten temat, początkowo artykuły i szkice, później także i książki, już od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Kolejno w roku 2004 i 2006 nakładem opawskiego uniwersytetu ukazały się dwa obszerne zbiory studiów: *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945* (Polska literatura czeskiego regionu cieszyńskiego po roku 1945) oraz *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920* (Poezja polska czeskiego regionu cieszyńskiego po roku 1920). Z kolei w 2007 ten sam edytor uniwersytecki wydał jego pracę *Region, regionalismus a regionální literatura* (Region, regionalizm i literatura regionalna), w 2008 roku zaś kieleckie wydawnictwo „STON2” ogłosiło książkę *Życie literackie na Zaolziu 1920–1989*.

Najnowsza książkowa pozycja Martinka jest monografią Władysława Sikory, zaolziańskiego poety, powieściopisarza, nowelisty, eseisty, dramaturga i tłumacza, urodzonego w roku 1933 w Boconowicach koło Jabłonkowa, a zmarłego całkiem niedawno, 22 października 2015 roku.

Sikora związany jest mocno ze swoim regionem, ewokuje w wielu utworach krajobrazy stron rodzinnych, nieraz – choć nie przesadnie często – ucieka się do dialektyzmów, przywołuje pochodzące z regionu postaci, ma jednak ambicję przekroczenia granic zaolziańskich obszarów i zaznaczenia swojej obecności w literaturze ogólnopolskiej, a także chyba znalezienia ogólnopolskiego czytelnika. Publikował zresztą w wydawnictwach polskich w okresie tak zwanej normalizacji po zdławieniu przez armie państw Układu Warszawskiego prób liberalizacji socjalizmu, kiedy objęty był w Czechosłowacji zakazem druku.

Sikora stara się od samych początków, związanych z wydanym w 1959 roku pokoleniowym almanachem *Pierwszy lot*, w którym zamieścił dziesięć wierszy (debiutował w piśmie polskiej mniejszości „Zwrot” cztery lata wcześniej), przewycięzać mocno przestarzałą poetykę ówczesnej literatury zaolziańskiej. Większość autorów *Pierwszego lotu* (obok Sikory byli to Wilhelm Przechek, Adolf Dostal, Janusz Gaudyn, Wiesław Berger, Bronisław Bielan, Wanda Pribulowa, Gustaw Pyszko, Józef Raszyk i Danuta Siwkówna) miała zresztą ambicje pisania w zgodzie z nowatorskimi tendencjami znanymi z literatury ogólnopolskiej i światowej, co – szczególnie w wypadku Sikory – nierzadko wywoływało negatywne reakcje krytyków i czytelników przyzwyczajonych do starych konwencji i środków wyrazu obecnych od dawna w literaturze regionu, a często także do tematyki *stricte* regionalnej. Ciekawe są uwagi Martinka o nawiązaniach Sikory do międzywojennej polskiej poezji awangardowej i do twórczości Bolesława Leśmiana. Do dyskusji skłania umieszczenie wierszy Zaolzianina w kontekście polskiej poezji lingwistycznej.

Książka Martinka jest rzetelną monografią, szczegółowo omawiającą wszystkie aspekty dzieła pisarza. Wstęp oraz wprowadzający rozdział zatytułowany w przekładzie *Władysław Sikora – przedstawiciel nowoczesnej literatury polskiej czeskiej części Śląska Cieszyńskiego* kreślą sylwetkę bohatera książki, pokrótce przedstawiają koleje jego życia oraz wymieniają tytuły napisanych przezeń utworów. Kolejny rozdział mówi o Sikorze w kontekście literatury polskiej mniejszości. Dalsze rozdziały traktują o początkach twórczości literackiej Sikory, o jego poezji po roku 1968 oraz o dorobku prozatorskim bohatera monografii. Z kolei Martinek omawia charakterystyczne motywy zarówno w poezji, jak i w prozie Sikory. Następny rozdział mówi o recepcji twórczości Sikory w Republice Czeskiej. Polska recepcja jego książek też zresztą została dość dokładnie zaprezentowana, choć nie w osobnym rozdziale; opawski badacz chętnie i dość obszernie cytuje recenzje polskich krytyków. Dalej Martinek pisze o współpracy Sikory z polskim teatrem kukielkowym „Bajka” z Czeskiego Cieszyna; był w latach 1978–1983 jego kierownikiem literackim i pisał dla niego sztuki przeznaczone dla odbiorcy dziecięcego. Ostatni

rozdział monografii traktuje o translatorskim dorobku Sikory. Przekładał on głównie z czeskiego (tu liczba tłumaczonych autorów jest prawdziwie imponująca, rzadko jednak chodzi o szerszą prezentację), ale także ze słowackiego i laskiego (przekładał poezje jego twórcy, który utworzył język literacki z gwar laskich, Óndry Łysohorskiego).

Monografię dopełniają bibliografia, dodatek fotograficzny (zdjęcia Sikory z jego archiwum) i wreszcie garść czeskich przekładów wierszy bohatera monografii dokonanych przez jej autora. Do tego mamy dwie recenzje wewnętrzne książki napisane przez docenta Martina Pilařa i prof. dr hab. Krystynę Kardyni-Pelikánovą.

Martinek zgromadził i wykorzystał w książce bogaty materiał faktograficzny, sięgnął do tekstów recenzji, ukazujących odbiór książek Sikory, z pewnością miał okazję z nim rozmawiać. Nie przekonuje niekiedy czeski przekład niektórych fragmentów dzieł Sikory, w tym tytułów. *Ballada o świątku* to niekoniecznie *Balada o soše svatého*, gdyż świątek to także wykonana przez ludowego rzeźbiarza figurka Chrystusa albo Matki Boskiej. *Wielokropki* należałoby chyba przełożyć raczej jako *Trojtečky* niż *Mnoho teček*. Tytuł sztuki dla dzieci *O starzecze i kurce* tłumaczony jest w książce raz jako *O stařence a slepičce*, raz zaś *O babičce a slepičce*, a przy tym nie bardzo wiadomo, co w tłumaczeniu zrobić ze dialektyzmem „starzecza”. Dostrzeżonym już przez Krystynę Kardyni-Palikánovą nieporozumieniem jest też oddanie wprowadzonego do wiersza *Na deser* nawykowo powtarzanego archaicznego już zwrotu grzecznościowego „panie dzieju” słowami „pani historie”, choć oczywiście dzięki rymowi „dziejów” – „dzieju” historia jest w tym fragmencie obecna. Jakimś omsknięciem się pióra (lub klawiszy) jest stwierdzenie, że Sikora postanowił nawiązać do awangardy międzywojennej i w tym kontekście przywołano nazwisko Tadeusza Różewicza. To wszystko jednak drobiazgi.

Z rozdziału o czeskiej recepcji Sikory wynika, że nie była ona szczególnie bogata. Być może czeska monografia skłoni do tłumaczeń jego dzieł. Martinek żałuje na przykład, że na czeski nie przełożono powieści *Za ojcem idę* (Kraków 1984), gdyż „pokazałaby ona dzieje regionu z ciekawego punktu widzenia”.

Książka Martinka ukazała się w serii wydawniczej Spisovatelé Těšínska (Pisarze Śląska Cieszyńskiego) jako jej pierwsza pozycja. Być może doczekamy się więc kolejnych monografii twórców należących do polskiej mniejszości na Zaolziu. Zapewne przynajmniej część z nich napisze Libor Martinek, gdyż jest to autor sumienny i pracowity.

Jerzy Marek

marekimarek@wp.pl

## Pozornie proste pytania

(Mariusz Surosz, *Ach, te Czeszki*, WAB, Warszawa 2015, ss. 400)

Czechosłowacja, której dzieje wpisane są w nową książkę Mariusza Surosza *Ach, te Czeszki*<sup>1</sup>, istniała nieco ponad siedemdziesiąt cztery lata, od 28 października 1918 do 31 grudnia 1992 roku. W tym stosunkowo krótkim czasie przetoczyły się przez nią (podobnie jak przez inne kraje Europy Środkowej i Wschodniej) wszystkie nieszczęścia dwudziestego wieku, wygenerowane przez nacjonalizm, nazizm i komunizm.

We wstępie do *Pepików*, swojej poprzedniej książki, autor napisał:

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Czechosłowacja jawiła się, i być może wciąż się jawi, przeciętnemu Polakowi jako kraj sielanki i anegdoty, pozbawiony dramatyzmu dziejów, tragizmu i kultury wartej uwagi. Może nie kryła się za tym pogarda, jak napisał poeta Antoni Pawlak, ale na pewno duża doza nieskrywanego protekcjonalizmu. Ponieważ wynikał on przede wszystkim z niewiedzy, trudno go po latach nazwać inaczej, jak tylko głupotą<sup>2</sup>.

W pierwszym zbiorze esejów Surosz wiele akapitów poświęcił odkłamywaniu tego stereotypu, ukazując dzieje Czechosłowacji jako czas wielkich dramatów i tragicznych wyborów.

W *Czeszkach* wątek ten też jest obecny. Surosz oddaje sprawiedliwość negowanemu zbyt często w Polsce heroizmowi Czechów i Słowaków: Trudie Bryksová jest brytyjską żoną czeskiego pilota RAF-u, bezlitośnie prześladowanego przez komunistyczne władze; Růžena Vacková, katolicka intelektualistka, przypomina nieco w swej postawie, polegającej na dzielnym trwaniu przy

---

<sup>1</sup> M. Surosz, *Ach, te Czeszki*, Warszawa 2015. W kolejnych cytatach podaję w nawiasie numer strony.

<sup>2</sup> Tenże, *Pepiki*, Warszawa 2010, s. 12.

wartościach, Jana Patočkę i Miladę Horákovą; Věra Čáslavská, czeska gimnastyczka i olimpijka podpisuje słynny manifest *2000 słów* i protestuje w Meksyku przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego, narażając się na szykany w czasach Husákowskiej „normalizacji”.

Jednakże tym razem autor *Pepików* ukazuje nam także drugą, niepiękną twarz naszych południowych sąsiadów: naiwnych rusofilów (w rozdziale *Miloslava*), antysemitów i bohaterów ostatniej godziny (*Adina*), antypolskich nacjonalistów, ulegających komunistycznej propagandzie (*Elżbieta*) czy wreszcie morderców sudeckich Niemców, zamazujących po wojnie historię regionu (*Zdena*). „Czeši to naród donosicielei i kurew”, pisze Surosz (s. 37) i choć skrywa to zdanie za podwójnym cytatem („Mandlová przypomniała sobie słowa jednego z niemieckich znajomych”), brzmi ono niezwykle brutalnie, zwłaszcza dla rzesz bezrefleksyjnych polskich czechofilów, których nieznamość podstawowych faktów tak irytuje Surosza:

Polacy pokochali Józefa Szwejka i bohaterów książek Bohumila Hrabala. Pokochali bezgranicznie i bez opamiętania. (...) Obaj pisarze praktycznie zmonopolizowali w Polsce nie tylko wyobrażenie o czechosłowackiej literaturze, ale także o mieszkańcach Czechosłowacji. A ponieważ na podstawie ich książek powstały wspaniałe filmy, to siła oddziaływania została zwielokrotniona. Niestety to one zdominowały polskie wyobrażenie o Czechosłowacji i jej historii (...)<sup>3</sup>.

Surosz, który w *Pepikach* uderzył w naszą narodową megalomanię, w książce *Ach, te Czeszki* znowu idzie pod prąd polskich obiegowych opinii, tym razem tych, które każą widzieć w mieszkańcach byłej Czechosłowacji jedynie pocziwych piwoszy i autoironicznych intelektualistów.

Punktem wyjścia w nowej książce Mariusza Surosza jest – podobnie jak w *Pepikach* – biografia i wydaje się, że autor zgodziłby się z uwagą Swietłany Aleksijewicz, która w *Czarnobylskiej modlitwie* napisała: „Los to życie jednego człowieka, historia to życie nas wszystkich. Chcę opowiedzieć historię w taki sposób, żeby nie stracić z oczu losu pojedynczego człowieka. Los bowiem sięga dalej niż jakakolwiek idea”<sup>4</sup>. Ta metoda, stosowana także przez Aleksandra Kaczorowskiego (*Praski elementarz*<sup>5</sup>) i Mariusza Szczygła (*Gottland*<sup>6</sup>), pozwala opisywać dzieje państw i narodów, ale jednocześnie losy ludzi w te dzieje uwikłanych. Tyle że w *Pepikach* Surosz przyglądał się mało może w Polsce znanym, jednak w historii Czechosłowacji ważnym postaciom, takim jak na przy-

<sup>3</sup> Tamże, s. 15.

<sup>4</sup> S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, tłum. J. Czech, Wołowiec 2012, s. 41.

<sup>5</sup> A. Kaczorowski, *Praski elementarz*, Wołowiec 2001 (wydanie drugie, rozszerzone: Wołowiec 2012).

<sup>6</sup> M. Szczygieł, *Gottland*, Wołowiec 2006.

kład prezydent Emil Hácha, premier Alois Eliáš czy filozof Jan Patočka. Teraz bohaterkami są postacie drugiego, a nawet trzeciego planu. Czasem – w lokalnej skali – sławni, jak Věra Čáslavská czy Adina Mandlová, częściej jednak bliżsi szaremu człowiekowi. Metoda ta pozwala Suroszowi ukazać nie tyle tragedię polityczną, ile tragedię ludzką. „Historia spuszczone z łańcucha” (określenie Jerzego Stempowskiego) nieustannie dopada bohaterki książki, steruje ich życiem, wikła w splot dramatycznych zdarzeń.

Sądzę, że to z tego powodu autor odszedł w *Czeszkach* od metaforycznych tytułów poszczególnych rozdziałów. W *Pepikach* bohaterami byli między innymi: Geometra (Alois Eliáš), Kamerdyner (Emil Hácha), Księgarz (Karl Hermann Frank) czy Filozof (Jan Patočka). Pozwalało to odczytywać tę książkę jako podręcznik historii najnowszej, ale także podnieść ją do rangi uniwersalnej, nieco kafkowskiej przypowieści o władzy. *Ach, te Czeszki* składają się z ośmiu esejów zatytułowanych od imion bohaterek i choć kryją się za nimi konkretne kobiety, odjęcie nazwiska znowu – tym razem inaczej – uniwersalizuje przekaz. Czytelnik otrzymuje niezwykle historie zwykłych kobiet, uwikłanych w dramatyczne relacje z Historią.

Układ monarchijski, powstanie Protektoratu Czech i Moraw, wojenna emigracja, komunistyczny pucz, Praska Wiosna, inwazja 1968 roku czy Husáková neostalinizacja – wszystkie te wydarzenia przynoszą dramaty, które nieustannie kształtują biografie bohaterek książki i nie pozwalają nawet na chwilę spokojnego życia. Adina Mandlová, gwiazda czechosłowackiego kina, jest po wojnie prześladowana przez komunistów jako rzekoma kolaborantka; Petra Šáchová, kapłanka Czechosłowackiego Kościoła Husyckiego, nieustannie nękana jest przez czechosłowacką Służbę Bezpieczeństwa; rodzina Miloslavy Žákovéj to świadkowie i ofiary konfliktów narodowościowych na Wołyniu; Elżbieta Niemczyk z Zaolzia szykanowana jest przez ekipy Husáka i Gomułki; Zdena Kolečková dzieli niełatwy los potomków sudeckich Niemców.

Tak więc osiem biografii znów, jak w *Pepikach*, układa się w skrócony wykład z historii Czechosłowacji, tym razem jednak tło jest dużo bardziej rozbudowane i obejmuje także skomplikowane relacje Czechów i Słowaków z sąsiadami: Związkiem Sowieckim (*Miloslava*), Polską (*Elżbieta*) i Niemcami (*Zdena*). Symbolicznie problemy te mogłyby ilustrować losy Miloslavy Žákovéj, Czeszki mieszkającej na Wołyniu:

W 1941 roku Miloslava skończyła osiem lat. Przez te lata nie zmieniła miejsca zamieszkania, ale po Polsce, a potem po Związku Sowieckim, znalazła się nagle w granicach utworzonego przez Niemców tworu o nazwie Komisariat Rzeszy Ukraina (s. 184).

\*\*\*

Surosz dojrzał jako pisarz. Kiedy porównamy obie książki autora, dostrzeżemy, że konstrukcja *Czeszek* jest o wiele bardziej złożona. Podobnie jak w *Pepikach* otrzymujemy tu bardzo dużo informacji o sytuacji politycznej Czechosłowacji, jednakże w pierwszej książce wywód prowadzony był właściwie linearnie: od początków państwa Czechów i Słowaków po aksamitną rewolucję. Teraz historia krąży w obrębie poszczególnych esejów, w każdej opowieści powracają kluczowe wydarzenia z dziejów Czechosłowacji. Nie odczuwamy jednak znużenia, bowiem Surosz tak dobiera fakty, że wzajemnie się one uzupełniają i oświetlają. Czytelnik może te rozsypane w całej książce informacje złożyć w całość, by w ten sposób uzyskać możliwie pełny obraz dramatycznych dziejów naszych południowych sąsiadów.

*Ach, te Czeszki* to książka napisana przez autora o ogromnej wiedzy. Odwołuje się on nie tylko do opublikowanych wspomnień, biografii czy prac historycznych, ale dociera także do dawnych numerów czasopism, uważnie studiuje materiały archiwalne i rozmawia z wieloma swoimi bohaterkami. Jednak to nie wszystko, bowiem w kręgu zainteresowań Surosza jest też szeroko pojęta kultura Czechów i Słowaków. Powoduje to, że jego eseje korespondują z wieloma tekstami, własnymi i cudzymi, stając się dla nich swoistym dopełnieniem. *Adina*, opowieść o Mandlovej, słynnej czeskiej aktorce współbrzmi z portretem Lidy Baarovej, stworzonym przez Szczygła w *Gottlandzie* i przywołuje na myśl znakomity film Marka Najbrta *Protektor; Trudi*, swego rodzaju uzupełnienie historii pilota RAF-u Josefa Františka, bohatera *Pepików*, łączy się także z niektórymi wątkami filmów Jana Hřebejka i Jana Svěráka (*Pod jednym dachem* i *Ciemnoniebieski świat*); czytając *Růženę*, dobrze pamiętać o portrecie Milady Horákové z *Pepików (Córka handlowca)*, zaś *Zdenę* – o *Księgarzu* z pierwszej książki i bohaterach dokumentalnego filmu Davida Vondráčka *Zabíjení po česku*.

Kim są (jacy są) Czesi? Jan Patočka, próbując zdefiniować swoją tożsamość, napisał na ten temat kilkudziesięciostronicowy esej<sup>7</sup>, zaś Bohumil Hrabal włożył w usta jednego ze swoich bohaterów krótką opinię, że Czesi „To śmiejące się bestie!”<sup>8</sup>. Polacy zazwyczaj skłaniają się raczej ku jednozdaniowym formułom, jak choćby ta przytaczana przez Aleksandra Kaczorowskiego we wprowadzeniu do *Europy z płaskostopiem*, że „Czesi to tacy Niemcy, którzy mówią po polsku”<sup>9</sup>. We wstępie do swojej nowej książki (s. 10) Mariusz Surosz przywołuje swą przygodę reporterską sprzed kilkunastu lat – spotkanie z Václavem Burianem, wielkim znawcą i miłośnikiem polskiej kultury. Na pytanie, „co tak naprawdę różni Polaków i Czechów”, Burian odpowiedział, że

<sup>7</sup> J. Patočka, *Kim są Czesi?*, tłum. J. Baluch, Kraków 1997.

<sup>8</sup> B. Hrabal, *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, tłum. A. Piotrowski, Warszawa 1969, s. 62.

<sup>9</sup> A. Kaczorowski, *Europa z płaskostopiem*, Wołowiec 2006, s. 6.



łatwo się szafuje etykietami, kiedy zna się kogoś powierzchownie. „Ale o wiele trudniej mówić o ludziach bliskich, których zna się bardzo dobrze. Możesz powiedzieć, że ich kochasz, ale powiedzieć, jacy oni są – to już wielki kłopot”. Surosz wie o Czechach i Czeszkach na tyle dużo, że „coraz ciężiej jest [mu] odpowiadać na pozornie proste pytania”.