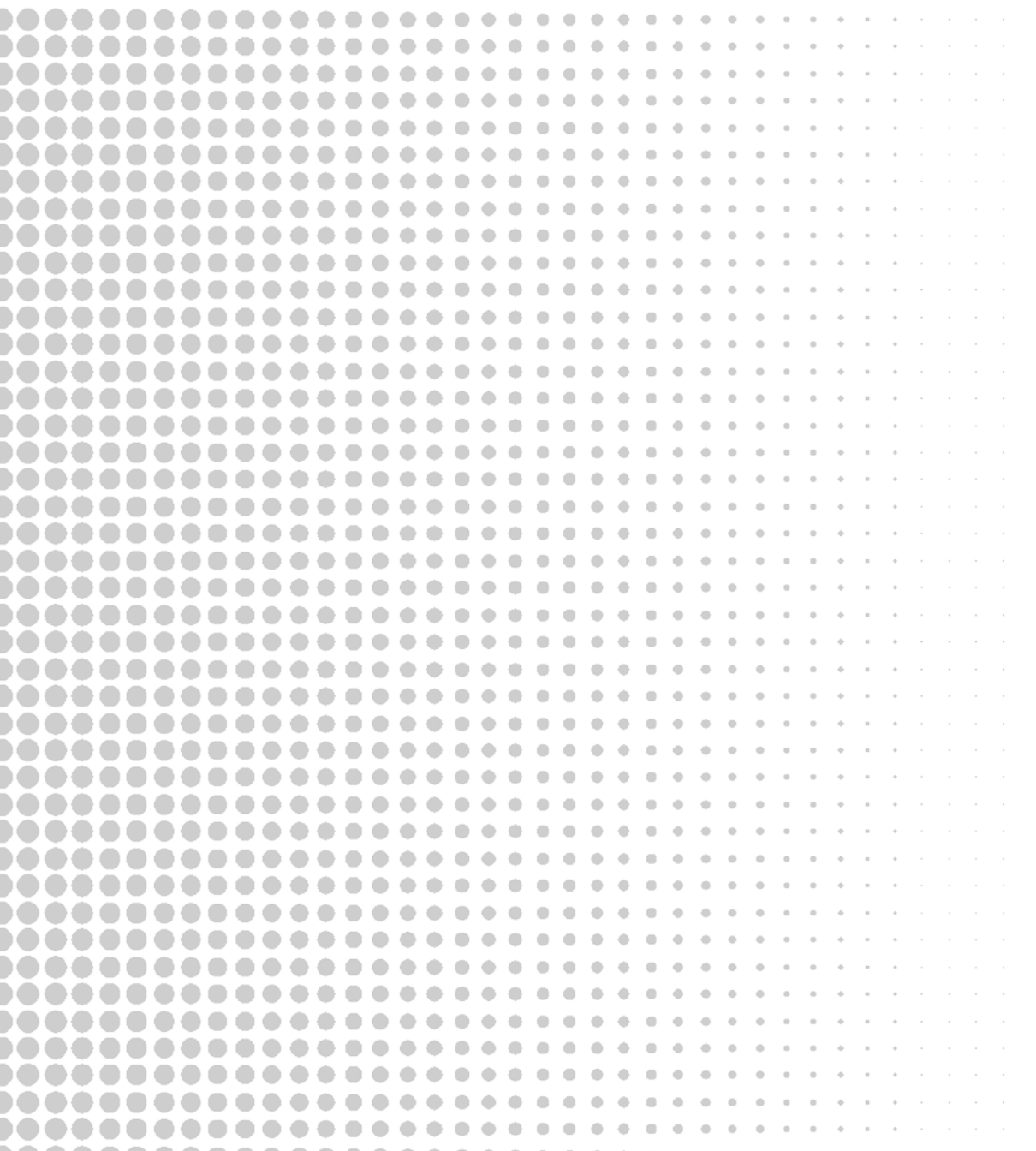


KONTEKSTY **KULTURY**



ISSN 2083-7658

2016
KONTEKSTY 13
KULTURY 3

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

„Konteksty Kultury” 2016/13 zeszyt 3

Redakcja	prof. dr hab. Stanisław Gawliński – redaktor naczelny prof. dr hab. Wojciech Ligeża dr Dorota Siwor – sekretarz redakcji dr hab. Kazimierz Adamczyk
Rada Naukowa	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 Amsterdamzie 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 Warchala – Uniwersytet Śląski prof. dr hab. Stefan Zabierowski – Uniwersytet Śląski
Redakcja naukowa z. 3	dr Dorota Siwor
Adres redakcji	Wydział Polonistyki ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków
Projekt okładki	Paweł Sepielak

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2017
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.

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

Nakład: 50 egz.



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
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Wokół literatury dawnej i współczesnej – analizy, interpretacje, szkice

Magdalena Gašiorowska Postać św. Franciszka z Asyżu i motywy jego religijności w wybranych utworach Aldy Merini	209
Giovanna Tomassucci “Io sono a scacchi”. L'identità ebraica nell'opera letteraria e teatrale di Janusz Korczak.....	223
Jakub Osiński „Okno w okno z światem”. O wierszach Kazimierza Wierzyńskiego pisanych „w wojsku austriackim i w niewoli rosyjskiej”	242
Pau Freixa Terradas Jorge Luis Borges en Danilo Kiš o La lección intertextual	260

Literatura i jej sąsiedztwa

Magdalena Lachman (Para)literacki wymiar reklamy	271
Agata Lipińska Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych.....	297

Recenzje i materiały

Artur Cembik Czytanie według Koziółka (Ryszard Koziółek, <i>Dobrze się myśli literatura</i> , Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, ss. 286).....	311
Sebastian Brejnak Epifanie po góralsku: poetycka ekstaza czy (bez)krytyczne zaślepienie? (Ewa Kalus, <i>Skalne olśnienia. Współczesna poezja tatrzańsko-podhalańska</i> , Księgarnia Akademicka, Kraków 2016, ss. 392)	318
Rafał Sowiński Narcyz w zwierciadle Facebooka (Magdalena Szpunar, <i>Kultura cyfrowego narcyzmu</i> , Wydawnictwa AGH, Kraków 2016, ss. 220)	324
Anna Fiedeń O twórczości Anny Frajlich na Uniwersytecie Rzeszowskim. Sprawozdanie z Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Tu jestem/ zamieszkuję własne życie”. Twórczość poetycka, prozatorska i epistolarna Anny Frajlich	328

Contents

On Literature Old and New – Analyses, Interpretations, Essays

Magdalena Gąsiorowska The figure of St. Francis of Assisi and motifs of his religiosity in selected works of Alda Merini.....	209
Giovanna Tomassucci ‘I’m chequered’. Jewish Identity in Janusz Korczak’s Literary and Theatrical Work.....	223
Jakub Osiński “Eye to eye with the world.” On Kazimierz Wierzyński’s poems written “in the Austrian army and Russian captivity”	242
Pau Freixa Terradas Jorge Luis Borges in Danilo Kis or The Intertextual Lesson	260

Literature and Its Vicinities

Magdalena Lachman (Para)literary dimension of advertising.....	271
Agata Lipińska The phenomenon of present-day TV series. On the social impact of television drama.....	297

Reviews and Resources

Artur Cembik Reading according to Koziółek (Ryszard Koziółek, <i>Dobrze się myśli literaturą</i> , Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, pp. 286)	311
Sebastian Brejnak Goral epiphanies: a poetic ecstasy or (un)critical infatuation? (Ewa Kalus, <i>Skalne olśnienia. Współczesna poezja tatrzańsko-podhalańska</i> , Księgarnia Akademicka, Kraków 2016, pp. 392)	318
Rafał Sowiński A narcissist in the mirror of Facebook (Magdalena Szpunar, <i>Kultura cyfrowego narcyzmu</i> , Wydawnictwa AGH, Kraków 2016, pp. 220)	324
Anna Fiedień On the poetry of Anna Frajlich at the University of Rzeszów. A Report from the International Academic Conference	328

Noty o autorach

Sebastian BREJNAK, student antropologii kulturowej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Laureat XXI edycji konkursu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego na najlepszą pracę roczną (*Status nie(s)pokoju w „Lalce” Bolesława Prusa. Figura, metafora, niedookreślenia*) oraz XI edycji ogólnopolskiego konkursu „Połów. Poetyckie debiuty” organizowanego przez Biuro Literackie.

Artur CEMBIK, absolwent polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz wiedzy o teatrze, filmie i telewizji na Uniwersytecie Gdańskim, doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Od 30 lat nauczyciel języka polskiego, obecnie dyrektor Zespołu Szkół w Kołbaczu. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat twórczości Andrzeja Chciuka.

Anna FIEDENŃ, absolwentka polonistyki Uniwersytetu Rzeszowskiego (o specjalnościach: nauczycielskiej, wiedzy o kulturze i edytorskiej), doktorantka literaturoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Interesuje się literaturą polską XX/XXI wieku, zwłaszcza emigracyjną, a także kulturą i literaturą Podkarpacia.

Pau FREIXA TERRADAS, dr, pracownik naukowo-dydaktyczny Sekcji Filologii Słowiańskiej na Uniwersytecie w Barcelonie oraz Katedry Iberystyki na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Zajmuje się literaturą polską, szczególnie twórczością Witolda Gombrowicza i jej odbiorem w Argentynie. Autor monografii *Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino (Odbiór dzieła Witolda Gombrowicza w Argentynie i kształtowanie się jego obrazu w wyobraźni zbiorowej Argentynczyków)* (2008), a także artykułów w tomach zbiorowych oraz w międzynarodowych czasopiśmie naukowych. W Polsce publikował między innymi w „Tekstach Drugich” i w „Między Oryginałem a Przekładem”. Tłumacz literatury polskiej na hiszpański, przełożył między innymi utwory Witolda Gombrowicza – wraz z Bożeną Zaboklicką – oraz Doroty Masłowskiej.

Magdalena GAŚSIOROWSKA, absolwentka muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz italianistyki na Uniwersytecie Warszawskim, obecnie doktorantka na

Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe: literatura włoska, autobiografizm, intertekstualność i jej wymiary, teoria interpretacji.

Magdalena LACHMAN, dr, adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego; w swoich badaniach naukowych koncentruje się na literaturze i sztuce najnowszej, socjologii literatury, współczesnym życiu kulturalnym; główny obszar jej zainteresowań stanowią komparatystyka interdyscyplinarna oraz komunikacja literacka w konfrontacji z kulturą masową, sferą medialną i kodami wizualnymi; jest autorką książki *Gry z „tandetą” w literaturze polskiej po 1989 roku* (Universitas, Kraków 2004), a także artykułów publikowanych między innymi w „Tekstach Drugich”, „Kulturze Współczesnej”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” oraz „Kontekstach Kultury”.

Agata LIPIŃSKA, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (wyróżnienie), obecnie doktorantka na tym samym wydziale. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problematyki współczesnej kultury popularnej ze szczególnym uwzględnieniem takich zagadnień, jak: mitologizacja, seryjność i serializacja, transpozycja intermedialna oraz szeroko rozumiana adaptacja.

Jakub OSIŃSKI, student filologii polskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, sekretarz redakcji Interdyscyplinarnego Czasopisma Humanistycznego „ProLog”, stały współpracownik kwartalnika „Inter-. Literatura – Krytyka – Kultura”. Publikował w monografiach wieloautorskich i czasopismach oraz współredagował tomy zbiorowe. Laureat Stypendium Fundacji „Identitas” (2015) oraz Stypendium Naukowego i Literackiego im. J. Pietrkiewicza (2015). Interesuje się historią literatury emigracyjnej oraz autobiografistyką.

Rafał SOWIŃSKI, absolwent kulturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Akademii Górniczo-Hutniczej, obecnie doktorant nauk o mediach na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowany kulturą internetu oraz kulturą popularną i fanowską, w szczególności oddolnymi strategiami twórczymi stosowanymi w nowych mediach. Przygotowuje pracę doktorską dotyczącą zjawisk nostalgicznych, retromańskich i widmontologicznych w sieci.

Giovanna TOMASSUCCI, ukończyła studia polonistyczne na uniwersytecie we Florencji i w Rzymie. Wykładała polonistykę na Uniwersytecie w Udine, Genui, od roku 2001 jest profesorem polonistyki w Pizie. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę staropolską, romantyzmu, kulturę XX wieku (w tym tekstów poświęconych twórczości Witkacego i poezji), historię polonistyki włoskiej oraz zagadnienia odbioru tekstów zachodnioeuropejskich w kulturze polskiej. Tłumaczyła Witkacego, Tadeusza Kantora, Kazimierza Brandysa, Wiktora Woroszyłskiego i Hanny Krall; publikowała również przekłady z polskiej poezji XX i XXI w.

Magdalena Gašiorowska
Uniwersytet Jagielloński
magdagasiorowska.it@mail.com

Postać św. Franciszka z Asyżu i motywy jego religijności w wybranych utworach Aldy Merini

The figure of St. Francis of Assisi and motifs of his religiosity in selected works of Alda Merini

Abstract: The purpose of this article is to present the reception of the roots of European culture in selected poems of Alda Merini (1931–2009) on the example of motifs of St. Francis' religiosity, referred to by the poet. The author presents a variety of forms and functions the motifs perform in poems of the Italian artist. Speaking about Merini's writing, we cannot forget about the autobiographical nature of her works and the interlacing of eroticism and mysticism.

Keywords: Alda Merini, Franciscanism, religious poetry, mysticism and eroticism in literature

Streszczenie: Artykuł ma na celu ukazanie recepcji źródeł kultury europejskiej w wybranych wierszach Aldy Merini (1931–2009) na przykładzie motywów religijności św. Franciszka z Asyżu, do których nawiązuje poetka. Autorka przedstawia różne ich formy i funkcje, jakie pełnią w poezjach włoskiej artystki. Mówiąc o twórczości Merini, nie sposób nie wspomnieć również o autobiograficznym charakterze jej dzieł oraz o splocie erotyzmu i mistycyzmu.

Słowa kluczowe: Alda Merini, franciszkanizm, poezja religijna, mistycyzm i erotyzm w literaturze

*Se ci fosse stato uno psichiatra nel momento in cui San Francesco si è spogliato degli abiti, l'avrebbero ricoverato in manicomio*¹.

Wstęp

Jedną z charakterystycznych cech twórczości Aldy Merini (1931–2009) są nawiązania o charakterze religijnym, odwoływanie się do zdarzeń i postaci z Pisma Świętego, a także do historycznych postaci świętych, w szczególności do św. Franciszka z Asyżu (1182–1226). Warto rozważyć duchowy aspekt jej poezji przez pryzmat nawiązań do religijności Świętego. Postać ta była inspiracją dla wielu artystów różnych czasów, zwłaszcza epoki średniowiecza od momentu kanonizacji Franciszka (1228) i powstania pierwszych biografii (autorstwa Tommasa da Celano i św. Bonawentury). Z czasem jednak sprowadzono w dużej mierze jego osobowość do pewnych *clichés*, postrzegając go jako łagodnego prostaczka z Asyżu i umniejszając wymiar teologiczno-heroiczny tej postaci. Taki też obraz funkcjonuje często we współczesnej kulturze.

Aby uzyskać pełniejszy obraz Franciszka, trzeba pokrótce przypomnieć, że ma on niemałe zasługi dla rozwoju literatury włoskiej. Jest bowiem twórcą pierwszego tekstu niełacińskiego o cechach literackich, napisanego w wernakularnym języku włoskim, a dokładniej mówiąc, w jednym ze średniowiecznych dialektów Półwyspu Apenińskiego, języku umbryjskim (*volgare umbro*). Chodzi o 33-wersową *Pieśń Stworzeń* (wł. *Cantico delle creature* lub *Cantico di frate Sole*). Heroiczna w swojej religijności postać Świętego była już przedmiotem podziwu Jacopone da Todi (franciszkańskiego poety, żyjącego w drugiej połowie XIII wieku) i Dantego (*Raj*, *Pieśń XI*), a anonimowe *Kwiatki św. Franciszka* (*Fioretti di san Francesco*) z drugiej połowy XIV wieku, traktujące o życiu Świętego i jego uczniów, stały się klasyką literatury włoskiej. Ten ostatni zbiór przyczynił się jednak, podobnie jak inne utwory hagiograficzne, do utrwalenia zbanalizowanego obrazu „biedaczyny z Asyżu”, tchnącego swoistą naiwnością, prostotą, urokiem cudowności.

W literaturze pierwszej połowy XX wieku postać ta interpretowana jest na wiele sposobów, choćby przez pryzmat estetyzmu i orfizmu. Dla przykładu wspomnę jedynie o twórczości Gabriela D'Annunzia (*La sera fiesolana*), Giovanniego Pascolego (*Paolo Uccello*) czy Dina Campany (*Canti Orfici*)². W dru-

¹ „Gdyby jakiś psychiatra był obecny w chwili, gdy św. Franciszek zdjął z siebie ubrania, wówczas hospitalizowano by go w szpitalu psychiatrycznym”. A. Merini, *Reato di vita* [w:] R. Redivo, *Alda Merini, Dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947–2009)*, Trieste 2009, s. 131. (Tłumaczenie własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia z języka włoskiego M.G.).

² Por. F. Castelli, *Risvegliò il mondo: San Francesco nella letteratura del Novecento*, Padova 2006.

giej połowie wieku, jak podaje Marco Ballarini³, mamy do czynienia z dwoma różnymi podejściami do figury Franciszka: kierunkiem zewnętrznym (Ignazio Silone, Pier Paolo Pasolini), zajmującym się problemem napięcia między charyzmatem a instytucją Kościoła⁴, oraz kierunkiem wewnętrznym (Italo Alighiero Chiusano, Ferruccio Ulivi) uwypuklającym osobisty dramat Świętego. Na przełomie XX i XXI wieku, na przykład w twórczości Daria Fo i Aldy Merini, interpretacje zyskują aspekt ściśle osobisty.

Religijny wymiar poezji Aldy Merini

Ennio Laudazi proponuje cytat z ostatniego wiersza poetki *Padre Mio*: „Anche se non credi/ io ti porterò con me”⁵ jako słowa trafnie oddające syntezę jej duchowości. Tenże krytyk wspomina również, że kardynał Gianfranco Ravasi, autor wstępów do tomików jej poezji, zwraca uwagę między innymi na postać Chrystusa, trwale obecną w tej twórczości, splatanie się wątków autobiograficznych z odniesieniami do Pisma Świętego, szukanie sensu cierpienia w historiach biblijnych. Główną osią religijnej interpretacji poezji Merini – co odnosić się będzie też do wierszy poświęconych św. Franciszkowi⁶ – jest poszukiwanie paraleli między cierpieniami Chrystusa a cierpieniami poetki, co sprawia, że staje się ona żywą ikoną Zbawiciela. Przykłady inspiracji biblijnych znajdziemy natomiast w zbiorach: *L'anima innamorata* (2000), *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù* (2001), *Magnificat. Un incontro con Maria* (2002), *La carne degli angeli* (2003)⁷. W tomie *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953–2009*⁸ wiersze z wyżej wymienionych zbiorów zostały ujęte w części poświęconej poezji religijnej. Począwszy od roku 2007 podejście poetki do religii ulega zmianie – dominuje tematyka hagiograficzna.

Ambrogio Borsani we wstępie do wspomnianej antologii omawia temat mistyczno-religijnego nurtu widocznego już w pierwszych wierszach Merini,

³ Kurs *San Francesco nella letteratura italiana* prowadzony przez prof. Marco Ballariniego na Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale w Mediolanie.

⁴ Więcej na ten temat pisze W.P. Tokarski w książce *Charyzmaty*, Kalwaria Zebrzydowska 2003.

⁵ „Nawet jeśli nie wierzysz/ ja zabiorę cię ze sobą”, E. Laudazi, „*Un bosco assetato la mia vita*”. *La religiosità di Alda Merini*, 2012, rvs 66, s. 211, http://files.edizioniocd-it.webnode.it/200000378-ca56acb4fd/03_articoli_UN%20BOSCO%20ASSETATO%20LA%20MIA%20VITA.%20LA%20RELIGIOSITA%20DI%20ALDA%20MERINI_Laudazi.pdf, dostęp: 5.02.2017.

⁶ Franciszek – *Alter Christus*, brat Jezusa.

⁷ Wydawnictwo Frassinelli zebrało najważniejsze religijne poezje Merini w jednej książce zatytułowanej *Mistica d'amore* (Milano 2008). Właśnie z tej pozycji korzystam w pracy nad tym artykułem. Wszystkie cytaty z *Francesco. Canto di una creatura* pochodzą z tego wydania (skrót: MA).

⁸ A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953–2009*, red. A. Borsani, Milano 2010.

gdzie przewijają się takie motywy, jak wielkie pragnienie bliskości fizycznej i miłości, splot erotyzmu i mistycyzmu, *eros* i *agape*, czyli duchowość i seksualność. Dodajmy, że Merini czytała lektury religijne, na przykład teksty św. Augustyna, *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza à Kempis, i znała życiorysy świętych (na przykład św. Alojzego Gonzagi, św. Teresy od Dzieciątka Jezus). Nie bez znaczenia jest także zapewne to, że chciała zostać siostrą zakonną i spędziła dwa lata w klasztorze.

Religijności Merini, co ciekawe uważanej raz za ateistkę, a raz za świętą dewotkę (o czym sama autorka prowokacyjnie opowiadała w udzielonych wywiadach), poświęcony jest artykuł wzmiankowanego wyżej Laudaziego *Un bosco assetato la mia vita. La religiosità di Alda Merini*. Problematyka ta pojawia się też w wielu innych publikacjach dotyczących poetki, takich jak *Poesia come profetia. Una lettura di Alda Merini*⁹, gdzie Chiara Saletti wykazuje, że Bóg jest stale obecny w tych wierszach; *Il multiforme universo della poesia di Alda Merini. Temi e figure*¹⁰, w której przedstawiono poetkę jako reprezentantkę *generazione del '56* (wart uwagi dodatek – wywiad z poetką¹¹); *Disprigionare l'Immenso. La poesia di Alda Merini: una pro-vocazione al linguaggio teologico*¹², omawiająca problem istnienia i charakteru Boga w obliczu najtrudniejszych doświadczeń życiowych, których językowym obrazem są oksymorony często występujące w jej utworach. Fragmenty wierszy Merini są wykorzystywane w nabożeństwach chrześcijańskich, bywają też używane jako inspiracja do rozważań i modlitw¹³.

Liryczna reinterpretacja postaci św. Franciszka z Asyżu

W zbiorze poezji *Francesco. Canto di una creatura* losy św. Franciszka poddano poetyckiej transfiguracji. W wersji Merini mistycyzm miesza się z codziennością, a *sacrum* i *profanum* nieustannie dążą do złączenia się w niepodzieloną całość. Autorka, nie zważając na współczesne jej mody i światopoglądy, często wypierające temat otwarcia się podmiotu lirycznego na tajemnicę *sacrum*, powraca niejako do korzeni średniowiecznej kultury włoskiej i odkrywa przed czytelnikiem swą duszę. Nawiązania do postaci św. Franciszka pomaga-

⁹ C. Saletti, *Poesia come profetia. Una lettura di Alda Merini*, Torino 2008.

¹⁰ S. Dipace, *Il multiforme universo della poesia di Alda Merini. Temi e figure*, Civitavecchia–Roma 2008.

¹¹ Wywiad ten został przeprowadzony 16.09.2002 roku. Poetka odpowiada w nim na pytania o wyjątkowo osobiste kwestie, takie jak choroba, życie intymne osób w podeszłym wieku, relacje z dziećmi; ujawnia i tłumaczy czytelnikowi sens użytych metafor, symboli i alegorii między innymi na temat związku seksualności z duchowością.

¹² C. Cianfaglionni, *Disprigionare l'Immenso. La poesia di Alda Merini: una pro-vocazione al linguaggio teologico*, Assisi 2013.

¹³ *Un pazzo che guardava i cieli. Novena di san Francesco con i versi di Alda Merini*, red. M.M. Cavrini, Siena 2011.

ją jej poruszyć takie fundamentalne kwestie, jak etyka i istota miłości. Analiza wybranych wierszy z powyższego zbioru¹⁴ pozwala na przybliżenie niektórych aspektów świata wewnętrznego poetki oraz kontekstu duchowego, do którego się odnosi. Postać Świętego jest tu inspiracją, ale również i pretekstem do wyjawienia przed czytelnikiem własnej wizji duchowości¹⁵, co w dalszej konsekwencji umożliwia odkrycie podobieństwa wyboru „świętego szaleństwa” jako formy egzystencji przez Franciszka i Merini. Chciałabym tu z jednej strony przedstawić wybrane motywy, ukazując tym samym recepcję źródeł kultury europejskiej we współczesnej kulturze włoskiej, a z drugiej – obrazowo pokazać sposób, w jaki Merini kreuje postać Franciszka. Aby uzyskać pełniejszy obraz postaci świętego, analizę *Francesca* należałoby uzupełnić badaniami nad motywem szatana, aniołów, św. Klary, szopki i Świętej Rodziny oraz interpretacją relacji Franciszka do cierpiącego Chrystusa. Osobną kwestią byłoby również zbadanie odniesień do teologii franciszkańskiej i franciszkańskiej estetyki teologicznej oraz zestawienie wspólnych dla Franciszka i Merini doświadczeń życiowych – szukanie wątków biograficznych (na przykład utrata wzroku).

Utwór *Francesco. Canto di una creatura* odnosi się do najważniejszych momentów z życia świętego. W szczególny sposób ukazuje głęboką radość jego serca będącą wynikiem siły duchowej, z którą głosił Ewangelię¹⁶. Jedynym podmiotem lirycznym jest św. Franciszek mówiący o swoich przeżyciach, doznaniach czy wątpliwościach. Jego monolog przybiera formę śpiewnej modlitwy, wyznań lub refleksji nad światem. Język, którego używa, jest w pełni współczesny, a wypowiedzi przypominają snucie filozoficzno-refleksyjnej opowieści (przewaga czasowników). Chociaż Franciszek opowiada nam swoją historię z przełomu XII i XIII wieku, staje się bohaterem współczesnym, przy czym dobór szczególnych słów i zwrotów tworzy reminiscencje liturgiczne, biblijne lub bezpośrednio do pism Franciszka (na przykład do *Pochwały stworzenia*). Franciszek zwraca się do różnych adresatów, często zaznaczając to inwokacją lub przywołaniem (adresatami są Bóg, Klara, a także zjawiska przyrody, śmierć lub wszyscy ludzie). Utwór składa się z osiemdziesięciu sześciu wierszy. Pierwszy wers pierwszego wiersza stawia przed czytelnikiem pytania egzystencjalne niczym w literackim podejściu *in medias res*: „Chi ha detto, amico e fratello,/ che devi morire fra mille tormenti?/ Sai che il tormento e una

¹⁴ Tytuł polski: *Francesco. Pieśń jednego stworzenia*. Wszystkie tłumaczenia wierszy z tego dzieła są autorstwa o. dra Andrzeja Zająca, któremu składam w tym miejscu podziękowanie za udostępnienie mi ich przed ukazaniem się wersji drukowanej.

¹⁵ Św. Franciszek pojawił się również w wierszu *San Francesco* (niezawartym w zbiorze *Mistica d'amore*), napisanym 52 lata wcześniej, według Riccarda Redivo należącym do pierwszego etapu pisarstwa Merini. *Francesco. Canto di una creatura* i inne dzieła zebrane w *Mistica d'amore* Redivo umiejscawia w trzecim okresie jej pisarstwa.

¹⁶ W wywiadzie udzielonym Merini mówi o tym, że prawdziwa religijność powinna być na wzór św. Franciszka – pełna radości. Por. S. Dipace, dz. cyt., s. 98.

voce?/ Sai che il dolore canta”¹⁷. Autorka szuka na nie odpowiedzi, przedstawiając wydarzenia z życia Franciszka w formie retrospekcji. Wiersze są pozbawione tytułów, ale można podzielić je na kilka grup tematycznych, takich jak opisujące proces przemiany wewnętrznej Świętego, powstanie i sens szopki bożonarodzeniowej.

Poetka przyjmuje za historykami, iż początkowo Franciszek próbował żyć tak, jak jego rówieśnicy, spełniając oczekiwania rodziców. Jego przyszłość okazała się jednak inna od ich wizji:

O Dio,
Come mi vergogno di avere indossato
Vesti sontuose e piene di maleficio
Solo per coprire le mie vergogne:
Adesso sono nudo,
Nudo e felice,
E sono il fiore dei miei peccati,
Sono il tuo sospiro d'amore¹⁸.

Podmiot liryczny utożsamiony z Franciszkiem sugeruje, że życie człowieka wierzącego nie należy tylko do niego. Jedynie realizując to, do czego jest wezwany przez Boga, człowiek odnajdzie sens istnienia i satysfakcję. Dla Franciszka wejście na tę drogę oznaczało całkowitą przemianę. Wybrał życie w prawdzie (*nudo e felice*), bez zakładania masek (*vesti sontuose; il denaro*). Pytanie o tożsamość, o prawo do bycia sobą, może stanowić ślad autobiografizmu. Merini w ciągu swego życia nie musiała wyswobadzać się z masek; w szpitalach psychiatrycznych to inni ludzie pozbawili ją jakiegokolwiek możliwości udawania kogoś innego, została odarta ze swojej intymności i tożsamości. Doświadczenie to spowodowało, że również przed czytelnikami poetka w pełni odsłania swoją duszę, a w listach i dziennikach tłumaczy sama siebie, opowiadając o tym, co spotkało ją w życiu.

Inną cechą wyróżniającą postać Franciszka u Merini jest to, iż przez dyscyplinę ciała i naśladowanie Jezusa żyje on w radosnej ascezie zbliżającej go do Boga. Żeby być szczęśliwym i podobać się Bogu, trzeba być naprawdę sobą oraz uznać swą nędzę („e solo allora ho sentito/ l'ignobile puzzo dei miei vizi”¹⁹). Ubóstwo, habit-tunika stają się radością Franciszka: „è che improvvisamente un

¹⁷ MA, s. 331: „Kto powiedział, przyjacielu i bracie,/ że musisz umrzeć wśród tysięcy udręk?/ Wiesz, że udręka jest głosem?/ Wiesz, że ból śpiewa?”

¹⁸ Tamże, s. 402: „O, Boże,/ jak mi wstyd, że włożyłem na siebie/ wystawne suknie pełne przewinienia/ tylko po to, by zakryć mój wstyd:/ a teraz jestem nagi,/ nagi i szczęśliwy,/ i jestem kwiatem wyrosłym na moich grzechach,/ jestem twoim miłosnym westchnieniem”.

¹⁹ Tamże, s. 334: „i dopiero wtedy poczułem/ podły smród moich występków/ i bezprawia./ Stałem się szczytem miłości,/ bo któregoś dnia/ zupełnie niezastuzenie/ Bóg pochylił się nade mną/ i ucałował moje ręce”.

angelo/ mi ha rivestito di sacco/ e questa tunica era luminosa²⁰. Wiersze omawianego zbioru, nawiązujące bezpośrednio do *Pieśni słonecznej*, są przepelnione uwielbieniem Stwórcy, które wynika z miłości i zachwytu. Duchowość Franciszka była bowiem sakramentalna – to znaczy „elementy otaczającego świata bez trudu uznawał za znaki Bożej obecności²¹. Ta Obecność ciągnie go „ponad”: „Il sacro timore di Dio/ ancora mi avvolge/ e mi fa tremare di febbre²²”; czytelnik zaproszony zostaje do przyjęcia perspektywy wieczności.

Io, Francesco di Dio,
mentecatto di Dio,
io servitore di Dio,
voglio far ridere il mio Signore,
e voglio ricordargli ogni mattina
com'è venuto al mondo
e rinnovare la sua nascita.
I pastori, gli uccelli,
le pecore, la mia solatia ragione,
le donne che accompagnano il silenzio,
e sopra il silenzio estatico
il tuo giudizio:
io, elemosiniere di Dio,
cercherò la pietà dei miei simili²³.

Subiektywna wizja świata poetki łączy się z wizją Franciszka. Franciszek – podobnie jak Merini – jest nieczuły na to, jak odbierają go ludzie, ziemską „śmieszność i głupotę” zamienia jedynie na troskę o życie duchowe. Wiersze stają się rozmowami z Bogiem. Język, którym posługuje się podmiot liryczny, ma swój oryginalny charakter. Pojawiają się w nim elementy symboliczne, personifikacje, określenia wewnętrznych stanów psychiki. Szczególnie charakterystyczne dla jej stylu (*elocutio*) są anafory („Felice Colui che mi ha aperto/ il forziere delle sue parole,/ e mi ha dato le chiavi della verità./ Felice colui che ha riconosciuto il Figlio/ disgiunto dal suo stesso sguardo/ e ha riunito i due sguardi d'amore/ in un unico sguardo²⁴).

²⁰ Tamże, s. 332: „Nagle nieoczekiwanie jakiś anioł/ ubrał mnie w worek,/ i ta tunika była świetlista”.

²¹ J.W. Wiseman, *Historia duchowości chrześcijańskiej*, tłum. A. Wojtasik, Kraków 2009, s. 166.

²² MA, s. 380.

²³ Tamże, s. 398: „Ja, Franciszek Boży/ wariat Boży,/ ja sługa Boży,/ chcę rozśmieszyć mojego Pana/ i chcę przypominać Mu każdego rana,/ jak to przyszedł na świat,/ i chcę odnawiać jego narodzenie./ Pasterze, ptaki,/ owce, mój osłoneczniony umysł,/ kobiety, które towarzyszą ciszy,/ a ponad tą ciszą ekstazy/ Twój sąd:/ ja, żebrak Boży,/ będę szukał zmiłowania moich bliźnich”.

²⁴ Tamże, s. 351: „Szczęśliwy Ten, kto mi otworzył/ skarbiec swoich słów/ i dał mi klucze do prawdy./ Szczęśliwy ten, kto rozpoznał Syna,/ odłączony od własnego spojrzenia,/ i zjednoczył dwa spojrzenia miłości/ w jedno jedyne spojrzenie”.

Wybrane motywy

Postać ojca

Rodzice – zamożny umbryjski kupiec Pietro Bernardone i Pica Bourlemont – zapewnili Franciszkowi odpowiednie wychowanie oraz wykształcenie. Ojciec pokładał w nim wielkie nadzieje. Sam Franciszek poszukiwał początkowo sławy żołnierskiej i planował kontynuowanie działalności ojca w dziedzinie handlu²⁵. Jednak to habit stał się jego najdroższym odzieniem. Z tej właśnie zmiany wynika sposób przedstawienia ojca ziemskiego i niebieskiego, które ilustruje tabela 1. Określenie ojca ziemskiego *ser Bernardone* podkreśla dystans i brak zrozumienia w ich relacji. Franciszek staje się na nowo bezbronnym dzieckiem w bezpiecznych rękach nowego ojca i nowej matki – Boga²⁶. Ukazany zostaje jako jego najdroższy syn, wykarmiony piersią. Biedaczyna z Asyżu ze swoimi nowymi braćmi oraz Klarą to niejako władcy wszechświata. Takie przedstawienie Boga nawiązuje bezpośrednio do Jego macierzyńskiej miłości, zbliżając się do koncepcji Ericha Fromma, według którego kwintesencją matczyne go uczucia są odpowiedzialność i troska o dziecko oraz o budzenie miłości życia. Również Franciszek nazywa siebie matką i chętnie poddaje się bólom rodzenia. Podobny obraz wyłania się ze źródeł franciszkańskich, według których Franciszek określał siebie i swoich braci matkami Chrystusa²⁷. Miłość macierzyńska cechuje, co oczywiste, kobietę. W przypadku Franciszka ma ona wymiar duchowy, lecz w omawianej kreacji literackiej przedstawiona jest w pełni fizycznie. Połączenie w jednej osobie pierwiastków męskich i żeńskich pozwala na ukazanie jej pełni²⁸. *Maternitas* Franciszka jest ponadto miłością służebną. „Nie jest ona niewolniczym poddaństwem, ani władczym samopotwierdzeniem”²⁹, jest ona daniem życia, przede wszystkim w wymiarze moralnym i duchowym.

²⁵ Zob. J.W. Wiseman, dz. cyt., s. 164.

²⁶ Więcej na ten temat możemy poczytać w pismach Julianny z Norwich (1342–ok. 1416), przedstawicielki mistycyzmu chrześcijańskiego: „Thomas Merton nazwał ją największym angielskim mistykiem i teologiem. Żyła jako rekluza, czyli zamurowana w swojej celi pustelnica. W czasie ciężkiej choroby, będąc już niemal na progu śmierci, miała serię widzeń mistycznych. Spisała je, dodając do nich komentarz. Całość dzieła nosi tytuł *Objawienia Bożej Miłości (Revelations of Divine Love)*”, cyt. za: Julianna z Norwich, *O macierzyństwie Boga*, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/julianna.html>, dostęp: 29.01.2016.

²⁷ Por. A. House, *San Francesco d'Assisi*, tłum. F. Ricci, Roma 2001, s. 158.

²⁸ Więcej o współlistnieniu *Logos* i *Eros* pisze A. Stevens, *Private Myths: Dreams and Dreaming*, London 1995, s. 215–216; za: A. House, dz. cyt., s. 160.

²⁹ Por. D. Steć, *Miłość macierzyńska jako uposażenie kobiety*, <http://www.stowarzyszenie-fidesetratio.pl/Presentations0/405Stec.pdf>, dostęp: 5.02.2017.

Tabela 1. Sposób przedstawienia ojca ziemskiego i Boga

Ojciec ziemski	Bóg – ojciec niebieski
„È la miseria di un genitore/ che non capisce/ che un figlio appartiene a Dio./ Ma un uomo come mio padre,/che aveva paura della morte, come poteva capire?” ³⁰ .	„Ma dov' è, Signore, la madre di Francesco/ se non tu,/ che hai le mammelle gonfie/ di latte e di miele, grande Gerusalemme” ³¹ .
„Chi ha detto a ser Bernardone/ che mi ha cre- ato?/ Io sono la fattura di Dio:/ non sono figlio né di lui ne di altri” ³² .	„Sono Francesco,/ colui che, cullato da Dio, medica le sue lenzuola sporche/ di oscuri dia- manti” ³³ .
„Mio padre, che ho tanto amato, /era vestito di pura menzogna” ³⁴ .	„O bimbo solitario e infelice,/ che sono io, bimbo oltraggioso e oltraggiato/ che ha tardato a credere nel suo Creatore” ³⁵ .

Źródło: opracowanie własne.

**Między *sacrum* a *profanum*: „Io entro in te/ e ho filiazioni meravigliose./
Il tuo grembo è possente:/ ha posseduto il tuo servo”³⁶**

Jednym z charakterystycznych aspektów poezji Merini jest jej nowatorski dobór pojęć w przedstawianiu doświadczeń religijnych. Próbuje ona bowiem dotrzeć do *sacrum* przez odniesienia do cielesności. Tabela 2 podaje przykłady nietypowych opisów, które wzmacniają obraz wewnętrznych przeżyć św. Franciszka. Zestawienie leksemów należących do dwóch różnych pól semantycznych (wyróżnione) uwypukla koncept Boga łączony z fizycznością, która zyskuje w ten sposób wymiar duchowy. Boże wezwania nie mogą odnosić się tylko do ducha, ale także do ciała³⁷.

³⁰ MA, s. 337: „To nędza rodzica,/ który nie rozumie,/ że dziecko należy do Boga./ Ale człowiek jak mój ojciec,/ który bał się śmierci,/ jak miał to zrozumieć?”

³¹ Tamże, s. 417: „A gdzie jest, Panie, matka Franciszka,/ jeśli nie jesteś nią ty,/ o sutkach nabrzmiałych/ mlekiem i miodem,/ wielka Jerozolimo”.

³² Tamże, s. 340: „Kto powiedział panu Bernardone,/ że mnie stworzył?/ Ja jestem dziełem Boga,/ nie jestem synem ani jego, ani nikogo innego”.

³³ Tamże, s. 408: „To ja, Franciszek,/ ten, wykołyszany przez Boga,/ co opatruje swoje brudne prześcieradła/ przymglonymi diamentami”.

³⁴ Tamże, s. 342: „Mój ojciec, którego bardzo kochałem,/ był ubrany w czyste kłamstwo”.

³⁵ Tamże, s. 418: „O, dzieciaku samotny i nieszczęśliwy,/ którym jestem ja,/ dzieciak obraźliwy i obrażony,/ który opóźnił wiarę w swojego Stwórcę”.

³⁶ Tamże, s. 422: „Wstępuję w Ciebie/ i jestem w powiązaniach niezwykłych./ Twoje łono jest potężne:/ zawładnęło Twoim sługą”.

³⁷ Por. S. Dipace, dz. cyt., s. 91.

Tabela 2. *Sacrum* i cielesność

Interpretacja znaczeniowa	Splot cielesności i mistycyzmu
Franciszek ocenia się po procesie nawrócenia i odrzuceniu własnych ambicji i planów. Powszedność egzystencji staje się jego mądrością.	„Sono diventato il vertice della carità/ perché Dio un giorno/ immeritadamente/ si è chinato su di me/ e mi ha baciato le mie mani” ³⁸ .
Uwielbienie Boga, który dał się poznać Franciszkowi jako Bóg bliski, czuły i kochający.	„ Hai labbra magnifiche che odorano di rose:/ non sei ne giovane ne vecchio,/ ne uomo ne donna./ Sei soltanto Colui/ che crea il pensiero” ³⁹ .
Franciszek jest chory i zmęczony, lecz pomimo tego czuje się zakochany w Bogu, przepelnia go tęsknota, wiara i nadzieja, oddaje mu swoje ciało.	„Oh, io ascolto le parole di Dio/ e come ogni tenero amante/ non dirò a nessuno/ ciò che lui mi dice: (...)/ Stendo il mio corpo, / lo faccio aderire alla mia morte/ e ne ho un indicibile sollievo./ (...) Come tutti gli amanti/ che non parlano/ se non attraverso le loro azioni,/ io afferro i piedi del mio Signore/ e li bacio” ⁴⁰ . „Alzo le mani/e sembra uno sciacallo/ che vuole divorare la tua carne./ Ah, Signore, mangiarti/ nello spazio e nel tempo...” ⁴¹ .
Franciszek kocha Boga i rozkwita dla Niego jak kwiat [metafora piersi kobiety z wiersza bezpośrednio poprzedzającego ten przykład].	„Ora io ti guardo/ con gli occhi dei miei petali/ e coi petali dei miei occhi,/ e sono denso di rugiada e di baci/ e ti bacio, Signore, ed esprimo il mio bene per te/ con la sottile floridezza del fiore” ⁴² .

Źródło: opracowanie własne.

Franciszek jako postać średniowieczna jest kojarzony z ascezą, dlatego odniesienie jego doświadczeń do pocałunków, namiętności czy intymności wydaje się zaskakujące. Poetka nie obawia się jednak wywołania zgorszenia, a metafory te służą uwypukleniu i urealistycznieniu postawy życiowej Świętego.

³⁸ MA, s. 334: „Stałem się szczytem miłości,/ bo któregoś dnia/ zupełnie niezastudzenie/ Bóg pochylał się nade mną/ i ucałował moje ręce”.

³⁹ Tamże, s. 384: „Masz wspaniałe wargi pachnące różami:/ nie jesteś ani młody, ani stary,/ ani mężczyzną, ani kobietą./ Jesteś tylko Tym,/ który stwarza myśl”.

⁴⁰ Tamże, s. 387: „O, słucham słów Boga/ i jak każdy czuły kochanek/ nie powiem nikomu/ tego, co On mi mówi:/ (...) / Rozciągam moje ciało,/ tak by przylegało do mojej śmierci,/ i mam w tym niewypowiedzianą pociechę./ (...) / Jak wszyscy kochankowie,/ którzy nie mówią,/ chyba że poprzez swoje działanie,/ przywieram do stóp mojego Pana/ i całuję je”.

⁴¹ Tamże, s. 411: „Podnoszę ręce/ i wydaję się szakalem,/ który chce pożreć Twoje ciało./ Ach, Panie, zjadać Ciebie/ w przestrzeni i w czasie”.

⁴² Tamże, s. 400: „A teraz patrzę na Ciebie/ oczami moich kwiatowych płatków/ i płatkami moich oczu,/ i jestem nasycony rosą i pocałunkami,/ i całuję Cię, Panie,/ i moją dobroć dla Ciebie wyrażam/ delikatnym rozkwitem kwiatu”.

Przez nawiązanie do codzienności, do miłości fizycznej i cielesności poetka obrazuje pełnię życia. Wykorzystane przez nią elementy pozwalają na uniwersalny przekaz, przemawiający do ludzi różnych epok i szerokości geograficznych. Merini jest pochłonięta sprawami czysto ludzkimi i właśnie w taki – obrazowy i barwny sposób – pisze o wierze. Dzięki temu może ona zyskać nowe oblicze, stać się żywa.

Wizja śmierci

O morte
 che tutti credono riluttante e infelice,
 tu sei una vergine leggiadra
 che mi scioglierà da questo letame,
 la donna
 che consegnerà il mio calvario al Signore.
 O morte,
 che tutti credono deforme,
 ti ho veduta nel sospiro divino.
 Danzatrice meravigliosa,
 non sai come capisco il tuo eloquio⁴³.

W przekonaniu Merini dla Franciszka śmierć jest ukoronowaniem życia doczesnego. Tęskni za nią, czeka na nią, wierzy, że to ona wyswobodzi go z udręk. Nazywa ją kobietą, tancerką, siostrą i matką. Jej upersonifikowana wizja nie ma nic wspólnego ani z ludowym obrazem kostuchy, ani z makabrycznym przedstawieniem opartym na wzorach średniowiecznych. Jest ona pozytywnym obrazem kobiety. Pragnienie poznania tego, co kryje się w ludzkiej duszy, i tego, co czeka go po śmierci, jest dla człowieka naturalne. Refleksja nad wiecznością pojawia się zwłaszcza w trudnych chwilach, takich jak choroba czy śmierć. Alda Merini była wielokrotnie hospitalizowana, przez co nieustannie spotykała się z cierpieniem i doświadczała go. Wierze, w których Franciszek mówi o śmierci, są pełne wewnętrznego spokoju i refleksji⁴⁴. Poetka z niezwykłą wrażliwością połączoną z siłą i mądrością człowieka po przejściach pisze o przewyciężeniu życiowych udręk i zmie-

⁴³ Tamże, s. 354: „O, śmierci,/ którą wszyscy widzą odpychającą i nieszczęśliwą,/ ty jesteś czarującą dziewicą,/ która wyzwoli mnie z tej plugawości,/ kobietą,/ która odda moją kalwarię Panu./ O, śmierci,/ którą wszyscy widzą niekształtną,/ przecież ja ciebie widziałem w bożym westchnieniu./ Tancerko cudowna,/ nawet nie wiesz, jak rozumiem twoją mowę”.

⁴⁴ Poruszające jest odkrycie, że adoracja krzyża oraz stosowane cielesne umartwienia powodowały u Franciszka poczucie winy oraz wywoływały lzy i mogły prowadzić do pogorszenia stanu jego zdrowia. Klara podążyła za Franciszkiem w tym ekstremalnym ascetyzmie. Por. A. House, dz. cyt., s. 153.

rzaniu do radosnej przyszłości. W wierszach traktujących o śmierci nadzieja zwycięża lęk oraz kształtuje się franciszkańska postawa religijna: afirmacja rzeczywistości, a z nią pochwała Boga, cierpienia i śmierci (jak w wierszu Jana Kasprowicza *Hymn św. Franciszka z Asyżu*: „ażebym słauił i wielbił/ Rozdawcę bolesnych stygmatów,/ z których się rodzi wesele i Miłość”)⁴⁵.

Podsumowanie

Francesco jest nie tylko ważnym osiągnięciem artystycznym inspirującym innych artystów⁴⁶. Jego niezwykle znaczenie dla twórczości Merini można ocenić dopiero po dokonaniu interpretacji ideowej. Opowieść o życiu świętego oraz ukazanie jego najskrytszych myśli pozwalają na przedstawienie jego postawy filozoficzno-religijnej. Istotną dla interpretacji utworu wskazówką jest podtytuł *Canto di una creatura*, który bezpośrednio nawiązuje do pism i biografii Franciszka⁴⁷. Życie stanowi zatem hymn na cześć miłości Boga, tytułowa *Creatura* to Franciszek, ale też poetka śpiewająca pochwalną pieśń do Stwórcy. Bóg to nie niedostępny Absolut, jest obecny w Stworzeniu, a zatem we Franciszku i w poetce. Jego obraz różni się od tego zawartego w wierszach z pierwszego okresu pisarstwa Merini. Nie jest On już źródłem lęku, niepokoju, terroru⁴⁸. Droga Franciszka do poznania Stwórcy staje się również drogą poetki, tym doświadczeniem dzieli się z czytelnikiem.

Św. Franciszka inspirowała całościowa wizja życia apostołskiego. Merini odchodzi od potocznego – sentymentalnego i czułościowego obrazu biedaczyny z Asyżu, wraca do źródeł. Postać, którą kreuje w swych wierszach, jest w pełni świadoma trudu i znoju ludzkiego życia, przyznaje się do swej grzesznej strony, lecz myśli swe kieruje ku wieczności⁴⁹. Cierpienie, pokusa i prze-

⁴⁵ J. Kasprowicz, *Hymn św. Franciszka z Asyżu*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/hymny-hymn-sw-franciszka-z-asyzu.html>, dostęp: 30.01.2016.

⁴⁶ Lucio Dalla i Alda Merini wspólnie zrealizowali projekt *Francesco. Canto di una creatura*, który miał swoją premierę w bazylice św. Franciszka w Asyżu 25 października 2008 roku. Głosu Franciszkowi użyczył aktor Marco Alemanno, a akompaniował mu zespół Nuork Quintet pod dyrekcją Beppe D’Onghia.

⁴⁷ Wśród badań franciszkańskich możemy wymienić między innymi te dotyczące teologicznych i antropologicznych aspektów pism Franciszka: osoby Jezusa Chrystusa, Ducha Świętego, modlitwy i wizji człowieka (por. A. Zajac, *L’esperienza di Dio nelle Lodi di Dio Altissimo alla luce degli altri scritti di San Francesco d’Assisi*, Roma 2010, s. 10). W omawianym dziele znacznie przeważa tematyka modlitwy i wizji człowieka. Chrystus pojawia się wraz z motywem golgoty i zmartwychwstania lub w wierszach kierowanych do Boga Ojca ze względu na ich jedność w Trójcy Św.

⁴⁸ MA, s. 51–52.

⁴⁹ W dodanych do *Pochwały stworzenia* wersach pisze o siostrze śmierci: „której żaden człowiek żywy ująć nie może; biada tym, co konają w grzechach śmiertelnych”, cyt. za: J. Wiśnian, dz. cyt., s. 167.

baczenie to motywy nieustannie powracające w omawianych wierszach. Historia Franciszka staje się przypowieścią uniwersalną – o ludziach wierzących, niebojących się przyjęcia miłości, która rani. Przedstawiając szaleństwo Franciszka, poetka opowiada o własnym życiu. Łączą ich duże ambicje, wytrwałość w dążeniu do wyznaczonego celu, podejmowanie nieszablonowych decyzji. Dla Merini bycie „szaloną” oznacza dobrowolną akceptację inności. Stanowi to sprzeciw wobec nieufnego społeczeństwa, które odrzucało ją, gdy wracała po pobytach w szpitalu. Poezja była dla niej powołaniem (zrozumiała to jednak dopiero po długich pobytach w klinikach; nadało to sens spędzonym tam dziesięciu latom⁵⁰). Szaleństwo, tak jak dla Franciszka (pojęcie to na stałe weszło do literackiego słownika interpretatorów poetki), było jej własnym wyborem. Dawało jej możliwość realizowania pasji i rozwijania talentów. Autorkę i jej bohatera zbliża ponadto, otwierające nowe obszary interpretacyjne, pragnienie miłości⁵¹ wyrażające się w poszukiwaniu drugiego człowieka.

Bibliografia

Literatura podmiotu:

- Merini A., *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1953–2009)*, red. A. Borsani, Milano 2010.
 Merini A., *Mistica d'amore*, Milano 2008.

Literatura przedmiotu:

- Castelli F., *Risvegliò il mondo: San Francesco nella letteratura del Novecento*, Padova 2006.
 Cianfaglionni C., *Disprigionare l'Immenso. La poesia di Alda Merini: una pro-vocazione al linguaggio teologico*, Assisi 2013.
 D'Ambrosio A., *Piccoli sogni d'amore. Il poeta ai confini della terra promessa. Potenza e sostanza di Alda Merini*, Acquaviva delle Fonti (BA) 2003.
 Dipace S., *Il multiforme universo della poesia di Alda Merini. Temi e figure*, Civitavecchia–Roma 2008.
 Giachery E., *Pascoli e il francescanesimo*, „Literary” 2013, nr 12, http://www.literary.it/dati/literary/nanni2/pascoli_e_il_francescanesimo.html, dostęp: 29.01.2016.
 House A., *San Francesco d'Assisi*, tłum. F. Ricci, Roma 2001.
 Julianna z Norwich, *O macierzyństwie Boga*, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/julianna.html>, dostęp: 29.01.2016.
 Kasprowicz J., *Hymn św. Franciszka z Asyżu*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/hymny-hymn-sw-franciszka-z-asyzu.html>, dostęp: 30.01.2016.

⁵⁰ Por. S. Dipace, dz. cyt., s. 99.

⁵¹ Por. S. Redaelli, *Amare all'Inferno. Le passioni di Alda Merini* [w:] *Le Passioni: giornate internazionali Francesca da Rimini*, red. F. Farina, Rimini 2010, s. 91.

- Laudazi E., „*Un bosco assetato la mia vita*”. *La religiosità di Alda Merini*, 2012, rvs 66, http://files.edizioniocd-it.webnode.it/200000378-ca56acb4fd/03_articoli_UN%20BOSCO%20ASSETATO%20LA%20MIA%20VITA.%20LA%20RELIGIOSITA%20DI%20ALDA%20MERINI_Laudazi.pdf, dostęp: 5.02.2017.
- Redaelli S., *Amare all'Inferno. Le passioni di Alda Merini* [w:] *Le Passioni: giornate internazionali Francesca da Rimini*, red. F. Farina, Rimini 2010.
- Redivo R., *Alda Merini, dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947–2009)*, Trieste 2009.
- Saletti C., *Poesia come profezia. Una lettura di Alda Merini*, Torino 2008.
- Spadaro A., *Un ricordo di Alda Merini*, „La Civiltà cattolica” 2009, nr 4, <http://www.laciviltacattolica.it/it/quaderni/articolo/21111/un-ricordo-di-alda-merini/>, dostęp: 29.01.2016].
- Stec D., *Miłość macierzyńska jako uposażenie kobiety*, <http://www.stowarzyszenie-fidesetratio.pl/Presentations0/405Stec.pdf>, dostęp: 5.02.2017.
- Tokarski W.P., *Charyzmaty*, Kalwaria Zebrzydowska 2003.
- Un pazzo che guardava i cieli. Novena di san Francesco con i versi di Alda Merini*, red. M.M. Cavrini, Siena 2011.
- Wiseman J., *Historia duchowości chrześcijańskiej*, tłum. A. Wojtasik, Kraków 2009.
- Zajac A., *L'esperienza di Dio nelle Lodi di Dio Altissimo alla luce degli altri scritti di San Francesco d'Assisi*, Roma 2010.

Giovanna Tomassucci
Università di Pisa

“Io sono a scacchi”. L’identità ebraica nell’opera letteraria e teatrale di Janusz Korczak¹

Vi sono ebrei ed ebrei, diversi gli uni dagli altri quanto il cielo e la terra.

Józef Ignacy Kraszewski

‘I’m chequered’. Jewish Identity in Janusz Korczak’s Literary and Theatrical Work

Abstract: This paper focuses on the problem of ethnic coexistence as presented in some of Korczak’s literary and dramatic works, from his earlier humorous short stories to the play *The Senate of Madmen*. Like many Polish writers, Korczak perceived literature as a space of freedom, but, unlike other Jews writing in Polish, he always stressed his Jewishness and his firm belief in an equal and double identity (Jewish and Polish). In his long literary career Korczak never practiced ethnic agnosticism: on the contrary, he brought the tradition of Ashkenazi humor and Yiddish literary topics (szmonces, schlemiel and nudnik, the shtetl) into Polish culture, converting these symbols of Jewish identity into universal cultural elements.

Keywords: Janusz Korczak, 20th-century Polish literature, Polish Jews, antisemitism

Streszczenie: Artykuł skupia się na kwestii etnicznej koegzystencji ukazanej w prozie i dramatach Janusza Korczaka, począwszy od wczesnych opowiadań humorystycznych po sztukę *Senat szaleńców*. Podobnie jak wielu polskich pisarzy, Korczak postrzegał literaturę jako przestrzeń wolności, jednakże w przeciwieństwie do innych żydowskich twórców piszących w języku polskim zawsze podkreślał swoją żydowskość oraz niezachwianą wiarę w równorzędną, acz podwójną tożsamość (polską i żydowską). W swojej długiej literackiej karierze Korczak nigdy nie stosował etnicznego agnostycyzmu: wprost przeciwnie, wprowadził do polskiej kultury tradycję humoru aszkenazyjskiego oraz tematy literatury jidisz (szmoncesy, postacie szlemiela i nudnika, topos sztetla), ujmując te symbole żydowskiej tożsamości jako pierwiastki kulturowej uniwersalności.

Słowa kluczowe: Janusz Korczak, literatura polska XX wieku, Żydzi polscy, antysemityzm

¹ Tekst ukazał się w zeszytach naukowych Uniwersytetu w Genui: „Quaderni di Palazzo Serra” 2014, qps 24.

Un apologo di Korczak

In un breve e poco noto apologo, che Janusz Korczak narrava ai bambini nel ghetto, tratto dalle *Trzy wyprawy Herszka* (Le tre spedizioni di Herszek, 1939), Dio è in grande collera con gli ebrei, tanto da decidere di sterminarli tutti. Tuttavia le lettere con cui intende scrivere il suo verdetto, si rifiutano di obbedirgli e gli sfuggono, evitando la catastrofe².

Non potremmo trovare una metafora più calzante del legame con la letteratura di questo grande pedagogo e sognatore. Un legame non dimenticato della tradizione ebraica che – pur rinnovando temi e generi – attribuisce alle lettere sacre un ruolo etico e salvifico. Una letteratura che apre inaspettati e fantastici spazi di libertà. Una letteratura che è più forte delle atrocità e che sa prendersi gioco perfino dei piani di sterminio dell’Onnipotente. Una letteratura che recepisce la dolcezza della fiaba e un umorismo surreale.

Essere “a scacchi” nella “favola della vita”

Tra i tanti modi di essere un assimilato, Korczak scelse quello di un costante, affettuoso interesse per le varie ramificazioni dell’ebraismo che non rifugiava dal criticarne limiti ed errori. Egli non ricercherà mai una dimensione cosmopolita, sopra le parti, dichiarandosi piuttosto a favore di una pluralità culturale multietnica. Perfino nelle ultime pagine del *Diario del ghetto* sentirà il bisogno di scrivere: “Gli ebrei hanno dei meriti. Hanno molte qualità, e Mosè e Cristo, e la loro laboriosità, Heine, una razza antica, il progresso, Spinoza, il lievito. Sono i primi in tutto, sono capaci di dedizione. È tutto vero: ma oltre agli ebrei ce ne sono altri”³.

² La storia delle lettere ribelli, narrata al piccolo Herszek da un bizzarro Rabbi, si svolge ai tempi dell’imperatore Tito: “C’era la guerra e Tito dette fuoco al tempio. Proprio così. C’era un incendio. Bruciavano i libri di Dio. Ma bruciò solo la carta, le lettere invece volarono in cielo. Proprio così. Dio si arrabiò con gli ebrei. Li voleva uccidere. Dio prese penna e carta, voleva scrivere il verdetto. Le lettere però non glielo permisero. Dio non lo poté fare perché le lettere scapparono e si nascosero. Proprio così. Non gli permisero di fare niente di male. Le lettere vivono in eterno, non muoiono”. J. Korczak, *Trzy wyprawy Herszka*, in: idem, *Dziela*, vol. 12: *Kajtus czarodziej. Uparty chłopiec. Opowiadania (1918–1939)*, Warszawa 1998, p. 395. (Se non altrimenti indicato, tutte le traduzioni sono dell’autrice). Lettere dell’alfabeto impertinenti e agguerrite, alleate dei bambini contro le macchie d’inchiostro, sono presenti anche nel “romanzo fantastico” *Kajtus czarodziej* (idem, *Dziela*, vol. 12, op. cit., pp. 307–309). Korczak rielabora un’antica leggenda ebraica risalente al tempo della dominazione romana in Palestina, in cui le sacre lettere scompaiono nel momento in cui il male tocca il suo apice, dimostrandosi manifestazione concreta e non solo simbolica di un sacro *ethos*. Questo motivo era ancora ben presente nella cultura ebraica tra XIX e XX sec., come testimoniano varie storie, alcune delle quali ambientate in Polonia intorno alla I guerra mondiale, narrate da Quercioli Mincer, *ibidem*, pp. 186–187).

³ J. Korczak, *Diario del ghetto*, traduzione di M. Bacigalupo, Milano 1997, p. 104.

Diversamente da altre prestigiose figure dell'ebraismo polacco, quali i poeti Antoni Słonimski (1895–1976) e Julian Tuwim (1894–1953)⁴, che fino alla guerra si sforzarono di mostrare la propria appartenenza all'ebraismo come un fatto eminentemente privato, Korczak si dimostrò pubblicamente contrario a ogni “aconfessionalità” etnica. Mantenne infatti un rapporto equidistante tra il variegato nazionalismo ebraico e gli ambienti assimilati filopolacchi, pubblicando regolarmente i suoi testi letterari sia sulla stampa ed editoria ebraica, che su quella polacca (a differenza del padre e dello zio, che collaborarono unicamente con la prima)⁵.

Il costante dualismo ebraico-polacco – assai raro tra gli scrittori assimilati – dell'autore di *Come amare il bambino* si esprime anche attraverso i nomi con cui si firmava. *Korczak* era il nome di un cavaliere polacco del XVII sec., protagonista eponimo della *Historia o Janaszu Korczaku* (Storia di Janasz Korczak, 1874) di Józef I. Kraszewski. Proprio Kraszewski, scrittore amato da varie generazioni di ebrei non assimilati (tra i suoi estimatori troviamo Isaac B. Singer)⁶, aveva narrato gli infelici destini di un ardente patriota “Israelita-polacco” nel romanzo *Żyd* (L'ebreo, 1866). Per firmare articoli di medicina e pedagogia, lo scrittore pedagogo si serviva anche del suo cognome tipicamente ebraico, Goldszmit. È probabile che sia stato un modo di rimarcare la propria appartenenza all'ebraismo e una risposta anticipata a quanti lo volessero accusarlo di aver “disertato” dal suo popolo⁷. Non disdegnava inoltre di citare la letteratura in yiddish⁸, lingua che comprendeva, ma che – come molti altri ebrei assimilati – non aveva creduto necessario imparare.

Malgrado il suo indiscusso prestigio, nel periodo tra le due guerre Korczak divenne bersaglio di un fuoco incrociato di accuse da parte di entrambi i nazionalismi. Da parte ebraica lo si rimproverava di rappresentare negativamente certi personaggi dei suoi testi umoristici (come il fanfarone cerusico prota-

⁴ Sul sofferto e ambiguo rapporto con l'ebraismo di Tuwim si vedano: A. Polonsky, 'Why did they hate Tuwim Boy so much?' *Jews and 'Artificial Jews' in the Literary Polemics in the Second Polish Republic*, in: *Antisemitism and its Opponents in Modern Poland*, a cura di R. Blobaum, Ithaca–London 2005, pp. 189–209; P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, pp. 254–330; J.B. Michlic, *Culture of Ethno-Nationalism and the Identity of Jews in Inter-War Poland*, in: *Insiders and Outsiders. Dilemmas of East European Jewry*, a cura di R.I. Cohen, J. Frankel, S. Hoffman, Oxford–Portland 2010, pp. 131–147; G. Tomassucci, “Klin” *Tuwima. Strategie przeżycia polsko-żydowskiego poety*, in: *Tuwim bez końca*, “Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 4, pp. 49–67.

⁵ Cfr. J. Olczak-Ronikier, *Korczak. Próba biografii*, Warszawa 2002, p. 80. Sulla binarietà dei circuiti editoriali ebraico-polacchi si veda W. Panas, *Pismo i rana*, Lublin 1996, pp. 42–44.

⁶ M. Adamczyk-Garbowska, *The Role of Polish Language and Literature in Bashevis's Fiction*, in: *The Hidden Isaac Bashevis Singer*, a cura di S.L. Wolitz, Austin 2001, pp. 138–139.

⁷ Così lo interpreta K. Dębicki, *Korczak z bliska*, Warszawa 1985, pp. 73–74.

⁸ Cfr. la testimonianza del pedagogo Michał Zylberberg, *Na chłodnej 33*, in: *Wspomnienia o Januszu Korczaku*, a cura di L. Barszczewska, B. Milewicz, Warszawa 1981, pp. 264–265.

gonista del racconto *Icyk Jodoform* – Itsik Iodoformio)⁹, da parte polacca gli veniva rinfacciata l'apertura verso la tradizione ebraica. Queste accuse riguardavano anche la sua attività di pedagogo nelle colonie estive, narrata nei racconti *Moski, Joški i Srule* (1910, 1922, 1934): polacchi ed ebrei assimilati lo disapprovavano perché accettava che i ragazzi a lui affidati parlassero in yiddish, fatto che avrebbe reso problematica la loro futura integrazione nella società, mentre i nazionalisti ebrei lo accusavano di allontanarli dalle loro radici, insegnando loro il polacco.

A entrambi replicava con l'arma dell'ironia:

Mi è stato rimproverato (in privato) il fatto che i ragazzi dei miei quadretti dalle Colonie [*Moski, Joški i Srule* – n.d. G.T.] sono troppo poco ebrei (...). Osservazione solo apparentemente giusta: anch'io all'inizio cercavo in loro caratteristiche specificamente ebraiche, ma non le ho trovate¹⁰.

Nei suoi testi letterari Korczak affronterà il tema dell'antisemitismo, servendosi di un sarcasmo ben più icastico che nella sua opera pedagogica¹¹. Negli anni Venti riferirà e parodierà apertamente gli stereotipi e le scorrettezze del linguaggio antisemita, facendo dire a un suo personaggio: “Te lo dico: mi sono talmente invigliacchito (...), toccato il fondo nell'incafonirmi, che quando capita che uno straccione o un ebreo mi urti, ora non sento neanche più il bisogno di spaccargli il muso”¹².

Seguace di scrittori dotati di un intenso *sense of humour*, quali Bolesław Prus¹³ e Anton Čechov o di un'estrema libertà inventiva, come H.G. Wells, dimostrerà un talento innato per il paradossale e il grottesco e la contemporanea capacità di attingere agli stilemi e i generi della cultura ebraica. Nel 1902 pubblicò sul settimanale satirico “Kolce” una nota storiella (dalla vitalità eterna,

⁹ J. Korczak, *Icyk Jodoform*, in: idem, *Dziela*, vol. 2: *Koszalki opalki. Humoreski i felietony*, t. 1–2, Warszawa 1998, pp. 326–330.

¹⁰ Idem, *Cykierbobe* (apparso sul periodico ebraico-polacco “Izraelita” nel 1904), in: idem, *Dziela*, vol. 5: *Moski, Joški i Srule. Józki, Jaški i Franki. Teksty z czasopism (1904, 1907–1908)*, Warszawa 1997, p. 270.

¹¹ Sul giornale fondato da Korczak, interamente redatto e scritto da bambini, “Mały Przegląd”, si affrontava il tema dei pestaggi e delle persecuzioni degli ebrei, astenendosi tuttavia da descrizioni e riflessioni particolareggiate: quando nel '27 un piccolo lettore propose di scrivere un resoconto del pogrom di Częstochowa la redazione decise di non pubblicarlo. Cfr. il contributo di Anna Landau-Czajka in questo stesso volume.

¹² J. Korczak, *Bezustydnie krótkie* (1926), in: idem, *Dziela*, vol. 10: *Senat szaleńców. Proza poetycka, utwory radiowe*, Warszawa 1994, p. 47; cfr. idem, *Żydowski niepokój*, in: idem, *Dziela*, vol. 14: *Pisma rozproszone. Listy (1913–1939)*, t. 2, Warszawa 2008, pp. 28–30.

¹³ Prus, anch'egli nato a Hrubieszów, lo shtetl da cui provenivano anche i Goldszmidt, era stato compagno di scuola dello zio di Janusz, Jakub Goldszmidt. Korczak nutrì una particolare venerazione verso la sua narrativa e i *feuilletons* umoristici *Kroniki tygodniowe* (Cronache settimanali).

se ne conosce perfino una variante ambientata nel ghetto di Varsavia), in cui un saggio Rabbi fa ritrovare la felicità perduta a un ebreo in preda all'accidia, prima ordinandogli di introdurre in casa delle capre e poi di riportare l'ordine cacciandole fuori. Molti anni dopo, nel '29, inizierà con uno *jüdischer Witz* la commemorazione funebre di un amico medico e filantropo, raccontando di un vecchio ebreo che in punto di morte invece di impartire consigli edificanti ai figli raccolti al suo capezzale, chiede solo chi di loro abbia intenzione di occuparsi degli affari di famiglia dopo la sua dipartita¹⁴.

La letteratura fu una passione tenace per Korczak fin dagli anni dell'adolescenza. Come per molti altri, essa costituiva una disperata, perfino maniacale via di fuga dalla famiglia e dalle regole anguste della società: “A quindici anni sono diventato un lettore matto e furioso. Non vedevo nient'altro, esistevano solo i libri”¹⁵, ricorderà nel *Diario del ghetto*, poco prima dalla morte.

Korczak sapeva bene quale forza dirompente e emancipatoria potesse avere la lettura. Nel secolo in cui era nato, era stata proprio la letteratura (polacca e tedesca) ad attrarre gli ebrei del suo paese verso l'occidentalizzazione e la laicizzazione (il culto di alcuni autori come Adam Mickiewicz, Eliza Orzeszkowa, Józef Ignacy Kraszewski, continuerà del resto a essere ben vivo per molte generazioni, anche tra gli scrittori di lingua yiddish).

La letteratura appariva a molti uno spazio più accogliente, in cui vigevano regole meno rigide ed erano meno netti i confini tra caste e religioni. Nel corso del secolo molti intellettuali ebrei che stavano scoprendo la cultura tedesca, polacca ed europea (spesso attraverso il filtro linguistico e culturale delle due prime) iniziarono a vagheggiarla come una “zona franca”, dove si riconoscesse un universale diritto di cittadinanza a tradizioni diverse, al riparo di discriminazioni altrove vigenti.

Nella prima metà del XX sec. narratori, poeti, commediografi, artisti, editori e giornalisti di origine ebraica popoleranno e vivificheranno la cultura polacca, con un contributo di forze intellettuali enormi. Essere un intellettuale ebreo-polacco, tentare di conciliare i tanti aspetti eterogenei dei due popoli, fu per molti una nobile sfida.

Anche Korczak credette al potere liberatorio della parola letteraria. Nella nuova realtà del primo Novecento essa aveva tanto più il dovere di mantenere un'ottica libera e aperta, educando a una coesistenza pacifica tra popoli. Nella sua battaglia di scrittore ebreo-polacco proporrà nuovi eroi e modelli comportamentali innovativi, in maniera anche dissacrante, anticipando di vari anni la passione per il paradossale e il grottesco delle Avanguardie tra le due guerre. Basti solo pensare al provocatorio protagonista del racconto breve *Pieśń wiosen-*

¹⁴ J. Korczak, *Szczęście*, in: idem, *Dzieła*, vol. 2, op. cit., pp. 62–63; idem, *Entuzjasta obowiązkowi...* (apparso originariamente sul periodico sionista “Nasz Przegląd” 1929), in: idem, *Dzieła*, vol. 14, op. cit., pp. 30–31.

¹⁵ Idem, *Diario del ghetto*, op. cit., p. 96 (15.07.1942).

na (Canto di primavera, 1906), che, alla domanda se sia “bianco o rosso” reagisce con la destabilizzante risposta: “Io sono a scacchi”¹⁶.

Pochi anni dopo, in un importante articolo sulla questione ebraica, *Trzy prądy* (Tre correnti, 1910) lo scrittore sentirà bisogno di accostare grandi scrittori polacchi ed ebrei:

Voce I: – ‘Noi polacchi, cattolici, dai nomi in -wski e in -icz, desideriamo lavorare per il progresso a la cultura del nostro paese. Che i-berg, i -sohn e gli -stein vadano in via Franciszkańska, dove ci sono case simili a quelle del quartiere di Solec, là dove abita gente che ha due gambe e un cuore (...).

Voce II: – Noi, discendenti di Salomone, Davide, Isaia, dei Maccabei dobbiamo essere dei parvenus tollerati a malapena, noi, l’aristocrazia più antica in Europa, dall’unico stemma dei Dieci comandamenti? Che vadano in via Solec quelli dai nomi con i nomi in -wski e in -icz, noi invece andremo in via Krochmalna!

Voce III: – Siamo fratelli di un’unica terra. Secoli di sorte e malasorte comune, una lunga strada condivisa, (...) una sola terra ricopre le ossa dei nostri padri, vi sono state più lacrime che sorrisi, ma la colpa non è stata né nostra né vostra. Oh, lavoriamo assieme (...). Accendiamo un falò, apriamo alla sua luce le anime nostre. Come ebreo-polacco io mi sento vicino con tutto il cuore a questa voce, anche se non posso non comprendere le due precedenti, altrimenti mi sentirei come se non fossi adeguatamente sviluppato e se non avessi diritto di comprendere voci così chiare come quelle di *Ceneri*, dei *Contadini* e del *Signor Balcer*¹⁷ o come quelle di Shalom Ash, di Sholem Aleykhem, di Peretz. Esiste poi una quarta voce, una corrente forte, maledizione, come cento diavoli, ma su quella stiamo zitti, perché il nostro progresso non ce la fa davvero a comprenderla¹⁸.

Franciszkańska, Krochmalna e Solec sono strade dei quartieri poveri di Varsavia, le prime due abitate da una popolazione prevalentemente ebraica, la terza da operai e artigiani polacchi. La IV voce è naturalmente quella degli antisemiti, su cui Korczak non intende soffermarsi... In questo modo egli non solo contesta la tesi (condivisa anche dagli scrittori di lingua polacca e yiddish da lui citati) che ebrei e polacchi debbano agire ciascuno a favore dei loro correligionari, ma rifiuta anche le dichiarazioni programmatiche di chiunque si proclami esponente di una cultura superiore alle altre. La sua tenacia nel ricercare elementi di comunanza e solidarietà si manifesta nella volontà, sempre più controcorrente, di unire nomi e lingue, dando vita una forma plurima

¹⁶ Idem, *Pieśń wiosenna* (pubblicata originariamente in: „Herold Polski”, 1906), in: idem, *Dzieła*, vol. 2, op. cit., p. 19.

¹⁷ Ci si riferisce ai romanzi di Stefan Żeromski, Eliza Orzeszkowa e Władysław Reymont.

¹⁸ J. Korczak, *Trzy prądy*, in: idem, *Dzieła*, vol. 3: *Na mównicy. Publicystyka społeczna 1898–1912*, t. 2, Warszawa 1994, p. 218.

dell'essere polacco¹⁹. Korczak credeva che si potesse essere a un tempo ebreo e polacco, anche se questa duplice identità implicava una sorta di acrobatico equilibrismo.

Fin dai primi anni di attività letteraria lo scrittore – in cui covava da sempre il temperamento del ribelle – aveva preso molto sul serio l'idea di un mondo alla rovescia, ben oltre il suo uso tradizionale come espediente umoristico. Già nel 1897 in *Emancypacja kobiet* (L'emancipazione femminile) vorrà giocare con l'assegnazione dei compiti nella società e nella famiglia – sua bestia nera da sempre – fantasticando di un mondo in cui le donne vadano in ufficio e gli uomini si occupino dei bambini. Questo breve racconto, solo in apparenza una parodia del movimento emancipazionista, getta invece un'ombra di ridicolo su tutto il meccanismo di divisione dei ruoli²⁰. Più tardi questa vena si farà sempre più impertinente. Si immaginerà le conseguenze di un futuro in cui nascano solo maschi (*Koniec świata. Trochę fantazja* – La fine del mondo. Quasi una Fantasia, 1906) o – vari decenni dopo – farà proporre a un personaggio ricoverato in manicomio di creare dei vespasiani per le donne²¹. Del resto il suo stesso pensiero pedagogico si era mosso alla ricerca di situazioni educative radicalmente alternative alla famiglia. Vale la pena di ricordare che i protagonisti delle sue opere sono spesso bambini maturi o straordinariamente capaci di imparare, e adulti che, al contrario, non possono dirsi tali.

Del resto per il pedagogo polacco perfino le gerarchie sociali e rigorosamente castali²² non erano che convenzioni legate in qualche modo alla casualità. Solo certe circostanze e convenzioni facevano sì che qualcuno fosse diventato avvocato o medico o che si venisse etichettati in base a un nome polacco o ebraico. Nel dramma incompiuto *Senat szaleńców. Humoreska ponura* (Il senato dei folli. Commedia umoristica tetra, 1931) il Fratello Triste ricorderà: “Per questo noi non possiamo comprendere (...). Tra di noi si insinua sempre una folla di maschere, di spettri bugiardi e litigiosi, dolorosamente contratti in una smorfia e ombre erranti vagano in mezzo a noi”²³.

Nel racconto *Bajka życia* (La favola della vita) preconcetti e ideologie scavano un fossato invalicabile fra tre ragazzini che si volevano bene, coinvolgen-

¹⁹ K. Dębicki, op. cit., p. 72. Cfr. il passo del *Diario del ghetto* sulla tendenza del mondo a „dividere, dividere, dividere. Non unire” (p. 80).

²⁰ J. Korczak, *Emancypacja kobiet* (apparso sul settimanale umoristico “Kolce”), in: idem, *Dzieła*, vol. 2, op. cit., p. 196.

²¹ Idem, *Koniec świata*, in: idem, *Dzieła*, vol. 2, op. cit., pp. 135–140; idem, *Senat szaleńców*, in: idem, *Dzieła*, vol. 10, op. cit., p. 90.

²² Introdotto da Max Weber a proposito del capitalismo ebraico, il termine è stato applicato in senso più lato alla società polacca ed ebraico-polacca nel fondamentale – ma purtroppo poco noto – saggio di A. Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej* (1961, tr. inglese: *The Jews in Polish Culture*, Evanston Ill. 1988).

²³ J. Korczak, *Senat szaleńców*, op. cit., p. 142.

doli in una guerra fratricida di cui neanche loro colgono il senso²⁴. Korczak ammonirà altrove: “Non sappiamo quale favola della vita ci accompagnerà sino alla fine, se sarà cattiva, difficile, allegra o tetra”²⁵. La favola della vita è dettata da un caso tirannico e malvagio, da una volontà perversa della società che mira a spezzare i naturali meccanismi di solidarietà ancora presenti dell’infanzia.

Korczak crea dei personaggi che cercano stratagemmi di sopravvivenza. Vale la pena di ricordare ancora l’anonimo protagonista e narratore del *Canto di primavera*. In una giornata primaverile egli rivolge a vari adulti, incontrati casualmente in un parco, delle frasi infarcite di eccessive effusioni, di luoghi comuni, in un inno alla fratellanza e all’amore reciproco. Dietro a questa impertinente reiterazione, che si ispira probabilmente ai moduli della farsa e del vaudeville sfruttati anche dal cinema muto, si cela una strategia deliberatamente provocatoria, una giullaresca saturazione perbenista, in cui vengono ingranditi e deformati gli altrui pregiudizi e banalità. Solo i fanciulli reagiscono con naturalezza all’appello del protagonista del racconto a non dare importanza ai cognomi e a non catalogare le persone.

La sua candida insolenza rivela tuttavia un’inaspettato effetto maieutico in molti suoi occasionali interlocutori, intimiditi o scandalizzati da quello strano personaggio, che vuol porsi a tutti i costi fuori dagli schemi. Quando infatti egli dichiara di non essere “né bianco né rosso”, ma “a scacchi”, uno di loro viene spinto a confessare che della gente “a scacchi” ha paura²⁶.

Antifilisteo come gli eroi dei romanzi simbolisti della *Giovane Polonia*, da lui letti in gioventù, nei dialoghi di questo racconto Korczak si approssima genialmente all’assurdo, preannunciando di circa un trentennio i grotteschi “duelli” di gesti, smorfie e parole di *Bacacay* (1933) e *Ferdydurke* (1938) di Gombrowicz.

Nel già citato dramma *Senato dei folli* farà un ulteriore passo in avanti, vanificando con il *nonsense* lo stereotipo razzista. Ecco la risposta a una battuta antisemita dell’unico personaggio ebreo, in un polacco un po’ particolare, calcolato sullo yiddish:

IL BISONTE:

– Set tu che puzzli, ebreo.

IL MERKANTE:

– Anche se già quattro anni e dieci mesi io non sono più ebreo, non sento di essermi fatto un gelsomino o un mughetto²⁷.

²⁴ Idem, *Bajka życia*, in: ibidem, *Dziela*, vol. 14, op. cit., pp. 233–235.

²⁵ Idem, *Zimowa pomoc* (originariamente pubblicato in “Antena” 1939), in: idem, *Dziela*, vol. 10, op. cit., p. 170.

²⁶ Idem, *Pieśń wiosenna*, op. cit., p. 19.

²⁷ Idem, *Senat szaleńców*, op. cit., p. 17.

Non è da escludere che nelle vaghe figure di questi innocenti provocatori, che elevano l'affettazione retorica e lo stereotipo a un grado e paradossale e insostenibile, possa celarsi una fusione di due tipiche maschere della tradizione umoristica ebraico-orientale: il maldestro semplicitto *shlemiel*, che resta “fuori dalla casta dei sicuri”²⁸, e il rompiscatole *nudnik*. La condizione stessa dell'ebreo assimilato, transfuga e comunque sospetto a tutti, gli conferisce uno sguardo diverso.

A pochi anni di distanza dal *Senato dei folli*, nel 1936, lo dichiarava anche Maurycy Szymel (1903–1942), poeta che componeva sia in yiddish sia in polacco: “Chi meglio dell'ebreo esprime infatti l'inquietudine di un'epoca di declino: l'ebreo, simbolo più autentico di ogni inquietudine, l'ebreo, solo nella bufera del mondo, l'ebreo, negazione di ogni concetto acquisito e radicato?”²⁹.

Colui che sta a cavaliere di due culture, lingue e religioni, colui che osa “cancellare i confini” acquisisce una libertà straordinaria nello smascherare regole e convenzioni perché è il neofita, reduce dall'iperbolico salto dalla società askhenazita a quella polacca. Cerca di essere “il primo in tutto” e come ogni *parvenu*, imita gli aspetti del mondo cui approda, senza esservi mai pienamente ammesso. Il rimanere sulla soglia gli apre tuttavia una prospettiva più ampia e veritiera, grazie alla quale egli può invertire con innocente sarcasmo i ruoli della società e della famiglia.

Dato che la società è schiava dei preconcetti, ai personaggi *outsiders* di Korczak non resta che elevarli alla potenza, verso il paradosso: di qui i loro scarti logici, le mentali “mosse del cavallo”. E anche il frequente ricorrere dello scrittore al procedimento dell'inversione dei ruoli (adulti immaturi, bambini straordinari, medici sprovveduti, folli estremamente lucidi), della trasformazione magica (adulti che tornano bambini, Messia che divengono mendicanti – del resto *topos* della cultura ebraica – e a quello della narrazione straniata, che lascia la parola a personaggi inusuali, quali un neonate o un cavallo³⁰.

²⁸ Cfr. H. Arendt, *Il futuro alle spalle*, a cura e traduzione di L. Ritter Santini, Bologna 1981, pp. 63–71 e 271–274; L. Ritter Santini, *La passione di capire*, in: H. Arendt, op. cit., pp. 16–20.

²⁹ M. Szymel, *Od tłumacza*, in: A. Ptasznik, *Ani sobie ani muzom. Poezje*, Warszawa 1936, pp. 49–50.

³⁰ Bobo, protagonista del racconto omonimo del 1914, narrato in terza persona ma dal suo punto di vista, è un bambino piccolissimo (J. Korczak, *Bobo*, in: idem, *Dzieta*, vol. 6: *Śława. Opowiadania (1898–1914)*, Warszawa 1996). In *Interview koni* (Intervista ai cavalli, 1902) la parola è invece lasciata a un celebre purosangue. Il giornalista che lo intervista scopre che il presupposto “il sangue è sempre sangue, anche in un cavallo” non è del tutto vero, perché l'animale, vittima di una triste sorte, muore sotto ai suoi occhi (idem, *Koszalki*, in: idem, *Dzieta*, vol. 2, op. cit., pp. 102–106). Lo scrittore polacco potrebbe essersi qui ispirato sia a *Cholstomer* (1866) di Tolstoj, lungo monologo in prima persona di uno sfortunato destriero, discriminato a causa della pezzatura del suo manto, sia allo *Horse's Tale* di Mark Twain (1907), sia infine ai classici yiddish *Di klacze* (1873, traduzione polacca 1886) di Mendele Moykher Sforim, e *Methuselab* (Matusalemme, storia della vita di un cavallo ebreo, 1902) di Sholem Aleykhem.

Antenati e Orfani. Lo shtetl

Gran parte degli intellettuali ebrei di lingua polacca non sembrava condividere la nostalgia verso il passato, manifestata dalla cultura letteraria e politica ebraica a partire dagli ultimi decenni dell' Ottocento. È vero che esisteva anche il fenomeno degli "ebrei di ritorno" (un caratteristico esempio è Debora Vogel, 1902–1942), che, pur provenendo da famiglie in cui si parlava polacco da generazioni, avevano studiato l'yiddish per creare anche in quella lingua un nuovo canone europeo. Tuttavia la maggior parte degli scrittori, degli artisti, dei critici, degli editori e giornalisti assimilati si sentiva assai distante non solo dalle piccole cittadine ebraiche da cui si erano mossi i loro antenati, ma perfino dallo stesso variegato mondo di lingua e cultura ebraica delle grandi comunità urbane, a due passi da loro: lo ritenevano pericolosamente isolazionista, sprofondata in un arcaico passato, incompatibile con il loro universalismo progressista. Sebbene a volte si rammaricassero che quella cultura – con cui si veniva a contatto attraverso il cinema o *tournées* teatrali – rimanesse lontana mille anni luce, non riconoscevano lo *status* di lingua all'yiddish, considerato uno *żargon*, uno *slang*, un gergo contaminato³¹.

La rivalutazione del chassidismo e dello *Ostjudentum* di un Kafka, un Roth o un Buber fu scarsamente condivisa dagli scrittori ebrei che scrivevano esclusivamente in polacco (un caso a parte è la trasfigurazione fantastica di Bruno Schulz). Fino alla seconda guerra mondiale nessuno di loro arrivò a rammentare gli antenati provenienti dalle arretrate province del paese né considerò lo shtetl come un "mondo pieno di poesia", che andava resuscitato nella letteratura, nelle arti figurative, nel teatro e nel cinema. Ben diversamente dai loro numerosi coetanei che avevano scelto lo yiddish, quasi tutti gli scrittori ebrei assimilati che scrivevano in polacco non si soffermeranno sulla vita dello shtetl. Non si trattava di una rimozione dell'ebraismo, ma di un distacco da ciò che veniva considerato retaggio del passato. Accadrà perfino a chi era nato in una famiglia di *chassidim* e fino all'adolescenza aveva parlato solo yiddish, come il grande narratore delle tragedie della Shoah, Adolf Rudnicki, nato Aron Hirschhorn.

Si potrebbe da dire che ciò non accadde perché per gli ebrei assimilati polacchi lo *Ostjudentum* non era un mito del passato, ma qualcosa di ben più concreto rispetto ai loro omologhi di Vienna, Praga o Berlino. Un'altra difficoltà a riconoscere proprio il mondo dei loro antenati, nasceva dal fatto che erano soprattutto gli antisemiti a volerli associare a forza a alla tradizione del-

³¹ Fra le tante voci critiche (anche se spesso ambivalenti) nei confronti dello yiddish vale la pena di riportare quella del già citato Julian Tuwim, celebre poeta assimilato, che nel 1934 ebbe a chiamarlo miscuglio di lingue e "minestrone ebraico-tedesco" (*hebrajsko-niemiecki bigos*). J. Tuwim, *Wspomnienia o Łodzi*, in: idem, *Dziela*, vol. 5: *Pisma prozą*, a cura di J. Stradecki, Warszawa 1964, p. 34.

lo shtetl. Anche le opposte accuse dei nazionalisti ebrei non riuscivano a spingerli ad apprezzare i narratori yiddish del XIX sec., ma spesso sortivano l'effetto opposto.

La resa dei conti diverrà ineludibile solo con la Shoà. Il poeta Antoni Słonimski, – i cui antenati provenivano dalla stessa cittadina ebraica di cui erano originari i Goldszmidt³², continuerà a guardare con critico distacco al mondo ebraico ortodosso fino alla II guerra mondiale: la piccola città ebraica gli apparirà interessante solo dopo il suo annientamento, anche grazie all'incontro in esilio con personalità della diaspora ebraica, quali Itzik Manger³³.

Anche in questo caso l'atteggiamento di Korczak fu estremamente originale. Lo shtetl comparirà puntualmente nei suoi testi letterari, ma senza essere né idealizzato o denigrato. È probabile che molti degli aneddoti e storie di quel mondo gli siano giunti per bocca della nonna materna Mila (Emilia Gębicka), l'unica che conservasse una profonda religiosità in famiglia. Sappiamo inoltre dalla sua corrispondenza e dai suoi articoli, che seguiva le opere di Yitskhok Leybush Peretz, Sholem Ash, Sholem Aleykhem...

Agli inizi la piccola cittadina viene evocata in maniera umoristica. Nel 1903 viene introdotta attraverso richiami parodistici ai *topoi* della narrativa yiddish³⁴: “Tu forse, o lettore, conosci quelle nostre piccole cittadine fangose, che lontane dallo strepito... Ma ora è estate, perciò fa caldo, la gente non ha voglia di leggere... perciò bisogna stringere, e perciò passerò ai fatti”³⁵.

Più tardi – in particolare nel periodo tra le due guerre, negli anni “miserabili, vergognosi, anni di (...) viltà, menzogneri (...) maledetti”³⁶ – la piccola comunità ebraica diverrà sempre più luogo su cui si accanisce la Storia ...

Una delle testimonianze più toccanti è la corrispondenza dal fronte (Korczak vi era stato inviato come medico dell'esercito russo), apparsa nel 1918 sulla stampa ebraica di lingua polacca. Gli ebrei sono le vittime privilegiate di ogni bagno di sangue:

³² J. Olczak-Ronikier, op. cit., p. 15.

³³ Originario della Bucovina, Manger – uno dei più grandi poeti in yiddish – aveva vissuto vari anni a Varsavia. Słonimski, che non conosceva lo yiddish, lo incontrò a Londra durante la guerra e con il suo aiuto tradusse la ballata *Oyfn Veg Shteyt a Boym (Na drodze stało drzewo)*. Echi della poesia di Manger sono percepibili nella sua *Elegia miasteczek żydowskich (Elegia degli shtetl)*. A. Słonimski, *Jawa i mrzonka. Spowiedź emigranta. Jak to było naprawdę*, Warszawa 1972, pp. 138–140.

³⁴ Il fango era uno degli elementi “costituzionali” delle descrizioni dello shtetl. Come Korczak, anche altri scrittori ebrei polacchi del Novecento la volgeranno in chiave in parodica, come nel geniale racconto di Aleksander Wat, *Żyd wieczny tułacz (L'ebreo errante, 1927)*: “A Żebrzydowo il fango c'è sempre. A primavera in rivoli, ondulato; d'estate denso, melmoso, nero; in autunno viscoso, appiccicoso; d'inverno scricchiolante sotto i piedi”. A. Wat, *L'ebreo errante*, traduzione e cura di L. Marinelli, Roma 1995, p. 32.

³⁵ J. Korczak, *Icyk Jodoform*, op. cit., p. 326.

³⁶ Idem, *Diario del ghetto*, op. cit., p. 84.

Qualche immagine.

Myszyniec. Una cittadina di confine. La piazza principale. Negozi saccheggianti, finestre spaccate, porte sfondate. Gli edifici sono già bruciati. Non ci sono quasi più abitanti, non c'è più un solo ebreo. Carri di accampamenti militari, cavalli, fanteria e cavalleria. Ho detto che non c'è più un solo ebreo: ne è rimasto uno invece, vecchio e non vedente. Attraversa la piazza, tasta la strada con il suo bastone, riesce stranamente a scansare i carri, si sposta lento attraverso quel fiume di cavalli e uomini. Forse non ha famiglia o forse lo hanno abbandonato nella fuga? No, lui è restato perché lo ha scelto: a Myszyniec sono rimasti la sinagoga e il cimitero. Così mi hanno detto a Kazidło³⁷.

Questa descrizione è straordinariamente prossima ad alcune pagine del più tardo *Tarabas, un ospite su questa terra* (1934) di Joseph Roth, in cui, durante la stessa guerra, un altro esercito di occupazione si trova alle prese con un inerme villaggio ebraico. Come testimonia il *Diario* – l'immagine del vecchio ebreo cieco e solo, ma guidato da una misteriosa forza, si ripresenterà in tutta la sua potenza simbolica alla mente di Korczak nel ghetto, nell'imminenza della morte. Allora il "Vecchio Dottore" sentirà di identificarsi con quel vecchio ebreo cieco, rimasto fino all'ultimo a testimoniare la sua fedeltà e lealtà...³⁸.

Un'altra istantanea del 1918 dal fronte:

Stulsko, un villaggio dei Carpazi: ai piedi della montagna una capanna. Dentro una luce: due candele. Noi, l'esercito, in ritirata, in fuga, come sempre. Cosa sia l'esercito russo in fuga lo sanno tutti: un pericolo per tutti e più di tutti per gli ebrei. Accendere due candele il venerdì sera, senza velare la finestra con uno scialle è follia, forse eroismo. Non so chi vi abiti e osi accendere le candele senza velare la finestra³⁹.

Lo scrittore è comunque assai lontano da vedere lo shtetl come l'unico luogo delle sofferenze umane. Non solo esistono altre vittime della guerra, ma gli stessi ebrei possono essere causa di patimenti e ingiustizie, quasi per un cieco accanimento divino:

Gli ebrei non sono gli unici a soffrire. Il mondo intero sprofonda nel sangue e nel fuoco, nei lamenti, lacrime e nel lutto. (...) Fugge un intero villaggio: carri, mucche, fanciulli, vitelli, madri e padri, vecchi. Un ebreo vaga in mezzo a loro e compra: paga poco, quasi nulla. Consiglia di vendere, intima di vendere... Mostra un foglio con un timbro. Se loro non venderanno, lo lui sa cosa accadrà... Chino il

³⁷ Idem, *Z wojny* (1918), in: idem, *Dziela*, vol. 14, op. cit., p. 7.

³⁸ Idem, *Diario del ghetto*, op. cit., p. 108 (1.08.1942).

³⁹ Idem, *Z wojny*, op. cit., p. 8.

capo chiedendo al cielo, chiedendo alla terra con gli occhi, il pensiero, il dolore: non ti basta il nostro errare, il torto che subiamo, la nostra disgrazia delle disgrazie... Dillo, ti serve anche la nostra onta... dimmi, a cosa mai ti serve?⁴⁰

L'autore di *Quando ridiventerò bambino* sentiva di essere legato a quell'arcaico mondo perché esso era stato punto di partenza di un processo senza ritorno, la difficile assimilazione dei suoi antenati. Malgrado tutta la sua arretratezza, quel mondo aveva infuso in loro molto coraggio e intelligenza, aiutandoli a crescere e a trasformarsi nonostante l'enorme distanza dal mondo dei *goyim* (qualcosa di simile avverrà anche nel *Giobbe* di Joseph Roth, in cui il figlio minorato di Mendel Singer rimasto nello shtetl si trasforma miracolosamente in un musicista di fama internazionale). Proprio per questo lo shtetl non appare a Korczak come uno scenario epico riservato ai soli ebrei, come accadeva nella letteratura yiddish, ma una comunità dai caratteri universali, certo migliore dell'arida modernità⁴¹.

Alla figura di Hersz Goldszmidt, suo nonno paterno, povero orfano di Hrubieszów che era riuscito a divenire medico, si ispirano le novelle *Herszele* e le già citate *Tre spedizioni di Herszek*, ambientate tra Polonia e Palestina ai primi del sec. XIX. Va ricordato che ambedue i nomi, *Herszele* e *Herszek*, sono diminutivi – yiddish e polacco – dell'ebraico Hirsh (Hersz), nome che fu anche dello stesso Korczak, registrato nella variante onomastica polacca Henryk⁴². *Herszek* è un fanciullo visionario che abbandona la sua misera cittadina, sognando di guidare il suo popolo verso una terra più felice.

Rivisitando il motivo della scoperta del mondo dei Gentili da parte di un giovane e intelligente ebreo, Korczak si riallaccia a classici della letteratura yiddish, primo fra tutti i picareschi *Viaggi di Beniamino terzo* (1878) di M.M. Sforim. È probabile che abbia anche voluto contrapporsi a certi ambigui tipi ebraici come l'*Herszek* di una novella quasi omonima, l'*Historia Herszka* (Storia di *Herszek*) di J.I. Kraszewski, altrove anche ritrattista di personaggi ebrei positivi⁴³.

Mentre il poco più giovane di lui Franz Kafka, che guardava in maniera ambivalente al mondo dell'Ostjudentum, continuò a sentirsi “senza antenati, senza nozze, né discendenti, con una voglia selvaggia di antenati, di nozze

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Va interpretata in questo senso l'affermazione di Korczak di preferire Lublino e Hrubieszów (che non aveva mai viste) al moderno quartiere di Varsavia, Żolibórz (J. Korczak, *Diario del ghetto*, op. cit., p. 37).

⁴² Ibidem, p. 100.

⁴³ Nel romanzo *Latarnia czarnoksiężka. Obrazy naszych czasów* (La lanterna magica. Immagini dei nostri tempi, 1843–1844), ambientato in Volinia, Kraszewski aveva fatto dire a un personaggio che ciò che rendeva veramente polacca ogni città erano gli ebrei e che quando essi venivano a mancare si aveva la sensazione di estraneità, come se ci fosse qualcosa che non andasse.

e di discendenti”⁴⁴, proprio attraverso la frequentazione della narrativa yiddish e la propria scrittura, Korczak riuscì a superare uno stato d’animo altrettanto drastico e simile⁴⁵ e a condurre una fortunata ricerca delle radici (non sempre possibile – come abbiamo visto – ad altri intellettuali ebrei). Egli ritroverà una paternità putativa non solo nel suo lavoro nella Casa degli orfani, ama anche nei suoi personaggi fanciulli. Li rappresenterà fantasiosi, ribelli, intelligenti e anticonformisti, in modo da poterli proporre come un modello agli ebrei non assimilati del suo tempo, senza famiglia ma non senza passato.

Una parabola contro la follia del mondo

L’incompiuta “commedia umoristica tetra”, *Il senato dei folli*, l’unico testo teatrale di Korczak a venire rappresentato in vita (Varsavia, teatro Ateneum, 1931), era stata originariamente concepita in tre movimenti: il Caos, la Cristallizzazione e l’Azione⁴⁶. Essa si svolge in uno straordinario manicomio, in cui viene condotto un innovativo esperimento terapeutico: l’ospedale si tramuterà in un “Senato”, dove gli “avvenimenti minuti si ergono al rango di Questioni” e liberamente si dibatte sui progetti di riforma più balzani (o che tali appaiono). Il titolo riecheggia un verso del poema *Sagesse* (1881) di Paul Verlaine, scritto dal poeta francese durante e immediatamente dopo la prigionia.

Korczak era ossessionato e affascinato dalla follia. Da una parte si sentiva “figlio di un folle” – come si definirà nel *Diario* (il padre, impazzito probabilmente in seguito alla contrazione della sifilide, era morto, forse suicida, in manicomio nel 1896)⁴⁷ dall’altra considerava la follia come un imprescindibile elemento creativo. Nel diario scrisse infatti: “Amo troppo la mia paz-

⁴⁴ “Senza antenati, senza nozze, senza discendenti, con una voglia selvaggia di antenati, di nozze e di discendenti. Tutti mi porgono la mano: antenati, nozze e discendenti, ma troppo lontano da me” [21 gennaio 1922], F. Kafka, *Confessioni e diari*, a cura e traduzione di E. Pocar, Milano 1972, p. 610.

⁴⁵ Si tratta della determinazione “Uno schiavo, un ebreo polacco sotto il dominio zarista non ha diritto di aver figli” risalente agli anni della giovinezza: cfr. la lettera del marzo 1937 all’amico M. Zylbertal (cit. in: H. Morkowicz-Olczakowa, *Janusz Korczak*, Warszawa 1966, p. 98). La tendenza a divenire padre putativo dei suoi personaggi orfani ebrei si era manifestata anche nel suo romanzo *Dziecko salonu* (Il bambino da salotto, 1906), in cui il giovane (e autobiografico) protagonista, che ha lasciato l’agiata famiglia borghese per studiare medicina e dedicarsi alla letteratura, accoglie dei ragazzini ebrei, nella cui “vita c’è così poca poesia” (J. Korczak, *Dziecko salonu*, Kraków 1980, p. 159).

⁴⁶ *Senat szaleńców będzie obradował w teatrze Ateneum. Rozmowa z autorem – Januszem Korczakiem* (1931), w: J. Korczak, *Dzieła*, vol. 14, op. cit., p. 81.

⁴⁷ La follia riecheggia nelle opere letterarie fin dal suo esordio giovanile nel 1898, nel dramma (andato perduto) *Którędy* (Da che parte?) e nel romanzo incompiuto, scritto a diciassette anni, *Samobójstwo* (Suicidio). Cfr. idem, *Diario del ghetto*, op. cit., p. 91.

zia, per non essere spaventato all'idea che qualcuno provi a curarmi contro la mia volontà”⁴⁸.

L'ospedale psichiatrico – di cui per anni aveva avuto un “sacro terrore”⁴⁹ – nel *Senato dei folli* diventa al contrario un luogo in cui possono manifestarsi a pieno titolo i già consueti giochi intorno a convenzioni, maniere, ruoli, in un capovolgimento che vira verso il *nonsense*. È una follia dalle svariate gradazioni, da quella guerrafondaia a quella più comica e infantile, in cui si trovano anche degli elementi ricorrenti del pensiero pedagogico e letterario di Korczak, primo fra tutti l'im maturità degli adulti.

Alcuni dei pazienti appartengono alla categoria di provocatori apparentemente buffoneschi, ma sensati, da noi già incontrati. L'Operaio propone di fondare un “Tribunale dell'Amore”, l'Omoerotico si fa invece latore di una proposta all'insegna del rovesciamento, che era stata anche un'idea di Korczak: l'istituzione di una patente per aver diritto di divenire i genitori⁵⁰. Altri progetti invece sembrano saltare fuori da una raccolta di freddure: bare con “riscaldamento centrale” o lo sfruttamento energetico degli scodinzolii dei cani... Naturalmente c'è un parodistico Colonnello, dai pregiudizi razzisti, genetici, sessisti, sorta di dottor Stranamore *ante litteram*, che si prefigura con gioia la vista di città in fiamme e saccheggiate.

In questo strano manicomio, non-luogo dai contorni e dalle norme inaspettatamente meno nitide e rigide che altrove, giungono anche gli echi delle follie del mondo esterno. Korczak ottiene una sublimazione grottesca delle minacce della Storia e dello spettro del totalitarismo, anche grazie ad alcuni accorgimenti scenografici: fa sovrastare la spoglia scena da un rudimentale globo e da un orologio a pendolo (da un'unica lancetta a forma di spada). “Globo impazzito di un mondo impazzito (...), pazzo orologio di tempi folli” – li definirà un personaggio⁵¹. Quando il Colonnello e l'Operaio parleranno di sangue, violenza, guerra e rivoluzione, il globo si metterà in moto.

Korczak aspira a rappresentare un'allegoria grottesca della follia demoniaca della Storia e degli uomini, non riconducibile solo alla contemporaneità, ma intrinseca dell'età adulta. Il dramma avrebbe dovuto chiamarsi originariamente *Commedia satanica*, richiamandosi esplicitamente alla *Non divina commedia* (1836), il drama “metafisico” di Zygmunt Krasiński⁵², in cui erano del resto presenti elementi da *pamphlet* antisemita. Pur aspirando, come Krasiński e Mickiewicz, a coniugare Storia e metafisica nel loro teatro (in epoca più recente era accaduto anche all'*Affare Makropulos* (1922) di Karel Čapek), il *Senato* finisce per diluirsi in una farsa paradossale e aforistica, proprio per que-

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Idem, *Senat szaleńców*, op. cit., p. 136.

⁵¹ Ibidem, p. 66.

⁵² *Senat szaleńców będzie obradował...*, op. cit., pp. 80–81.

sto ritenuta più autentica e veritiera da Korczak, come da altri scrittori tra le due gerre.

Ciò permette a questa “commedia umoristica tetra” di contaminarsi con il gusto per l’assurdo delle Avanguardie, introducendo personaggi surreali o incongruenti con la situazione iniziale: accanto a portantini e infermieri troviamo infatti sia un enigmatico Pellegrino sia una Bella addormentata (che in seguito scopriremo promessa al Milite Ignoto!) attorniata da un corteggio di nanetti danzerini. Simili personaggi, portati a un’insolita, elevata temperatura surrealista, sono forse l’eco della *pièce Il pazzo e la monaca* (1923), anch’essa ambientata in manicomio dallo sperimentatore Stanisław Ignacy Witkiewicz, in cui un poeta folle suicida e il suo odiato psichiatra, da lui ucciso, resuscitano e rientrano in scena come se nulla fosse.

Se è stato notato che nessuno dei personaggi del *Senato* può essere considerato un *porte parole* di Korczak⁵³, è possibile tuttavia intravedere nella figura del Pellegrino un’eco della sua stessa voce e negli esperimenti straordinariamente liberali dei due psichiatri una parodia delle teorie psicanalitiche. I tolleranti Medico e Professore (probabilmente anche lui un ebreo)⁵⁴ sono infatti ben lontani dall’abominio e fanatismo dei loro omologhi negli *Ultimi giorni dell’umanità* (1919) di Karl Kraus⁵⁵, e ben più simili al dottor Grün, lo sprovveduto psicanalista di origine semita della *pièce* di Witkiewicz (alla cui visione di una contemporaneità materialista e consumista Korczak è forse debitore).

I 18 personaggi del *Senato dei folli*, tutti rigorosamente maschili, non sono che vaghe allegorie, un didascalico catalogo di maschere: tra gli altri ricordiamo il Birbante, l’Attaccabrighe, il Restauratore, l’Omoerotico, l’antisemita Bisonte e il già citato Mercante, commerciante ebreo. L’Assassino – di fatto solo reo di tentato omicidio – proclama come una sorta di igiene mentale il diritto di impallinare il proprio prossimo: un guizzo quasi marinettiano il suo, che anticipa di quarant’anni *Piccoli omicidi* di Jules Feiffer... Alla fine appare una sola misteriosa donna, Barbara Szulc, l’unica a non essere una rigida maschera, forse perché capace di compassione e perdono.

Compassione e perdono ritornano anche in un cammeo narrativo incastonato nel dramma. Si tratta della *Favola* narrata all’orfanello Janek da un misterioso personaggio, il Vecchio Pellegrino, estraneo alle discussioni del Senato dei folli (qualcosa del genere era accaduto anche nel dramma *Dalla vita degli*

⁵³ M. Piwińska, *Senat szaleńców – dramat Janusza Korczaka*, in: *Janusz Korczak – życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej, Warszawa 12–15 października 1978*, a cura di H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982, p. 245.

⁵⁴ Il Bisonte commenta a suo proposito: “Scienziati! Niente genealogia e invece quanti Tal-mud si è letti, lui!”. J. Korczak, *Senat szaleńców*, op. cit., p. 93.

⁵⁵ Cfr. i farneticanti discorsi degli psichiatri guerrafondai al Congresso di Medicina di Berlino, in: K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell’umanità*, a cura di E. Braun, M. Carpitella, Milano 1980, pp. 396–403.

insetti (1921) dei fratelli Čapek, in cui – accanto al vagabondo testimone dei comportamenti insensati degli insetti – compariva inaspettatamente anche un pellegrino (Poutník)⁵⁶.

La favola sembra introdurre un inatteso elemento di libertà nel Senato dei folli, ennesimo teatro delle pazzie del mondo. Essa narra del ritorno sulla terra di un Dio invecchiato e solitario. Pur nel suo evidente richiamo alla *Leggenda del Grande Inquisitore* – con cui condivide il pessimismo sugli uomini e l'esaltazione di una libertà divina superiore alle regole e convenzioni – essa riecheggia le variazioni dissacranti sul Ritorno del Messia presenti nella cultura yiddish ed ebraico-polacca del Novecento, in particolare nell'opera pittorica e nel perduto romanzo di Bruno Schulz *Mesjasz* (Il Messia). A suo tempo la *Favola* fu aspramente criticata dai critici: tra di loro lo stesso Słonimski, che aveva assistito alla messa in scena del *Senato* nel '31. Ma la vitalità di questa parabola korczakiana si è dimostrata ben più longeva: Słonimski stesso ne verrà influenzato molti anni dopo, nel racconto *Jak to było naprawdę* (Cosa è successo davvero, 1966), in cui il Messia fa visita a un povero sarto ebreo, sopravvissuto allo Shoà, nella Varsavia comunista dei primi anni Sessanta⁵⁷.

La storia narrata dal Vecchio Pellegrino è la seguente: Dio si ripresenta sulla terra. I potenti hanno bisogno di trattenerlo presso di sé per recuperare l'autorità perduta, perciò lo accolgono con tutti gli onori, progettano di costruirgli un palazzo di marmo e oro, vogliono farlo viaggiare in limousine, ne scrivono senza posa. Lui invece li delude, si rivela senza ambizioni, desta scandalo. Non legge i loro giornali, ai loro templi preferisce il contatto con la natura, la compagnia delle prostitute, dei fanciulli, degli animali, dei vecchi abbandonati e dei condannati a morte. Quando lo si fa pedinare da agenti travestiti da barboni e si pone una grossa taglia sul suo capo, egli si tramuta come un mago ora in mendicante, ora in pianta. Alla fine si volatilizza mandando ai fanciulli il messaggio “Amatevi, ragazzi!” e fa cadere tra di loro una pioggia di biglie, una per ciascuno, in modo che possano portarlo dentro di sé⁵⁸. Ancora una volta Korczak trova un'alternativa alle follie degli adulti nella scintilla divina che coglie nell'anima di ogni bambino.

Dietro alla semplicità di questo strambo vagabondo, ai suoi trucchi da trasformista circense, si intravede la sua origine di randagio *outsider*, di paria dalla grazia dissacrante, in un'evidente eco chapliniana... Ma di quel Chaplin che trasforma l'emarginazione in poesia, ammiccando allo *humour* autoironico della *yiddishkeit*...

⁵⁶ J. Korczak, *Senat szaleńców*, op. cit., pp. 97–105. Cfr. Bratří Čapkove [Fratelli Čapek], *Ze života hmyzu*, Praha 1921, in particolare l'epilogo.

⁵⁷ A. Słonimski, op. cit., pp. 39–70. Nel racconto sono evidenti influssi del bulgakoviano *Maestro e Margherita*.

⁵⁸ J. Korczak, *Senat szaleńców*, op. cit., pp. 103–105. In un'intervista Korczak dichiarò che il tema dei bambini era stato messo in sordina dalla versione scenica del teatro Ateneum (l'unica conservatasi dopo la guerra). Cfr. idem, *Dziela*, vol. 14, op. cit., p. 81.

Opere citate

- Adamczyk-Garbowska M., *The Role of Polish Language and Literature in Basbevis's Fiction*, in: *The Hidden Isaac Basbevis Singer*, a cura di S.L. Wolitz, Austin 2001.
- Arendt H., *Il futuro alle spalle*, a cura e traduzione di L. Ritter Santini, Bologna 1981.
- Čapkové Bratří [Fratelli Čapek], *Ze života hmyzu*, Praha 1921.
- Dębicki K., *Korczak z bliska*, Warszawa 1985.
- Hertz A., *The Jews in Polish Culture*, Evanston Ill. 1988.
- Kafka F., *Confessioni e diari*, a cura e traduzione di E. Pocar, Milano 1972.
- Korczak J., *Diario del ghetto*, traduzione di M. Bacigalupo, Milano 1997.
- Korczak J., *Dziecko salonu*, Kraków 1980.
- Korczak J., *Dzieła*, vol. 2: *Koszalki opalki. Humoreski i felietony*, t. 1–2, Warszawa 1998.
- Korczak J., *Dzieła*, vol. 3: *Na mównicy. Publicystyka społeczna 1898–1912*, t. 2, Warszawa 1994.
- Korczak J., *Dzieła*, vol. 5: *Moski, Joški i Srule. Józki, Jaški i Franki. Teksty z czasopism (1904, 1907–1908)*, Warszawa 1997.
- Korczak J., *Dzieła*, vol. 6: *Sława. Opowiadania (1898–1914)*, Warszawa 1996.
- Korczak J., *Dzieła*, vol. 10: *Senat szaleńców. Proza poetycka, utwory radiowe*, Warszawa 1994.
- Korczak J., *Dzieła*, vol. 12: *Kajtuś czarodziej. Uparty chłopiec. Opowiadania (1918–1939)*, Warszawa 1998.
- Korczak J., *Dzieła*, vol. 14: *Pisma rozproszone. Listy (1913–1939)*, t. 2, Warszawa 2008.
- Kraszewski J.I., *Latarnia czarnoksiężka. Obrazy naszych czasów*, http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=6829&cs=1.
- Kraus K., *Gli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di E. Braun, M. Carpitella, Milano 1980.
- Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.
- Michlic J.B., *Culture of Ethno-Nationalism and the Identity of Jews in Inter-War Poland*, in: *Insiders and Outsiders. Dilemmas of East European Jewry*, a cura di R.I. Cohen, J. Frankel, S. Hoffman, Oxford–Portland 2010, pp. 131–147.
- Mortkowicz-Olczakowa H., *Janusz Korczak*, Warszawa 1966.
- Olczak-Ronikier J., *Korczak. Próba biografii*, Warszawa 2002.
- Panas W., *Pismo i rana*, Lublin 1996.
- Piwińska M., *Senat szaleńców – dramat Janusza Korczaka*, in: *Janusz Korczak – życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej, Warszawa 12–15 października 1978*, a cura di H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982.
- Polonsky A., 'Why did they hate Tuwim Boy so much?' *Jews and 'Artificial Jews' in the Literary Polemics in the Second Polish Republic*, in: *Antisemitism and its Opponents in Modern Poland*, a cura di R. Blobaum, Ithaca–London 2005.

- Quercioli Mincer L., *101 Storie ebraiche che non ti hanno mai raccontato*, Roma 2011.
- Ritter Santini L., *La passione di capire*, in: H. Arendt, *Il futuro alle spalle*, a cura e traduzione di L. Ritter Santini, Bologna 1981.
- Słonimski A., *Jawa i mrzonka. Spowiedź emigranta. Jak to było naprawdę*, Warszawa 1972.
- Szymel M., *Od tłumacza*, in: A. Ptasznik, *Ani sobie ani muzom. Poezje*, Warszawa 1936.
- Tomassucci G., “Klin” Tuwima. Strategie przeżycia polsko-żydowskiego poety, in: *Tuwim bez końca*, “Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 4, pp. 49–67.
- Tuwim J., *Wspomnienia o Łodzi*, in: idem, *Dzieła*, vol. 5: *Pisma prozą*, a cura di J. Stradecki, Warszawa 1964.
- Wat A., *L'ebreo errante*, traduzione e cura di L. Marinelli, Roma 1995.
- Wspomnienia o Januszu Korczaku*, a cura di L. Barszczewska, B. Milewicz, Warszawa 1981.

Jakub Osiński

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

jakubosinski@vp.pl

„Oko w oko z światem”. O wierszach Kazimierza Wierzyńskiego pisanych „w wojsku austriackim i w niewoli rosyjskiej”

“Eye to eye with the world.” On Kazimierz Wierzyński’s poems written
“in the Austrian army and Russian captivity”

Summary: The article is devoted to poems by Kazimierz Wierzyński written during World War I, and published in the volume *The Great Bear*, 1923. During the war the poet served in the Austrian army and was taken prisoner by the Russians; in 1915–1918 he stayed in a POW camp in Ryazan. There he met Yelena Maslova, who he fell unhappily in love with. In this unhappy love the author of the article tries to find the key to understanding the analyzed poems. They were created at the same time as the vitalistic verses from the volume *Spring and Wine*, but are kept in a completely different, pessimistic tone. In his detailed analysis of poems “A Letter Home” and “To My Mother,” the author uses anthropological works concerning home (Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Martin Heidegger) and findings of Sigmund Freud’s psychoanalysis, and thus, on the basis of the biographical context, he demonstrates that the unrequited love of the young poet was related to the lack of maternal love in early childhood.

Keywords: Kazimierz Wierzyński, *The Great Bear*, Yelena Maslova, home, World War I

Streszczenie: Artykuł został poświęcony wierszom Kazimierza Wierzyńskiego napisanym podczas I wojny światowej, a opublikowanym w tomie *Wielka Niedźwiedzica* z 1923 roku. Podczas wojny poeta służył w armii austriackiej, a następnie został wzięty do niewoli rosyjskiej i w latach 1915–1918 przebywał w obozie jenieckim w Riazaniu. Tam też poznał Jelenę Masłową, w której bez wzajemności się zakochał. W tej nieszczęśliwej miłości Wierzyńskiego autor próbuje odnaleźć klucz do zrozumienia omawianych utworów. Powstały one bowiem w tym samym czasie co witalistyczne wiersze z tomu *Wiosna i wino*, a mimo to są utrzymane w zupełnie innej, pesymistycznej tonacji. Szczegółowo analizując utwory *List do domu* oraz *Mojej matce*, autor korzysta z prac antropologicznych dotyczących domu (Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Martin Heidegger) oraz odkryć psychoanalizy Zygmunta Freuda, dzięki czemu z uwzględnieniem kontekstu biograficznego wykazuje, że nieszczęśliwa miłość młodego poety wiąże się z brakiem matczynej miłości we wczesnym dzieciństwie.

Słowa kluczowe: Kazimierz Wierzyński, *Wielka Niedźwiedzica*, Jelena Masłowa, dom, I wojna światowa

W roku 2000 Anna Nasiłowska pisała:

Opadł już żywiołowy zapal towarzyszący na początku lat dziewięćdziesiątych przyswajaniu literatury emigracyjnej, tego „owocu zakazanego” lat PRL. Wierzyński (...) tym razem nie trafił na dobry czas (...). Obraz twórczości poety w powszechnym odbiorze wciąż znaczą białe plamy, świadczące, że nie tak łatwo zablizniają się dawne rany¹.

Sytuacja ta, mimo upływu już kilkunastu lat, nie zmieniła się – zainteresowanie twórczością Wierzyńskiego wciąż jest w regresie, a „białe plamy”, o których wspomina badaczka, po dziś dzień pozostają niezapisane. Jednak emigracyjna działalność literacka Wierzyńskiego to jedno, bez wątpienia istotne zagadnienie, natomiast powrót do jego tomów przedwojennych – drugie. Także w tym wypadku stan badań pozostawia wiele do życzenia, gdyż utwory poety z tego okresu odczytywane są zazwyczaj, niczym w szkolnych podręcznikach, przez pryzmat jego debiutanckiego tomu zatytułowanego *Wiosna i wino*, podczas gdy jest to wprawdzie ważny, ale jedynie fragment twórczości Wierzyńskiego z tamtych lat.

Chcąc w niniejszym artykule przyjrzeć się jednej z takich „białych plam” – najwcześniejszym utworom poety z lat 1914–1918, w szczególności tym opublikowanym w tomie *Wielka Niedźwiedzica* z roku 1923, w pierwszej należy poczynić kilka wstępnych uwag odnośnie do początków twórczości Wierzyńskiego. Przede wszystkim po raz wtóry warto tu zaznaczyć, że przysły autor *Lauru olimpijskiego* debiutował już w grudniu 1912 roku wierszem *Niech żyje życie!* na łamach wydawanego w Poznaniu młodzieżowego pisma „Brzask”, nie zaś – jak przez lata sądzono – wydrukowanym rok później *Hej, kiedyż, kiedyż*². Wydawać by się mogło, że jest to fakt mało istotny, tymczasem świad-

¹ A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 93.

² Najwcześniejsze publikowane wiersze Wierzyńskiego odnalazł w latach osiemdziesiątych Gerard Sowiński. Po dziś dzień panuje jednak przekonanie, że Wierzyński debiutował wierszem *Hej, kiedyż, kiedyż*, przede wszystkim za sprawą Marii Dłuskiej, która choć miała ogromne zasługi dla badań nad życiem i twórczością poety, z istnienia jego najwcześniejszych utworów nie mogła zdawać sobie sprawy, oraz Krzysztofa Dybciaka, który, przygotowując wstęp do *Wyboru poezji* Wierzyńskiego w serii Biblioteka Narodowa, nie uwzględnił – najnowszej wówczas – literatury przedmiotu. Zob. G. Sowiński, *O debiucie Kazimierza Wierzyńskiego – „lutnisty ciemnego czasu i losu”*, „Ruch Literacki” 1985, nr 5–6, s. 479–488; M. Dłuska, *Kazimierz Wierzyński* [w:] tejsze, *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972, s. 7, 15; K. Dybciak, *Wstęp* [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, wyb., oprac. tekstu, wstęp K. Dybciak, Wrocław 1991, s. VI. Zob. także opracowanie edytorskie tych wierszy autorstwa Artura Truszkowskiego oraz ich interpretację pióra Zbigniewa Andresa: A. Truszkowski, *Nieznane juvenilia Kazimierza Wierzyńskiego*, „Tematy

czy on najlepiej, po pierwsze, o wczesnym uprawianiu poezji przez relatywnie późno (w wieku lat 25) debiutującego ksiązką Wierzyńskiego, po drugie, o zróżnicowaniu jego twórczości z tamtego okresu, przede wszystkim o zróżnicowaniu tematycznym, rzadziej – warsztatowym.

Także i życie poety było w tym okresie niezwykle dynamiczne. Dla porządku przypomnieć należy, że po zdaniu matury w 1912 roku rozpoczął on studia na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, skąd w rok później wyruszył do Wiednia, by tam kontynuować naukę. W sierpniu 1914 roku, po ogłoszeniu powszechnej mobilizacji, Wierzyński wstąpił do Legionu Wschodniego, a po jego rozwiązaniu we wrześniu tegoż roku i po nieudanej próbie przystąpienia do Legionów Polskich pod dowództwem Józefa Piłsudskiego został wcielony do wojska austriackiego, w którym służył w 77. pułku piechoty. 7 lipca 1915 roku dostał się do niewoli rosyjskiej. Trafił wówczas do obozu jenieckiego dla oficerów w Riazaniu³.

To czas w biografii autora *Wróble na dachu* bardzo zagadkowy; sam Wierzyński wspominał o nim w *Pamiętniku poety*:

Lata od 21 do 24 roku życia uważa się przeciętnie za najlepsze. Ja spędziłem je w zamknięciu, jako jeńiec wojenny Rosji (...). Mimo to lata owe nie wydają mi się stracone, choć przyznam się, że trudno mi ustalić, dlaczego tak sądzę⁴.

I dalej:

Tak więc w czterech ścianach naszego obozu jenieckiego w Riazaniu kotłowały się we mnie wyłączające się nawzajem przeciwieństwa. Nie pamiętam, jak długo to trwało, w końcu jednak w sporze tym górę wzięła radość, że ocalałem i żyję. Ta ekstaza życia ogarnęła mnie bez reszty⁵.

O swojej twórczości z tego okresu poeta zaś mówił:

W niewoli rosyjskiej napisałem o wiele więcej wierszy, ale w zupełnie innym nastroju. Wręcz przeciwnym niż ten, który tu charakteryzuję [*Piosenka z Wielkiej Nie-*

i Konteksty” 2012, nr 2, s. 125–131; Z. Andres, „*Jam jest wicher*”. *O początkach drogi twórczej poety* [w:] tegoż, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, s. 11–27.

³ Zob. P. Kądziała, *Kazimierz Wierzyński w niewoli rosyjskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 37, s. 6. Omawiając literackie pokłosie niewoli Wierzyńskiego, nie można nie wspomnieć o jego tomie opowiadań *Granice świata* (1933). Zob. K. Wierzyński, *Granice świata*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1995. Zob. także Z. Marcinów, „*Ciemne podziemia człowieka*”. O „*Granicach świata*” [w:] tegoż, „*W szczęściu i trwodze*”. *Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004, s. 93–105.

⁴ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, przyg. do druku, wstęp i przyp. P. Kądziała, Warszawa 1991, s. 40.

⁵ Tamże, s. 41.

dźwiedzicy]. Złożyły się potem na tom *Wiosna i wino*. Jeśli jednak chodzi o rozłamanie życia, o przejścia, które wydają mi się czasem niewiarygodne albo wprost nie moje własne, drobny cykl z *Wielkiej Niedźwiedzicy* czytam, jakbym to nie ja go napisał, jakby to przeżył ktoś inny, jakiś obcy, mało mi znany człowiek⁶.

Nie ulega wątpliwości, że cykl wierszy z lat 1914–1918 odstaje nie tylko od pozostałych utworów z *Wielkiej Niedźwiedzicy*, ale i – co ważniejsze – ukazuje zupełnie inne oblicze poety, który dwoma wcześniejszymi tomami zakarbił sobie przychylność krytyki i czytelników⁷. Należy jednak podkreślić, że utwory te powstały w tym samym czasie, co wiersze z *Wiosny i wina* i – zapewne – *Wróble na dachu*. Zatem jak już przed laty słusznie zauważył Paweł Kądziała:

genezę debiutanckiego tomiku Wierzyńskiego należy odnieść do doświadczeń oraz rozmyślań poety z okresu I wojny światowej, a nie – jak dotychczas powszechnie przyjmowano – do faktu odzyskania przez Polskę niepodległości⁸.

Wówczas, w międzywojniu, bodajże tylko Wincenty Rzymowski dostrzegł tę, jak się dziś zdaje, z perspektywy odbiorców nieakceptowalną „zmianę” optyki Wierzyńskiego:

W oszołomieniu oklasków, jakimi przyjęto *Wiosnę i wino*, czytelnicy zapomnieli lub nie chcieli pamiętać, że ten dwudziestopięcioletni poeta, niosący trunek niefrasobliwości, miał przecież poza sobą twardą szkołę wojny, miał ciężki okres służby w szeregach austriackich, lata niewoli w rosyjskim obozie jeńców, cały szlak etapów niemal klasycznych w polskich dziejach „bezdomnego człowieka”. (...) Rąbka zasłony sponad okopów wojny i kolczastych drutów niewoli uchylił poeta dopiero w *Wielkiej Niedźwiedzicy* wydanej w roku 1923, a zawierającej kartę wspomnień z groźnego czterolecia pożogi 1914–18. Ta karta jest z całego dorobku Wierzyńskiego bodaj najmniej czytana. A nawet wtenczas, gdy jest czytana, wydaje się nierzeczywistą: tak dalece przeczy szablonowemu pojęciu o Wierzyńskim jako o beztraskiej bajce⁹.

Trudno odmówić tym słowom racji. Podobnie jak ocenie Rzymowskiego, który dalej w swoim omówieniu pisze o „ułomnościach i mieliznach młodocianych”¹⁰ tych utworów. Istotnie ich wartość artystyczna w perspek-

⁶ Tamże, s. 35. Wszystkie przypisy w tekście pochodzą od autora.

⁷ Zob. Z. Marcinów, dz. cyt., s. 11–13.

⁸ P. Kądziała, dz. cyt., s. 6.

⁹ W. Rzymowski, *Kazimierz Wierzyński. Zarys krytyczny*, „Pamiętnik Warszawski” 1930, z. 4/5, s. 43.

¹⁰ Tamże, s. 44.

tywie późniejszych wierszy Wierzyńskiego pozostawia wiele do życzenia. „Są one (...) chude, a przede wszystkim pozbawione tej wibracji, która przepelnia utwory powstałe w roku 1918”¹¹ – pisał po latach Tymon Terlecki. Podobne przekonanie wyraziła Maria Dłuska:

Te wiersze a tamto *Hej, kiedyż...* to już niebo a ziemia, choć chwilami znać w nich jeszcze łamanie się z formą. Niektóre z nich, jak *Popkowice* albo *Piosenka*, są tragiczne. Pisane w tonacji grozy wojennej, której upiornosc wzrasta jeszcze na skutek jej obnażonego bezsensu. (...) Większość to wyznania liryczne, bardzo młodzieńcze, pełne prerażenia, udręki, tęsknoty, ale zarazem odwracające spojrzenie od grozy ku nadziei¹².

Rodzi się zatem pytanie: dlaczego wiersze, choć opublikowane później, to jednak powstałe w tym samym okresie, co pełne entuzjazmu i witalności utwory z *Wiosny i wina* czy *Wróble na dachu*, są nie tylko słabsze pod względem artystycznym, ale i – podejmował w nich Wierzyński zupełnie inną tematykę i prezentował zupełnie inną wizję świata?

Co charakterystyczne i na co również warto zwrócić uwagę, to podkreślanie przez krytyków okropieństw wojny, które, ich zdaniem, odcisnęły piętno na twórczości poety z tego okresu. Poza powyżej cytowanymi słowami Rzymowskiego i Dłuskiej mówi o tym także Nasiłowska:

Jako żołnierz austriacki doświadczył absurdu i beznadziejności wojny, a w notatkach przywiózł sporo pesymistycznych wierszy. Chyba bez żalu schował je na później. Nie pasowały do momentu, do nastroju, do chwili¹³.

W tym miejscu, słowem dopowiedzenia, należy zaznaczyć, że wiersze pisał poeta dopiero w Riazaniu, o czym sam wspominał w *Pamiętniku...*:

Trawiła nas (...) nuda zamknięcia i monotonia życia bez wydarzeń. W tym czasie – a było tego czasu naprawdę dużo – wróciłem do nałogu z lat uniwersyteckich i zacząłem pisać wiersze. Nasamprzód odcyfrowałem z pamięci to, co zapisywałem w notatniku zabranym mi przez Rosjan przy wzięciu do niewoli¹⁴.

Samej niewoli Wierzyński nie wspominał zaś, jak wynika z wcześniej przytoczonych fragmentów *Pamiętnika...*, jako okresu traumatycznego, przesyczonego potwornościami „historii spuszczonej z łańcucha”. Tylko w dwu za-

¹¹ T. Terlecki, *Wierzyński, czyli poeta* [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zeb. i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 299.

¹² M. Dłuska, dz. cyt., s. 15–16.

¹³ A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 99.

¹⁴ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, dz. cyt., s. 31.

chowanych wierszach z tego czasu poeta dotyka problematyki wojennej, związanej z żołnierskim życiem: w *Kiedy to wszystko się skończy* oraz w *Piosence*. I jedynie *Piosenka* jest utworem podejmującym temat żołnierskich trudów i śmierci czuhającej na każdym kroku, do której zresztą Wierzyński podchodzi z dystansem, a nawet ironicznie, niejako pogodzony z takimi kolejami losu: „A jeszcze później za to, żeś dobrze umierał,/ Krzyż ci na martwej piersi przypnie pan generał”¹⁵.

Taki dystans zdają się potwierdzać przywoływane powyżej słowa Wierzyńskiego oraz fakt, że wiersze te powstawały w obozie jenieckim, a nie wcześniej, na froncie. Za literackie wspomnienia z żołnierskiej wędrówki możemy uznać za to te utwory, które lokował poeta w konkretnej przestrzeni geograficznej, jak: *Bardiów*, *Krzeszów*, *Nad Tanwią* oraz *Popkowice*.

Wierzyński w niewoli napisał ponad sto tekstów: „Wszystko u mnie bez zmian – pisał do przyrodniej siostry, Albiny w 1917 roku – Czytam i pisuję, jak dawniej. Mam już przeszło setkę wierszy”¹⁶. Tych, które nie weszły do dwu pierwszych jego tomów, a zostały przez poetę włączone do *Wielkiej Niedźwiedzicy*, jest siedemnaście. Utwory te pod względem podejmowanej w nich problematyki można podzielić na trzy grupy: pierwszą stanowią wiersze będące opisem miejscowości, które poeta mijał, przemierzając wraz ze swoją jednostką szlak bojowy, w drugiej można zgrupować te, w których poruszone zostają zagadnienia egzystencjalne, w trzeciej zaś – której zostanie tu poświęcone najwięcej uwagi – znajdują się utwory związane z rodziną poety.

Do pierwszej z wyróżnionych grup zaliczyć należy: *Bardiów*, *Krzeszów*, *Nad Tanwią*, *Popkowice*. Wiersze te są przede wszystkim opisem zniszczeń wojennych: „spalenizna zmieszana z żywicą” (*Bardiów*), „spalone domy, nieszczęście” (*Krzeszów*), „strzępy jakiejś chałupy” (*Popkowice*) – to obrazy utrwalone przez poetę. Jednak w miejsca te poza tragedią zamieszkujących je ludzi wpisane są także dramat obserwatora, melancholia i tęsknota, na przykład w *Bardiowie*: „Jak słodko żal się tłucze po sercu,/ Żal nie wiadomo czego!”.

Dramat ten jest szczególnie wyraźnie eksponowany w drugiej z wyróżnionych powyżej grup, którą stanowią utwory: *Wszystkimi słowy*, *Na nic nikomu*, *Kiedy to wszystko się skończy*, *Nic mnie nie smuci*, *Cóż mogą się jeszcze dowiedzieć*, *Nie wiem, czy jesteś*, *Boże*, *Wszystko tak się potoczy*, *Opadło ze mnie wszystko ludzkie*, *Nikt żadnym słowem*, *Długie wierzby rządy* oraz *Piosenka*. Większość z nich jest zapisem rozterek egzystencjalnych młodego poety, poszukiwania odpowiedzi na podstawowe pytania związane z życiem, jego sensem i celem. Te fundamentalne pytania stawiane przez Wierzyńskiego nie są jednak pogłębione, precyzyjne, przemyślane; poeta nawet nie stara się dotrzeć do istoty rzeczy.

¹⁵ Wszystkie cytaty z wierszy Wierzyńskiego podano za wydaniem: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, Londyn 1958, odnotowując przy tym tytuł utworu. Pisownię uwspółcześiono.

¹⁶ Cyt. za: P. Kądziała, dz. cyt., s. 6.

Na wierszach tych, jak można wnioskować, znając ich genezę, piętno odcisnęła nieopisywana, ale wszechobecna wojna (tu wyjątek stanowi *Piosenka, explicite* dotycząca żołnierskiego losu), z którą Wierzyński nie potrafił sobie poradzić ani artystycznie, ani – jak można twierdzić – psychicznie. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na nieopuszczającą podmiotu świadomość zbliżającej się śmierci, której konsekwencją jest stoickość tych utworów przejawiająca się w – przynajmniej pozornym – pogodzeniu się zarówno ze śmiercią, jak i ze światem. Chociażby w wierszach: *Wszystkimi słowy, Na nic nikomu, Nic mnie nie smuci, Cóż mogę się jeszcze dowiedzieć czy Kiedy to wszystko się skończy* świadomość zbliżającego się kresu nie przeraża, lecz znieczula, doprowadza do obłądnej obojętności, awersji. Jest to stan tak bardzo głęboki, że śmierć wydaje się pocie wybawieniem.

Zastanawiająca jest właśnie nieobecność wojny w tych utworach. Jest ona bowiem albo zakamuflowana, albo, czego będziemy tu dowodzić, przesłonięta przez inne życiowe nieszczęście, które spotkało poetę w niewoli.

W każdym razie wszystkie z przywołanych tu utworów nie są pod względem literackim zbyt interesujące, stanowią jednak ważne świadectwo biograficzne. Inaczej rzecz ma się z ostatnią, trzecią grupą tych wierszy, do której przynależą dwa utwory: *Mojej matce* oraz *List do domu*. Poświęćmy im tutaj więcej uwagi.

Wpierw przywołajmy *List do domu*:

Tak jest tu wszędzie bez ciebie nieswojo,
 Że mi częstokroć po nocach się śni
 Twa droga w prochu. Lipy z boku stoją,
 Widać sad, studnię i otwarte drzwi.

Możliwe jednak, żeś zapomniał o mnie,
 Bo dość minęło, by zapomnieć – lat,
 Ale ty, domie, nie wiesz, jak bezdomnie
 Bywa bez ciebie! Pusty cały świat.

Dziwne doprawdy. Czasami żałobą
 Serce zachodzi, czasami zbiera śmiech:
 Ja przecież w życiu byłem poza tobą
 Całych dwanaście lat z dwudziestu trzech.

Ich bieg odtrąca, gubi, zapomina
 To, co pamięta się jedynie w snach.
 Ja wiem, ostatnio pisze mi Albina,
 Że nowym gontem pokryli Ci dach.

Teraz już sobie przypomnieć potrafię,
Jak ty wyglądasz, tak bezcennie mój,
W liście znalazłem twoją fotografię:
Bzy, ganek z ławką, w piasku czarny Zbój.

On wciąż zapewne jeszcze w nocy szczeka
I błyska złotem czuwających ócz.
Tak dawno, dawno. Tu śni się z daleka
Słodko w oszklonych drzwiach skrzypiący klucz.

Otworzyć, wrócić! Tam gdzieś kroki moje
Schodzą się zewsząd i nie wiedzieć skąd.
Okna, zegary, lustra i pokoje,
Sprzęty przy ścianach, każdy szary kąt.

Miłość oddana, głucha, niewidoma,
Prosta jak twoja na podwórzu błoń,
Błogosławiący znak czyni rękoma:
Cały się ostań, wyczekaj i schroń.

Niech ci poszczęści, niech cię przypilnuje
Szczerbiały w ramach ponad bramą Bóg!
Bądź zdrow, mój domie! Schylam się, całuję
Twój nabijany podkawkami próg.

Na dookreślenie czasu powstania utworu pozwala dystych: „Ja przecież w życiu byłem poza tobą/ Całych dwanaście lat z dwudziestu trzech”. Wierzyński, rocznik 1894, dwadzieścia trzy lat miał w roku 1917; wtedy też najprawdopodobniej utwór ten powstał¹⁷.

Na wiersz ten jak dotąd zwróciło uwagę dwoje badaczy. Zdzisław Marciniów odczytuje go w kontekście znikomej obecności motywu domu w przedwojennej twórczości Wierzyńskiego w stosunku do jego tomów wojennych i emigracyjnych. Badacz pisze:

W odróżnieniu od twórczości późniejszej międzywojenna poezja, jej refleksja egzystencjalna, niezbyt często podejmuje temat domu jako centralnego, świętego punktu świata. Wczesne wiersze (cykl z lat 1914–1918, *W[ielka] N[iedźwiedzica]*) przynoszą *List do domu*, utwór o tęsknocie za domowym zaciszem pisany z perspektywy

¹⁷ Podobnych odwołań autobiograficznych odnajdziemy w tekście wiersza więcej. Albina Sobieszczkańska, z domu Wirstlein (1879–1962; poeta wraz z rodziną zmienił nazwisko z Wirstlein na Wierzyński dopiero w 1912 roku), była przyrodnią siostrą Wierzyńskiego, córką jego ojca Andrzeja z pierwszego małżeństwa.

uczestnika wojny, a *Pamiętnik miłości* wiersz *W domu*, mówiący o azylu rodzinnego domu w sytuacji miłosnego konfliktu. Późniejsze utwory już nie wykorzystują tego, mówią raczej o mieszkaniu, mieszkaniu jako „rzeczy” mniej lub bardziej dla bohaterów „poręcznej”¹⁸.

Jak słusznie zauważa badacz, tylko te dwa wczesne utwory poety poruszają motyw domu jako centrum poetyckiego uniwersum. W późniejszych wierszach Wierzyńskiego wizja domu bliższa jest już Heideggerowskiemu zamieszkiwaniu¹⁹.

Podobnie jak Marcinów, *List...* odczytuje Katarzyna Michałkiewicz:

Dominującą nutą tej twórczości jest smutek spowodowany katastrofą wojny, oznaczającej zniszczenie pierwotnego ładu charakteryzującego Podkarpacie. W wierszu *List do domu* poeta odmalowuje sielską scenę galicyjskiej prowincji: kopy siana, sad, studnię, drogę pokrytą pyłem. Wrażenie gościnności i spokoju panującego w opisywanym świecie podkreślają otwarte drzwi domu, do którego kierowana jest apostrofa. Obrazy wyraźnie przefiltrowane są w tym wierszu przez emocje. „Prosta”, bezwarunkowa miłość domu rodzinnego – pierwsza, niewytłumaczalna, związana z kojącym poczuciem przynależności – sprawia, że poeta zwraca się do domu jak do starego przyjaciela, druha z dzieciństwa. Tęsknota za beztróską i harmonią, utraconą bardzo wcześnie, podkreślona jest poczuciem bezdomności w świecie zewnętrznym wobec opisywanej przestrzeni, a także bolesną świadomością, że przywoływane obrazy istnieją jedynie w serdecznych wspomnieniach oraz marzeniach sennych. Poeta śni o czasach zamierzchłych. Choć, jak pisze, ma jedynie dwadzieścia trzy lata, dzieciństwo należy już dla niego do odległej epoki, której rzeczywistość nie oparła się niwelującemu działaniu czasu²⁰.

Obie te interpretacje te są jednak przyczynkarskie, niepogłębione, ponieważ – czego poniższe obserwacje mają dowiedzieć – upraszczają wiele ważnych fragmentów *Listu...*

W pierwszej kolejności zwróćmy uwagę na charakterystyczną budowę stroficzną wiersza. Składa się on z dziewięciu strof, z których centralna, czyli piąta, opisuje odnalezienie fotografii domu rodzinnego²¹.

¹⁸ Z. Marcinów, dz. cyt., s. 63–64. W kontekście poczynionych tu rozpoznań przywołany przez Marciniową wiersz *W domu* z tomu *Pamiętnik miłości* (1925) również wydaje się interesującą materią badawczą, jednak wykracza poza zakres niniejszego tekstu i tym samym wymaga osobnego szkicu.

¹⁹ Por. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6, s. 137–152.

²⁰ K. Michałkiewicz, *Karpaty Wschodnie Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2014, nr 1, s. 43.

²¹ Wiersz ten znalazł się między innymi w antologii: *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Olszanica 2007, co bez wątpienia świadczy o randze motywu fotografii w nim poruszonego.

Przyjrzyjmy się wobec tego pierwszym czterem strofom utworu. „Wszędzie bez ciebie nieswojo”, „bezdomnie”, „pusty cały świat” oraz przede wszystkim: „Czasami żałobą/ Serce zachodzi, czasami zbiera śmiech” – tymi wyrażeniami podmiot opisuje swój stan psychoemocjonalny, kiedy w apostrofie zwraca się do swojego rodzinnego domu. Nostalgia, smutek przeplatający się z nieuzasadnioną radością, nieopuszczające go poczucie bezsensu to jednak zbyt wiele, aby sądzić, że są to objawy chwilowej słabości, złego samopoczucia. To charakterystyka z pewnością bliższa nie tyle psychicznym, ile somatycznym objawom załamania nerwowego graniczącego z chorobą. Co jednak równie ważne, stan ten splata się z aż dwukrotnie przywoływanymi marzeniami sennymi, których treścią nie jest przy tym sam dom, lecz droga, lipy, sad, studnie i drzwi. Są to elementy istotne, gdyż, jak pisze Anna Legeżyńska:

Na (...) wyobrażenia [Domu – J.O.] nakładają się indywidualne doświadczenia Domu, można rzec: prywatne mitologie, które powstają nie z perspektywy dziejów kultury, lecz w historii jednostkowej biografii; doświadczenia określonej rzeczy-domu i rodziny-domu. Nie bez racji więc Gaston Bachelard pisał w swych esejach o domu onirycznym, który istnieje w marzeniach, snach, wspomnieniach. Archetyp Domu żyje w każdym z nas inaczej, jest jakby rozproszony i scala się dopiero w indywidualnej twórczości (czyli w obrazie poetyckim). W domu onirycznym każdy element materialny: dach, schody, piwnice, korytarze, okno, odsyła do utajonych pokładów wyobraźni poetyckiej²².

Elementy wymienione w *Liście...* okazują się więc częściami swoistej mitologii poety, przywołanymi na zasadzie metonimii i kształtującymi ów „dom oniryczny” w rozumieniu Bachelarda. Odwołajmy się zatem do słów filozofa:

Zstępować w zadumie w świat głębokości, w domostwie, które na każdym kroku daje świadectwo swej głębokości – to zarazem zstępować w głąb nas samych. Jeśli zastanowimy się choć trochę nad obrazami, zwolnionymi obrazami, które narzucają się nam w trakcie owego „zstępowania”, podwójnego zstępowania – niewątpliwie zaobserwujemy w nich cechy organiczne. Niewielu tylko pisarzy utrwala je swym piórem. Jakby nawet momenty owe cisnęły się pod pióro, świadomość literacka odrzuciła by je, świadomość kontrolowana by je stłumiła²³.

Utwór Wierzyńskiego zdaje się wyjątkową egzemplifikacją tez Bachelarda. Przyśnione obrazy symbolizujące od dawna niewidziany dom, dzięki którym podmiot zstępuje w głąb samego siebie, zostają stłumione, zgodnie z zasada-

²² A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 14. Zob. także D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992.

²³ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny* [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 327.

mi funkcjonowania ludzkiej psychiki zaobserwowanymi przez psychoanalizę. Jednak, co należy szczególnie podkreślić, odstępstwem od Bachelardowskiego modelu jest przetworzenie tego doświadczenia na utwór literacki, co dokonało się za sprawą fotografii. Zawieśmy jednak ten problem, by przyjrzeć się znaczeniu marzeń sennych podmiotu *Listu...*

Dobór przedstawionych w wierszu elementów mitologii poety nie jest rzecz jasna przypadkowy. Jego źródeł należy szukać w nieświadomości autora dochodzącej do głosu w snach. Powtarzają się one, nawracają i zawsze mają tę samą treść. Jasne jest przy tym, jak pisał Freud, że:

zniekształcenie snu przyczynia się do tego, że jest nam obce i niezrozumiałe. Chcemy się też wiele o nim dowiedzieć: po pierwsze, skąd pochodzi, gdzie jest źródło jego dynamiki, po drugie, czego dokonuje i wreszcie, w jaki sposób²⁴.

Wierzyński także, już na jawie, stara się przywołać przed oczyma obraz swojego domu, wyobrazić go sobie, niemniej daleki jest od stawiania pytań o znaczenie swoich snów – odczytuje je dosłownie, czego analizowany utwór, apostrofa do domu, jest najdobitniejszym świadectwem. Psychoanaliza pozwala niemniej na głębszą, niedosłowną interpretację tych marzeń sennych. Podejmijmy zatem taką próbę:

ludzkie ciało – jak pisał Freud – wyobrażone zostaje często (...) przez symbol domu. W dalszym ciągu przedstawiają zatem okna, drzwi i bramy, otwory wejściowe do jamy ciała (...). Tę symbolikę spotykamy w naszej mowie potocznej, witając dobrego znajomego poufale, *Altes Haus* (stara chałupa) lub też osądzając, że ktoś jest *nicht richtig im Oberstübchen* (ma źle w głowie). W anatomii zwiemy otwory ciała *Leibespforten* (bramy ciała). (...)

Jeśli w marzeniu sennym służą nam wystające miejsca fasady za punkt oparcia, czy nie przypomina nam to popularnego wyrażenia ludowego, mówiącego o kobiecie o silnie rozwiniętym biuście: jest się czego uchwycić. Lud wyraża się jeszcze inaczej, mówiąc: ta ma dużo *drzewa* przed domem, jakby chcąc nam przyjść z pomocą w określeniu, że drzewo jest symbolem kobiecym, macierzyńskim²⁵.

Widzimy więc, że zgodnie z przedstawionym przez Freuda symbolicznym znaczeniem domu podmiot utworu zwraca się tak naprawdę do osoby. Ale i bez włączania w te rozważania teorii Freuda – dziś już częściowo anachronicznej – nietrudno stwierdzić, że dom to nie tylko miejsce, ale i synonim bli-

²⁴ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Kęty 2010, s. 90.

²⁵ Tamże, s. 105. Szczególną uwagę warto w tym miejscu zwrócić na przywoływane przez Freuda wyrażenia z języka potocznego, które Wierzyński, będąc niemieckiego pochodzenia i mieszkając w Galicji, bardzo dobrze znał i z pewnością były dla niego oczywistymi skojarzeniami.

skich, rodziny. W *Liście...* wspomniana zostaje jedna tylko osoba – Albina, jak można się domyślić, mowa o Albinie Sobieszczańskiej, przyrodniej siostrze poety. To właśnie w liście od siostry poeta znajduje fotografię domu rodzinnego, która pozwala mu przypomnieć sobie jego wygląd, a więc – mentalnie do niego powrócić. Powrót do domu jest z kolei, jak dowodzi psychoanaliza, swoistym powrotem do matki²⁶. Przywołanie postaci siostry zdaje się zatem ekwiwalentem uczuć poety do rodzicielki.

Jest to teza tym bardziej zasadna, że *List...* poprzedza w tomie wiersz *Mojej matce*, także pisany w niewoli rosyjskiej:

Po zamrożonej wracam drodze
W twój porzucony, ciepły ką,
Nie pytaj, po co znów przychodzę
Tam, gdzie już byłem, z czym i skąd.

Kości drzew gołe, śnieg i zima,
Gościnnie: cmentarz martwych grud;
Została tylko przed oczyma
Łaska otwartych twoich wrót.

Krok się wciąż spieszy i wciąż zwleka,
Śladów, jak widm, się własnych zląkł,
Naprzeciw idzie mu z daleka
W powietrzu drżący krzyż twych rąk.

W wierszu przedstawione zostają dwa obrazy: domu, za którym poeta tęskni, który wydaje mu się ostoją i którego „ciepły ką” ma mu przynieść schronienie, oraz matki. Z kolei obraz rodzicielki wyłaniający się z tego utworu, kiedy mu się uważnie przyjrzeć, niewiele ma wspólnego z macierzyńskim miłosierdziem czy czułością²⁷. Trudno sobie wyobrazić matkę, która, witając powracającego z daleka syna, zasypuje go pytaniami czy okazuje łaskę –

²⁶ Twierdzenie to jest celowym uproszczeniem motywowanym względami egzemplifikacyjnymi. Już Bachelard pisał bowiem: „W powrocie do kraju rodzinnego, w powrocie do rodzinnego domu z całym dynamizującym go oniryzmem psychoanaliza klasyczna dopatrywała się powrotu do matki. Wyjaśnienie to, jakkolwiek uzasadnione, jest jednak zbyt sumaryczne, zbyt szybko poprzestaje na interpretacji całościowej, zaciera zbyt wiele odcieni, rzucając światło na psychologię podświadomości”. G. Bachelard, dz. cyt., s. 324.

²⁷ Jak pisał Erich Fromm: „Więź emocjonalna między dzieckiem a matką (...) to uczucie-więź o wielkiej intensywności i głębi; więź, w której matka jest ciepłem, pomocą, obroną; to więź, która oznacza po prostu życie; oznacza wszystko, czego trzeba, żeby żyć i uniknąć udręki. Miłość matki jest miłością bezwarunkową, która dostarcza silnej satysfakcji, nawet wzbudza euforię”. Takiego charakteru zdecydowanie nie ma relacja między podmiotem wiersza a jego matką. E. Fromm, *Kryzys psychoanalizy. Szkice o Freudzie, Marksie i psychologii społecznej*, tłum. W. Brydak, Poznań 2012, s. 103.

niczym obcej osobie. Szczególnie jednak ważna jest ostatnia strofa wiersza, w której podmiot wprost wyjawia swój stosunek do rodzicielki. Choć chciałby się spieszyć, mimowolnie zwalnia, boi się własnych śladów pozostawionych na śniegu, które należałoby odczytywać w tym kontekście jako ślady przeszłości; wciąż ma przed sobą „krzyż rąk” matki, a więc jej skrzyżowane ręce, oznaczające dystans, zamknięcie, postawę zachowawczą. Pozytywne wyobrażenie rodzinnego domu zostaje rozbite przez wspomnienie rodzicielki. Dom nie jest już wówczas bezpiecznym schronieniem, ale miejscem, do którego podmiot ma obawy wracać.

Na podstawie powyższych obserwacji można stwierdzić, że odnaleziona fotografia wyzwala w podmiocie *Listu...* podwójne pragnienie: powrotu do domu (jawne) i powrotu do matki (ukryte), która jednak niewystarczająco okazywała pocie uczucia²⁸, przez co jest to pragnienie wewnętrznie sprzeczne. Pamięć o rodzinnym domu nie zatarła się bez przyczyny, ale została, jak już powiedziano, stłumiona. Fotografia przywraca ją, powalając pocie na przetworzenie własnych przeżyć na materię literacką.

Odwołując się do wcześniejszych ustaleń dotyczących symboliki drzew pojawiających się w wierszu, należy wobec tego postawić pytanie, czy powrót do domu jest jedynym pragnieniem ewokowanym przez fotografię. Otóż znów nawiązując do Freuda, można zauważyć, że występujące w wierszu otwarte drzwi, a przede wszystkim – „słodko w oszklonych drzwiach skrzypiący klucz” mają znaczenie symboliczne, wskazujące na męskie (klucz²⁹) i żeńskie (szkło, otwarte drzwi³⁰) cechy płciowe. Symboliczny akt cielesny można oczywiście tłumaczyć kompleksem edypalnym, niemniej spróbujmy, znów odwołując się do faktów z życia Wierzyńskiego, wskazać inne wyjaśnienie, oparte nie na psychoanalizie, lecz biografii poety.

Przebywając w obozie jenieckim, Wierzyński – jak relacjonowała jego żona Halina – zakochał się w niejkiej Jelenie Jestafovej Masłowej:

Styl tej miłości był bardzo rosyjski. Jelena miała dwóch wielbicieli, jednego cudzoziemca za drutami obozu jenieckiego [czyli Wierzyńskiego – J.O.], drugiego rosyjskiego studenta na wolności. Czy żadnego nie kochała tak, żeby drugiego odrzucić, czy dręczenie obydwu sprawiało jej przyjemność? Byli zdaje się nieszczęśliwi wszyscy troje. Nastazja Filipowna, Katarzyna Iwanowna czy młodzietkie Liza i Aga-ja – te wzory miała studentka literatury rosyjskiej na pewno w pamięci. Kobiety wówczas bardziej niż dzisiaj [w latach siedemdziesiątych – J.O.] identyfikowały się

²⁸ Wnioski te znajdują także potwierdzenie w biografii poety – w dzieciństwie zajmowały się nim przyrodnie siostry: Albina i przede wszystkim Gizela, która jeszcze po wojnie listy do Wierzyńskiego zaczynała zwrotem: „Mój braciszku i Synku kochany”. Matka poety, Felicja, kiedy Kazimierz pojawił się na świecie, była już, jak na koniec XIX stulecia, w dojrzałym wieku – miała 42 lata.

²⁹ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, dz. cyt., s. 105.

³⁰ Tamże, s. 103.

z bohaterkami powieści i dla dwudziestoletniej dziewczyny stać się jedną z tych bohatererek stanowiło na pewno ogromną pokusę. Dla Kazimierza uczucie to było na tyle poważne, że kiedy w roku 1917 miał możliwość wydobycia się z obozu, nie skorzystał z tego z powodu Jeleny. W poezji jego nie pozostał po tej miłości żaden ślad (może: „Nazywam się tak dziwnie? Po prostu Helena”³¹), natomiast na pewno z literaturą rosyjską zapoznał się za pośrednictwem tego, jak ją nazwał *cicerone*. (...) Jelena Jestafowna niedługo po rozstaniu z Kazimierzem, który ostatecznie uciekł z obozu, odebrała sobie życie³².

Relacja ta pozwala domniemywać, że *List...* to nie tylko, jak już ustaliliśmy, symboliczny wyraz pragnienia powrotu do rodzinnego domu, który można utożsamić z matką poety, przeplatającego się z lękiem przed chłodem emocjonalnym rodzicielki. Przez symboliczny obraz matki przeziera także obraz ukochanej Jeleny – niczym matka nie darzy ona poety uczuciem, którego ten oczekuje i potrzebuje. Pragnienie łączy się więc w wierszu z pożądaniem. Jednocześnie symbolika otwartych drzwi, a więc utraconego dziewictwa, może odnosić się do rywalizacji o rękę Jeleny, którą Wierzyński był zmuszony toczyć z owym rosyjskim studentem, tak jak niegdyś, w dzieciństwie – z ojcem czy starszym bratem o względy matki.

W omawianym utworze za sprawą fotografii dokonuje się także poznanie czy samopoznanie. Dzięki niej poeta przypomina sobie wygląd rodzinnego domu. Co istotne, po ujrzeniu zdjęcia pozornie zmienia się perspektywa podmiotu – można odnieść wrażenie, że nie jest on już na zewnątrz, ale wewnątrz domu. Jednak wiszący nad bramą, a więc na zewnątrz, obraz (przywołany w ostatniej strofie) czy słowa „Otworzyć, wrócić!” sugerują, że podmiot wciąż pozostaje przed czy poza domem, nie mogąc do niego wejść, i obserwuje jego wnętrze wyłącznie przez otwarte drzwi. Wszystko to potwierdza pojawiający się w zakończeniu utworu „nabijany podkowami próg”, który, z jednej strony, jest symbolem przejścia i – według wierzeń ludowych – odpędza złe moce³³, z drugiej natomiast oznacza niemożność powrotu do domu, przekroczenia jego progu. Jak pisał Mircea Eliade, dom to kosmos, przestrzeń poświęcona, przynależąca do *sacrum*, a zatem bezpieczna, zaś to, co poza nim – to

³¹ To zniekształcony cytat wiersza Wierzyńskiego pt. *Pani z rajerem* z tomu *Wróble na dachu*. Dosłownie brzmi on: „Jak dziwnie się nazywasz: po prostu Helena!”

³² H. Wierzyńska, *Kalendarium życia K. Wierzyńskiego (1894–1969)*, rps w zbiorach Biblioteki Polskiej w Londynie, sygn. 01360/2.2. O Masłowej wspomina także Kądziała (dz. cyt.), a nawet sam Wierzyński w *Pamiętniku poety* (dz. cyt., s. 37), niemniej o szczegółach tego związku możemy dowiedzieć się jedynie z relacji Wierzyńskiej. Na temat samej Masłowej zob. N. Agramakow, I. Bałabanow, *Riazańska muza Wierzyńskiego*, tłum. P. Mitzner, „Plus Minus”, dodatek do „Rzeczypospolitej”, 2000, nr 51, s. D5.

³³ Por. M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata* [w:] tegoż, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 57.

chaos, przestrzeń obca, nieoswojona, a więc i groźna, nieprzyjazna³⁴. Dlatego też, jak z kolei zauważa Legeżyńska:

Próg (...) może tu oznaczać przejście od uporządkowanej sakralnie przestrzeni domu do zewnętrznego chaosu. Za progiem – w ludowych wierzeniach – czają się przeto demony, grozi niebezpieczeństwo, czeka śmierć³⁵.

Stąd, choć poeta dzięki fotografii wyzwolił się od targających nim lęków spowodowanych utraceniem z pamięci obrazu rodzinnego domu, wciąż pozostaje on daleko od niego, nie mogąc choćby w myślach przekroczyć jego progu i wyzwolić się od wszechotaczającego chaosu.

Nie można także pominąć faktu, że opisywany dom okazuje się pusty, nie ma w nim ludzi, rodziny, bliskich. Być może jest to wyraz braku miłości w rodzinie, która stała się wyłącznie instytucją. Nie zapewnia ona jej członkom wsparcia i nie ma w niej silnych więzi emocjonalnych.

Należy ponadto zauważyć, że podmiot *Listu...* nie dopuszcza do siebie myśli, że dom ten może przeminąć i istnieć wyłącznie w – jak się okazało – ulotnej pamięci jego domowników. Stąd apostrofa: „cały się ostań, wyczekaj i schroń”, zaklinająca rzeczywistość i będąca desperacką próbą wyłączenia domu rodzinnego spod jurysdykcji czasu, mimo że poeta zdaje się mieć świadomość, iż nigdy już do niego nie wróci. „Bądź zdrow, mój domie” jest tu niczym pożegnanie w IV części Mickiewiczowskich *Dziadów*.

Niemniej warto podkreślić, że podmiot nie od razu przejmuje się nieuniknioną przemijalnością rzeczy. Zaraz po ujrzeniu fotografii ulega „magii” tej sztuki, jej ułudzie, wyrażając nadzieję, że to, co na niej utrwalone, nie tylko się nie zmieniło, ale i – po chwilę obecną trwa: „w piasku czarny Zbój./ On wciąż zapewne jeszcze w nocy szczeka/ I błyska złotem czuwających ócz”. To tak naprawdę niemal masochistyczna potrzeba dalszego zawieszenia realizowana przez mechanizm obronny ludzkiej psychiki. Znów okazuje się, że tęsknota za domem (*ergo* matką i ukochaną) wiąże się z lękiem, przez który powrót do niego jest niemożliwy. Jednak „niewracanie” ma sens jedynie wówczas, gdy obiekt zarówno pożądania, jak i lęku wciąż istnieje.

Fotografia odnaleziona przez poetę zapewnia mu przez to chwilowe poczucie bezpieczeństwa, którego bardzo brakuje temu oderwanemu od symbolicznego domowego ogniska (*sacrum*), a więc – niemającemu w dzieciństwie dostatecznej opieki ze strony matki, teraz natomiast krzywdzonemu przez ukochaną. Chociażby interpretowane już wcześniej w kontekście momentu powstania wiersza wspomnienie o wieku poety pozwala wprost stwierdzić, jak bardzo tęskni on za „rodzinnym ciepłem”, przebywając od dwunastu lat z dala od domu. Z innej strony świadomość ta wywołuje w poecie śmiech,

³⁴ Tamże, s. 59 i n.

³⁵ A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 13.

a więc reakcją obronną. Także wzmiankowana w liście siostry wymiana gontu, czyli pokrycia dachu, ma tu znaczenie symboliczne. Można ją bowiem uznać za zniszczenie archetypicznego gniazda, z którego, jak wiadomo, dzieci wychodzą w świat. „Dom to archetyp symboliczny – pisze Bachelard – archetyp, który podlega ewolucji. (...) Dom oniryczny w całej swojej pełni, z piwnicą-korzeniami, z gniazdem na dachu stanowi jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki”³⁶. Ten wertykalny porządek został zaburzony, czego świadectwo odnajdujemy w *Liście...* Jest to zatem dla poety tragedia podwójna: symboliczna utrata nadziei na otrzymanie od matki upragnionej czułości oraz – na odwzajemnienie jego uczucia przez Jelenę.

W świetle powyższej interpretacji, uwzględniającej zawód miłosny Wierzyńskiego, którego ten doznał w obozie jenieckim, pozostałe wiersze poety z tego okresu – wiersze, dodajmy, artystycznie znacznie słabsze – zyskują na znaczeniu. Są bowiem zapisem rozterek egzystencjalnych, szukania odpowiedzi na podstawowe pytania związane z życiem, jego sensem i celem. Refleksja Wierzyńskiego jest przy tym wszystkim niezwykle młodzieńcza: słowa są puste, wiersze nader ekspresyjne, przegadane. To nawet nie tyle odzwierciedlenie stawiania pytań i szukania nań odpowiedzi, ile wskazywanie odpowiedzi najprostszych i – zdaniem poety – jedynych.

Co istotne, w perspektywie przywołanych wyżej obserwacji, ów stan wyrażany przez podmiot w analizowanych tu utworach, niezwykle wyraziście koresponduje z tym, co o melancholii pisał Freud:

Melancholik pokazuje nam (...) nadzwyczajne obniżenie poczucia „ja”, niesłychane zubożenie „ja”. W wypadku żałoby to świat zubożał i opustoszał – w wypadku melancholii zubożało i opustoszało samo „ja”. Chory opisuje nam swoje „ja” jako niegodne, niezdolne do czegokolwiek, moralnie podłe, robi sobie zarzuty, obrzuca się obelgami, oczekuje odrzucenia i kary. Upokarza się przed wszystkimi innymi, ubolewa nad wszystkimi krewnymi, że są związani z osobą tak niegodną³⁷.

Tak też jest w wierszu *Mojej matce*, w którym zobrazował poeta upokarzanie się przed matką, sytuował się w pozycji „winnego”, a także – nader wyraziście – w *Opadło ze mnie wszystko ludzkie*:

Opadło ze mnie wszystko ludzkie,
Co porywało mię, człowieka,
Pozostał tylko czas niezmienny,
Który przeze mnie przecieka.

³⁶ G. Bachelard, dz. cyt., s. 308–309.

³⁷ Z. Freud, *Żałoba i melancholia* [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 149.

Zatem w utworach tych pozornie zaznacza się piętno wojny. Nieopuszczająca podmiotu świadomość zbliżającej się śmierci, której konsekwencją jest stoickość tych wierszy, przejawiająca się w pogodzeniu się zarówno ze śmiercią, jak i ze światem, ma swoje źródło nie w wojennej traumie, lecz w miłośnym rozczarowaniu. Przeczucowanie zbliżającego się kresu nie przeraża, lecz znieczula, doprowadza do obłądnej obojętności, awersji. Jest to stan tak bardzo głęboki, że śmierć wydaje się poecie wręcz wybawieniem. Ucieczka w nieskończoność w poszukiwaniu ostoji, nadziei przesłania otaczający podmiot świat, zarówno to, co w nim piękne, jak i to, co tragiczne, okrutne, przerażające, odbierając tym samym wszelką radość z życia:

Nic mnie nie smuci ani mnie nie cieszy,
Wszystko mi obojętne,
To puste życie pośród tłumnej rzeszy
Piję, jak wino zatrute i mętne.

Zestawiając powyższy fragment chociażby z wierszem *Szumi w mej głowie* z *Wiosny i wina*, nie można dziwić się reakcjom czytelników na publikację jenieckiej twórczości Wierzyńskiego:

Szumi w mej głowie, jak w zielonym boru,
Przez włosy radość wielka mi się dymi,
Jam niebieskiego cały jest koloru,
Wypiwszy niebo, jak puchar olbrzymi.

Różnica jest bowiem ogromna. Należy jednak pamiętać, że utwory z *Wiosny i wina* także przynajmniej w części powstawały w obozie jenieckim. W związku z tym warto postawić pytanie: skąd u Wierzyńskiego w ciągu niewiele ponad dwu lat tak skrajne stany emocjonalne? Odpowiedź wskazać można by zapewne w szczegółowych losach jego związku z Jeleną. Te jednak pozostaną nam już zapewne bliżej niezbrane. I choć Freudowska psychoanaliza „podpowiada”, jak naprawdę mogła wyglądać rosyjska niewola Wierzyńskiego, nie daje pewnych odpowiedzi.

Bibliografia

- Agramakow N., Bałabanow I., *Riazańska muza Wierzyńskiego*, tłum. P. Mitzner, „Plus Minus”, dodatek do „Rzeczypospolitej”, 2000, nr 51.
- Andres Z., „Jam jest wicher”. *O początkach drogi twórczej poety* [w:] tegoż, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

- Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z., *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992.
- Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972.
- Dybczak K., *Wstęp* [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, wyb., oprac. tekstu, wstęp K. Dybczak, Wrocław 1991.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, tłum. A. Tarkiewicz, Warszawa 1993.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Kęty 2010.
- Freud Z., *Żaloba i melancholia* [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007.
- Fromm E., *Kryzys psychoanalizy. Szkice o Freudzie, Marksie i psychologii społecznej*, tłum. W. Brydak, Poznań 2012.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6.
- Hutnikiewicz A., *Pierwsza i druga młodość Kazimierza Wierzyńskiego* [w:] tegoż, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976.
- Kądziela P., *Kazimierz Wierzyński w niewoli rosyjskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 37.
- Kądziela P., *Młodość Wierzyńskiego*, „Kresy” 1994, nr 19.
- Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Marcinów Z., „W szczęściu i trwodze”. *Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Katowice 2004.
- Michałkiewicz K., *Karpaty Wschodnie Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2014, nr 1.
- Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990.
- Nasiłowska A., *Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, oprac. B. Marek, Z. Harysym, T. Kaliściak, Olszanica 2007.
- Rzymowski W., *Kazimierz Wierzyński. Zarys krytyczny*, „Pamiętnik Warszawski” 1930, z. 4/5.
- Segal H., *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, tłum. P. Dybel, Kraków 2010.
- Sowiński G., *O debiucie Kazimierza Wierzyńskiego – „lutnisty ciemnego czasu i losu”*, „Ruch Literacki” 1985, nr 5–6.
- Truszkowski A., *Nieznane juvenilia Kazimierza Wierzyńskiego*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2.
- Wierzyńska H., *Kalendarium życia K. Wierzyńskiego (1894–1969)*, rps w zbiorach Biblioteki Polskiej w Londynie, sygn. 01360/2.2.
- Wierzyński K., *Granice świata*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1995.
- Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, przyg. do druku, wstęp i przyp. P. Kądziela, Warszawa 1991.
- Wierzyński K., *Poezje zebrane*, Londyn 1958.
- Wspomnienia o Kazimierz Wierzyńskim*, zeb. i oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001.

Pau Freixa Terradas

Universitat de Barcelona

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

paufreixa@ub.edu

Jorge Luis Borges en Danilo Kiš o La lección intertextual

Jorge Luis Borges in Danilo Kis or The Intertextual Lesson

Abstract: Few authors of the 20th century have had such a remarkable influence on the literature of other writers as Jorge Luis Borges. The impact of his works can be appreciated in all important national literatures; many writers have recognized his expertise and influence, some of them openly imitating him. In this respect, literature written in Serbo-Croatian is a special case, with a huge reception of his literature. The Borges “wave” arrived late to Yugoslavia, but with increased strength, and from the 1970s on the Argentinean author has remained one of the favourite writers amongst young readers. Local writers quickly absorbed all the aesthetic and conceptual developments of the author of *Ficciones*, even giving birth to a new trend called “Borgesian prose” which has given the world such remarkable authors as Milorad Pavić. Although not considered strictly a *borgesist*, Danilo Kiš, one of the internationally best known Serbian authors, deserves special attention. Much of his work is marked in many ways by Borgesian stylistic and thematic influences. Numerous intertextualities make some of his texts a genuine dialogue with the Argentinean master. However, the high quality, originality and diversity of Kiš’s work distinguish the Serbian author from the rest of the Balkan Borges’ followers. The present paper reviews the influences, references, allusions, appropriations and other intertextual links to Borges’ literature that can be found in works by Kiš, from his first novels, where the influence is more subdued, through numerous references in *A tomb for Boris Davidovich*, to the already clearly Borgesian stories of *The Encyclopaedia of the Dead*.

Keywords: comparative literature, Jorge Luis Borges, Danilo Kiš, Serbian literature, intertextuality, reception and effect studies

Streszczenie: Niewielu dwudziestowiecznych autorów miało tak znaczny wpływ na literaturę innych pisarzy jak Jorge Luis Borges. Inspiracje jego dziełami widoczne są we wszystkich ważnych literaturach narodowych, a wielu pisarzy otwarcie uznaje jego kompetencje i wpływ, a niektórzy z nich wręcz otwarcie go imitują. W tym aspekcie szczególnym przypadkiem jest literatura w języku serbsko-chorwackim, która na wielką skalę czerpała z jego twórczości. Fala fascynacji Borgesem dotarła do Jugosławii późno, ale za to ze zdwojoną siłą i od 1970 roku argentyński autor stał się jednym z ulubionych pisarzy młodych czytelników.

ków. Lokalni twórcy szybko przyswoili sobie wszystkie estetyczne i konceptualne innowacje autora *Fikcji*, dając nawet początek nowemu nurtowi literackiemu znanemu jako „proza borgesowska”, który wydał pisarzy tak wyjątkowych jak Milorad Pavić. Na szczególną uwagę zasługuje Danilo Kiš, który choć nie jest uznawany *sensu stricto* za *borgesistę*, jest jednym z najbardziej uznanych serbskich pisarzy. W większości jego dzieł widoczne są stylistyczne i tematyczne wpływy Borgesa. Liczne odniesienia intertekstualne zmieniają jego teksty w prawdziwy dialog z argentyńskim mistrzem. Wysoka jakość, oryginalność i różnorodność jego prac są tym, co wyróżnia tego serbskiego autora spośród innych bałkańskich epigonów Borgesa. Prezentowany tu artykuł ma na celu analizę wpływów, odniesień, aluzji, zapożyczeń i innych środków intertekstualnych pochodzących z twórczości Borgesa obecnych w książkach Kiša, od jego pierwszych powieści, w których wpływy te są jeszcze bardzo dyskretne, aż po wyraźnie borgesowskie opowiadania z tomu *Encyklopedia zmarłych* czy liczne referencje obecne w *Grobowcu dla Borisa Dawidowicza*.

Słowa kluczowe: komparatystyka, Jorge Luis Borges, Danilo Kiš, literatura serbska, intertekstualność, studia nad odbiorem i efektem

El arte narrativo se divide en el que había antes de Borges y el de después de Borges.

Danilo Kiš, *Lección de anatomía*

A modo de introducción

Pocos autores como Jorge Luis Borges han dejado una obra tan original y relevante para el desarrollo posterior de la literatura universal. Aunque a menudo se afirma que la cultura y las letras occidentales aún no han digerido completamente las inmensas aportaciones del escritor argentino, la influencia de su obra es desde hace medio siglo de las que más claramente se percibe en el arte de otros autores y hasta en el transcurso general del pensamiento de la segunda mitad del siglo XX. A menudo declarado creador de la posmodernidad literaria, Borges desencadenó con su obra narrativa un ejército de imitadores y también algún digno epígono que encontramos prácticamente en cualquier tradición literaria a lo largo y ancho del globo terráqueo. A partir de la aparición de las primeras traducciones de su obra, a caballo entre los años 50 y 60, se comenzará a notar la influencia de la lectura de sus textos y poco a poco irán apareciendo una serie de continuadores de su poética.

Por lo que se refiere a los entonces comunistas países del Este europeo, la aparición a principios de los años 70 de exhaustivas colecciones de literatura iberoamericana contemporánea, así como la entusiasta acogida que tuvieron entre un público muy pendiente de la realidad social y política del continente americano, despertaron en muchos de los países eslavos una gran admiración por autores como Borges, Cortázar, García Márquez, Donoso o Onetti, entre otros. Los títulos más populares de estas extensas colecciones desaparecían rápidamente de las librerías y los escritores locales se iban impregnando rápid-

amente de los aires renovadores que llegaban de América. Entre los autores suramericanos, uno de los que dejó más impronta en las diferentes literaturas eslavas fue sin duda Borges. En este sentido, un caso paradigmático lo constituyen las literaturas en lengua serbo-croata de la antigua Yugoslavia, donde incluso apareció en los años 70 una corriente (y también una tendencia general entendida de forma más amplia) llamada ‘prosa borgiana’, que se extiende hasta nuestros días (Goran Velikić, Goran Petrović) y que ha dejado nombres tan fundamentales para la literatura contemporánea como Milorad Pavić, creador del célebre *Diccionario Jázaro*. De entre todos los que recogieron el amplio legado de Borges destaca el escritor serbio Danilo Kiš que, a pesar de no ser de los escritores considerados más ‘borgianos’ en su país, ha visto a menudo comparada su literatura a la del maestro argentino y a quien la crítica francesa ha dado en llamar ‘Borges de los Balcanes’¹. A pesar de este apodo, tan flamante como ridículo, la obra de Kiš constituye una poética propia y diferenciada de la cual sólo ciertas obras muestran parecidos evidentes con la obra narrativa de Borges y en la cual otras influencias como las de James Joyce, Bruno Schulz o el *Nouveau Roman* francés ocupan también un lugar preeminente. De hecho, la Historia de la literatura yugoslava nunca lo incluyó entre los llamados *borgesistas* de los años 70 y 80².

Aún así, es innegable que la etapa de madurez de su creación está llena de referencias, intertextos dialógicos y alusiones a la obra de Borges y que su estilo se acerca tanto en la forma como en el contenido al del maestro ciego. Así, el nombre de Kiš aparece a menudo ligado al del argentino y son muchos los críticos que han comparado a maestro y epígono llegando a conclusiones diversas, desde la negación de semejanzas considerables por parte de Joseph Brodsky³, hasta la afirmación de Lakis Proguidis⁴ de que en ciertos aspectos el serbio habría superado al argentino.

Aprovechando la restitución de este gran autor serbio muerto en París en 1989 que se está llevando a cabo a nivel mundial y también en el mundo hispanico con la edición o reedición de prácticamente toda su obra de ficción al castellano parece haber llegado el momento de revisar su poética desde una perspectiva hispánica y confrontarla con la de un autor que por proximidad lingüística y cultural conocemos mejor. Desde este punto de vista, el trabajo que aquí presentamos se propone presentar al autor de obras tan fundamentales como *Una tumba para Boris Davidovich* al lector iberoamericano, repasando varias de las influencias más visibles que la obra de J.L. Borges dejó en varios de sus libros.

¹ *Temps de l’Histoire, études sur Danilo Kiš*, ed. A. Prstojević, Paris–Budapest–Torino 2003.

² J. Wierzbicki, “Serbska proza”, *Literatura na Świecie* 1988, n° 198.

³ J. Brodsky, *Introduction* [in:] D. Kiš, *A tomb for Boris Davidovich*, New York 1980.

⁴ L. Proguidis, *Danilo Kiš, portrait de famille* [en:] *Danilo Kiš, romancier européen, L’Atelier du roman* 1996, n° 8, <http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/proguidis01.htm>, Consulta: 6.03.2017.

Primeros libros

No sabemos cuándo Danilo Kiš leyó por primera vez a Jorge Luis Borges. Como era traductor y ya por los primeros 60 iba a menudo a Francia, es de suponer que conoció sus cuentos antes de que apareciesen en la colección yugoslava *Južnoamerička književnost*. En cualquier caso, cuando en los 60 Kiš empieza a escribir, las posibles semejanzas con Borges resultan vagas y más bien esporádicas. Desde *La buhardilla* y *Salmo 44*, sus primeras novelas, aparecidas conjuntamente en 1962, Kiš se inscribe de lleno en la corriente renovadora de la literatura serbia junto a Miodrag Bulatović y Borislav Pekić. Esta tendencia preocupada por las innovaciones formales, la originalidad y los aspectos estéticos, busca crear nuevos caminos de expresión literaria basándose en modelos contemporáneos occidentales y en autores yugoslavos del periodo de Entreguerras como Miloš Crnjanski. Cuando Kiš escribe *La buhardilla* acaba de graduarse como primer comparatista de Yugoslavia en la recién creada licenciatura de literatura comparada de la Universidad de Belgrado y desea introducir en la literatura serbia todas las nuevas técnicas e inquietudes que van apareciendo en estos años en el Occidente europeo y en América, así como aportar su propia palabra. Ya en esta primera *nouvelle* aparecen elementos típicos de la posmodernidad borgiana como el juego intertextual, la condensación de estilo, la enumeración bibliográfica o un esteticismo auto-irónico.

Los siguientes diez años Kiš los consagra a la creación de la trilogía autobiográfica conocida como *Circo familiar*, formado por el libro de relatos *Peñas precoces* y las novelas *Jardín, cenizas* –de la cual Brodsky⁵ afirmaría que era “a veritable gem of lyrical prose, the best book produced in the Continent in the post-war period”⁶– y la muy aplaudida en Yugoslavia en el momento de su publicación *El reloj de arena*. Kiš dedicó todo este ciclo a recordar sus años de infancia y la figura de su padre, desaparecido en Auschwitz, analizando la relación del hombre moderno con la Historia de su tiempo, tema predilecto de Kiš a lo largo de su obra y también en cierta manera de Borges, aunque de forma más abstracta.

De hecho, algunos críticos señalan ya las primeras marcas de la influencia de Borges ya en *Jardín, cenizas* y muy especialmente en *El reloj de arena*, aunque éstas son en todo caso muy discutibles. Uno de los elementos distintivos de la prosa de Borges que se perciben en estas obras es la microfocalización –un gusto por el detalle verdaderamente hipertrófico en el caso del serbio–, técnica impresionista que el argentino explotó de forma considerable. De todas formas, como señala Aleksandar Hemon⁷, la génesis de este gusto por el detalle y el microfoco parecen provenir más bien de la lectura obsesiva

⁵ J. Brodsky, op. cit., p. XII.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. Hemon, “Reading Danilo Kiš”, *Context* 2001, nº 9.

de los cuentos de Bruno Schulz que no de las de Jorge Luis Borges. La incorporación en *El reloj de arena* de textos y paratextos ajenos (tanto documentos como apócrifos) también es una característica plenamente borgiana. No obstante, no será hasta mediados de la década de los 70 cuando Kiš comience a dialogar de forma más abierta y explícita, como lo harán también otros autores yugoslavos de la época, con la escritura del autor argentino.

Una tumba para Boris Davidovich

Después del éxito rotundo que significó en Yugoslavia la aparición de *El reloj de arena*, Danilo Kiš anuncia un cambio radical en su literatura con el abandono de la temática familiar (tan en boga las primeras décadas de posguerra, tanto entre escritores realistas como entre renovadores) y la adopción de nuevos materiales. En esta época Kiš vive a caballo entre Belgrado y Francia, donde ejerce de lector de lengua serbo-croata en diferentes universidades. Sus numerosos contactos con la izquierda francesa y la obstinada testarudez de éstos en su admiración hacia la Unión Soviética le llevarán a escribir un libro de denuncia que desenmascare los crímenes del estalinismo durante la época del 'Gran terror'. En aquellos años habían ido apareciendo los primeros documentos y novelas denunciando el sistema GULag que aportaban la versión soviética del Holocausto a la ya larga lista de obras de literatura concentracionaria de los campos nazis. Pero Kiš quería para su novela una forma de expresión nueva que condensase en sus páginas, por un lado, todo el dolor sufrido por millones de personas en los campos siberianos y, por otro, mostrase la cara oscura del carácter de la revolución, en especial la rusa. Para conseguir sus objetivos Kiš se aleja de los preceptos y procedimientos clásicos de la literatura de los campos para crear una de las obras más originales del género y por extensión de las letras yugoslavas (a menudo se ha dicho que *Una tumba para Boris Davidovich* es la primera novela posmoderna de esta tradición nacional) y europeas. Mientras que el título responde claramente a *Un día de Iván Denisovich* de Alexander Solzhenitsyn, primera novela rusa de denuncia de los GULag en aparecer en Occidente, la estructura y el estilo escogidos por Kiš para tratar este escabroso y delicado tema nos recuerdan a Borges y muy concretamente a su libro de relatos *Historia universal de la infamia*⁸.

En primer lugar, Kiš parece adaptar la estructura formal de la *Historia universal de la infamia*, con la unidad temática de los cuentos, que pueden leerse casi como una novela, pero también de forma autónoma, con las estructuras clásicas del género, pero formados por viñetas, que a su vez pueden funcionar también como pequeños poemas en prosa autónomos. Asimismo, abun-

⁸ A. Prstojević, "Un certain goût de l'archive. Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš", *Cahiers du CIM* 2002, n° 6.

dan en *Una tumba para Boris Davidovich* los paratextos, las notas bibliográficas y el estilo tiene reflejos pseudo-científicos. Desde joven, Kiš iba cultivando una gran devoción por las enciclopedias y el documento histórico y consideraba las originales técnicas borgianas para dar verosimilitud al texto como óptimas para la novela histórica. Pero si bien la “historicidad” de Borges es puro artificio y está formada a menudo por textos apócrifos, Kiš opta por situar sus cuentos en una realidad dada muy concreta y recupera historias verdaderas perfectamente documentadas. A pesar de su estilo cargado y lírico, Kiš se sitúa en las antípodas de la ficción. Y es aquí donde el diálogo se vuelve polémica. Si bien los dos libros nos presentan episodios ejemplares de la *Historia universal de la infamia* donde la manipulación, el absurdo, la abyección y la falsedad se convierten en norma de la Historia, en el caso de Borges la denuncia nos lleva a dudar de cualquier documento histórico, mientras que en Kiš, donde estos episodios se insieren en el marco del gran terror soviético, no cabe duda de que aquí todas las historias son ciertas. Así sucedieron. La realidad supera la ficción.

Aparte del juego dialógico con las tesis de Borges que nos propone Kiš en *Una tumba para Boris Davidovich*, encontramos ya una serie de técnicas e ideas claramente borgianas. Para empezar, la intertextualidad que busca el juego con el lector cómplice y el diálogo con obras anteriores, hipertrofiada en la obra de Borges, explota en Kiš con la incorporación directa de fragmentos enteros de otras obras. En este sentido, el autor serbio comprendió perfectamente la lección borgiana sobre el carácter cíclico, repetitivo, de la Historia (y de los textos) y fue muy valiente en introducir un relato entero –*Libros y perros*, documento real de la Francia del siglo XIV que da fe de la crudeza de un pogromo– que dialoga con los otros cuentos de la novela –especialmente con el relato que da título a toda la obra– y completa su sentido general reforzando tanto desde la forma como desde el contenido la tesis del carácter cíclico de la Historia y en este caso concreto de la revolución y su naturaleza destructiva y macabra.

Desgraciadamente la crítica yugoslava de su tiempo no se percató del mensaje que Kiš quería transmitir (como tampoco fue comprendido Borges en un sentido similar por la crítica de su época) y lo acusaron de plagio. En primer lugar, algunos críticos consideraban el hecho de que los episodios fueran reales como una falta de imaginación del autor (en el caso de una novela histórica convencional seguramente no hubiera sido así, pero sí en el caso de una obra *de tesis* tan *sui generis* y genuinamente *estética* como *Una tumba para Boris Davidovich*). En segundo lugar, veían plagio en el relato externo *Libros y perros* introducido íntegramente y también en el estilo, tomado de autores tan dispares como Joyce, Borges, Solzhenitsyn, Nadezhda Mandelshtam o (el historiador) Roy Medvédev. Al final la polémica degeneró en una gran contienda entre detractores y defensores de Kiš que duró más de dos años y provocó un proceso penal contra Danilo Kiš y Predrag Matvejević con el con-

sulado ruso de por medio, que por poco no les cuesta el ingreso en prisión. Además de convertirse en el mayor *affaire* que haya visto jamás la Historia de las letras en serbo-croata y de haber destrozado la ya de por sí frágil salud de Kiš, esta polémica produjo aún dos libros de crítica literaria: la magistral *Lección de anatomía* de Kiš (1977), en autodefensa, y *Un Narciso sin rostro*, la respuesta de Dragan Jeremić (1981), presidente de la asociación de escritores de Yugoslavia, iniciador de la polémica.

Precisamente en esta *Lección de anatomía* Kiš nos da muchas claves sobre sus influencias borgeanas. Más allá de una acerba autodefensa o más bien contrataque, el libro es un auto-comentario de algunos de los procedimientos literarios –precisamente aquellos por los que fue acusado de plagio– presentes en *Una tumba para Boris Davidovich* e indirectamente se convierte en un tratado teórico sobre la utilización de citas como material literario y la citación de las fuentes, el uso del documento en obras de ficción, la técnica literaria del montaje o collage y en general sobre la circulación de los textos y la intertextualidad en la literatura moderna. Como vemos se trata de temas muy borgeanos y, de hecho, la *Lección de anatomía* abunda en comentarios y reflexiones sobre la literatura de Borges y la técnicas literarias introducidas por él que el autor serbio hace suyas o desarrolla a su manera. Kiš reconoce en esta obra una clara filiación con el autor argentino (entre otros, pero de forma muy especial) hasta tal punto que llega a incluir un artículo dónde Silvia Molloy⁹ comenta el uso de la cita en la poética borgeana para describir este procedimiento (fundamental tanto en Borges como en Kiš) en su propia obra.

En la *Lección de anatomía* Kiš confiesa que “*Una tumba para Boris Davidovich* utiliza ciertos procedimientos literarios que ha inaugurado ante todo Borges, y estos procedimientos no son otra cosa que la maestría al usar y trucar el material documental”¹⁰. Pero aparte de estos *procedimientos* (que encieran en realidad toda una poética), la adopción de una estructura narrativa similar y de ciertos materiales, lo cierto es que el nuevo programa estético que Kiš pone en marcha en *Una tumba para B.D.* muestra también un acercamiento a la literatura de Borges en un plano mucho más tangible, a un nivel puramente textual. En este libro el estilo se torna denso, el sentido se condensa y la utilización de los diferentes elementos sintácticos recuerdan a menudo la frase borgiana, aunque los materiales substanciales sean muy diferentes en los dos autores. Encontramos ya en este libro –que da inicio a la segunda etapa, más borgiana, de la obra de Kiš– una gran condensación de los contenidos, con frases concisas que apuntan la acción por medio de pinceladas impresionistas y se alejan de la descripción detallista típica de su primera época. Al leer muchas de las viñetas que componen esta novela parcelada en cuentos notamos fácilmente el influjo de repetidas lecturas de Borges, como si Kiš hu-

⁹ D. Kiš, *Lección de anatomía*, Barcelona 2013, pp. 120–123.

¹⁰ *Ibidem*, p. 55.

biera asimilado a la perfección, reformulándolo a su manera, ese método de la *deducción*, “una suerte de simbolismo narrativo”¹¹, del que habla en su *Lección de anatomía* y cuya invención atribuye al autor de *El Aleph*. No obstante, el tono, el “espíritu” de la escritura del serbio es en general más serio y grave¹² que en el argentino, donde el elemento lúdico se intuye como primordial. Como Borges, Kiš abunda también en la ironía, pero ésta no provoca ni una sonrisa, cuando proviene de la amarga experiencia centroeuropea del escritor yugoslavo. Aquí la ambigüedad del documento y la hipertrofia de citas (verdaderas o falsas), no ponen en duda la certitud de lo descrito sino que tienen que reforzar el carácter verídico de unos textos sólo en apariencia de ficción. Aquí lo inverosímil es si acaso la historia misma del estalinismo. Como indica Proguidis¹³ (1996), que por cierto considera a los dos autores como más bien opuestos, a pesar de las *apariencias*, “l’un (Borges) concerne l’homme *en général*. L’autre (Kiš) est »l’étude« d’une situation humaine, d’une situation historiquement déterminée”¹⁴. Y en este sentido, “como una suerte de éloge à J.L. Borges, *Una tumba para Boris Davidovich* es un contralibro de los de Borges”, aclara Kiš en la *Lección de anatomía*¹⁵.

La enciclopedia de los muertos

Para su siguiente libro Kiš vuelve a dar un golpe de timón en su trayectoria acercándose más aún a la poética de Jorge Luis Borges. Publicada en 1983, *La enciclopedia de los muertos* recoge nueve cuentos escritos a finales de los 70 y principios de los 80 (años en los que se multiplican los ‘borgesistas’ croatas y serbios) y representa la eclosión del estilo borgiano en el conjunto de la obra de Kiš. Es con este libro que el autor de *Subóptica* se hace más conocido a nivel internacional, sus libros se traducen a más de 20 lenguas y cuando aparecerá en Francia el apodo de ‘Borges balcánico’. Realmente los estilos de ambos se acercan tanto aquí que algunos fragmentos parecen escritos por el mismo autor.

En *La enciclopedia de los muertos* Kiš se acerca a Borges no tan solo a nivel formal, sino también en el contenido, en la elección de los temas y los materiales. En la que él consideraba su obra más metafísica, Kiš vuelve su mirada hacia la ficción y se acerca en algunos de los cuentos a una literatura vagamente fantástica. Comienza aquí un gusto por las ambientaciones exóticas y míticas, así como por la temática mítico-religiosa y sobretodo mítico-histórica. En *La en-*

¹¹ Ibídem, p. 52.

¹² A. Prstojević, op. cit.

¹³ L. Proguidis, op. cit.

¹⁴ Ibídem.

¹⁵ D. Kiš, op. cit., p. 56.

ciclopedia de los muertos Kiš universaliza sus temas y los sitúa en tierras lejanas y en épocas pasadas, a menudo recreando escenarios estereotipados procedentes de episodios históricos o religiosos. En esta fase de la creación de Kiš muchos de los relatos adoptan las formas del mito, la leyenda o la parábola religiosa, pero como en el caso de muchos cuentos de libros como *Ficciones*, *El Aleph*, *El libro de arena* o la misma *Historia universal de la infamia*, esta forma de mito es utilizada en gran medida por motivaciones estéticas, como recipiente ideal para la prosa poética. Es más, tanto Borges como Kiš utilizan la bella forma del mito precisamente para poner de manifiesto su verdadera naturaleza, a menudo vacía de un verdadero centro de sentido, evidenciando a su vez sus altas posibilidades estéticas, que son las que le hacen tan atractivo y perdurable. Los dos escritores buscan desmitificar la Historia, la cultura y la religión partiendo del mismo mito que tan a menudo las sustenta (o quizás sería mejor decir: el episodio real pasado por el filtro de la mitificación) y a la vez demuestran la imposibilidad de llegar a un consenso de verdad, ya que ésta, si es que de alguna forma existe –cosa que también cuestionan– resulta inasible al hombre. De aquí la preocupación compartida por el carácter vulnerable y fácilmente manipulable de la verdad, consecuencia de la imposibilidad de su cognición, especialmente en el campo de la Historia y de la cultura. Eso les lleva a la denuncia de las continuas tergiversaciones, manipulaciones y hasta expolio que diferentes grupos o autores hacen del pasado histórico. Esto conduce tanto en Borges como en Kiš –en el serbio de una forma algo más explícita– a la preocupación por las posibilidades malélicas de la palabra escrita y muy especialmente del documento de cultura, nuevamente por su fragilidad y manipulabilidad, de la que irónicamente dejan constancia ambos autores desde la forma misma de sus relatos, infestados de diferentes formatos textuales, para-textos y notas bibliográficas apócrifas o de difícil comprobación.

Si bien estas reflexiones están ya muy presentes en Borges, será Kiš quien las explicita y explore con más persistencia. Mientras en Borges la utilización del mito se queda a veces en puro artificio estético, los cuentos de Kiš raramente participan de esta ligereza, de esta gratuidad lúdica. En *La enciclopedia de los muertos* la mayoría de los relatos giran en torno de los temas tratados más arriba, siempre resaltando la importancia del matiz en cualquier proceso cognitivo. Especialmente en lo referente a la materia histórica, Kiš abandona en este libro las esperanzas de dilucidación histórica que encontrábamos en *Una tumba para Boris Davidovich* (cabe, sin embargo, recordar el carácter testimonial y político de este último). Aunque temáticamente el elemento común de todos los relatos que hace que podamos hablar de novela posmoderna (a pesar de lo precario del término) es el tema de la muerte y el libro parece una especie de enciclopedia o compendio de temas relacionados con el ‘más allá’, este hilo es solo aparente y lo que da unidad al conjunto es más bien una amplia constelación de temas interrelacionados entre los que destacan los ya comentados en torno a las posibilidades de aprehensión de la verdad, la impor-

tancia del matiz en el proceso cognitivo, el carácter vulnerable y manipulable de la Historia, el escepticismo en cuanto a las posibilidades de la cultura, etc.

Cuando la cuestión de la aprehensión de la verdad se acerca al tema del arte y la literatura, los cuentos de Kiš se convierten en pequeños tratados de teoría literaria, en especial de Hermenéutica, cosa que encontramos también de forma magistral en la obra de Borges. En este sentido, Kiš niega la posibilidad de una hermenéutica clásica y opta por una visión más moderna dónde las intenciones del autor quedan en segundo término. Esto le lleva a lanzar una feroz crítica en algunos de sus cuentos a los críticos literarios que pretenden ser demasiado exhaustivos y tajantes en el análisis de una obra literaria. Huelga recordar aquí que las diferentes formas de meta-literatura que Kiš introduce en sus cuentos aparecen, como en el caso de Borges, sólo de forma implícita, camufladas entre los avatares de la trama y la densidad de la prosa poética. De cualquier forma, la capacidad de convertir en ensayo un cuento, o viceversa, y la particular forma de desarrollar estéticamente una narrativa de motivación conceptual es algo que une de una forma muy especial a los dos autores.

Evidentemente, las diferentes tesis no aparecen de forma explícita, buscando la comprensión sólo de un lector aventajado. La compleja forma narrativa se presenta como un cedazo que rechaza al lector pasivo y busca la complicidad del lector 'tenebroso' –para utilizar un término encunado por el propio Borges– único lector posible que llegará a asir toda la carga conceptual que cada cuento de Kiš contiene. Como en el caso de la prosa de Borges, Kiš despliega en sus cuentos un amplio abanico de misterios y juegos destinados a implicar al lector culto y avisado.

Otra técnica que aparece constantemente en los relatos de los dos autores es también la contraposición de diferentes tesis y antítesis que dialogan entre sí para llegar a conclusiones a través de la dialéctica, para poner otro ejemplo.

Pero aparte de la apabullante presencia de técnicas, materiales y ambientaciones claramente borgianas, en *La enciclopedia de los muertos* también nos remite al autor de *Ficciones* la abundante intertextualidad (o hasta a veces cierta re-escritura, siguiendo así postulados también claramente borgianos) entre los cuentos de Kiš y los de Borges, en una obra en la que el serbio dialoga con el argentino sobre sus principales temas. Un caso claro sería el cuento *La enciclopedia de los muertos (toda una vida)* que al principio nos recuerda a *La biblioteca de Babel*, aunque esta reminiscencia borgiana inicial nos lleva a otro cuento dentro del cuento, como en unas cajas chinas, donde el gusto por la enumeración nos trae a la memoria otros cuentos de Borges como *Funes el memorioso* o *El Aleph*, para finalmente desembocar en una escritura esponjada y distendida, muy alejada de la condensación propia de los cuentos del argentino. A parte de este ejemplo, otros cuentos de Kiš nos remiten igualmente a diferentes momentos borgianos.

Para terminar, cabe remarcar que a pesar de toda la carga borgiana que contiene su obra, Kiš es poseedor de una poética propia que le hace inconfun-

dible y la comparación con el argentino se justifica sobre todo por la calidad de la obra de ambos. El autor serbio supo absorber como nadie el legado inmenso del autor de *Ficciones* sin caer en la imitación de los elementos más superficiales, ambientales, de la poética borgiana. Como declaró en una ocasión su amigo Predrag Matvejević, Danilo Kiš, “gran admirador de Borges, escribió bajo su influencia y fue quizás uno de sus continuadores sin imitarlo servilmente como han hecho tantos”¹⁶.

Bibliografía

- Alazraki J., *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid 1968.
- Brodsky J., *Introduction* [in:] D. Kiš, *A tomb for Boris Davidovich*, New York 1980.
- Cirlić-Straszyńska D., “Danila Kiša ogród, literatura”, *Literatura na Świecie* 1988, n° 198.
- Hemon A., “Reading Danilo Kiš”, *Context* 2001, n° 9.
- Historia de las literaturas eslavas*, ed. F. Presa, Madrid 1998.
- Kiš D., *Lección de anatomía*, Barcelona 2013.
- Morel J.-P., “Le cercle des assassins disparus”, *La Licorne* 1998, n° 44.
- Proguidis L., *Danilo Kiš, portrait de famille* [en:] *Danilo Kiš, romancier européen, L'Atelier du roman* 1996, n° 8, <http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/proguidis01.htm>, Consulta: 7.03.2017.
- Prstojević A., “Entre histoire et Histoire”, *L'Atelier du roman* 1996–1997, n° 13.
- Prstojević A., “Un certain goût de l'archive. Sur l'obsession documentaire de Danilo Kiš”, *Cahiers du CIM* 2002, n° 6.
- Quemain M.A., “La literatura hacia fin de siglo (Entrevista de Miguel Angel Quemain a Predrag Matvejević)”, *La jornada SEMANAL* 1994, n° 286, http://adastra.plgo.org/?page_id=91, Consulta: 6.03.2017.
- Rizzante M., “De l'idéal encyclopédique” [en:] *Danilo Kiš, romancier européen, L'Atelier du roman* 1996, n° 8, <http://www.vox-poetica.com/ecrivains/KIS/proguidis01.htm>, Consulta: 7.03.2017.
- Temps de l'Histoire, études sur Danilo Kiš*, ed. A. Prstojević, Paris–Budapest–Torino 2003.
- Vázquez M.E., *Borges esplendor y derrota*, Barcelona 1996.
- Wierzbicki J., “Serbska proza”, *Literatura na Świecie* 1988, n° 198.

¹⁶ M.A. Quemain, “La literatura hacia fin de siglo (Entrevista de Miguel Angel Quemain a Predrag Matvejević)”, *La jornada SEMANAL* 1994, n° 286, http://adastra.plgo.org/?page_id=91, Consulta: 6.03.2017.

Magdalena Lachman
Uniwersytet Łódzki
magdam@uni.lodz.pl

(Para)literacki wymiar reklamy

(Para)literary dimension of advertising

Summary: The impulse to write this article came with the recognition that among the various ways to define and characterize advertising the ones which emphasize – either intentionally or unintentionally – the variously understood (para)literary nature of the phenomenon occupy a prominent position. The belief that advertising can be regarded as a variety or specific manifestations of literature reveals itself on various occasions and in a wide variety of sources (not necessarily oriented towards literary studies): in academic research, literary criticism, essay and column writing, journalism and popular publications. The author does not seek to determine whether and under what conditions advertising complies with the requirements of a literary work, but rather adopts a reconstructive attitude and looks for an answer to the question, due to what properties and factors advertising is sometimes viewed in literary (or, more broadly, artistic) terms, and what arguments are used in support of this thesis, as well as what results from this type of beliefs for literary art itself, its condition, cultural rank and *status quo*.

Keywords: advertising, literature, literary, aesthetic, work of art, communication

Streszczenie: Impulsem do napisania artykułu było rozpoznanie, że wśród różnych sposobów definiowania i dookreślenia reklamy eksponowaną pozycję zajmują ujęcia świadomie lub mimowolnie akcentujące rozmaicie pojmowaną (para)literackość zjawiska. Przekonanie, że reklama może stanowić odmianę czy specyficzny przejaw literatury, daje o sobie znać przy bardzo różnych okazjach i w różnorodnych źródłach (niekoniecznie tylko zorientowanych literaturoznawczo): w pracach naukowych, w krytyce, eseistyce, felietonistyce, publicystyce i w publikacjach popularyzatorskich. Autorka nie dąży do rozstrzygnięcia, czy i pod jakimi warunkami reklama spełnia wymogi dzieła literackiego, ale przyjmuje postawę rekonstrukcyjną i szuka odpowiedzi na pytanie, za sprawą jakich właściwości i czynników reklama bywa rozpatrywana w kategoriach literackich (czy szerzej: artystycznych) i jakich argumentów używa się na poparcie tej tezy, a także co z tego typu przeświadczeń w konsekwencji wynika dla samej sztuki słowa, jej kondycji, kulturowej rangi i *status quo*.

Słowa kluczowe: reklama, literatura, literackość, estetyka, dzieło sztuki, komunikacja

Choć reklama jest zjawiskiem od dawna poddawany różnym diagnozom, ciągle trudno mówić o istnieniu wyspecjalizowanej i autonomicznej dziedziny, która respektowałaby specyfikę swojego przedmiotu zainteresowań i dostosowywała do niego swoiste tylko dlań narzędzia analityczne. Reklamoznawstwo¹ jawi się bardziej jako zespół zawodowych umiejętności niż precyzyjna teoria zjawiska. Jakkolwiek nie przestaje być artykułowana potrzeba różnorakiego, w tym także teoretycznego namysłu nad tym kulturowym fenomenem, przy rozpatrywaniu reklamy ścierają się i nakładają na siebie ciągle różne stanowiska badawcze (co być może warto uznać w ogóle za jej istotny rys). Bywa ona analizowana z perspektywy ekonomicznej, prawnej, antropologicznej, filozoficznej, historycznej, lingwistycznej, retorycznej, kulturoznawczej, medioznawczej, estetycznej... Dość eksponowaną pozycję zajmują w tym konglomeracie ujęcia akcentujące – z pełną samoświadomością lub w sposób mimowolny – (para)literackość zjawiska.

Przekonanie, że reklama może stanowić pełnoprawną odmianę literatury czy – w mniej radykalnej wersji – specyficzny jej przejaw², daje o sobie znać przy bardzo różnych okazjach nie tylko w kręgach akademickich i w tekstach naukowych, formułują je również krytycy, eseiści i felietoniści, autorzy prac publicystycznych i popularyzatorskich. Robią to zresztą niekoniecznie w tekstach docelowo dotyczących reklamy, co tym bardziej wymowne, pokazuje bowiem namacalnie, jakimi wyobrażeniami na temat zjawisk kultury dysponują jej diagności i uczestnicy. W sposób dobitny wyraz takiemu stanowisku daje na przykład Daniel J. Boorstin:

Reklama – ta wszechobecna, charakterystyczna dla Ameryki **odmiana literatury** – ujawniła swoją potęgę dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Pod względem popularności ten nowy **gatunek literacki** nie miał sobie równych w historii światowego piśmiennictwa. W połowie XX wieku wszystkie inne gatunki literackie w Ameryce znalazły się w cieniu reklamy słownoobrazowej, jeśli idzie o siłę oddziaływania na

¹ Na polskim gruncie to pojęcie funkcjonuje przede wszystkim w praktyce edukacyjnej na określenie kierunków kształcenia policealnego i akademickiego, których absolwenci są przygotowywani do pracy w agencjach reklamowych, domach mediowych, spółkach medialnych, działach promocji firm itp.

² Aczkolwiek daleko do osiągnięcia pod tym względem konsensusu, o czym świadczy chociażby głos Anny Łebkowskiej: „pojęcie literatury ulega rozszerzeniu, poprzez próby rozszerzenia kanonu, próby wprowadzenia w jego obręb nowych form; na przykład gatunkowych, czy innych – niż dotychczas – obiegów itd. (...). Nie dziwi też kariera literatury etnograficznej, podróżniczej czy różnych odmian autobiografizmu, biografistyki, form epistolarnych. O tym już dobrze wiemy i z grubsza tę sytuację aprobujemy. Jednakże propozycje idą znacznie dalej: na przykład niekiedy pojawiają się pomysły, by wcielić w obręb literatury nie tylko dzieła historyków i filozofów (w tym nie byłoby jeszcze nic dziwnego), ale także na przykład teksty reklam. Tak daleko posunięte rozszerzenie odległe jest nie tylko od przywołanych przed chwilą opcji, dalekie jest nawet od perspektywy pragmatystycznej” (A. Łebkowska, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 19).

odbiorcę. (...) **Reklama**, wyzwolona z typograficznych okowów, **ewoluowała powoli w niezależny *genre* literacki**. Przez całe nadchodzące stulecie reklama miała kształtować amerykański język, stawiać nieznane dotąd wymagania pisarzom i faszzerować publiczność słuchającą i czytającą mnogością łatwo wpadających w ucho, trywialnych zbitek słownych³.

O literackim nacechowaniu reklamy jest mowa w rozpoznaniach biorących pod uwagę nie tylko potencjalne uwarunkowania i powinowactwa zjawiska (na przykład według Barbary Stern „reklama różni się od komunikacji nieformalnej, gdyż w przeciwieństwie do niej jest komunikatem wysoce ustrukturyzowanym, **zupełnie jak dzieło literackie**”⁴), ale także jego pożądanego kierunku rozwoju:

W naszych, pośpiesznych czasach chodzi właśnie o informację krótką, treściwą, zwięzłą i ciekawą. I to jest chyba przyszłość nowych przekazników reklamowych, które w **sposób literacki** podadzą wszelkie istotne zalety i korzyści, jakie potencjalny klient może uzyskać, kupując ten a nie inny produkt. (...) chcę zasugerować, iżby wszelkie reklamowanie nowych potrzeb, nowych produktów, wychodzenie na rynek konsumenta itp. procesy były prowadzone **z kulturą literacką**. Żeby owa „sałata” stała się strawniejsza, wyrabiała wyobraźnię, a nawet była **swoistym przekazem literackim**⁵.

Asumpt do aprobowania (para)literackiego charakteru reklamy dają poniekąd pomysły, by placówki zajmujące się jej badaniem sytuować w obrębie wydziałów filologicznych, w tym również instytutów, katedr czy zakładów o profilu literaturoznawczym, na przykład Georges Elgozy (co znamienne: ekonomista i socjolog) już pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku wysuwał projekt powołania we Francji Centrum Twórczości Reklamowej i za najbardziej właściwe jego ulokowanie uznawał Ośrodek Stosowanych Studiów Literackich na Sorbonie⁶. Podobny wymiar sankcjonujący mają osobne hasła po-

³ D.J. Boorstin, *Amerykanie. Fenomen demokracji*, tłum. J. Kozak, Warszawa 1995, s. 141, 148. W tym i następujących cytatach, o ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie wyróżnienia są moje – M.L.

⁴ Tę opinię przytacza J. Szymkowska-Bartyzel, „*Nie mów, że chcesz go złowić*”, czyli reklama zakamuflowana [w:] *Kultura popularna*, red. W. Godzic, A. Fulińska, M. Filiciak, Kraków 2002, s. 196.

⁵ W. Śmid, *Metamarketing*, Kraków 2000, s. 107.

⁶ G. Elgozy, *Paradoksy reklamy. Perswazja legalna*, tłum. K. Błoński, wstęp K.T. Toeplitz, Warszawa 1973, s. 133 (pierwodruk francuski: *Les Paradoxes de la Publicité*, Paris 1969). Nie jest łatwo rozstrzygnąć, czy włączanie refleksji nad reklamą do programów uniwersyteckich na wydziałach humanistycznych (zajęcia jej poświęcone coraz powszechniej odbywają się obecnie na kierunkach filologicznych czy historii sztuki) oraz powoływanie w ich ramach wyspecjalizowanych jednostek, zajmujących się jej badaniem, jest wynikiem przeobrażeń w obrębie dyscyplin pod wpływem wymogów cywilizacyjnych i jawi się jako odpowiedź na zapotrzebowanie

święcane reklamie w sprofilowanych literaturoznawczo leksykonach, takich jak *Słownik terminów literackich* czy *Słownik literatury popularnej*⁷. Nawet jeśli te źródła nie wypowiadają się jednoznacznie w kwestii przynależności reklamy do obszaru anektowanego przez sztukę słowa, tworzą one podstawy do konkretnych rozstrzygnięć, na przykład Małgorzata Kita, idąc między innymi tropem dyrektyw zawartych w drugim z wymienionych kompendiów, bez wahania uznaje reklamę za gatunek literatury popularnej:

Wskażmy **odmiany i gatunki literatury popularnej**, przyciągające uwagę językoznawców. Są to więc: romans, melodramat, literatura „kobieca”, literatura *science fiction*, literatura erotyczna, komiks, powieść kryminalna (zwłaszcza „policyjna”), teksty literackie wtórne wobec scenariuszy filmowych, antologia, biografia i autobiografia, teksty kabaretowe, piosenka, **reklama**, poradniki etykiety. (...) Opracowania monograficzne z zakresu językoznawstwa w całości związane z **literaturą popularną** należą na razie do rzadkości. Wymienić tu można książki dotyczące np. tekstów kabaretowych (...) i **reklamowych**⁸.

Dostrzeganie w reklamie mniej lub bardziej silnego literackiego uwarunkowania poza wszystkim rodzi pytanie o szczegółowe usytuowanie zjawiska w obrębie zasobów sztuki słowa; wyłania także następującą wątpliwość: czy włączenie reklamy do form literackich wpisuje się w zastane podziały i klasyfikacje, czy też – wręcz przeciwnie – wymaga stworzenia nowych typologii i porządków genologicznych (a może też definicji literatury) odmiennych od dotychczasowych. W świetle pojawiających się kwalifikacji nie jest wcale łatwo rozstrzygnąć, jaką, choćby czysto potencjalnie, odmianę literatury (szczególnie jeśli pozostać przy jej tradycyjnym pojmowaniu) ma stanowić reklama, nawet jeśli komentatorzy zdają się konkretne ujęcia faworyzować. Warto co najwyżej odnotować, że wśród dokonywanych identyfikacji – również w publicystyce i ujęciach potocznych – często zrównuje się reklamę z liryką (jest to wymowne, nawet jeśli działa w tym wypadku metaforyczny wymiar uogólnienia i arbitralny tok skojarzeń z obiegowo rozumianą aurą poetyckości, która

między innymi rynku pracy, czy też stanowi jednak pośredni dowód na potrzebę rozpatrywania reklamy pod kątem estetycznych właściwości i w konfrontacji ze zjawiskami artystycznymi, dlatego że taki kontekst wydaje się dla niej bardzo albo najbardziej adekwatny.

⁷ M. Głowiński, *Reklama* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Wrocław 1998, s. 466; E. Mrowczyk, *Reklama* [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 354–357.

⁸ M. Kita, *Literatura popularna w perspektywie językoznawczej* [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 22–25 września 2004*, red. M. Czermińska i in., t. 2, Kraków 2005, s. 288. Paradoksalnie, na dowód swojej tezy badaczka przytacza w przypisie pracę J. Bralczyka, *Język na sprzedaż, czyli o tym, jak język służy reklamie i jak reklama używa języka*, wyd. 2, Gdańsk 2004, którego autor bynajmniej nie traktuje reklamy jako odmiany literackiej.

roztaczać się ma nad różnymi przejawami ludzkiej aktywności). Na przykład Wiesław Godzic w felietonie prasowym, zafascynowany skalą i technikami oddziaływania reklamy (zwłaszcza telewizyjnej), podchodzi do niej jako do „dostępnej na skalę masową poezji” i stwierdza: „Trzeba śmiało powiedzieć, że copywriter to poeta samiutkiego końca XX wieku”⁹; z kolei Anna Nasiłowska uznaje, że „reklamy tworzą skomplikowany świat metafor, zwielokrotniających luster, które posługują się rzeczywistością jako poetyckim materiałem”¹⁰, niektóre zaś towarowe identyfikatory lub slogany aż się proszą o dokonywanie poetyckich parafraz:

Marki i nazwy produktów zostają też nasycone poetycką energią.

Położyłem serce lwa
na słonecznym promieniu

– tak mogłaby się zacząć opowieść o śniadaniu złożonym z sera „*Coeur du lion*” i margaryny „*Rayon du soleil*”, gdyby oczywiście wszystko przetłumaczyć i usunąć cudzysłowy¹¹.

Tomasz Stępień natomiast dostrzega zmaterializowaną na billboardach „poezję ulicy” i poddaje ją analizie z perspektywy dwudziestowiecznych postulatów i dokonań literackich właściwych zwłaszcza formacjom awangardowym¹². Również dla Leo Spitzera, autora opublikowanej w 1949 roku klasycznej już pracy dotyczącej reklamowej specyfiki, pozostaje „niekwestionowany fakt odbioru **standardowej poezji reklamy** przez szeroką publiczność”, jako że „Handel ucieka się do **poezji**, gdyż docenia jej magnetyczną siłę we współczes-

⁹ W. Godzic, *Reklama, czyli poezja masowa*, „Gazeta Telewizyjna”, dod. do „Gazety Wyborczej” 2000, nr 95, s. 9. Poezja stanowi również punkt odniesienia przy charakterystyce reklamy w wypowiedziach, których intencją jest przedstawić tę technikę komunikacyjną w niezbyt pochlebnym czy wręcz deprecjonującym świetle – por. na przykład ujęcie, które prezentuje polemicznie przywoływany przez L. Spitzera (*Amerykańska reklama jako sztuka popularna*, tłum. K. Biskupski [w:] *Język i społeczeństwo*, red. M. Głowiński, Warszawa 1980, s. 363–364) S.I. Hayakawa (*Poetry and Advertising*, „ETC. A Review of General Semantics” 1946, t. 3, nr 2, s. 116–120), według którego reklama jako utylitarny gatunek wypowiedzi jest przykładem „poezji skorumpowanej”, niewyrażającej uczuć i przesłań w sposób czysty i bezinteresowny. Zob. też G. Majkowska, *Język reklamy* [w:] *Polszczyzna ali Polacy u schyłku XX wieku*, red. K. Handke, H. Dalewska-Greń, Warszawa 1994, s. 322: „50 lat temu Hayakawa nadał reklamie miano **poezji skorumpowanej, poezji komiwojażera**”.

¹⁰ A. Nasiłowska, *O cudownych skutkach herbatki z melisy*, „Teksty Drugie” 1991, nr 5, s. 139.

¹¹ Tamże, s. 142.

¹² T. Stępień, *Poezja ulicy* [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002, s. 105–122 (ten artykuł opublikowany został wcześniej w „Opcjach” 2001, nr 3–4, s. 76–81; później zaś wszedł w skład książki T. Stępnia, *Zabawa – poetyka – polityka*, Katowice 2002, s. 184–200).

nym odartym z poezji świecie”¹³. Spitzer, widząc w reklamie odmianę sztuki stosowanej (badacz posługuje się niemieckim określeniem *Gebrauchskunst*), wybiera do jej analizy „filologiczną metodę *explication de texte*” i stwierdza:

Będę się starał analizować tę reklamę tak, jak poemat św. Jana od Krzyża albo list Woltera, to znaczy – w sposób nieuprzedzony. Wierzę bowiem, iż **ten typ sztuki**, choć jego ranga jest bez porównania niższa niż ranga tekstów zazwyczaj analizowanych przez badaczy, także tworzy „tekst”, w którego słowach, **chwytach literackich** i rozwiązaniach graficznych kryje się duch naszego czasu i narodu¹⁴.

Wprawdzie nie wszyscy interpretatorzy zjawiska zgadzają się na zrównywanie reklamy z formami artystycznymi¹⁵, akcentując przede wszystkim różnicę w jej funkcjonowaniu¹⁶, jednak i oni nie przeczą możliwości aplikacji do

¹³ L. Spitzer, dz. cyt., s. 365, 341. Jednocześnie badacz przyznaje, że „Poezja reklamy» nie może, oczywiście, być poezją awangardową. (...) Musi bowiem brzmieć swojsko, musi reprezentować obiegowe pomysły poetyckie, które przeciętny odbiorca reklamy nauczył się już za poetyckie uważać; musi być swoistym folklorem poezji” (tamże, s. 370). Opinie eksponujące poetyckie walory reklamy pojawiają się bardzo często w wypowiedziach na jej temat – por. na przykład ujęcie E. Szczęsnej, ludzaco przypominające cytowane wcześniej słowa Spitzera, co może świadczyć zarówno o nieświadomym zapożyczeniu, jak i o obiegowym charakterze głoszonego sądu: „Oto bowiem handel zaczyna uciekać się do środków poetyckich i poetyckiego obrazowania, doceniwszy ich magiczną siłę we współczesnym, odartym z poezji świecie” (E. Szczęsna, *Reklama – sztuka czy perswazja?*, „Dialog” 1992, nr 11, s. 72).

¹⁴ L. Spitzer, dz. cyt., s. 338, 339. Literaturocentryczne nastawienie Spitzera przejawia się na różne sposoby. Badacz przy interpretacji reklamy odwołuje się nie tylko do poezji i chwytów w niej zadomowionych, ale także do szerzej pojętego literackiego zaplecza, przywołując przy analizie kompozycji graficzno-tekstowej tradycję szesnastowiecznej i późniejszej literatury emblematycznej, barokowych *précieux* oraz takich stylów, jak marinizm, gongoryzm, eufizm, *Schwulst* (co nie znaczy, że nie wykorzystuje odwołań do sztuk wizualnych, czyni je jednak szerszym, a nie podstawowym kontekstem – por. tamże, s. 351).

¹⁵ Zob. G. Dorfles, *Reklama: retoryka a semantyka*, tłum. T. Jekiel [w:] tegoż, *Człowiek zwielokrotniony*, tłum. T. Jekiel, I. Wojnar, przedmowa I. Wojnar, Warszawa 1973, s. 233–255. Por. też na przykład A.A. Szablowska, *Relacje sztuki i reklamy* [w:] *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005, s. 56–59.

¹⁶ Na polskim gruncie zob. na przykład M. Głowiński, *Poetyka wobec tekstów nieliterackich* [w:] *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 229–230: „Osobna sfera dociekań to różne formy piśmiennictwa użytkowego i popularnego. Niekiedy nie różnią się one strukturalnie od form tzw. literatury wysokiej i wówczas nie wymagają innych metod analizy niż te, jakie się stosuje wówczas, gdy mowa o pisarstwie należącym do tego właśnie kręgu. Ale w grę tu wchodzi typ wypowiedzi (czy „gatunki mowy”), które w obrębie literatury tak czy inaczej pojmowanej nie funkcjonują, by wymienić różnego rodzaju **formuły reklamowe**, napisy, porady itp.”. Por. też W. Tomasik, *Wakacje na Wyspach Bahama (o perswazji socrealistycznej – dopowiedzenie)* [w:] *Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej*, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 1994, s. 125–135; M. Płachecki, *Pragmatyka plakatu pierwszomajowego (1945–1970)* [w:] *Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974, s. 79–98 (zwłaszcza s. 82, 97). Traktowanie reklamy jako zjawiska odrębnego od wypowiedzi literackiej uwidacznia

badań nad reklamą narzędzi literaturoznawczych, przede wszystkim z zakresu poetyki (na polskim gruncie konsekwentnie postępuje tak między innymi Ewa Szczęsna¹⁷), albo posiłkowania się metodologiami ukształtowanymi z myślą o analizie utworów literackich (na przykład kluczem do rozumienia zjawisk reklamowych Ignacy Stanisław Fiut czyni kategorie Ingardenowskie¹⁸). W sposób wymowny rzecz ujmował Janusz Sławiński w 1975 roku w artykule wstępnym do monograficznego numeru „Tekstów”, poświęconego formom użytkowym:

literaturoznawcy coraz bardziej zainteresowanym okiem spoglądają na dziedziny komunikatów znacznie luźniej związane z praktykami literatury pięknej. Pociągają ich rozległe obszary tzw. tekstów użytkowych (...), związanych z różnymi wymiarami zwłaszcza współczesnej codzienności: gazetowych, dydaktycznych, **reklamowych**, propagandowych, epistolograficznych, obwieszczeń, poradników itp., itd.

się też w pracach, w których ta kwestia nie stanowi przedmiotu osobnego namysłu – por. na przykład M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 6 popr., Warszawa 1991, s. 94: „wypowiedzi literackie (...) odznaczają się takimi właściwościami, które w tekstach powstałych w obrębie działania innych stylów społecznych nie występują. Można tu wskazać na takie zjawiska jak budowa wersyfikacyjna, które w zasadzie – z małymi wyjątkami (np. **hasła reklamowe**, teksty mnemotechniczne) – nie pojawiają się poza wypowiedziami literackimi”. Mam oczywiście świadomość, że przy porównywaniu ze sobą różnych wypowiedzi znaczenie mogą mieć data ich powstania oraz intencja im towarzysząca i pierwotny kontekst ich funkcjonowania. Jeśli jednak decyduję się przywoływać je synchronicznie, to dlatego, że wychodzę z założenia, iż dzieli je w sumie niewielki dystans czasowy. Nie ma on w każdym razie większego znaczenia dla mojego wyводу. Chodzi mi bowiem o zderzenie powstałych niezależnie od siebie oraz niezależnie od kulturowego kontekstu reprezentatywnych stanowisk zajmowanych w kwestii reklamy, które nadal zyskują swoich rzeczników; ponadto wydaje się, że z wielu dawniej sformułowanych tez badacze i krytycy wcale się nie wycofują, o czym pośrednio świadczą ich decyzje o przedrukach prac w niezmiennym brzmieniu. Nie wdając się w drobiazgowo rozważania, warto jednak w tym miejscu podkreślić generalną tendencję w ujęciach reklamy, która może umknąć przy zestawianiu ze sobą prac z różnych lat, a mianowicie to, iż systematycznie przyrasta opinii komentatorów skłonnych rozpatrywać reklamę w kategoriach sztuki (w tym również zjawiska literackiego). Na polskim gruncie jest to o tyle zrozumiałe, że powojenna rzeczywistość z pewnością długo nie sprzyjała wnikaniu w specyfikę reklam, czynieniu jej uprzywilejowanym obiektem namysłu, a tym bardziej dostrzeganiu jej artystycznych walorów.

¹⁷ Zob. zwłaszcza E. Szczęsna, *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001. Por. także inne prace tej badaczki: też, *Reklama – sztuka czy perswazja?*, dz. cyt., s. 70–81; też, *Reklama – pastisz i meta-teza, czyli... „dwa w jednym”* [w:] *Ostrożnie z literaturą! (przykłady, wykłady oraz inne rady)*, red. S. Balbus, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 212–221; też, *Opowiadanie i media*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 2, s. 125–136; też, *Aforyzm a slogan – język jako zdarzenie fikcji*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2, s. 252–266; też, *Narracja jako chwyt tekstowy* [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 251–266; też, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007.

¹⁸ I.S. Fiut, *Rozważania o utworze reklamowym*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1993, nr 3–4, s. 5–15. Zob. też A. Głowczewski, „Oddaje tobie, co kryje w sobie”. *Uwagi o semantyce przekazu reklamowego* [w:] *W przestrzeni komunikacyjnej. Szkice z historii i teorii dramatu, teatru i komunikacji społecznej*, red. J. Skuczyński, Toruń 1999, s. 260.

Co tam pragnęliby znaleźć? Zrozumiałe, że teksty owe wydają się im zajmujące o tyle, o ile dadzą się usytuować w mniej czy bardziej uchwytnej relacji do świata literatury. Ten bowiem zawsze – choćby tylko jako ukryty układ odniesienia – wchodzić musi w skład literaturoznawczego przedmiotu. Usiłują więc – często uciekając się do środków przymusu – opisywać własności morfologiczne i tryby funkcjonowania tekstów użytkowych w sposób zakładający ich przynależność do jakiejś sfery „przyliterackiej”.

Stosunkowo najbliższe problematyce dobrze już oswojonej przez historię i teorię literatury są rozważania dotyczące powiązań genetycznych i funkcjonalnych – literatury i form piśmiennictwa użytkowego. (...) Inny rejestr wchodzącej w grę problematyki to dziedzina analogii strukturalnych. Blok korespondencji, w którym odkrywa się architekturę powieściową, **slogan reklamowy rozważany jako swoisty epigramat poetycki**, książka kucharska analizowana tak, jak gdyby była esejem lub cyklem poematów – w każdym wypadku mamy do czynienia z ustaleniem pewnego izomorfizmu między sferami nieprzyległymi. Czyli – z metaforą interpretacyjną. Ale nawet wówczas, gdy badacz literatury nie próbuje ustalać ani zależności genetycznych i funkcjonalnych, ani analogii strukturalnych między tekstami użytkowymi a literaturą, gdy stara się pozostawić owe teksty w ich własnej („naturalnej”) sytuacji komunikacyjnej i w odniesieniu do niej wy tłumaczyć ich prawa morfologiczne i znaczeniowe – wtedy również wyobrażenia związane z literaturą interweniują w jego działania. Same narzędzia analizy i interpretacji, którymi się posiłkuje, przerabiają mu, niezależnie od powziętego zamiaru, materiał podlegający badaniu – w kruszec literacki. Pracują jakby samoczynnie w sposób wyznaczony przez ich dotychczasowe zastosowania. Poetyka pozostaje poetyką nawet w przebraniu terminologicznym semiologii ogólnej. Instrument badawczy – siłą swego bezwładu, ale i sprawności! – zmusza tekst użytkowy do uległości wobec **lektury literackiej** [wyróżn. autora].

Być może do tego sprowadza się zasadniczy sens charakteryzowanych tu poczynañ: kształtują naszą czytelniczą wrażliwość (i podejrzliwość) na literaturę żyjącą poza literaturą¹⁹.

Chociaż w dokonywanych zwłaszcza w kręgach literaturoznawczych próbach poszukiwania paralel między literaturą a reklamą można dostrzec chęć zmanifestowania oryginalnego podejścia do samoważczo ukonstytuowanego przedmiotu badań, trudno sprowadzać wszystkie takie starania tylko do wiary w omnipotencję lektury literackiej aplikowanej do ekspansywnych technik komunikacyjnych i różnych nośnych zjawisk kulturowych. Można założyć, że i w samej reklamie (między innymi w jej tworzywowych uwarunkowaniach) i w sposobach jej funkcjonowania jest coś, co skłania do rozpa-

¹⁹ J. Sławiński, *Jedno z poruszeń w przedmiocie* [w:] *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*, red. W. Bolecki, t. 3: *Teksty i teksty*, Kraków 2000, s. 64–65 (lub pierwodruk: „Teksty” 1975, nr 4, s. 4–5).

trywania jej w horyzoncie literackim. Tym bardziej że nawet w głosach dystansujących się wobec takiego stanowiska tkwią przesłanki, by sprawy nie bagatelizować, na przykład Anna Nasiłowska, mimo że nie zgadza się na całkowite zrównanie reklamy z literaturą, upatruje głębokich powinowactw między tymi przekazami:

Granica między literaturą a reklamą jest jednocześnie mniej uchwytana, ale i dużo ostrzej zakreślona. Nigdy żadnego hasła nie uznano za samorodny poemat, choć oczywiste jest, że mogą konkurować pod względem perfekcji, metafory, ekspresji językowej. Od czasu romantyzmu przedmiot w utworze poetyckim traci coraz bardziej związek z poświadczoną kodem kulturowym symboliką, zbliżenie się do niego staje się aktem magicznym, odsłaniającym nieznaną stronę duchowości. Czy jednak któremukolwiek z poetów udało się stworzyć magię przedmiotów dorównującą wizji, która jest codziennością reklamy? Reklama to poniekąd dzika magia posługująca się bezbłędnie chwytami poetyckimi²⁰.

Symptomatyczne również, że Edward Balcerzan, stanowczo przeciwstawiając się tendencji do odczytywania form użytkowych przez pryzmat kodów wysokoartystycznych, nie neguje tego, iż pewne zabiegi mogą być wspólne rozmaitym tekstom. Jak pisze, konkretne rozwiązania obecne w utworach literackich – takich jak choćby *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Miłosa Białoszewskiego czy *Traktat poetycki* Czesława Miłosa – wkalkulowujących w swoje funkcjonowanie możliwość podwójnej lektury (jako dzieła sztuki i jako dokumentu osobistego lub historycznego) w dużej mierze

prowokowały nie tak dawno literaturoznawców do tego, by w użytkowych dokumentach piśmiennictwa, takich jak **reklama**, hasła kibiców sportowych, kącik porad sercowych, a nawet książka kucharska poszukiwać elementów poetyki literackiej (...). Elementy takie można, owszem, wskazać (**reklama piwa**: „maj, czerwiec, Żywiec” **korzysta z najlepszych wzorców poezji lingwistycznej!**); gorzej jednak z całościowym systemem modelującym, gdyż wyjaśnianie zjawisk mniej skomplikowanych przy pomocy zjawisk bardziej skomplikowanych (literatura artystyczna) to błąd na pewno dydaktyczny, w istocie także metodologiczny²¹.

²⁰ A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 142.

²¹ E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia* [w:] *Humanistyka przelomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999, s. 375. Podobne ujęcie prezentował na przykład G. Dorfles, dz. cyt., s. 245–246: „Podczas gdy w poezji zdobnictwo »semantyczne« może się przyczynić do wzrostu wartości estetycznej utworu; podczas gdy w utworze poetyckim nawet elementy »brzmienia« mogą znaleźć skuteczne zastosowanie (czyniąc tekst mniej zrozumiałym, zaciemniając go, co znajduje uzasadnienie w świetle teorii informacji), to w obrazie reklamowym zastosowanie brzmienia lub słownictwa nie może mieć celu »estetycznego«, ale wyłącznie służyć zwiększeniu »siły natarcia«, dlatego oryginalność informacji, zawsze pożądana w sztuce, tu może się okazać nieproduktywna, a zdobnictwo stylistyczne może przesłonić obraz

Ten sam argument, jak pokazuje praktyka interpretacyjna, można jednak wykorzystać do udowodnienia tezy o przeciwstawnej wymowie. To, co dla Balcerzana stanowi znak uzależnienia reklamy od chwytów literackich, dla wielu badaczy dowodzi jej emancypacji i uzyskania przez nią statusu niezależnej formy artystycznej, zdolnej do produkowania specyficznych dla siebie znaczeń, niekoniecznie nawet w sensie formalnym w pełni oryginalnych, ale przez zmianę kontekstu funkcjonowania na tyle swoistych, że stwarzających podstawy do wyróżnienia zjawiska o odrębnej estetyce:

Reklama wytwarza środek artystyczny, który nazwać by można eklektyczną identyfikacją lub przenikaniem, który z porównania przejmując fakt zewnętrznego zestawiania, zbliżania elementów i sugerowania ich podobieństwa pod jakimś względem, z metafory zaś element przenoszenia cech – przy czym jest to przenoszenie interpretowane jako przenikanie i wzajemne oddziaływanie bytów o różnym charakterze istotności. (...) Słowo reklamowe jest synkretycznym pastiszem słowa adialogicznego i dialogizującego, estetyzującego i perswazyjnego. W słowie reklamowym przenikają się odmienne postaci słowa, ich ontologie ulegają permutacji. I tak na przykład słowo reklamowe perswaduje estetykę i na odwrót: specyfika tego słowa nie pozwala nie uznać perswazji za kategorię estetyki słowa reklamowego. **Wypowiedź reklamowa** zaciera granice między estetyzmem i nakłanianiem, **narzędziem perswazji czyni poetyckość komunikatu. Posługuje się cudzą mową – zwłaszcza mową poezji lingwistycznej, nobilituje słowo reklamowe do rangi słowa poetyckiego, wprowadzając je tym samym w krąg wielkiej sztuki.** Operowanie metaforą, peryfrazą, synekdochą równocześnie czyni z niego słowo metafizyczne. Wypowiedź reklamowa łączy to, co ontologicznie sprzeczne – realizm konkretny, doświadczalność przedmiotu użytkowego z językiem metafizycznym, wymykającym się rygorom empirii²².

Nie jest moim celem wpisywanie się w spór o status rozwiązań stosowanych w reklamie, tym bardziej że z góry wiadomo, iż nie doprowadzi on do jednoznacznych rozstrzygnięć (podobnie jak wiadomo, że nie będzie konsen-

i tym samym szkodzić skuteczności jego oddziaływania. Weźmy najprostszy przykład: jeśli w jakimś wierszu zastosuje się dużą ilość przymiotników, dzięki czemu samo pojęcie wzbogacane jest różnymi, analogicznymi przymiotnikami (których przydatność z punktu widzenia semantyki jest wątpliwa), nie wyklucza to faktu, że wiersz ten może mieć wysokie wartości poetyckie; w reklamie zaś można się uciec do powtórzenia słów (lub obrazów) tylko wówczas, jeśli zabieg ten nie umniejszy bodźców percepcyjnych”.

²² E. Szczęśna, *Reklama – pastisz i metateza czyli... „dwa w jednym”*, dz. cyt., s. 214. Mniej radykalne ujęcie ta sama autorka prezentuje w swojej późniejszej pracy, zob. też, *Poetyka reklamy*, dz. cyt., s. 119: „Rozbijanie stałych związków frazeologicznych, wywodzenie z nich metafor wchodzących w grę z utrwalonymi znaczeniami stałych związków, daje też efekt »odświeżenia« języka, jego **remetaforyzacji**, ukazując reklamę jako pastisz poezji lingwistycznej” [oba wyróżn. autorki].

susu przy ustalaniu normatywnej i restrykcyjnej definicji reklamy). Dochodzi dziś zresztą do starcia racji bez wysuwania diametralnie innych argumentów; komentatorzy wyciągają bowiem często jedynie odmienne wnioski z podobnych obserwacji, co więcej mówi o ich założeniach i postawach metodologicznych oraz poglądach odnośnie do kulturowych hierarchii niż o istocie charakteryzowanego fenomenu. W tej sytuacji zaakceptowanie lub bezwzględne odrzucenie któregoś ze spolaryzowanych stanowisk na jego temat nie wydaje się płodne poznawczo. Dlatego zdecydowanie lepiej przyjąć postawę rekonstruktora niż normatywnego interpretatora i poszukać odpowiedzi na pytanie nie tyle o to, czy i pod jakimi warunkami reklama spełnia wymogi dzieła literackiego (tworu artystycznego), ile o to, kiedy dochodzi do jej utożsamiania ze sztuką słowa (lub sztuką w ogóle²³) i jakie argumenty wysuwa się na poparcie tej tezy; innymi słowy: za sprawą jakich właściwości i czynników reklama bywa rozpatrywana w kategoriach literackich (czy szerzej: artystycznych).

Do eksponowania literackich walorów reklamy często prowokują badacze powinowactwa formalne – takie jak epickość, fabularność, narracyjność, specyficznie zorganizowany językowy kształt przekazu, obecność różnorodnych chwytów i tropów semantycznych, wyznaczniki stylistyczne. Przy tego rodzaju podejściu nietrudno spotkać się z opinią, że „każda fabularyzowana forma przekazu reklamowego jest fikcją literacką”²⁴, albo hołdować założeniu, że „Poetyckość (...) bywa także chwytem konstrukcyjnym bądź językowym części reklam, zwłaszcza telewizyjnych”²⁵, czy pokazywać, jak formuły reklamowe zamieniają się w „liryczny okrzyk”, „epickie wezwania”, „scenki dramatyczne”²⁶.

²³ Na ten temat zob. między innymi J. Gibbons, *Art and Advertising*, London–New York 2005. Na polskim gruncie tej problematyce poświęcił osobne rozważania A. Kisielewski, *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą*, Białystok 1999; zob. też tenże, *Poetyka obrazu reklamowego* [w:] *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. B. Frydryczak, Zielona Góra–Warszawa 2000, s. 55–63. Por. też: W. Lipowicz, *Zysk i powinność. Dzieło sztuki w polskiej reklamie turystycznej w latach trzydziestych* [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980*, red. A. Marczak, Warszawa 1982, s. 137–153; A. Radajewski, *Sztuka reklamy – reklama sztuki*, „Kierunki” 1987 nr 15; I.S. Fiut, dz. cyt., s. 5–15; R. Arnold, *Just do it! Nike jako sztuka publiczna*, tłum. M.K. Wasilewski, „Czas Kultury” 1999, nr 3–4, s. 20–23; P. Derda, *Billboard – wytwór kultury masowej czy dzieło sztuki? (Uwagi optymisty)*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 3, s. 54–66; M. Krajewski, *Zamiast sztuki – zamiast reklamy* [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. M.A. Potocka, Kraków–Wiedeń 2003, s. 155–165. Por. też zapis debaty *Sztuka reklamy?* [dyskusja z udziałem J. Dybczyńskiego, K. Jakubowicza, M. Janickiego, J. Witkowskiego, D.J. Cirić], „Dialog” 1992, nr 11, s. 82–89 oraz artykuły zgromadzone w pracy zbiorowej *Estetyka reklamy*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2002 (tu zwłaszcza: A. Kisielewski, *Reklama – sztuka czy ikonosfera?*, s. 53–60; I. Czudowska-Kandyba, *Czy reklamę można rozpatrywać jako sztukę?*, s. 79–82).

²⁴ L. Stafiej, *Manipulo*, „Impact” 1999, nr 1, s. 62.

²⁵ G. Majkowska, dz. cyt., s. 322.

²⁶ P. Bogatyriew, *Okrzyki przekupniów ulicznych i wędrownych rzemieślników – znaki reklamy*, tłum. I. Szymanowska [w:] *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1979, s. 302.

Znawcy zagadnienia akcentują, że reklama „konstytuuje metaforyczne epitety eklektyczne”²⁷, obfituje w „metafory transsemiotyczne, epitety, hiperbole”²⁸, zaś „Przedmiot w reklamie często poddany jest antropomorfizacji”²⁹, albo że „Przekaz reklamowy jawi się jako wszechogarniający pastisz”³⁰.

Pokusa, by widzieć w konkretnych reklamach przejawy sztuki, niewątpliwie wzmaga się również wtedy, gdy ich realizatorami stają się artyści, zwłaszcza o rozpoznawalnej twórczości, a często też o niekwestionowanej randze. Reklamy mają w swoim dorobku liczni przedstawiciele sztuk plastycznych, między innymi: Alfons Mucha, Aleksander Rodczenko, El Lissitzky, Salvador Dali, René Magritte, Andy Warhol, Keith Haring, ponadto tacy reżyserzy filmowi, jak choćby Federico Fellini, Carlos Saura, Jean-Luc Godard, David Lynch, Jean Jaques Annaud, Ridley Scott, Roman Polański, Agnieszka Holland czy Krzysztof Krauze, a także twórcy związani z teatrem – na polskim gruncie takiego zadania podjął się na przykład Grzegorz Jarzyna³¹. Wśród autorów reklam znaczącą grupę stanowią też literaci, sukcesy w tej dziedzinie odnosili między innymi: Emil Zola, Włodzimierz Majakowski czy Melchior Wańkowicz. Warto przy okazji odnotować, że wśród zajęć, którym oddają się pisarze (i to zarówno z powodów wyłącznie zarobkowych, jak i z pobudek artystycznych, z chęci realizacji programów i postulatów twórczych oraz z potrzeby nabywania nowych doświadczeń i poszerzania eksploracji estetycznych), systematycznie rośnie od końca XIX wieku znaczenie usług copywritera³². Ważne

²⁷ E. Szczęsna, *Reklama – pastisz i metateza czyli... „dwa w jednym”*, dz. cyt., s. 217.

²⁸ Hasło: *Reklama* [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, red. E. Szczęsna, wyd. 3 popr., Warszawa 2002, s. 242.

²⁹ Tamże. Por. też na przykład E. Szczęsna, *Reklama – pastisz i metateza czyli... „dwa w jednym”*, dz. cyt., s. 216–217.

³⁰ E. Szczęsna, *Reklama – pastisz i metateza czyli... „dwa w jednym”*, dz. cyt., s. 212.

³¹ Por. na przykład notkę prasową: K. Lubelska, *Jarzyna w reklamie*, „Polityka” 2004, nr 21, s. 69. Osobnym zjawiskiem są zaplanowane akcje artystyczne wspierające kampanie reklamowe konkretnych firm. W takich działaniach celuje chociażby producent wódki Absolut, której reklamy zamawiane są u uznanych artystów z całego świata, wykonujących je w rozpoznawalnych dla siebie stylach (jedynym warunkiem reklamodawcy jest umieszczenie na plakacie kształtu butelki promowanego trunku), a następnie – oprócz odsłon prasowych i billboardowych – prezentowane są na wystawach objazdowych (na ten temat zob. na przykład M.A. Potocka, *Absolut Art Collection*, „Odra” 1998, nr 5, s. 146–148; por. też N. Ind, *Wódka Absolut, Stany Zjednoczone. Absolutna doskonałość. Kampania prasowa z lat 80.* [w:] *Wielkie kampanie reklamowe*, tłum. M. Jóźwicka, Warszawa 2001, s. 17–33, zwłaszcza s. 22).

³² Owocuje to też konstatacjami w stylu: „Cóż, Shakespear, gdyby dzisiaj żył, pisałby teksty do reklam. Dla chleba, oczywiście” (K. Jakubowicz – głos w dyskusji, *Sztuka reklamy?*, dz. cyt., s. 89; por. M. Wroński, *Gdyby Mickiewicz był copywriterem...*, „AIDA Media” 1998, nr 6, s. 34–36). Zob. też P. Dunin-Wąsowicz, *Bystrzy dyletanci*, „Lampa” 2005, nr 1, s. 38–40. Warto odnotować, że od XX wieku przyrasta tekstów literackich, których tematem stają się perypetie i rozterki twórców podejmujących pracę w branży reklamowej, co bywa traktowane jako zdrada ideałów lub objaw degradacji roli artysty w kulturze, a także jako – wprost przeciwnie – możliwość artystycznej samorealizacji.

jest przy tym, jaką rangę tej sferze swojej działalności nadają sami twórcy, jak definiują swoją profesję we wskazanym obszarze, jakie miejsce zajmuje ona w ich całym dorobku, czy i ewentualnie w jakim stopniu skłonni są widzieć w niej znamiona działalności artystycznej.

Zwolennicy tezy o zrównaniu reklamy ze sztuką zwracają uwagę również na kwestię kontekstu funkcjonowania poszczególnych przekazów, przyjmując, że zmiana owego kontekstu (lub sama podatność na jego modyfikację) może wzmacniać tezę o zdolności tej formy komunikowania do nabierania cech sztuki. Chodzi przede wszystkim o przypadek, gdy reklama, oderwana od typowej dla siebie funkcji perswazyjnej czy czysto handlowej, zaczyna sytuować się w porządku zjawisk artystycznych, co w wypadku reklam o nacechowaniu wizualnym następuje na przykład wówczas, kiedy umieszcza się je w muzeach i galeriach sztuki³³ albo gromadzi ich reprodukcje w albumach, często obok innych dzieł o niekwestionowanej estetycznej wymowie³⁴; a w wypadku spotów reklamowych, gdy wyświetla się je w stężonej dawce na specjalnych seansach kinowych czy festiwalach artystycznych, kładąc nacisk na ich oddziaływanie estetyczne. *Per analogiam* można by rzec, że podobny efekt dałoby się uzyskać – przynajmniej hipotetycznie – przez ulokowanie reklam o bezsprzecznych walorach językowych w wydaniach książkowych wśród utworów poetyckich lub w specjalnych antologiach w całości wypełnionych przekazami pozbawionymi swojej funkcji utylitarnej, których odbiór ma się odbywać w warunkach analogicznych do lektury dzieł literackich. Taki efekt wzmagą się, jeśli odbiorca obcuje z reklamami, które utraciły swój użytkowy charakter, gdyż rekomendowane przez nie produkty bądź usługi przestały istnieć³⁵. Jednak nawet w odniesieniu do komunikatów propagujących dobra, które ciągle są szeroko dostępne, istnieje możliwość zawieszenia perswazyjnych elementów przekazów poprzez umieszczenie ich w niehandlowych ramach i nadanie im funkcji estetycznych. Jest zresztą w takim postępowaniu dekontekstualizacyjnym analogia do sposobu, w jaki dochodzi dziś do włączania w sferę artystyczną rozmaitych obiektów i działań. W myśl zaakceptowanych obecnie reguł sztuką niejednokrotnie staje się to, co zaistnieje w jej obszarze na mocy

³³ Organizowanie wystaw eksponujących artystyczne walory reklam ma długą tradycję, o odbywającej się w Amsterdamie w 1917 roku wystawie *Art in Advertising* wspomina D. Bernstein, *Sztuka a reklama* [w:] tegoż, *Billboard – reklama otwartej przestrzeni*, tłum. E. Ciszowska, Warszawa 2005, s. 20.

³⁴ Por. na przykład katalogi czy albumy: M. Czubińska, *Polski plakat secesyjny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2003; *Nie tylko plakat. Polska grafika reklamowa Dwudziestolecia*, koncepcja, wybór i oprac. tekstów T. Lachowski, [b.m.] 2003; *Permanentny remanent. Polska grafika reklamowa w czasach PRL-u*, koncepcja, wybór i oprac. tekstów T. Lachowski, [b.m.] 2006. Na taki aspekt ujmowania reklamy wskazywała też między innymi E. Szczęśna, *Reklama – sztuka czy perswazja?*, dz. cyt., s. 70, 81. Por. też na przykład P. Derda, dz. cyt., s. 63–66.

³⁵ Por. na przykład B. Lisowska, *Urok nieaktualności. Ikonosfera malowanych reklam ściennych*, „Kultura Współczesna” 2002, nr 3–4, s. 65–70.

wskazania lub uruchomionych procedur instytucjonalnych – o sytuowaniu w porządku estetycznym konkretnych wytworów rozstrzygają zatem niejednokrotnie autorytet i indywidualna decyzja artysty, a często też kuratora, krytyka, redaktora czy antologisty, względnie grupy odbiorców, którzy na mocy rozmaicie artykułowanego porozumienia osiągają consensus względem obiektów własnej kontemplacji estetycznej.

Ponadto o dostrzeganiu w reklamie znamion sztuki mogą przesądzać częstokroć motywacje towarzyszące powstaniu konkretnych komunikatów, a także zakładana lub realna siła ich oddziaływania. Ilustruje to dobrze przykład strategii stosowanej przez Oliviera Toscaniego, swego czasu autora kontrowersyjnych – i przez to dobrze zapamiętywanych – reklam dla włoskiej firmy odzieżowej Benetton, który czuje się pełnoprawnym artystą i postrzega własną działalność w kategoriach jednocześnie aktywności twórczej oraz misji, tak definiując swoje intencje i w ogóle stawiane reklamie cele:

W moich reklamach dążyłem do dialogu z opinią publiczną o potędze uprzedzeń i stereotypów (bo przecież reklama aż pęka od nich). O uległości i wolności ducha. O tolerancji. (...) Dlaczego reklama, tak jak sztuka lub media, nie może być polem gry dla filozofii, katalizatorem emocji, terenem sporu i polemiki? (...) ja nie uprawiam reklamy. Nie sprzedaję towaru. Nie staram się za pomocą trywialnych trików namawiać kogokolwiek do robienia zakupów. (...) Nie jestem cyniczny, poszukuję nowych środków wyrazu. **Dyskutuję z publicznością, jak inni artyści.** (...) **Wykorzystuję możliwości reklamy – pogardzanej i niewyzyskanej sztuki, jej siłę oddziaływania i zdolność prezentacji.** Drapię opinię publiczną tam, gdzie ją świędzi. **Uczestniczę w publicznej debacie, podobnie jak pisarz, jak pamphlecionista, jak dziennikarz**³⁶.

Jak widać, reklama może awansować do rangi dzieła sztuki, gdy przypisze się jej od dawna przynależne mu zadania. Abstrahując w tym momencie od kontrowersji, które wywołuje postawa Toscaniego (głównie ze względu na swój radykalizm, utopijność, a niekiedy również naiwność założeń)³⁷, warto

³⁶ O. Toscani, *Reklama uśmiechnięte ścierwo*, tłum. M. Misiorny, [b.m.] [b.r.], s. 46, 87. Podobne deklaracje osłabiają jednak stwierdzenia wplatanie w tego rodzaju wypowiedzi: „Nie będę zachwalał wzorów i barw pulowerów Benettona, ponieważ tak jak wszyscy jestem przekonany o ich wysokiej jakości” (tamże, s. 87).

³⁷ Na temat strategii Toscaniego zob. między innymi: A. Muszyński, *Przypadek Benettona* [w:] *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994, s. 159–164; M. Bratkowska, *Kolory życia do wynajęcia*, „Magazyn Gazety Wyborczej” 1997, nr 32, dod. do „Gazety Wyborczej” 1997, nr 184, s. 16–17; P. Derda, dz. cyt., s. 54–66 (zwłaszcza s. 58–63); J. Bond, R. Kirshenbaum, *Oszukać radar. Jak mówić do konsumenta, który nie chce słuchać*, tłum. M. Wajda, Warszawa 2001, s. 127–128; A. Cichocka, *Szok – metoda na reklamę(?)* [w:] *Estetyka reklamy*, dz. cyt., s. 319–324; M. Kochan, *Toscani* [w:] tegoż, *Slogany w reklamie i polityce*, Warszawa 2005, s. 224–231; A. Pomieciński, *Reklama w kulturze współczesnej. Studium antropologiczne*, Poznań 2005, s. 29–31; E. Musiałowska, *Reklama w komunikacji*

podkreślić, że taka generalna – najczęściej jednak w mniej wyostrozonym wariacie – linia rozumowania jest bliska tym diagnostom reklamy, którzy wypuklają społeczny wymiar zjawiska, podkreślając, że skutecznie zagospodarowuje ono rejony często dobrowolnie przez sztukę współczesną zarzucone³⁸:

Reklama zbliża się do sztuki zwłaszcza w swej funkcji zagospodarowywania wyobraźni i ukierunkowywania marzeń. Niedysiejszym pokoleniom „Judymów” czy „Siłaczek” odpowiadają dziś pokolenia „2000” lub „Frugo”; w ten sposób reklama wślizguje się w miejsce zajmowane przez sztukę, które to miejsce sztuka oddała dobrowolnie, w stanie wyjąłwienia będącego nieuchronnym skutkiem długotrwałego procesu jej autonomizacji. Reklama sprawuje dziś niemal niepodzielną władzę w obszarach zbiorowej wyobraźni: kreuje marzenia i zapewnia ich natychmiastową realizację. Wytwarza pozór powiązań dawno utraconych przez sztukę: z magią, mitem, ideologią, ideami i archetypami. Rości sobie pretensje do budowania światopoglądu³⁹.

Charakterystyczne, że dostrzegając potęgę reklamy w zakresie kształtowania zbiorowej świadomości i posługiwania się uniwersalnymi kodami komunikacyjnymi, cytowana badaczka pośrednio akcentuje jej umiejętność oddziaływania na zasadach, które były kiedyś domeną zwłaszcza społecznych funkcji literatury, zdolnej do opisywania rzeczywistości i wpływania na nią przez tworzenie sugestywnych wizji⁴⁰. O reklamie pisze się nawet, że poprzez

międzykulturowej [w:] *Pomiędzy kulturami. Szkice z komunikacji międzykulturowej*, red. M. Ratajczak, Wrocław, 2006, s. 159–177. Por. też rec. książki O. Toscaniego *Reklama. Uśmiechnięte ścierwo*, dz. cyt. – W. Ratajczak, *Pulover Wielkiego Brata, czyli Nie po oczach!*, „Czas Kultury” 1997, nr 5–6, s. 124–125; oraz wywiady: *Moralność obrazu*, z O. Toscanim rozm. W. Kocołowski, „Przekrój” 2001, nr 7, s. 10–14; *Na Jezusa wpadłem na Siódmej*, z O. Toscanim rozm. J. Miłkołajewski, „Duży Format” 2002, nr 24, dod. do „Gazety Wyborczej” 2002, nr 243, s. 4–10.

³⁸ Dobitnie rzecz ujmował G. Elgozy, dz. cyt., s. 85: „W wieku, w którym wszyscy skarżą się na trudności porozumienia – na to nadmiernie klimatyzowane powietrze, w którym żyją (albo zdychają) literaci i filozofowie – reklama jest jedyną strukturą zdolną zapewnić łączność i symbiozę wszystkich członków tego samego ciała, wszystkich ciał tego samego społeczeństwa. (...) Nawet najbardziej rozwinięta cywilizacja cofa się, skoro tylko przestają w niej krążyć przekazy i wiadomości”.

³⁹ K. Wilkoszewska, *Wprowadzenie* [w:] *Estetyka reklamy*, dz. cyt., s. 8. Jakkolwiek te obserwacje wskazują w intencji autorki na powiązania zachodzące między reklamą a sztuką, daleka jest ona od wydawania jednoznacznego werdyktu i ostatecznie formułuje wyważony wniosek: „Niemniej, nie osiągając wymiaru i głębi dzieł artystycznych, reklamowe dziełka są bliższe w swej funkcji komunikacyjnej raczej propagandzie niż sztuce prawdziwej” (tamże).

⁴⁰ Podobnie rzecz ujmuje między innymi J. Bralczyk, kiedy na pytanie o to, „Czy reklama może pretendować do jakiegoś zastępnika literatury? (...) Czy reklama może decydować o tym, jak i co myślimy? Bo przecież często zaczynamy myśleć reklamą. Daje nam ona nie tylko gotowe zbitki słowne, które są wygodne w użyciu, ale również staje się jakby naszą drugą świadomością”, odpowiada: „Reklama rzeczywiście wykorzystuje skrypty kulturowe, społeczne, komunikacyjne, ale też je współtworzy, utrwała i wprowadza do obiegu społecznej komunikacji oraz

przyrodzony jej „wymiar katarktyczny (...) jest być może bliższa tragedii antycznej niż sztuce masowej. Zatem reklama, jeżeli w ogóle możemy mówić, że jest sztuką, to raczej poprzez swoją funkcję niż poprzez inne cechy, takie jak wartości lub jakości estetyczne czy artystyczne”⁴¹.

A jednak reklama zaczyna być traktowana w kategoriach sztuki również ze względu na swoje oddziaływanie estetyczne. Jej przynależność do świata form artystycznych legalizuje bowiem nastawienie odbiorców, którzy szukając w reklamie walorów pozahandlowych, niejednokrotnie znajdują ekwiwalenty przeżyć estetycznych:

Jeśli psychologia reklamy mówi o wpływie reklamy na upodobania estetyczne publiczności, to tylko w tym sensie, że reklama propaguje niekiedy przedmioty o walorach artystycznych, przyczyniając się tym samym do estetycznej edukacji społeczeństwa (...). Z drugiej strony przyznaje się (...), że reklama stwarza niekiedy swym adresatom możliwość „zastępczego spełniania pragnień”. Myślę, że te dwie funkcje można rozpatrywać łącznie przyznając, że reklama zaspokaja estetyczne pragnienia dzisiejszych ludzi⁴².

Systematycznie poszerza się grono admiratorów reklam, otaczających je bezinteresownym zainteresowaniem czy wręcz kultem, na przykład entuzjaści reklam kolekcjonują ich rozmaite odmiany, odkrywając w nich estetyczny potencjał; stałych bywalców, nierekrutujących się tylko z branży zawodowej, doczekały się też odbywające się cyklicznie festiwale reklamy i inne imprezy docelowo jej poświęcone⁴³; również obecność reklam w galeriach czy muzeach w sposób naturalny sprzyja wywoływaniu wśród audytorium doznań estetycznych. Choć ich źródłem stają się przede wszystkim reklamy o walorach wizualnych, nie jest wykluczone, że nie stymulują ich też zawarte w przekazach reklamowych jakości

społecznej świadomości. (...) można nawet mówić o pewnej archetyypizacji” (*Reklama i okolice. Z Jerzym Bralczykiem rozmawia Jacek Warchala*, „Świat i Słowo” 2006, nr 2, s. 24).

⁴¹ M. Ostrowicki, *Propaganda przełomu wieków* [w:] *Estetyka reklamy*, dz. cyt., s. 391.

⁴² L. Spitzer, dz. cyt., s. 361. Co znamienne, również rzecznicy tezy o niemożności uznania reklamy za sztukę odwołują się do analogicznej argumentacji, na przykład reżyser Jacek Witkowski twierdzi, że „Reklama nigdy nie będzie dziełem sztuki, bo konsument, czyli jej odbiorca, nie podchodzi do niej z nastawieniem estetycznym” (J. Witkowski – głos w dyskusji, *Sztuka reklamy?*, dz. cyt., s. 86), z czego łatwo wyciągnąć wniosek, iż wyraził podobnej opinii skłonny byłby do uznania reklamy za sztukę, gdyby tylko zaobserwował, że odbiorcy zaczynają sytuować ją w porządku zjawisk estetycznych.

⁴³ Liczne audytorium gromadzą popularne na świecie i w Polsce Noce Reklamozerców, kilkugodzinne, a nawet całonocne seanse kinowe, podczas których prezentowane są filmy reklamowe, zwykle nagrodzone w prestiżowych konkursach i legitymujące się wysokimi walorami warsztatowymi. Ich oglądaniu towarzyszy szczególny rytuał: publiczność wyposażona bywa w specjalne rekwizyty, na przykład w czapeczki i trąbki (ich dźwięk ma sygnalizować pozytywną reakcję na konkretny przekaz), spoty odbierane są zaś analogicznie jak filmy krótkometrażowe w oderwaniu od swoich komercyjnych właściwości, z zastosowaniem zaś kryteriów artystycznych.

literackie. Jak przekonują konkretne świadectwa, zestetyzowany odbiór komunikatów reklamowych, ujawniających niekiedy nawet iluminacyjno-epifanijsny potencjał, może zachodzić w sytuacjach bardzo codziennych:

Wiele lat temu zobaczyłem w pociągu kolei miejskich plakat, który, gdyby rzeczy tego świata toczyły się właściwym torem, znalazłby miłośników, historyków, egzegetów i kopistów – równie licznych, jak to bywa w przypadku każdego wielkiego dzieła poezji czy malarstwa. Jakoż w istocie ów plakat był jednym i drugim. I podobnie, jak to się zdarza, gdy coś niespodziewanie wywiera na nas głębokie wrażenie, przeżyłem wstrząs tak silny, wrażenie – jeśli wolno mi tak powiedzieć – zapadło we mnie tak głęboko, iż przebiło dno świadomości, aby na całe lata skryć się w jakimś ciemnym zakamarku. Wiedziałem tylko, że chodziło o „sól Bullrich” (...). I oto któregoś spłowiełego niedzielnego popołudnia (...) stanąłem (...) przed nędznym szynkiem, którego okno wystawowe ożywiało kilka wywieszek. Jedna z nich zawierała tylko słowa „sól Bullrich” – i raptem wokół tego znaku graficznego jał się bez wysiłku kształtować pustynny krajobraz pierwszego plakatu. (...) Wyglądał tak: na pierwszym planie tej pustyni jechał wóz ciągnięty przez konie. Wyładowany był workami z napisem „sól Bullrich”. Jeden z worków miał dziurę, przez którą sól sypała się na ziemię, gdzie utworzyła już długą wstęgę. Dalej, w głębi pustynnego pejzażu, stały dwa słupy podtrzymujące wielki szylt z napisem „Najlepsza ze wszystkich”. Co jednak robiła owa solna wstęga znacząca drogę wozu przez pustynię? Otóż układała się ona w litery tworzące słowa „sól Bullrich”. Czyż harmonia przedustawna takiego na przykład Leibniza nie była dziecinadą wobec tej arcyprecyzyjnej, pustynnej predestynacji? I czyż plakat ten nie zawierał przypowieści o rzeczach, jakie na tym świecie nikomu się jeszcze nie przytrafiły? Przypowieści o dniu powszednim utopii?⁴⁴

Jak widać (również w przywołanym powyżej cytacie z *Pasaży* Waltera Benjamina), o uznawaniu reklamy za sztukę (w tym też za sztukę słowa) decydują różne czynniki. Prawem *résumé* warto się pokusić o wypunktowanie wszystkich wskazywanych dotąd argumentów, które mają wpływ na takie kwalifikacje. Do twierdzenia, że reklama może być rozpatrywana w kategorii literatury (sztuki), dochodzi zatem, po pierwsze, w sytuacji gdy legitymuje się ona walorami artystycznymi, korzysta z repertuaru środków wypracowanych przez różne odmiany sztuki i ciągle do nich przynależnych; po drugie, gdy ma ona charakter nieanonimowy, a jej twórcy rekrutują się z grona artystów lub sami chcą tytułować się tym mianem; po trzecie, gdy kontekst i instytucjonalne ramy funkcjonowania konkretnych reklam czynią z nich zjawiska artystyczne; po czwarte, gdy reklama przejmuje zadania tradycyjnie przypisywane sztuce – zwłaszcza w zakresie jej funkcji kreowania postaw społecznych, mitów

⁴⁴ W. Benjamin, *Wystawiennictwo, reklamy, Grandville* [w:] tegoż, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 201–202.

zbiorowej wyobraźni czy wpływania na obraz rzeczywistości; po piąte, gdy zaczyna ona oddziaływać na odbiorców, stając się dla nich źródłem doznań estetycznych. Oczywiście w praktyce diagnostycznej czy interpretacyjnej te argumenty mogą występować *implicite* oraz dawać o sobie znać w różnym natężeniu i w różnym splocie (ich separacyjne wyizolowanie ma dla mnie jedynie wymiar pogładowy). O tym, że tak się dzieje, przekonują nawet diagnozy wydawane w trybie literackim: w opowiadaniu Stefana Themersona *Hau! Hau!*, czyli *kto zabił Ryszarda Wagnera* leksykalna archaiczność, melodyjność frazy oraz brzmieniowe czy wręcz muzyczne walory ogłoszenia firmy bielizniarskiej zachwalającej wyprawę ślubną prowokują narratora do uznania tego komunikatu za dzieło poetyckie, gdyż: „Czas przemienia ogłoszenia w poematy i Czas przemienia poematy w ogłoszenia, albowiem Czas przeobraża czytelnika, i to od czytelnika zależy, czy coś jest, czy nie jest sztuką”⁴⁵.

Problem nie wyczerpuje się jednak tylko na rekonstrukcji argumentów przemawiających za – nawet czysto hipotetycznie – włączeniem reklamy do form artystycznych. Równie istotne są konsekwencje upowszechniania się takich nastawień w kulturze (jedną z takich konsekwencji – poszerzanie repertuaru tematycznego tekstów literackich o dyskutowaną w nich kwestię literackości i artystyczności reklamy – ilustruje przywołane przed chwilą opowiadanie). Uznawanie reklamy za sztukę nie świadczy jedynie o zmianach w postrzeganiu reklamy, ale wskazuje również na przemiany zachodzące w obrębie sztuki, która coraz częściej z własnej nieprzymuszonej woli sama wychodzi reklamie na przeciw, stara się różnymi sposobami ją naśladować albo wręcz do niej niewolniczo upodabniać i czynić jednym ze swoich ważnych pozytywnych wzorców. Nieprzypadkowo badacze rozważający problem artystycznych koneksji reklamy stwierdzają, iż „ciekawszy od estetyki samych reklam jest wpływ estetyki reklamy na estetykę w ogóle”⁴⁶, albo czują się w obowiązku czynić zastrzeżenie, że „współczesne pojęcie dzieła sztuki dotyczy zupełnie innych obszarów niż w niedawnej przeszłości. (...) Artyści, chcąc mówić o świecie, zaczęli korzystać z dobrodziejstw cywilizacji i techniki, transponując je na swój użytek”⁴⁷.

Zrównywanie reklamy ze sztuką uzmysławia, jak obecnie traktujemy sztukę i jakimi jej definicjami dysponujemy. W opiniach eksponujących artystyczny wymiar reklamy tkwi nie zawsze jawna, ale stosunkowo łatwo uchwytana implikacja, że najbardziej dziś adekwatnym sposobem dookreślenia dzieła sztuki jest ujmowanie go w aspekcie pragmatycznym, komunikacyjnym albo/i socjologicznym⁴⁸. Te zagadnienia doczekały się omówień pod różnym

⁴⁵ S. Themerson, *Hau! Hau!*, czyli *kto zabił Ryszarda Wagnera* [w:] tegoż, *General Pies i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 251.

⁴⁶ K. Jakubowicz – głos w dyskusji, *Sztuka reklamy?*, dz. cyt., s. 85.

⁴⁷ P. Derda, dz. cyt., s. 63.

⁴⁸ Przy takim ujęciu dzieło sztuki jawi się przede wszystkim jako komunikat lub/i socjologiczny twór kultury, a nie na przykład „zdwojenie natury” (jak głosi teoria mimetyczna dzieła sztuki), fakt psychiczny (jak chcieliby zwolennicy psychologicznej teorii dzieła sztuki), przed-

kątem w pracach estetyków, historyków sztuki i kulturoznawców, zajmujących się kondycją sztuki współczesnej, a zwłaszcza statusem sztuk wizualnych. Wydaje się jednak, że analogiczne kwestie nie wybrzmiały wystarczająco w kontekście *stricte* literackim. Tymczasem z nakreślonej perspektywy równie ciekawe jak pytanie, co sprawia, że reklama bywa uznawana za literaturę lub sytuowana w horyzoncie jej bliskiego oddziaływania, jest kwestia, jakie mogą być następstwa takiej wykładni dla postrzegania i rozumienia sztuki słowa. To podejście mimowolnie mówi przecież także o obowiązujących definicjach literatury i wyznacznikach „literackości”⁴⁹. Pokazuje, że punkt ciężkości w tych definicjach może być położony na sposób funkcjonowania zjawiska w społecznej świadomości, zasady jego oddziaływania (w bliskim powiązaniu oczywiście z cechami strukturalnymi przekazów). Jednocześnie warto też bliżej przyglądać się, jak reklama, urastająca do rangi sztuki lub chociażby doskonałego rzemiosła, determinuje pozycję literatury w odczuciu odbiorców i w ogóle uczestników kultury oraz jak wpływa na wyłaniające się z utworów literackich sensory i modyfikuje ich globalne przesłania. O tym, że ta kwestia nurtuje w dużej mierze samych pisarzy, przekonuje choćby głos Bogdana Zadury, który wskazuje na szczególną sytuację poezji polskiej powstającej po 1989 roku, biorąc pod uwagę właśnie reklamowy kontekst:

sytuacja twórców i konsumentów poetyckiego słowa uległa w ostatnich paru latach zasadniczej zmianie. Jak mi się zdaje, nikt dotąd nie próbował tej nowej sytuacji opisać.

Nie da się tego zrobić przy pomocy takich pojęć jak obowiązki poety. Poeta jako poeta nie ma żadnych obowiązków, a przynajmniej takich, z których mógłby

miot intencjonalny (w myśl ustaleń fenomenologów), obiekt idealny czy duchowy, nakierowany ku własnej transcendencji (jak rzecz przedstawiają rzecznicy idealistycznej teorii dzieła sztuki) albo byt autonomiczny (jak ujmowane to jest w różnych wariantach estetyzmu) itp. Odwołuję się tu do klasycznej typologii teorii dzieła sztuki, której przegląd prezentuje między innymi M. Gołaszewska, *Teorie dzieła sztuki* [w:] tejsze, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, wyd. 3 uzup., Warszawa 1986, s. 246–278. Komunikacyjną eksplikacją reklamy zajmował się między innymi U. Eco, *Komunikat reklamowy*, tłum. A. Weinsberg [w:] tegoż, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Brawo, Warszawa 1996, s. 175–196. Por. też tenże, *Komunikat estetyczny*, tłum. A. Weinsberg [w:] tegoż, *Nieobecna struktura*, dz. cyt., s. 79–98.

⁴⁹ Wpisuje się to w chętnie również dziś przywoływane słynne rozpoznanie R. Jakobsona, zawarte w jego książce *Nowiejszaja ruskaja poezija. Nabrosok pierwy: Podstupy k Chlebnikowu* (*Najnowsza poezja rosyjska. Szkic pierwszy: w stronę Chlebnikowa*; ta pomyślana początkowo jako wstęp do poezji Wielimira Chlebnikowa praca została napisana w roku 1919, a ogłoszona w Pradze w 1921): „Przedmiotem wiedzy o literaturze jest więc nie literatura, lecz literackość, to jest to, co czyni dzieło sztuki literackim” (cyt. wg pol. wersji przekładu: R. Jakobson, *Problemy poetyki*, tłum. A. Brosz [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986, s. 39). Na marginesie warto zasygnalizować, że to założenie aplikował do badań nad reklamą, postulując poszukiwanie swoistych tylko dla niej wyznaczników, A. Kisielewski, *Poetyka obrazu reklamowego*, dz. cyt., s. 55–63.

go ktoś (lub cokolwiek) zwolnić. Myślę, że lepiej posłużyć się kategorią roli, jaką poezja spełnia, pożytków, jakie z niej płyną lub płynęły. Z niej i tylko z niej jako ze specyficznego systemu językowego. Nie da się tu pominąć kwestii znaczenia, znaczenie zaś często (zawsze?) zależy od kontekstu. (...) najważniejszym kontekstem poezji jest kontekst językowy. To on się właśnie zmienił. Jak? Spróbujemy się temu przyjrzeć. (...)

KIEDY PRANIE JEST CZYSTSZE, BIEL JEST BIELSZA, PODARUJ SOBIE ODRÓBINĘ LUKSUSU. I PAMIĘTAJ, DWA RAZY DZIENNIE. Każde z tych sformułowań mogłoby być tytułem lub fragmentem jakiegoś wiersza, choć pochodzą one z różnych reklam. Obraz, skojarzenie, skrót myślowy i tu, i tu są pożądane. Różnica polega na tym, że poezja z wielkim trudem nadaje słowom nowe znaczenia, modyfikując je raczej i wzbogacając, a to przeważnie w obrębie i na użytek swoich własnych, dość hermetycznych struktur. Jeśli jakieś słowo w wierszu znaczy coś innego – coś więcej – niż normalnie, to podstawowe, słownikowe znaczenie i tak pozostaje niewzruszone. Cokolwiek by kto sądził na temat niezrozumiałstwa poezji, nie niszczy ona słów. Jeśli jakieś z nich się w niej używają, to dzieje się to w przeciągu całych epok, a owo zużycie się, nad którym pracują całe rzesze epigonów, też dotyczy raczej ich wartości poetyckiej niż znaczeniowej. W przypadku reklamy jest oczywiście inaczej, mamy tu do czynienia z obłąkaniem rabunkową gospodarką zasobami leksykalnymi i im bardziej skuteczna chce być reklama, tym bardziej nie do odrobienia straty powoduje. Nie można przeprowadzić płomienia po loncie, nie niszcząc lontu. Zawsze mamy tu do czynienia z redukcją, odrobiny luksusu do mydła Fa, osobowości do koszuli, pojęcia do przedmiotu, wartości do rzeczy. Pojawienie się reklam zmienia sytuację poezji w dużo bardziej zasadniczy sposób niż odzyskanie przez Polskę niepodległości. Język reklamy jest językiem poezji, reklama jest pseudopoezją. Różnica między nimi staje się trudno uchwytana, nie jest różnicą środków, ale celów. Poezja jest to reklama czegoś, co nie jest na sprzedaż? Język reklamy okrada mnie nie z pieniędzy, ale z mojego tworzywa, ponieważ istotą reklamy jest jej wielokrotność, powielanie, w trakcie którego używa się to, do czego reklama musi się odwoływać, nie może się ona ograniczyć, podcina gałąź, na której siedzi, więc musi przeskakiwać na drugą. Pytanie o przyszłość byłoby może pytaniem o istnienie słów jednorazowego użytku⁵⁰.

Dzisiejszy rozwój reklamy sprawia, że można (zdarza się to wielu komentatorom życia literackiego) patrzeć na sztukę słowa jak na ubogą sio-

⁵⁰ B. Zadura, *Wróbel przy kości*, „*Twórczość*” 1993, nr 3, s. 19–20, 23. Poczynione przez Bohdana Zadurę obserwacje, dotyczące werbalnych mechanizmów typowych dla reklamy, są zgodne z ujęciami, które prezentuje wielu lingwistów diagnozujących zjawisko – zob. na przykład G. Majkowska, dz. cyt., s. 322: „Chociaż wynik zmagania z językiem jest zasadniczo różny, obaj – poeta i autor tekstów reklamowych – borykają się z pustką słów wytartych, by im, choć na chwilę, przywrócić świeżość”. Por. też W. Pisarek, *Słowa na usługach reklamy*, „*Zeszyty Prasoznawcze*” 1993, nr 3–4, s. 65–77 (ten badacz wprost odwołuje się do tekstu Zadury, swój wywód puentuje zaś końcowym fragmentem przywołanego przeze mnie cytatu – zob. tamże, s. 74, 77).

strę ekspansywnej techniki komunikacyjnej, która nie tylko z powodzeniem przyswoiła sobie i doprowadziła do perfekcji chwytów typowe zwłaszcza dla obrazowania poetyckiego, ale w rezultacie przyczyniła się też do marginalizacji literatury w kulturze. Jednak relacje między reklamą a literaturą nie muszą być postrzegane jedynie w kategoriach starcia, która przebiega z nierównych pozycji. Konkurentką poezji bywa bowiem obecnie nie tylko, jak chce Zadura, reklama, ale również sama... poezja (czy w ogóle literatura), a dokładnie rzecz biorąc: jej współczesne oblicze i obecny status oraz stan posiadania, które prowokują odbiorców do wymownych buńczucznych deklaracji: „wołę dobrą reklamę od wyjątkowo głupiej, pretensjonalnej i kiczowatej książki. To jest tak, że zdarza się więcej poezji w samej reklamie niż (...) w tym, co się za poezję dzisiaj uważa i co jest wydawane w tomikach”⁵¹.

Śledząc uwarunkowania zachodzące między reklamą a literaturą, nietrudno zaobserwować, że obie formy komunikacji wychodzą sobie naprzeciw z łatwością i przyzwoleniem z obu stron, a to, co miało(by) budować między nimi napięcia czy być przyczyną nieusuwalnego konfliktu, zaczyna przemawiać na rzecz powinowactwa z wyboru. Jak się wydaje, impuls do zacierania granic między reklamą a literaturą płynie ze strony zarówno tej pierwszej, jak i tej drugiej. Jakkolwiek ta kwestia domaga się szczegółowej egzemplifikacji, można pokusić się o roboczo sformułowaną hipotezę, że za przejmowaniem przez reklamę reguł i funkcji przypisanych sztuce słowa jest odpowiedzialna w dużym stopniu sama literatura, a w każdym razie te jej dwudziestowieczne i najnowsze odmiany, które ochoczo rezygnują z innowacyjnych poszukiwań artystycznych, wyzbywają się aspiracji poznawczych i oryginalnych ambicji estetycznych, koncentrując się na dostosowywaniu środków wyrazu do marketingowej skuteczności. Estyma, z jaką obecnie odnosi się do reklamy wielu twórców, traktujących ją jako ważne źródło inspiracji, sporo mówi o aktualnej kondycji sztuki słowa⁵². Tworzona w XX i XXI wieku literatura w swoich najbardziej ekspansywnych przejawach wyraźnie dowartościowuje reklamę jako atrakcyjny wzorzec komunikacyjny. Wyzwaniem i problemem dla pisarzy okazuje się wszechobecność reklamy, która ujawnia się „zarówno w sposób bezpośredni – w postaci plakatów, ulotek, filmów reklamowych, jak i pośredni – **ma wpływ na kształtowanie się wzorców zachowania, ideałów, języka, literatury**”⁵³. Warto zatem się przyglądać

⁵¹ Takie oświadczenie złożył J. Bralczyk – zob. wywiad: *Reklama i okolice...*, dz. cyt., s. 24.

⁵² Zob. moje szczegółowe rozpoznania w osobnym artykule – M. Lachman, *Pod znakiem reklamy. Literatura polska po 1989 roku w kręgu oddziaływania kultury konsumpcyjnej* [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, red. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów 2010, t. 1, s. 41–74. Na temat odwołań do języka i atrybutów reklam w poezji polskiej po 1989 roku por. B. Bodzioch-Bryła, „*W godzinę twojej śmierci – zdrapka*”. *O języku reklamy* [w:] tejsze, *Ku ciału post-ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006, s. 161–191.

⁵³ E. Szczęsna, *Reklama – pastisz i metateza czyli... „dwa w jednym”*, dz. cyt., s. 212. Por. tejsze, *Poetyka reklamy*, dz. cyt., s. 216–222.

zbliżeniom literatury i reklamy nie tylko od strony przeobrażeń samej reklamy, ale i z punktu widzenia przemian zachodzących w obrębie sztuki słowa⁵⁴. W ten sposób reklama chyba na najbardziej naturalnych zasadach może zaistnieć w op-tyce *stricte* literaturoznawczej, stając się przedmiotem zainteresowania historyków, teoretyków i krytyków literatury.

Bibliografia

- Arnold R., *Just do it! Nike jako sztuka publiczna*, tłum. M.K. Wasilewski, „Czas Kultury” 1999, nr 3–4, s. 20–23.
- Balcerzan E., *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia* [w:] *Humanistyka przelotom wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999.
- Benjamin W., *Wystawiennictwo, reklamy, Grandville* [w:] tegoż, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, Kraków 2005.
- Bernstein D., *Billboard – reklama otwartej przestrzeni*, tłum. E. Ciszowska, Warszawa 2005.
- Bodzioch-Bryła B., „*W godzinę twojej śmierci – zdrapka*”. *O języku reklamy* [w:] tejże, *Ku ciątu post-ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006.
- Bogatyriew P., *Okrzyki przekupniów ulicznych i wędrownych rzemieślników – znaki reklamy*, tłum. I. Szymanowska [w:] tegoż, *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1979.
- Bond J., Kirshenbaum R., *Oszukać radar. Jak mówić do konsumenta, który nie chce słuchać*, tłum. M. Wajda, Warszawa 2001.
- Boorstin D.J., *Amerykanie. Fenomen demokracji*, tłum. J. Kozak, Warszawa 1995.
- Bralczyk J., *Język na sprzedaż, czyli o tym, jak język służy reklamie i jak reklama używa języka*, wyd. 2, Gdańsk 2004.
- Bratkowska M., *Kolory życia do wynajęcia*, „Magazyn Gazety Wyborczej” 1997, nr 32, dod. do „Gazety Wyborczej” 1997, nr 184.
- Czubińska M., *Polski plakat secesyjny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2003.
- Czudowska-Kandyba I., *Czy reklamę można rozpatrywać jako sztukę?* [w:] *Estetyka reklamy*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2002.

⁵⁴ Istnieją już prace czyniące tę kwestię przedmiotem różnokierunkowego namysłu – zob. na przykład J. Wicke, *Advertising Fictions. Literature, Advertising and Social Reading*, New York 1988; tejże, *James Joyce and Consumer Culture* [w:] *The Cambridge Companion to James Joyce*, red. D. Attridge, wyd. 2, Cambridge 2006, s. 234–253; G. Leonard, *Advertising and Commodity Culture in Joyce*, Gainesville 1998; tenże, *Advertising and Religion in James Joyce’s Fiction. The New (Improved!) Testament* [w:] *James Joyce and Popular Culture*, red. R.B. Kershner, Gainesville 1996, s. 125–138; J. Strachan, C. Nally, *Advertising, Literature and Print Culture in Ireland, 1891–1922*, London 2012. Por. też M. Lachman, *Literatura wobec reklamy. Rekonesans* [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 451–480.

- Derda P., *Billboard – wytwór kultury masowej czy dzieło sztuki? (Uwagi optymisty)*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 3.
- Dorfles G., *Reklama: retoryka a semantyka*, tłum. T. Jekiel [w:] *Człowiek zwielokrotniony*, tłum. T. Jekiel, I. Wojnar, przedmowa I. Wojnar, Warszawa 1973.
- Dunin-Wąsowicz P., *Bystrzy dyletanci*, „Lampa” 2005, nr 1.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Brawo, Warszawa 1996.
- Elgozy G., *Paradoksy reklamy. Perswazja legalna*, tłum. K. Błoński, wstęp K.T. Toepflitz, Warszawa 1973.
- Estetyka reklamy*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2002.
- Fiut I.S., *Rozważania o utworze reklamowym*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1993, nr 3–4.
- Gibbons J., *Art and Advertising*, London–New York 2005.
- Głowiński M., *Poetyka wobec tekstów nieliterackich* [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Reklama* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Wrocław 1998.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, wyd. 6 popr., Warszawa 1991.
- Głowczewski A., „*Oddaje tobie, co kryje w sobie*”. *Uwagi o semantyce przekazu reklamowego* [w:] *W przestrzeni komunikacyjnej. Szkice z historii i teorii dramatu, teatru i komunikacji społecznej*, red. J. Skuczyński, Toruń 1999.
- Godzic W., *Reklama, czyli poezja masowa*, „Gazeta Telewizyjna”, dod. do „Gazety Wyborczej” 2000, nr 95.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, wyd. 3 uzupełn., Warszawa 1986.
- Hayakawa S.I., *Poetry and Advertising*, „ETC. A Review of General Semantics” 1946, t. 3, nr 2.
- Ind N., *Wielkie kampanie reklamowe*, tłum. M. Józwicka, Warszawa 2001.
- Jakobson R., *Problemy poetyki*, tłum. A. Brosz [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986.
- Kisielewski A., *Poetyka obrazu reklamowego* [w:] *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. B. Frydryczak, Zielona Góra–Warszawa 2000.
- Kisielewski A., *Reklama – sztuka czy ikonosfera?* [w:] *Estetyka reklamy*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2002.
- Kisielewski A., *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą*, Białystok 1999.
- Kita M., *Literatura popularna w perspektywie językoznawczej* [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 22–25 września 2004*, red. M. Czermińska i in., t. 2, Kraków 2005.
- Kochan M., *Slogany w reklamie i polityce*, Warszawa 2005.
- Krajewski M., *Zamiast sztuki – zamiast reklamy* [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. M.A. Potocka, Kraków–Wiedeń 2003.

- Lachman M., *Literatura wobec reklamy. Rekonesans* [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007.
- Lachman M., *Pod znakiem reklamy. Literatura polska po 1989 roku w kręgu oddziaływania kultury konsumpcyjnej* [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, red. Z. Andres, J. Pasterski, t. 1, Rzeszów 2010.
- Leonard G., *Advertising and Commodity Culture in Joyce*, Gainesville 1998.
- Leonard G., *Advertising and Religion in James Joyce's Fiction. The New (Improved!) Testament* [w:] *James Joyce and Popular Culture*, red. R.B. Kershner, Gainesville 1996.
- Lewiński P., *Retoryka reklamy*, wyd. 2 zm., Wrocław 2008.
- Lipowicz W., *Zysk i powinność. Dzieło sztuki w polskiej reklamie turystycznej w latach trzydziestych* [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980*, red. A. Marczak, Warszawa 1982.
- Lisowska B., *Urok nieaktualności. Ikonosfera malowanych reklam ściennych*, „Kultura Współczesna” 2002, nr 3–4.
- Lubelska K., *Jarzyna w reklamie*, „Polityka” 2004, nr 21.
- Łebkowska A., *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drukie” 2007, nr 6.
- Majkowska G., *Język reklamy* [w:] *Polszczyzna ali Polacy u schyłku XX wieku*, red. K. Handke, H. Dalewska-Greń, Warszawa 1994.
- Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994.
- Moralność obrazu*, z O. Toscanim rozm. W. Kocołowski, „Przekrój” 2001, nr 7.
- Mrowczyk E., *Reklama* [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997.
- Musiałowska E., *Reklama w komunikacji międzykulturowej* [w:] *Pomiędzy kulturami. Szkice z komunikacji międzykulturowej*, red. M. Ratajczak, Wrocław 2006.
- Muszyński A., *Przypadek Benettona* [w:] *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994.
- Na Jezusa wpadłem na Siódmej*, z O. Toscanim rozm. J. Mikołajewski, „Duży Format” 2002, nr 2, dod. do „Gazety Wyborczej” 2002, nr 243.
- Nasiłowska A., *O cudownych skutkach herbatki z melisy*, „Teksty Drugie” 1991, nr 5.
- Nie tylko plakat. Polska grafika reklamowa Dwudziestolecia*, koncepcja, wybór i oprac. tekstów T. Lachowski, [b.m.] 2003.
- Permanentny remanent. Polska grafika reklamowa w czasach PRL-u*, koncepcja, wybór i oprac. tekstów T. Lachowski, [b.m.] 2006.
- Pisarek W., *Słowa na usługach reklamy*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1993, nr 3–4.
- Płachecki M., *Pragmatyka plakatu pierwszomajowego (1945–1970)* [w:] *Spółeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, K. Rudzińska, Wrocław 1974.

- Pomieciński A., *Reklama w kulturze współczesnej. Studium antropologiczne*, Poznań 2005.
- Potocka M.A., *Absolut Art Collection*, „Odra” 1998, nr 5.
- Radajewski A., *Sztuka reklamy – reklama sztuki*, „Kierunki” 1987, nr 15.
- Ratajczak W., *Pulower Wielkiego Brata, czyli Nie po oczach!*, „Czas Kultury” 1997, nr 5–6.
- Reklama i okolice. Z Jerzym Bralczykiem rozmawia Jacek Warchala*, „Świat i Słowo” 2006, nr 2.
- Reklama nasza powszednia* [numer monograficzny], „Świat i Słowo” 2006, nr 2.
- Sławiński J., *Jedno z poruszeń w przedmiocie* [w:] *Prace wybrane*, red. W. Bolecki, t. 3: *Teksty i teksty*, Kraków 2000 (pierwodruk: „Teksty” 1975, nr 4).
- Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, red. E. Szczęśna, wyd. 3 popr., Warszawa 2002.
- Šmid W., *Metamarketing*, Kraków 2000.
- Spitzer L., *Amerykańska reklama jako sztuka popularna*, tłum. K. Biskupski [w:] *Język i społeczeństwo*, red. M. Głowiński, tłum. J. Arnold i in., Warszawa 1980.
- Stafiej L., *Manipulo*, „Impact” 1999, nr 1.
- Stępień T., *Poezja ulicy* [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002 (pierwodruk: „Opcje” 2001, nr 3–4).
- Stępień T., *Zabawa – poetyka – polityka*, Katowice 2002.
- Strachan J., Nally C., *Advertising, Literature and Print Culture in Ireland, 1891–1922*, London 2012.
- Szablowska A.A., *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005.
- Szczęśna E., *Aforyzm a slogan – język jako zdarzenie fikcji*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2.
- Szczęśna E., *Narracja jako chwyt tekstowy* [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- Szczęśna E., *Opowiadanie i media*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 2.
- Szczęśna E., *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007.
- Szczęśna E., *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001.
- Szczęśna E., *Reklama – pastisz i metateza, czyli... „dwa w jednym”* [w:] *Ostrożnie z literaturą! (przykłady, wykłady oraz inne rady)*, red. S. Balbus, W. Bolecki, Warszawa 2000.
- Szczęśna E., *Reklama – sztuka czy perswazja?*, „Dialog” 1992, nr 11.
- Sztuka reklamy?* [dyskusja z udziałem J. Dybczyńskiego, K. Jakubowicza, M. Janickiego, J. Witkowskiego, D.J. Cirlić], „Dialog” 1992, nr 11.
- Szymkowska-Bartyzel J., *„Nie mów, że chcesz go złowić”, czyli reklama zakamuflowana* [w:] *Kultura popularna*, red. W. Godzic, A. Fulińska, M. Filiciak, Kraków 2002.
- Themerson S., *Hau! Hau!, czyli kto zabił Ryszarda Wagnera* [w:] tegoż, *Generał Pies i inne opowiadania*, Warszawa 1980.

- Tomasik W., *Wakacje na Wyspach Bahama (o perswazji socrealistycznej – dopowiedzenie)* [w:] *Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej*, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Szczecin 1994.
- Toscani O., *Reklama uśmiechnięte ścierwo*, tłum. M. Misiorny, [b.m.] [b.r.].
- Wicke J., *Advertising Fictions. Literature, Advertising and Social Reading*, New York 1988.
- Wicke J., *James Joyce and Consumer Culture* [w:] *The Cambridge Companion to James Joyce*, red. D. Attridge, wyd. 2, Cambridge 2006.
- Wroński M., *Gdyby Mickiewicz był copywriterem...*, „AIDA Media” 1998, nr 6.
- Zadura B., *Wróbel przy kości*, „Twórczość” 1993, nr 3.

Agata Lipińska
Uniwersytet Jagielloński
aga.lipinska@student.uj.edu.pl

Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych

The phenomenon of present-day TV series. On the social impact of television drama

Abstract: This article is an attempt to determine the source of the immense popularity of serial narratives, which can be observed in recent years, as well as to present mechanisms underlying the attractiveness of the TV series to their audiences. The purpose of the text is to identify common elements between literature and episodic television production, leading to a conclusion that there is an overlapping in the functions of both types of cultural texts.

Keyword: TV series, quality television, culture of convergence, active recipient

Streszczenie: Artykuł jest próbą dotarcia do źródeł ogromnej popularności narracji seryjnych, z jaką mamy do czynienia w ostatnich latach, a także przedstawieniem mechanizmów wpływających na atrakcyjność seriali dla ich odbiorców. Tekst ma na celu wskazanie elementów wspólnych między literaturą a telewizyjnymi fabułami odcinkowymi prowadzące do sformułowania wniosków o nakładaniu się społecznych funkcji tekstów kultury pochodzących z obu dziedzin.

Słowa kluczowe: serial telewizyjny, telewizja jakościowa, kultura konwergencji, odbiorca aktywny

Serial telewizyjny jest obecnie uważany za najpowszechniejszą formę audio-wizualną. Chciałabym tu wyjaśnić, skąd bierze się popularność seriali oraz jak ważne i różnorodne funkcje społeczne pełnią te teksty kultury. Mówi się, że mamy dzisiaj do czynienia z trzecią złotą erą telewizji – pierwsza przypadła na lata pięćdziesiąte, druga zaś to okres pomiędzy początkiem lat osiem-

dziesiątych a połową lat dziewięćdziesiątych¹. Formuła serialu i sposób przedstawiania zmieniły się w tym czasie bardzo wyraźnie. To typ programu, który dezaktualizuje się bardzo szybko w porównaniu z innymi tekstami kultury. W ciągu ostatnich dwudziestu lat liczba takich produkcji zwiększyła się kilkanaście razy, szczególnie na Zachodzie. Jak to bywa z twórcami popkultury, tak i w tym wypadku wciąż rosnące zainteresowanie serialami wpływa na powstawanie nowych fabuł mających ambicje, by zerwać z niewolniczym kopiowaniem sprawdzonych wzorców. Każda znacząca stacja w okresach zmiany ramówki stara się zaprezentować swojej widowni kilka nowych propozycji serialowych. Dla przykładu stacja ABC w sezonie 2015/2016 zaproponowała swoim widzom po cztery zupełnie nowe pozycje komediowe i dramatyczne. Ta sama stacja, licząc tylko od roku 2010, anulowała emisję 27 seriali po pierwszym sezonie. Z nowymi serialami jest trochę tak jak z kulami w grze losowej. Twórcy przypominają graczy, którzy wybierają, na co warto postawić, ale nie mają wpływu na to, co zostanie wylosowane. Widzowie zaś są jak maszyna losująca, która z wielu propozycji wybiera pojedyncze produkty. Stacje starają się więc zaproponować jak najwięcej, jak najbardziej nieszablonowych programów, by zwiększyć swoje szanse w grze o wysoką stawkę, jaką jest uwaga odbiorców. Zatem jak w przypadku innych twórców popkultury – jeśli na coś jest popyt, to musi być też podaż. Owey tendencji ilościowej towarzyszy na szczęście tendencja jakościowa. Do niedawna produkcje telewizyjne postrzegano jako te gorsze w stosunku do powszechnie uznanych filmów kinowych. Teraz wystarczy obejrzeć kilka odcinków popularnych seriali, by przekonać się, jak wielka nastąpiła zmiana. Za tym, że seriale już dawno przestały być produktami drugiej kategorii, przemawia również fakt bajonkich sum przeznaczanych na ich realizację. Dla przykładu budżet pilotażowego odcinka „Zakazanego imperium”² sięgnął 18 milionów dolarów, kolejnych zaś średnio 5 milionów³. Nie jest to wcale odosobniony przypadek. Oczywiście nie twierdzą, że wszystko, co drogie, musi być wartościowe. Chodzi mi raczej o pokazanie, jak bardzo podobny do produkcji kinowych staje się serial. Cechują go szczegółowo dopracowane plany filmowe, niesamowite efekty specjalne, starannie dobrani aktorzy, a także świetnie skonstruowane scenariusze (napisane niejednokrotnie przez scenarzystów filmowych). Jak konstatuje Sarah Cardwell:

Nie chodzi o to, że konkretne tempo, styl pracy kamery, poziom szczegółów w reżyserii, typ gry aktorskiej lub konkretny zbiór motywów czynią program dobrym –

¹ R.J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From „Hill Street Blues” to „ER”*, New York 1996, s. 11–13.

² „Zakazane imperium” („Boardwalk Empire”, HBO, 2010–2014).

³ J. Lebioda, *Najdroższe seriale wszechczasów. Zaskakująca czołówka*, <http://life.forbes.pl/ranking-najdrozszych-seriali-w-historii,artykuly,194157,1,1.html>, dostęp: 1.03.2016.

choć te aspekty mogą uczynić go jakościową telewizją – ale o to, że sposób, w jaki te aspekty są ze sobą połączone, może wytworzyć stylistycznie spójną całość⁴.

To wszystko pochłania ogromne koszty, których twórcy nie boją się ponieść, gdyż wiedzą, że ich wysiłki zostaną nagrodzone, jeżeli tylko zwrócą uwagę publiczności. Powoduje to powstawanie produktów wysokiej jakości, których odbiór staje się czymś atrakcyjnym, a w pewnych kręgach nawet wymaganym i koniecznym. Szczególnie w ostatnim czasie, kiedy mamy do czynienia z prawdziwą modą na seriale. To zjawisko bardzo trafnie określił Grzegorz Wysocki, nazywając je „chroniczną serialozą”:

Od kilku lat cierpię na coś, co na potrzeby tego tekstu będę nazywał chroniczną serialozą. I pewnie nie byłoby za bardzo o czym mówić i czym się chwalić, gdyby nie fakt, że od jakiegoś czasu mamy do czynienia z prawdziwą epidemią. Postępująca serialoza zatacza coraz szersze kręgi, nie sposób przed nią uciec i bezpiecznie się ukryć, infekuje i zniewała nawet najbardziej do tej pory o(d)pornych (m.in. profesorów akademickich, klasycyzujących pisarzy, stałych bywalców filharmonii czy zdeklarowanych przeciwników „telewizyjnej sieczki”, w których salonie nigdy nie stanie żaden telewizor)⁵.

Ostatnie zdanie jest szczególnie istotne, ponieważ pokazuje przemianę, jaka nastąpiła w sposobie postrzegania serialu w ogóle. Przyznanie się, zwłaszcza w środowisku tych „o(d)pornych”, do oglądania popularnych serii nie jest już powodem do wstydu, lecz stanowi doskonały pretekst do wymiany spostrzeżeń, chociażby na temat ostatniego odcinka. Współcześnie to właśnie ambitne seriale zajęły miejsce powieści realistycznych i stanowią doskonały materiał do rozważań o otaczającym nas świecie, stąd prawdopodobnie zainteresowanie przedstawicieli wyżej wymienionych grup. W dalszej części swojego tekstu Wysocki zauważa, że jesteśmy współcześnie świadkami ogromnej przemiany w serialach. Nie mogą się jednak do końca zgodzić ze stwierdzeniem, iż owa zmiana jest „w mniejszym stopniu – ilościową, w dużo większym – jakościową”⁶. Mam wrażenie, że przemiana ilościowa jest równie wyraźnie zauważalna jak jakościowa. W ostatnich latach, w związku z postępującą globalizacją i szybkim rozwojem nowych technologii, obserwujemy widoczny wzrost podaży nad popytem, szczególnie w wypadku omawianego tekstu kultury⁷.

⁴ S. Cardwell, *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, tłum. D. Kuźma [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 142.

⁵ G. Wysocki, *Epidemia chronicznej serialozy*, dwutygodnik.pl 2001, nr 6, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2395-epidemia-chronicznej-serialozy.html>, dostęp: 30.03.2016.

⁶ Tamże.

⁷ W. Piątkowski, *Marketing telewizji, czyli dlaczego tylko niektóre seriale odnoszą sukces* [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011, s. 208.

Jednakże z punktu widzenia obranej perspektywy badawczej przemiana jakościowa wydaje się o wiele bardziej istotna. To ona wpłynęła na to, że popularnych obecnie serii z gatunku *quality tv* nie możemy tak łatwo zrównać z „telewizyjną sieczką”, produkowaną przez kulturę masową. Sklasyfikowanie ich jako telewizyjnego *fast foodu*, który odbiorca pochłonie bez konieczności odrobiny refleksji, byłoby dla nich i ich autorów ogromnie krzywdzące. Wspomniane programy zbliżają się coraz bardziej do poważnego kina, adresowanego do świadomego i wymagającego widza. To zjawisko bardzo trafnie opisał Grady Hendrix:

Nagle oczekuje się od nas, że nie tylko będziemy oglądać, lecz także czytać eseje, rozmyślać i dyskutować o trwających godzinę odcinkach serii dramatycznych (...). Oglądanie tych programów jest jak dołączenie do masonerii: wymaga zapamiętywania tajemniczych drobiazgów, analizowania zagadkowych zwrotów akcji oraz niemal fanatycznej lojalności. Nie możemy po prostu ich oglądać – musimy być im oddani w taki sposób, w jaki John Hickley był oddany Jodie Foster⁸.

Skąd jednak bierze się potrzeba śledzenia fabuł odcinkowych? Powodów może być wiele. Wydaje mi się, że obecna popularność seriali ma cztery źródła. Pierwszym z nich będzie chęć **doświadczenia nieznanego w bezpiecznej formie**. Jak zauważają autorzy we wstępie do książki *Seriale z różnych stron*, człowieka cechują dwie sprzeczne cechy: **neofilia i neofobia**⁹. Z jednej strony jest on bowiem istotą ciekawą świata, pragnącą rozwoju i nowości, z drugiej zaś obawiającą się tego, co może ją czekać w kontakcie z nieznanym. Dlatego też seriale stały się idealnymi tworamiz realizującymi oba, pozornie sprzeczne, elementy. Pozwalają na bezpieczne doświadczanie czegoś nowego, przy jednoczesnym zachowaniu kontaktu z czymś znanym. Można to określić jako oglądanie „nowej, wciąż tej samej historii”¹⁰. Wydawać by się mogło, że sprawa ma się inaczej w wypadku programów *quality tv*. Wcale jednak tak nie jest. To prawda, że odbiorca oczekuje od nich emocji, zaskoczenia i wzruszeń, jednak otrzymuje je wciąż w bezpiecznej formie. Prezentowane fabuły nie są przewidywalne w tym sensie, że wiemy, co się za moment wydarzy i jak oglądana historia się zakończy. Kategoria przewidywalności dotyczy tutaj świadomości stale możliwego powrotu do sytuacji wyjściowego ładu. Owe seriale, owszem, poruszają mocniej niż wcześniejsze produkcje, niemniej zawsze pozostaje ta sama droga ucieczki. Choćby widz oglądał najbrutalniejsze sceny, wie, że po wyłączeniu ekranu wraca z powrotem do swojej bezpiecznej rzeczywistości.

⁸ Cyt. za: G. Wysocki, dz. cyt.; w cytacie: John Hickley, właśc. John Hinckley.

⁹ J. Grębowiec, A. Lewicki, *Wstęp* [w:] *Seriale z różnych stron*, red. A. Lewicki, J. Grębowiec, Wrocław 2015, s. 7.

¹⁰ Tamże.

W dzisiejszym niespójnym, „zabieganym” świecie **człowiek potrzebuje elementów stałych**. Zatem kolejne źródło popularności serialu może być upatrywane właśnie w zaspokajaniu tej potrzeby. Telewizyjne serie doskonale się do tego nadają. Te emitowane w rodzimej telewizji dają widzowi poczucie bezpiecznej rutyny, ponieważ ma pewność, że konkretnego dnia o wiadomej godzinie zobaczy dalszy ciąg ulubionej historii. W wypadku seriali starego typu nawet sam tok akcji jest w znacznym stopniu przewidywalny. Dobrym przykładem będzie tutaj produkcja Telewizji Polskiej – „Ojciec Mateusz”¹¹. Odbiorca od samego początku wie, kto jest dobry, a kto zły. Ma również świadomość, że ten pierwszy zawsze zatriumfuje i przywróci utracony ład. Gdy zaś spojrzymy na omawiane seriale, stwierdzimy, że przewidywalność mieści się paradoksalnie w ich nieprzewidywalności. Widz, oglądając, ma nadzieję, że znów przeżyje coś, czego już doświadczył, dzięki czemu „wciągnął się” w oglądanie właśnie tego serialu. Liczy na niekończące się zaskoczenie. Dlatego też w negatywnych recenzjach zbyt długo ciągniętych serii często pojawia się zarzut, że już nie zaskakują. Widz podświadomie wręcz liczy na to, że zdarzy się coś, co zachęci go do obejrzenia kolejnego odcinka. Stąd często stosowany przez twórców *cliffhanger*, czyli zabieg zawieszenia akcji w najbardziej emocjonującym momencie. Na przykład w zakończeniu ostatniego odcinka czwartego sezonu „Dextera” (czyli w momencie, w którym w wypadku seriali tradycyjnych powinno nastąpić wyjaśnienie wszystkich poruszonych wątków i przywrócenie ładu) bohater znajduje ciało zamordowanej żony¹². Zabieg pozostawiania widza z mnóstwem pytań, bez prawie żadnych podpowiedzi jest dość często stosowany przez scenarzystów współczesnych seriali.

Trzecim źródłem opisywanego zjawiska będzie łatwy dostęp do seriali. Odbiorca może się oddawać przyjemności doświadczania ulubionych fabuł, kiedy tylko ma na to ochotę. Nie musi się dostosowywać do godziny emisji, planować wyjścia do kina, martwić się dojazdem lub pogodą. Obcowanie z tym tekstem kultury nie wymaga nawet wyjścia z domu, a wyczekiwaną premierę możemy obejrzeć, gdy tylko mamy na to ochotę, sącząc herbatę z ulubionego kubka. Dzięki platformom, takim jak chociażby Netflix, subskrybenci mają dostęp do seriali w nieograniczonym wymiarze. W ostatnim czasie nawet najnowsze sezony takich serii, jak na przykład „House of Cards”¹³ i „Daredevil”¹⁴, udostępniane są jako całości. Stawia to współczesny serial bliżej serii powieściowych niż historii odcinkowych drukowanych w prasie, ale o tym później.

Popularność seriali wynika też z **powolnej demokratyzacji wpływów producentów i widzów**. Serial nie tylko oddziałuje na swojego odbiorcę, ale także odbiorca (lub raczej grupa odbiorców – fanów) coraz częściej ma wpływ na

¹¹ „Ojciec Mateusz” (TVP, 2008–).

¹² „Dexter” („Dexter”, Showtime, 2006–2013), sezon 4, odcinek 12 „The Getaway”.

¹³ „House of Cards” („House of Cards”, Netflix, 2013–).

¹⁴ „Daredevil” („Daredevil”, Netflix, 2015–).

sam serial. To wyraźne oddanie ogromnej części władzy w ręce widzów jest niezwykle istotne. Henry Jenkins w książce *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* tak pisze o przemianach zachodzących wśród konsumentów popkultury:

Konwergencja¹⁵ zmusza firmy medialne do ponownego przemyślenia starych koncepcji tego, czym jest konsumpcja mediów – koncepcji, które kształtują zarówno decyzje programowe, jak i marketingowe. O ile starych konsumentów postrzegano jako pasywnych, o tyle nowi są aktywni. Dawniej byli przewidywalni i zostawali tam, gdzie kazano im zostać, teraz migrują, nie zachowują lojalności wobec stacji czy mediów. Starzy konsumenci byli odizolowanymi jednostkami – nowi nawiązują silniejsze związki społeczne. Jeśli praca konsumentów była kiedyś cicha i niewidzialna, dziś są hałaśliwi i wszechobecni¹⁶.

Oczywiście, jak to bywa w wypadku obalania każdej dyktatury, producenci mogą buntować się i nie godzić na dzielenie wpływami. Jednak takie działania bardzo szybko przynoszą negatywne skutki. Zlekceważony odbiorca może zrezygnować z oglądania serii i po prostu wybrać inną propozycję. A gdy raz odejdzie do innego programu czy produktu, bardzo często już nie wraca. Twórcy popkultury po prostu nie mogą sobie na to pozwolić, więc podział władzy jest dla nich nieuchronną koniecznością.

Nowy widz nie okazuje się już biernym konsumentem, bezrefleksyjnie „wgapionym” w migający ekran. Niezmiernie istotny wydaje się fakt, że jego płaszczyzną działania jest internet. Nie boi się krytykować realizacji, które obejrzał, ponieważ jest na tyle kompetentny, by to zrobić. Dzięki rozwojowi nowych technologii może publikować swoje analizy i komentarze, a także wymieniać się spostrzeżeniami z innymi fanami tego samego tekstu kultury:

Fani popularnych programów telewizyjnych mogą samplować dialogi, pisać streszczenia odcinków, dyskutować o podtekstach, tworzyć własne opowiadania *fan fiction*, nagrywać własne ścieżki dźwiękowe i kręcić swoje filmy – dystrybuując to wszystko na cały świat poprzez Internet¹⁷.

Fani łączą się w większe grupy, zwane **fandomami**. Tym mianem określa się grupę aktywnych odbiorców skupionych wokół tego samego tekstu kultury. Nie tylko identyfikują siebie jako fanów, ale także uważają się za część

¹⁵ „Jako konwergencję rozumiem przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę. Konwergencja to pojęcie opisujące zmiany technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne”. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, Warszawa 2007, s. 9.

¹⁶ Tamże, s. 23–24.

¹⁷ Tamże, s. 21.

większej społeczności. Mamy tu do czynienia ze wspólnototwórczą rolą popkultury. Widzowie tego rodzaju coraz głośniejsze domagają się wpływu na ukochane produkcje, więc twórcy wychodzą im naprzeciw, organizując specjalne spotkania i konwenty, które pozwalają odbiorcom na podjęcie dialogu już nie tylko z samym tekstem kultury, ale i z jego autorami¹⁸.

Nie można jednak przyjąć, że funkcjonuje obecnie tylko i wyłącznie postawa aktywnego odbiorcy. Byłoby to nadużycie, ponieważ bierni widzowie, przyjmujący bezrefleksyjnie telewizyjny strumień, istnieją i mają się dobrze. Jednak grupa aktywnych konsumentów staje się coraz liczniejsza. Bierny odbiorca zwyczajnie nie wychwyci nawiązań do innych tekstów kultury (koniecznych do lepszego zrozumienia całości), a w zagmatwanych, wielowarstwowych narracjach zwyczajnie się pogubi. Sfrustrowany wróci więc do dobrze mu znanych i prostych w odbiorze obyczajowych „tasiemców” i niezobowiązujących *sitcomów*.

Oglądanie ulubionych serii nie jest już tylko sposobem na relaksujące spędzenie wolnego czasu. Bernadetta Darska wyróżnia trzy mechanizmy wpływające na popularność seriali¹⁹. Pierwszym z nich jest okazja do podglądania świata niedostępnego, niemożliwego do poznania w ramach własnej rzeczywistości. Współcześnie nie chodzi już o fascynację, nieosiągalnym dla większości, życiem bogaczy, jak to się działo w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych²⁰. Dla polskiego odbiorcy w owym czasie takie fabuły miały wymiar niemal baśniowy²¹. W serialach obyczajowych widz obserwował życie prywatne bohaterów – ich problemy rodzinne, miłosne, zdrowotne, rzadko zawodowe. Inaczej sprawa ma się w wypadku **seriali „branżowych”**. Dzięki wybranej opowieści odcinkowej odbiorca zyskał możliwość obserwacji pracy zawodów, do których nie ma dostępu w prawdziwym życiu. Przeciężny Kowalski nie zostanie wpuszczony na salę operacyjną w trakcie trwania operacji (chyba że zabieg jest przeprowadzany na nim). Podobnie w wypadku pracy policji. Nie będzie mógł uzyskać dostępu do materiału dowodowego i tajników działań

¹⁸ Zob. A. Włodarczyk, *Wpływ realny czy wyobrażony? Fanowskie poczucie wpływu na seriale „Sherlock” i „Nie z tego świata”* [w:] *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki, konwergencja, recepcja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2014, s. 220.

¹⁹ B. Darska, *Zamiast wstępu* [w:] *teje, To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012, s. 5.

²⁰ Mam tu na myśli ogromną popularność takich seriali, jak „Dynastia” („Dynasty”, ABC, 1981–1989) i „Moda na sukces” („The Bold and the Beautiful”, CBS, 1987–) ukazujących peppyetie przedstawicieli amerykańskiej klasy wyższej.

²¹ Ten temat został poruszony w rozmowie Krzysztofa Tomasika i Kingi Dunin, stanowiącej wstęp do książki *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*:

„Krzysztof Tomasik: (...) Jak rozumiem, to był powiew lepszego świata – jacyś piękni ludzie, taki świat luksusu. Kinga Dunin: W ogóle – bajka. W bajkach wszystko bywa piękne. Nie przychodziło mi do głowy, żeby porównywać rzeczywistość z serialem”. K. Dunin, K. Tomasik, *101 seriali* [w:] *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 6.

organów ścigania. Na temat głośnej zbrodni dowie się tylko tyle, ile zostanie przekazane mediom. Oczywiście, nie mając specjalistycznej wiedzy, odbiorca nie potrafi zweryfikować, czy ma do czynienia z wiernym odwzorowaniem rzeczywistości, czy też z całkowitą fantazją twórców. Jednak uprawdopodobnienie działań profesjonalistów poprzez zastosowanie fachowego nazewnictwa oraz realistycznych planów zdjęciowych służy widzowi za wystarczający dowód. Serial daje możliwość zaspokojenia ciekawości – pokazuje to, co dzieje się zwykle za zamkniętymi drzwiami. Dodatkowo świadomość obcowania z fikcją sprawia, że obserwowane na ekranie dobro i zło bezpośrednio nas nie dotyczą, przez co czujemy się względnie bezpiecznie, nawet oglądając pełną napięcia scenę. Bezpieczeństwo wynika oczywiście z przewidywalności twórców kultury popularnej, o czym pisze w *Filozofii sztuki masowej* Noël Carroll. Dzieła kultury popularnej, oprócz schematyczności, są nastawione na wywołanie specyficznego efektu emocjonalnego. Odbiorca z kolei, wybierając określony gatunek, informuje, jakiego stanu emocjonalnego pragnie doznać w danej sytuacji²². Podejmując decyzję, komunikuje ponadto, jakie są jego oczekiwania i preferencje.

W tym kontekście kolejny mechanizm wydaje się szczególnie interesujący. Jest nim możliwość kontaktu z takimi produkcjami popkultury, które nie poprzestają na dostarczaniu przyjemności, lecz stanowią ciekawą analizę tego, co w kulturze najnowszej najbardziej zasługuje na uwagę. Są one swoistą próbą diagnozy rzeczywistości. Sarah Cardwell, mówiąc o amerykańskiej telewizji jakościowej, podkreśla:

Amerykańska jakościowa telewizja dąży również do koncentracji na terażniejszości, podejmując refleksję nad współczesnym społeczeństwem i krystalizując ją na nowo dzięki przywołaniu mniejszych przykładów i drobnych przypadków. „Codzienne zdarzenia”, które są treścią bardziej bezpośrednich, niejakościowych oper mydlanych, są tutaj przekształcane przez sugestię, że można je odczytać symbolicznie, refleksyjnie lub pośrednio, i odnaleźć w nich ogólniejsze prawdy o życiu lub społeczeństwie²³.

Współcześnie to właśnie seriale przejęły rolę „zwierciadła przechadzającego się po gościńcu”. Agnieszka Holland w wywiadzie dla „Newsweek Polska” stwierdza:

Współczesne produkcje telewizyjne opierają się na świetnym materiale literackim, pozwalają na eksperymenty formalne. Stają się kroniką naszych czasów. XIX wiek został opisany w epickich powieściach Dostojewskiego, Tolstoja, Hugo czy Balzaca, drukowanych w odcinkach w prasie. Dzisiaj to właśnie ambitny serial pozwala

²² N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 65.

²³ S. Cardwell, dz. cyt., s. 137.

przedstawić totalną wizję współczesnego świata. Nikt ostatnio nie pokazał mechanizmów polityki i problemów społeczności wielkiego miasta równie sugestywnie jak autorzy *Prawa ulicy* – epepei o przestępczym Baltimore²⁴.

Podobnego zdania jest Jacek Dukaj, który w 2012 roku pisał tak:

Przesuwają się granice królestw kultury, coraz mniej miejsca mamy w życiu dla książek (...). Kiedy przed laty pisałem, iż serial telewizyjny staje się najbardziej naturalną formą opowiadania o świecie i człowieku, zastępując powieść, był to samotny głos ekscentryka. Dziś nie mam się nawet z kim spierać o tę oczywistość. Odwróciły się kierunki emanacji – to powieści upodabniają się do seriali. Pora zatem podbić stawkę. Stanę w obronie tezy silniejszej – seriale w dużej części są dla człowieka tym, czym dla ludzi średniowiecza i renesansu były moralitety²⁵.

W świetle faktu, iż żyjemy obecnie w świecie **metakultury**²⁶, szczególnie ważna jest rola, jaką odgrywa kultura popularna. Mówi ona nie tylko o rzeczywistości, która ją wyprodukowała, ale także zmusza widza do refleksji nad tym światem i sobą samym. Świadomy odbiorca potrafi wychwycić nawiązania do aktualnych problemów społecznych i odnieść je do własnej wiedzy lub własnych doświadczeń. W moim odczuciu próby takiego czytania popularnych tekstów kultury, nawet przez ludzi zupełnie niezwiązanych z jakąkolwiek krytyką medioznawczą, zdarzają się coraz częściej. Wynika to oczywiście z wyraźnej popularyzacji i rozpowszechnienia zjawiska telewizji jakościowej, która swoją formułą zmusza do uważnego oglądania, a nie tylko pobieżnego śledzenia głównej fabuły. Taki odbiór nie może być już nazywany bezrefleksyjną konsumpcją kultury masowej:

Inne aspekty mają zapewnić serialowi zaangażowanie i uznanie widowni, przykładowo złożone struktury narracyjne, skomplikowane wątki, użycie erudycyjnego, technicznego, oratorskiego, a nawet poetyckiego języka oraz dynamicznego stylu. Zostajemy wrzuceni pomiędzy sceny i pojedyncze chwile; to sugeruje bardziej rozwiniętą i kreatywną wizję oraz techniczne umiejętności, zmusza także widza do koncentracji. Ten wyższy poziom zaangażowania jest uznawany za kolejną cechę

²⁴ Cytat pochodzi z wywiadu: *Ambitne seriale*, z A. Holland rozm. K. Kwiatkowski, „Newsweek Polska”, 26.11.2011, <http://kultura.newsweek.pl/ambitne-seriale,81355,1,1.html>, dostęp: 1.03.2016.

²⁵ J. Dukaj, *Serial zamiast powieści*, „Filmowy Magazyn do Czytania” 2012, nr 1, s. 35.

²⁶ „Metakultura to kultura, która mówi o innej kulturze i która nieustannie wytwarza warunki ku temu, aby komentować i projektować kolejne poziomy własnej ekspansji. Dzisiejszy świat jest właśnie w tym sensie metakulturowy, że dzięki masowym mediom jakiegokolwiek wytwór kulturowy, który się pojawia, nigdy nie jest tworzony jako odrębny element, ale już w punkcie wyjścia stanowi część symultanicznej totalności” – W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawa 2005, s. 17.

telewizji jakościowej. W ten sposób ustawia widza w pozycji aktywnej, którą człowiek przyjmuje wtedy, kiedy wydaje opinię krytyczną. Program sam zachęca odbiorcę do interpretacji i oceny²⁷.

Ostatnim, podanym przez Darską, powodem oglądania tego typu programów jest **chęć poczucia przynależności do większej wspólnoty**, jaką – szczególnie w dobie internetu – zaspokajają społeczności fanowskie. Cechuje je, wspomniany już, aktywny odbiór ulubionych tekstów kultury. Uczestnicy identyfikują się jako grupa i potrafią rozpoznać „swoich”. Skupiają się wokół różnych forów dyskusyjnych, wspólnie interpretują to, co poznali, oraz doszukują się detali i ukrytych sensów. Jak twierdzi Henry Jenkins: „Gwarantuje to, że każdy, kto zainwestuje czas i wysiłek, zyska bogatsze doświadczenie rozrywkowe”²⁸. Nie sposób się z tym nie zgodzić. Dzięki takiemu odbiorowi doświadczanie ulubionej serii nie kończy się wraz z pojawieniem napisów końcowych ostatniego odcinka sezonu, lecz trwa niejednokrotnie dłużej niż sam serial.

Francuski cyberteoretyk Pierre Lévy wprowadził termin inteligencji zbiorowej, czyli konsumpcji jako procesu kolektywnego. Jest to, jak tłumaczy Jenkins, suma wiedzy posiadanej przez ogół odbiorców kultury masowej²⁹. Oglądając seriale, uczymy się odczytywać pewne kody, dzięki znajomości których możemy pewniej poruszać się po świecie kultury popularnej. Staje się ona dla nas, jak mówi badaczka zjawiska, bardziej „otwarta i oswojona”:

Unifikacja związana z doświadczeniem bycia widzem danego serialu wspiera budowanie istotnej z punktu widzenia znoszenia granic wspólnoty kulturowej i pozwala dyskutować nie tylko o tym, co bezpośrednio widzimy w ramach rozwijającej się akcji, ale i o tym, co pojawia się w serialowym tle i niekoniecznie zostaje wyeksponowane na pierwszym planie³⁰.

Popularność pewnych produkcji pozwala na nawiązanie między fanami nici porozumienia. Noël Carroll w przywoływanym już opracowaniu stwierdza, że właśnie dzięki tworzeniu sprzyjających warunków do powstawania wspólnot kultura masowa będzie w dobie współczesności bardzo rozposzechniona:

Upodobanie do sztuki łatwo dostępnej tak szybko nie zginie, ani przyjemność, jaka płynie ze wspólnego doświadczania tych samych dzieł z wieloma współobywatelami. Ludzie lubią mieć kontakt z tymi samymi dziełami sztuki, co sąsiedzi. Jest to element zjawiska, które Kant nazwał „socjalizującą rolą sztuki”. Lubimy czytać,

²⁷ S. Cardwell, dz. cyt., s. 138.

²⁸ H. Jenkins, dz. cyt., s. 25.

²⁹ Tamże, s. 10.

³⁰ B. Darska, dz. cyt., s. 7.

oglądać, słuchać tych samych rzeczy, a następnie o nich rozmawiać. Jest dla nas ważne, że nasi kochankowie i współpracownicy dorastali przy tych samych piosenkach i programach telewizyjnych co my. To ważny składnik wspólnoty kulturowej. Sztuka masowa niewątpliwie lepiej zaspokaja tę socjopsychologiczną potrzebę³¹.

Trzy funkcje seriali, istotne z punktu widzenia tworzenia się wspólnot, wyróżnia Maryla Hopfinger:

Przekazy serialowe pełnią też ważne dla wspólnoty funkcje – **poznawczą** (mały realizm), **integracyjną** (wobec różnych warstw społecznych, zróżnicowań środowiskowych, pokoleniowych, odmiennych doświadczeń), **wzorcotwórczą** (moc kształtowania wzorów, postaw i zachowań, etycznych i emocjonalnych)³².

Należy przypomnieć tutaj, co o roli seriali mówili Holland i Dukaj. W dobie rażącego spadku czytelnictwa, to właśnie one pełnią funkcje dawniej przypisywane literaturze. Jak pisze Wojciech Burszta: „seriale przejmują dzisiaj rolę spoiw społecznych. Seriale i ich znajomość to jest jedyne spoiwo ludzi, którzy są na równi kompetentni w treściach”³³. Warto zauważyć, że szczególnie duży zasięg mają programy amerykańskie i brytyjskie. Bez względu na szerokość geograficzną odbiorcy stają się uczestnikami tej samej gry analityczno-interpretacyjnej. Nawet bariera językowa coraz częściej przestaje być przeszkodą, a używane zwroty i kody kulturowe zaczynają być rozumiane bez większego problemu (znajomość języka w stopniu komunikatywnym do pełnego odbioru nie wystarczy – tak się zresztą dzieje nie tylko w wypadku tego tekstu kultury)³⁴.

³¹ N. Carroll, dz. cyt., s. 23.

³² M. Hopfinger, *Seriale telewizyjne* [w:] tejsze, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 239.

³³ Cytat pochodzi z rozmowy: *O nowej jakości w amerykańskim serialu telewizyjnym*, z W.J. Bursztą rozm. E. Kasperek, S. Wojciechowska, *eczaskultury.pl*, 21.03.2012, <http://eczaskultury.pl/czytanka/rozmowy/990-o-nowej-jakosci>, dostęp: 18.03.2016.

³⁴ Tu pojawia się jeszcze jeden powód oglądania seriali – nauka angielskiego. Powszechnie znaną praktyką służącą nabywaniu umiejętności językowych, wymagającą samodzielnych ćwiczeń, było czytanie znanych powieści w oryginale. Sama, ucząc się języka, sięgałam po klasykę brytyjskiego kryminału. Niedawno spotkałam się z tym, że lektorzy polecają oglądanie seriali amerykańskich oraz brytyjskich w celach edukacyjnych, ponieważ pozwalają one na obserwację języka w jego „naturalnym środowisku”. Dodatkowo serial umożliwia dłuższy kontakt z różnymi akcentami. Owa nauka przez zabawę ujawnia korzystny aspekt śledzenia kolejnych odcinków ulubionych serii. Jednak takie „zapatrzanie” w zachodnią kulturę ma również skutek negatywny, jaki można upatrywać w przyjmowaniu za swoje tamtejszych postaw i wartości. O ile bowiem świadomość występowania i zdolność ich dostrzeżenia w różnego typu tekstach kultury są cenną umiejętnością, o tyle zaszczepianie ich do naszej rzeczywistości już za nią uznać nie może. Współcześnie w dobie globalizacji, która coraz częściej staje się synonimem amerykanizacji, jest to chyba nieuniknione.

W odniesieniu do wspólnototwórczej roli serialu warto dodać jeszcze jeden aspekt łączący ten tekst kultury z literaturą właśnie. W trakcie lektury ulubionej serii powieściowej z utęsknieniem czekało się na kolejne tomy, które po przeczytaniu odstawiało się na półkę obok poprzednich. W ostatnim czasie pojawiła się możliwość zakupu całych sezonów seriali wydanych w formie DVD. To zupełnie zmienia charakter serialu, łączy się z nowym stylem odbioru. Wcześniej porównywano go z czytaniem powieści odcinkowej drukowanej w gazetach, z którego to gatunku się wywodził. Teraz jednak wydaje się, że znacznie bliżej jest mu do serii powieściowych, których poszczególne rozdziały stanowiłyby odcinki, a kolejne tomy – sezony. Tak komentuje to Wojciech Burszta:

No właśnie, pojawia się to zjawisko boxów. Jest to niewątpliwie nowa jakość w tym sensie, że to są jedyne produkcje, które znowu ogląda się zbiorowo, najczęściej w gronie rodziny, w każdym razie nie w samotności. Z socjologicznego punktu widzenia jest to niezwykle istotne, że jednoczy widzów przed telewizorem. To są takie wspólnoty kompetencji, które powstają w obrębie rodziny i, szerzej, także w obrębie rozmaitych grup towarzyskich, które są oznajmione [sic! – A.L.] właśnie w tych kodach związanych z poszczególnymi filmami, tak jak kiedyś były wspólnoty, które potrafiły te kody czerpać na przykład z literatury³⁵.

Taki format oddaje również większą władzę w ręce odbiorcy. Już nie musi on bowiem czekać tydzień na kolejny odcinek, może za to, jak w wypadku rozdziałów książki, sam zdecydować, z iloma epizodami zapozna się podczas lektury.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt łączący telewizję z literaturą – bardzo podobne style odbioru. Amanda Lotz, która odwołuje się do stwierdzenia Horacego Newcomba³⁶, zauważa, że telewizja naśladuje praktykę księgarni, wprowadzając konieczność opłat za posiadanie niektórych treści (programy wydane na DVD, pobieranie z serwisu iTunes). Z kolei konieczność regularnego płacenia za dostęp do premiovanych kanałów telewizji kablowej przypomina prenumeratę czasopism, bezpłatny zaś dostęp do wyemitowanych na życzenie programów przywodzi na myśl sposób działania bibliotek³⁷. Wymienione wyżej zjawiska wpływają na dezaktualizację kategorii efemeryczności przypisywanej do tej pory produktom telewizyjnym.

Analizując współcześnie zachodzące przemiany społeczne, nie sposób pominąć tego, co przynosi nam popkultura. Doskonale obrazuje to stwierdzenie Henry'ego Jankinsa:

³⁵ *O nowej jakości...*, dz. cyt.

³⁶ Por. „telewizja funkcjonuje jak księgarnia, stoisko z gazetami czy biblioteka”, cyt. za: A. Lotz, *Zrozumieć telewizję u progu postsięci [post-network era]*, tłum. M. Poks [w:] *Zmierzchn telewizji?...*, dz. cyt., s. 95.

³⁷ Tamże.

Każdy z nas tworzy swoją własną osobistą mitologię z części oraz fragmentów informacji wyluskanych ze strumienia mediów i przekształconych w zasoby, dzięki którym nadajemy sens naszemu życiu codziennemu³⁸.

Opowieści narracyjne od zawsze stanowiły podstawowe narzędzie w budowaniu własnej świadomości i tożsamości. Przez wieki zmieniały się tylko formy i kanały, jakimi ludzie się nimi dzielili. W dzisiejszych czasach najczęściej przyjmują formę seriali. Nadają się one do tego doskonale, ponieważ pozwalają odbiorcy nie tylko na rozrywkę, ale także stają się czynnikiem zmuszającym do refleksji nad samym sobą i światem, w którym żyjemy. Rozpowszechnienie popularnych serii na skalę międzynarodową sprawia, że kody kulturowe, dotyczące na przykład stereotypu pewnych postaci czy zjawisk, nabierają uniwersalnych znaczeń. Najlepszym tutaj podsumowaniem będą słowa Anny Nacher, która mówi, że: „Narracje seriali telewizyjnych stanowią repertuar biograficznych skryptów, za pomocą których opowiadamy sobie własne życie”³⁹.

Bibliografia

- Ambitne seriale*, z A. Holland rozm. K. Kwiatkowski, „Newsweek Polska”, 26.11.2011, <http://kultura.newsweek.pl/ambitne-seriale,81355,1,1.html>, dostęp: 1.03.2016.
- Burszta W.J., Kuligowski W., *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawa 2005.
- Cardwell S., *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, tłum. D. Kuźma [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
- Darska B., *Zamiast wstępu* [w:] tejsze, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012.
- Dukaj J., *Serial zamiast powieści*, „Filmowy Magazyn do Czytania” 2012, nr 1, s. 34–49.
- Dunin K., Tomasik K., *101 seriali* [w:] *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Grębowiec J., Lewicki A., *Wstęp* [w:] *Seriale z różnych stron*, red. A. Lewicki, J. Grębowiec, Wrocław 2015.
- Hopfinger M., *Seriale telewizyjne* [w:] tejsze, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.

³⁸ H. Jenkins, dz. cyt., s. 9.

³⁹ A. Nacher, *Serial 2.0 – model do składania* [w:] *Post-soap...*, dz. cyt., s. 226.

- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, Warszawa 2006.
- Lebioda J., *Najdroższe seriale wszechczasów. Zaskakująca czołówka*, <http://life.forbes.pl/ranking-najdrozszych-seriali-w-historii,artykuly,194157,1,1.html>, dostęp: 1.03.2016.
- Lotz A., *Zrozumieć telewizję u progu postsieci [post-network era]*, tłum. M. Poks [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.
- Nacher A., *Serial 2.0 – model do składania* [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011.
- O nowej jakości w amerykańskim serialu telewizyjnym*, z W.J. Bursztą rozm. E. Kasparek, S. Wojciechowska, eczaskultury.pl, 21.03.2012, <http://e.czaskultury.pl/czytanka/rozmowy/990-o-nowej-jakosci>, dostęp: 18.03.2016.
- Piątkowski W., *Marketing telewizji, czyli dlaczego tylko niektóre seriale odnoszą sukces* [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011.
- Thompson R.J., *Television's Second Golden Age: From „Hill Street Blues” to „ER”*, New York 1996.
- Włodarczyk A., *Wpływ realny czy wyobrażony? Fanowskie poczucie wpływu na seriale „Sherlock” i „Nie z tego świata”* [w:] *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki, konwergencja, recepcja*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Olsztyn 2014.
- Wysocki G., *Epidemia chronicznej serialozy*, dwutygodnik.pl 2011, nr 6, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2395-epidemia-chronicznej-serialozy.html>, dostęp: 30.03.2016.

Artur Cembik
Uniwersytet Szczeciński
arturcembik@gmail.com

Czytanie według Koziółka

(Ryszard Koziółek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, ss. 286)

Zdanie pierwsze: „Mam skłonność do przyznawania literaturze rangi najważniejszego składnika kultury”¹ i ostatnie: „Z niejaką pomocą literatury” (s. 283) zamykające najnowszą pracę Ryszarda Koziółka, profesora Uniwersytetu Śląskiego, wyznaczają kompozycyjną ramę, a zarazem kierunek rozważań autora, dla którego czytanie jest warunkiem „biologicznego i społecznego bytu człowieka” (s. 7). Zbiór tworzy dziewiętnaście esejów, wcześniej – w całości lub częściowo – drukowanych na łamach „Tygodnika Powszechnego”, „Polityki”, „Gazety Wyborczej” i „Książek. Magazynu do Czytania”. Tematyczna różnorodność omawianych przez pisarza dziewiętnastowiecznych i najnowszych tekstów, liczne odwołania do współczesnej kultury popularnej czy reinterpretacje dobrze znanych dzieł Bolesława Prusa lub Henryka Sienkiewicza pozwalają odbiorcom na nowo odczytać to, co w polskiej literaturze utrwaliła choćby wieloletnia praktyka akademicka.

Intrygująco brzmi już sam tytuł książki *Dobrze się myśli literaturą*, na który składają się trzy jednostki semantyczne tworzące spójną, starannie przemyślaną całość. Myślenie, jako cecha człowieka oparta na kojarzeniu i wnioskowaniu² w swojej najdojrzalszej postaci, może odbywać się tylko za sprawą literatury, którą już Stefania Skwarczyńska określiła mianem „sensownych twórców słownych, utrwalonych pismem”³. Pozytywną konotację „myślenia literaturą” wzmacnia Koziółek przysłówkiem „dobrze”, co jeszcze dobitniej wyraża wpływ literatury – „konieczności człowieka myślącego” (s. 7) na czytelnici-

¹ R. Koziółek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016, s. 7.

² *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1994, t. 2, s. 223–224.

³ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. 1, s. 75.

ka, a także przypomina o etycznym wymiarze pisania. Ryzykowna wydaje się próba pogodzenia paradygmatu myślenia opartego na systematyzowaniu i porządkowaniu świata z żywiołem literatury, dlatego Koziółek wprowadza figurę metafory. Jak często podkreśla, jest ona najlepszą sprawnością lingwistyczną człowieka, może zatem stanowić narzędzie w jego procesach myślenia i działania. W przeciwieństwie do nauki literatura powinna budzić emocje oraz pełnić funkcję medium, dzięki któremu ludzkie życie ma sens.

„Myśleć literaturą” można jedynie dzięki jej „konsumowaniu”, wnikliwej lekturze, dlatego czytanie, jako umiejętność systematycznie dziś zaniedbywana przez ludzi, staje się podstawowym warunkiem myślenia. Z badań stanu czytelnictwa przeprowadzonych w 2015 roku przez Bibliotekę Narodową wynika, że odsetek osób nieczytających w naszym kraju wynosi aż 63%⁴. Ta tendencja postępuje od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Szczególnie niepokoi zaniedbywanie owej umiejętności wśród dzieci i młodzieży, o czym przekonałem się, analizując wyniki badań prowadzonych na wybranych grupach uczniów w szkole⁵. Przy aprobacie młodych ludzi dla literatury – adekwatnie do badań ogólnopolskich 90% badanych uczniów krytycznie odniosło się do kanonu lektur szkolnych. Jak podają statystyki, odsetek młodych ludzi przygotowanych do zajęć szkolnych wynosi zaledwie około 20%. Tych, którzy przeczytali lekturę w całości, jest jeszcze mniej. „Polacy cierpią na legofobię – wstręt przed czytaniem” (s. 77). Taką opinię Józefa Ignacego Kraszewskiego w eseju *Maszyna do pisania* przytacza Koziółek na poparcie powszechnego sądu, że nieczytanie jest wieloletnią narodową wadą Polaków. Dlatego też autor *Ciał Sienkiewicza...* proponuje własne, oryginalne odczytanie pozycji z kanonu: *Lalki* Bolesława Prusa czy *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza. Wyznacza też nową perspektywę ujęcia współczesnych dzieł Sławomira Mrożka, Ignacego Karpowicza czy Filipa Springera.

W jednym z wywiadów literaturoznawca zdradza:

Patrzę na literaturę z ukosa. Nie jestem krytykiem uczestniczącym w życiu literackim, w taki sposób jak moi koledzy (...). Nie odnajduję w sobie wyostrego temperamentu krytycznego. Moja przygoda z literaturą najnowszą jest w jakimś sensie przygodą zaciekawionego czytelnika⁶.

To, co w opinii badacza jest brakiem, w spotkaniu czytelnika z literaturą staje się wartością dodaną. Swoje autorskie *credo* Koziółek zdradza w otwiera-

⁴ Za: <http://www.bn.org.pl/aktualnosci/1093-podstawowe-wyniki-badan-czytelnictwa-za-rok-2015.html>, dostęp: 22.04.2016.

⁵ Badanie przeprowadziłem w 2014 roku wśród 147 uczniów klas maturalnych w Zespole Szkół Ponadgimnazjalnych nr 2 w Gryfinie.

⁶ E. Niewiadomska, *Ryszard Koziółek: Houellebecq ukradł myśl z mojej głowy*, <http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35055,19784678,ryszard-koziolok-houellebecq-ukradl-mysl-z-mojej-glowy.html>, dostęp: 25.07.2016.

jących cykl *Deklaracjach*. Jego teza, że „czytanie nie jest kolektywne” (s. 15), wynika z przekonania o zaniku wspólnoty czytających, co paradoksalnie ma związek z dynamicznym rozwojem technologii informacyjno-komunikacyjnych. W przesmiewczy sposób badacz dowodzi: „Żaden nauczyciel nie jest w stanie rywalizować na fakty ze smartfonem swojego ucznia” (s. 52). Zresztą podobnych tez, w których autor idzie jakby „pod prąd” przyjętych w dydaktyce teorii, można znaleźć więcej. W jednym z omawianych esejów zdradzi: „Nie chciałbym jednak, aby literatura była miarą życia” (s. 14). Czyżby więc Koziółek podważał miarodajną funkcję literatury wobec życia właśnie? I z czego wynika kłopot pogodzenia tego, co zapisane, z odniesieniem do rzeczywistości pozajęzykowej? W omawianym zbiorze autor z powodzeniem łączy umiejętności literaturo- i kulturoznawcze z gotowością do wzruszeń bliską przeciętnemu czytelnikowi. Owa fuzja doświadczeń i oczekiwań wobec tekstu skutkuje odbalaniem poglądów między innymi na temat kanonu narodowych lektur. Z drugiej zaś strony przysparza twórcy zwolenników bezkrytycznie przyjmujących odautorski punkt widzenia literatury. Koziółek stara się, by teksty stawały się budulcem literackiego doświadczenia i intelektualnej biografii czytelników. „Wspólnota czytających nie powstaje dziś za sprawą tych samych przeczytanych książek, ale na skutek przekonania, że literaturą myśli się i mówi lepiej niż innymi dyskursami” (s. 20) – konkluduje autor.

W pierwszych esejach z opublikowanego zbioru badacz porusza zagadnienia obecne w prozie dziewiętnastowiecznej, jednak – co ważne – nie traci z pola widzenia problemów, z jakimi boryka się dzisiejszy człowiek. Porusza między innymi kwestie ekonomizacji i materializacji współczesnego świata (*Trzeba kupić tę miłość*), bezwzględności polityki (*Latający kret*) czy społecznego zapotrzebowania na fikcję literacką (*Szkopuł i koniektura*). Według niego niektórzy pisarze, jak na przykład Kraszewski, antycypowali narodowe konflikty ekonomiczne i społeczne (*Maszyna do pisania*). Te konsekwentnie stosowane przez badacza perspektywy współczesnego świadka i komentatora rzeczywistości czynią go bardzo wiarygodnym. W przywoływanym już wywiadzie twierdzi na przykład, że „literaturę kochamy za postacie (...). Czasem wiemy o nich więcej niż o własnych sąsiadach”⁷. Autor ożywia dobrze znane we współczesnej kulturze dzieła przez „oswojenie” ich twórców i bohaterów powieści. Te balansujące nieraz na granicy literackiej prowokacji teksty sprawiają, że przywoływane postaci uzyskują inny wymiar – przestają być banalne, a w odbiorze czytelnicznym – przewidywalne i nudne zarazem. Michał Paweł Markowski w rekomendacji do tomu napisał: „Nie mam żadnych wątpliwości: nikt nie czyta dziś w Polsce literatury tak wnikliwie i namiętnie jak Ryszard Koziółek”. A jednak autor esejów proponuje nam czytanie kanonu fragmentami, co również może poszerzyć grono odbiorców literatury. Z niezwykłą precyzją udowadnia na przykład, że „sklep Wokulskiego jest wylęgarnią fety-

⁷ Tamże.

szyzmu” (*Trzeba kupić tę miłość*, s. 41), a „o prawie do obiektu miłości rozstrzyga sygnatura towaru, stygmat handlowy” (s. 45). Koziółek burzy stereotypy, które tak misternie budowała szkolna dydaktyka, polemizując chociażby z nośnym zagadnieniem Innego w *Listach z Afryki* lub *W pustyni i w puszczy* Sienkiewicza. Według niego Inny nie jest groźnym ludożercą, lecz spokojnym tragarzem, który dał się zeuropeizować (*Ban, ban Kali(ban)*). Józefa Ignacego Kraszewskiego dowcipnie nazywa „maszyną do pisania” (s. 75), a Bolesława Prusa eufemistycznie określa „szarym geniuszem” (*Szary geniusz*, s. 91–103). To dualne spojrzenie na postaci (typowe dla rzetelnego badacza literatury, ale i wirtualnego, wpisanego niejako w utwór czytelnika) wyznacza horyzonty gramatyki ożywiania tekstów bliskie Koziółkowi. Galeria jego postaci jest bogata. Dość wspomnieć Stanisławę Przybyszewską, żyjącą w biedzie fascynatkę Maksymiliana de Robespierre’a (*Kto jeszcze umrze przez Robespierre’a?*), Hannę Malewską, której motto życiowe było bardzo proste: robić w życiu swoje, a z oczu nie tracić bliźniego (*Dziewczyny mądre: Hanna Malewska*) czy Stanisława Brzozowskiego według Andrzeja Mencwela, dla którego autor *Legendy Młodej Polski* był „tyłeż fascynujący, co kłopotliwy i onieśmielający” (*Życie z Brzozowskim*, s. 238). Koziółek dociera do autobiografii twórcy właśnie poprzez czytanie. Z typową dla siebie afektywnością snuje rozważania nad dziełami autorów współczesnych: Ignacego Karpowicza, Szczepana Twardocha, Filipa Springera czy Marka Bieńczyka, nie dążąc przy tym do tak zwanej prawdy obiektywnej, a wręcz przeciwnie: zdradzając swoje sympatie, gusty literackie, a nawet przekonania polityczne. Lektury Koziółka nie tworzą syntetycznej, jednorodnej całości, gdyż każdy z jego esejów to autonomiczny byt, który może utrudnić rozpoznanie zasad organizujących zbiór. Nie ułatwiają tego wspomniane już nawiązania do współczesności, nie ułatwia tego sam autor, dla którego literatura jest żywiołem heterogenicznym i nieujarzmionym.

„Humanistyka od jakiegoś czasu traci na znaczeniu” (s. 49) – taką diagnozę zaczyna się esej *Kod QV*. Deprecjonowanie nauk humanistycznych, według Koziółka, nie wynika z porównania ich z innymi dziedzinami nauki lub społeczną funkcją tekstów literackich. Badacz pisze: „Mniej więcej od lat siedemdziesiątych literaturoznawstwo przestaje pytać, co znaczy tekst, a skupia się na warunkach konstruowania znaczenia – płciowych, kulturowych, nieświadomych, ideologicznych, politycznych, ekologicznych...” (s. 49). Takie tendencje w studiach nad literaturą doprowadziły do marginalizacji kwestii znaczenia tekstu literackiego. Tymczasem rolą literaturoznawcy jest być „blisko” niego – objaśniać go, interpretować i tłumaczyć czytelnikowi. Zaniepokojony zanikaniem „wspólnoty czytających” Koziółek zastanawia się, jak znaleźć pomost między pluralizmem interpretacyjnym a obiektywizacją znaczenia tekstu podczas jego lektury. To dzięki niemu być może odbiorcy uświadomią sobie zapomniane role członków wspólnoty i odnajdą swoje miejsce w przestrzeni kulturowych znaków. Zagadnieniem, któremu autor w swoich esejach poświęca najwięcej miejsca, jest proces przenikania historii do codziennego życia. Wą-

tek ten rozciąga się od refleksji na temat prozy Sienkiewicza, poprzez szkice o Kraszewskim i Malewskiej, aż po powieści: *Sońka* Ignacego Karpowicza, *Drach* Szczepana Twardocha i *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk.

W eseju *Szkopuł i koniektura* autor wnikliwie rozważa związki literatury z historią, które nastrożają badaczom wielu problemów merytorycznych. Podaje w wątpliwość atrakcyjność literackiego ujęcia historii. Konfrontuje zwłaszcza faktów z przeszłości zarówno przez literaturę popularną, jak i tę należącą do mistrzów gatunku, do których zalicza Hannę Malewską. Owa „mądra dziewczyna” staje się dla pisarza najwybitniejszym, choć dzisiaj nieco zapomnianym łącznikiem między Sienkiewiczem a Teodorem Parnickim. Jej niezwykłość polega na tym, że będąc na wskroś współczesną, z powodzeniem zajmowała się historią (s. 122–124). Autor zgadza się z opinią, że historiografia nie musi opierać się na surowych doktrynach czy chaosie wyobrażeń o dziejach. Ważne, że tworzą je ludzie, a bez literatury musiałyby stać się „potworem” (s. 250). Zresztą ów model humanistycznego spojrzenia na historię i literaturę staje się znakiem rozpoznawczym Koziółka. W omawianym eseju dowodzi, że proza historyczna opiera się na dialektyce „szkopułu” (fakcie, na którym może się nadbudowywać fikcja literacka) i „koniektury” (odtworzeniu w tekście historycznym brakujących miejsc). Przeszłość w utworze trzeba zatem odtwarzać, nie imitować (s. 253–256). W kontekście dziedziczenia po poprzednich pokoleniach traumy narodowej pisarza będzie interesowało szczególnie napięcie między jednostką a wielkimi procesami dziejowymi. Zajmujące wydają się dla niego przypadki, w których zbiorowe narracje zawłaszczają sobie pojedyncze istnienia. Koziółek wybiera skrajnie różne postawy: z jednej strony Jarosława Marka Rymkiewicza, „heideggerystę z Milanówka”, „fetyszystę historycznego konkreту” wskrzeszającego historiozoficzną koncepcję Polski ponadczasowej (*Latający kret*), z drugiej zaś – pełną sprzeciwu wobec wielkich tożsamości narodowych prozę Karpowicza, w której uzasadnia, że miłość jest możliwa nawet w nieludzkich czasach (*Esesman, mój bliźni*). Współczesny człowiek żyjący na styku ideologii i doktryn zmuszany jest dokonywać świadomego rozpoznawania swojej tożsamości. I w tym – zdaniem Koziółka – może mu pomóc literatura. Dlatego rozpatruje on tak indywidualne przypadki jak Sienkiewiczowskie mitologizowanie dziejów Rzeczypospolitej, polityczne niezdecydowanie Kraszewskiego czy klęskę Ślązaków bezradnych wobec własnej biografii w *Drachu* Twardocha.

Zagadnienie równie ważne w omawianym zbiorze, co stosunek współczesnych do historii, stanowi fikcja literacka, która może wyznaczać drugi biegun myślenia Koziółka o literaturze. Autor wielokrotnie postulował, że literatura powinna być emocjonalna, a podczas lektury „bywamy sadystami, szowinistami, wydajemy niesprawiedliwe sądy, stajemy się stronnikami zbrodniarzy” (s. 9). Literatura wydaje się wystawiać nasze człowieczeństwo na próbę. Czym bowiem wytłumaczyć naszą dezaprobatę wobec Łęckiej, „tej idiotki”, która nie chciała Wokulskiego? We wspomnianym już eseju *Latający kret* jego autor

nie kryje swojej krytyki wobec Jarosława Marka Rymkiewicza, jednak, według Koziółka, to nie on jest szalony, lecz literatura, która nim zawładnęła (s. 169). Wszak już Hans-Georg Gadamer twierdził, że „historia nie należy do nas, lecz my należymy do niej”⁸. Dlaczego więc miałby się mylić śląski badacz, że literatura ma moc zawłaszczającą emocje jej twórcy? W tym samym eseju pisze on: „Powtarzane przez Rymkiewicza życzenie śmierci kierowane do postaci historycznych (...) nie budzi mojego zgorszenia” (s. 170). Co ważne, zdaniem literaturoznawcy nie sposób pozbyć się tych ciemnych afektów towarzyszących czytelnikom podczas lektury, gdyż wówczas nie byłibyśmy zdolni do przeżywania losów bohaterów. Jedynie literatura umożliwia wypowiedzenie niemożliwego, ubranie w słowa ciemnych stron podświadomości, wydobywanie przez pisarza fantazji, by później nadać im ostateczny kształt. A jednak literackość prozy Rymkiewicza pozostaje w sprzeczności z etycznym postulatem pisania, którego obrońcą okazuje się Koziółek, choć jednocześnie zastrzega on, że „literatura nie jest od moralizowania”⁹. Jego zdaniem czytelnikowi powinna nieustannie towarzyszyć świadomość ukrytej manipulacji, na którą się godzi za sprawą literatury.

Ignacy Karpowicz i Szczepan Twardoch w swoich utworach przedstawiają człowieka uwikłanego w wojenny koszmar. Literaturoznawca podkreśla, że zaletą pisarzy jest pokazanie, jak znaleźć drogę wyjścia z tego koszmaru: „Nie jest sztuką zbudować obraz traumy i zaprowadzić człowieka do piekła, trzeba go jeszcze stamtąd wyprowadzić”¹⁰. Twardoch fikcję literacką traktuje instrumentalnie. Jego prawdziwi i zmyśleni bohaterowie znajdują swoje miejsce w przestrzeni Śląska, która staje się dla nich przekleństwem, ponieważ skazuje ich na beznadziejną vegetację, a tym samym utratę własnej tożsamości. Autor demaskuje fasadowość takich wartości, jak praca, rodzina, tradycja, które nie pomagają jego bohaterom odnaleźć sensu życia, dlatego ucieka się do figury tytułowego smoka (*dracha*), by ostatecznie pokonać historię. Głównym zaś wątkiem *Sońki* Karpowicza jest romans tytułowej bohaterki z SS-manem Joachimem. Autor dozuje napięcie w taki sposób, że nieświadomy czytelnik wierzy w prawdę uczucia, jakim Sońka darzy oprawcę. To, co naprawdę jest niemożliwe lub nie do wyobrażenia, w literaturze znajduje uzasadnienie, nawet jeśli świadomie prowadzona fabuła rozmija się z wyznawanym przez czytelnikiem systemem wartości. Sam Koziółek mówi: „Nie byłem gotów do takiego przebaczenia poza literaturą, ale wdzięczny jestem Karpowiczowi, że mogę się w tym ćwiczyć” (s. 188).

Czym jeszcze uwodzi czytelników śląski badacz w swojej osobliwej interpretacji literatury? Na pewno niepowtarzalnym stylem, który ciąży ku sentencjonalności, narracją przerywaną błyskotliwymi dygresjami i inteligentnie

⁸ Cyt. za: J. Grondin, *Hans-Georg Gadamer. Biografia*, tłum. J. Wilk, Wrocław 2007, s. 19.

⁹ E. Niewiadomska, dz. cyt.

¹⁰ Tamże.

opowiadany anegdotami. Twórca esejów z łatwością nawiązuje kontakt z czytelnikiem, zwłaszcza że często posługuje się pierwszą i drugą osobą liczby mnogiej lub potocznymi wyrażeniami fatycznymi: „ale, ale”, „zaraz, zaraz” (*Śląska bestia*). Wypróbowuje też pojemność formy eseistycznej, bowiem w omawianym zbiorze oprócz klasycznego eseju znajdujemy elementy artykułu naukowego, listu lub felietonu. W ten sposób Koziółek jawi się czytelnikom nie tylko jako wytrawny znawca literatury, lecz także mistrz słowa, za czym przemawia semantyka silnie zmetaforyzowanej prozy. Jak bowiem zakwestionować niepowtarzalną urodę fraz: „Rozpięty na niezliczonych egzemplarzach tego samego portretu zawisł Prus w setkach szkolnych klas i zastygł tam, w binoklach i surducie, sympatyczny, staroświecki – Wielki Tato polskiej powieści” (s. 91) lub „Słowa plenią się bujnie na nawozie przemijania” (s. 194).

Chociaż w eseju *Smak ucieczki. O Bieńczyku* Koziółek lapidarnie ujmuje proces pisania, które sprowadza do kilku prostych zdań, „jak przepis Małysza na dwa dobre skoki” (s. 206), to jednak w ostatnim tekście zbioru zatytułowanym *Popiół na wiatr* dowodzi, że nawet literatura może zawodzić wobec pewnych tematów. „To nie będzie prawdziwa historia, ale ta prawda zasługuje na taką historię” (s. 271) – zdanie rozpoczynające esej zapowiada istotę problemu traktującego o naturze śmierci. Bezradność literatury wobec kwestii eschatologicznych czyni ją medium niedoskonałym. Żadne cechy psychofizyczne ani zdolności intelektualne nie zgłębią do końca tajemnicy rodzaju ludzkiego. Badacz, zachęcony przez poetę i kaznodzieję – Johna Donne’a, zadaje pytanie: Czymże jest człowiek? I choć zwykle milczy się wobec tak postawionej kwestii, literatura przynajmniej stara się wspomóc ludzi w poszukiwaniu odpowiedzi na nie. Właśnie dlatego czytanie staje się wtedy naszym sprzymierzeńcem. Oczywiście, czytanie według Koziółka.

Sebastian Brejnak
Uniwersytet Jagielloński
sebastianbrejnak@gmail.com

Epifanie po góralsku: poetycka ekstaza czy (bez)krytyczne zaślepienie?

(Ewa Kalus, *Skalne olśnienia. Współczesna poezja tatrzańsko-podhalańska*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2016, ss. 392)

Tak więc góry były na pewno pierwszym poruszcycielem moich poetyckich usiłowań (...). Buduję więc moje wiersze z tego, co tu znajduję. Pełno w nich kamieni, tutejszego powietrza, skał, potoków, motyli, słyhać głosy zwierząt (...). Specyfika tego wszystkiego polega również na tym, że wszystko jest tu do bólu realne (...), zarazem ta do bólu realność jest skondensowaną przenośnią, cudzysłowem, nawiasem, snem nie do „prześnienia”, wreszcie i jednocześnie poruszaniem się wewnątrz centrum, zarazem podróżą do tego Centrum (...). Tu jawi mi się jedna z wielu odpowiedzi na pytanie: dlaczego właśnie góry. Otóż było to w czasach podświadomego, nieświadomego, wreszcie świadomego poszukiwania wolnej przestrzeni, przestrzeni wolności (s. 248).

Tak egzystencjalne poczucie olśnienia jako stanu permanentnego i koniecznego w procesie twórczym opisuje poeta Zygmunt Ficek – jeden z kilkadziesiątu bohaterów monografii Ewy Kalus. Jego wypowiedź, udzielona w trakcie wywiadu przeprowadzonego przez samą autorkę, obok głosów innych twórców (umieszczonych w aneksie), wydaje się lepiej współgrać z sugerowaną przez tytuł ideą samej publikacji, aniżeli czyni to w jej części głównej badaczka. Czy podjęta przez nią próba naukowego zmierzenia się z fenomenem marginalizowanej (co nie znaczy: nieobecnej) w oficjalnym dyskursie literaturoznawczym poezji tatrzańsko-podhalańskiej może przyczynić się do wzmoczonego czy choćby przyzwoitego zainteresowania się tą twórczością w obszarze zarówno akademickiej, jak i pozauczelnianej dyskusji o kulturze?

Pytanie to dotyczyłoby samej recepcji dzieła, w tym wypadku należącego do dyskursu naukowego, tę zaś należałoby jednak zbadać z dystansu czasu. Można natomiast zapytać o funkcjonalność metafory „olśnienia” użytej przez Ewę Kalus w tytule jej monografii. Odbiorca mógłby bowiem doznać rozczarowania, jeśli szukał w tej pracy pojmowania metaforyczności na sposób filozoficzny – taki, do którego przyzwyczaili czytelnika myśliciele ponowoczesni (*sensu largo*) czy ich inspiratorzy (zwłaszcza Friedrich Nietzsche i Martin Heidegger) opierający swą metodę pisarstwa na metaforyce właśnie, nie zaś na twardej metafizycznej pojęciowości. Autorka *Skalnych olśnień* nie idzie niestety ich tropem – nie przywiązuje zbytnej wagi do użytego w tytule wyrażenia, nie rozwija jego potencjalnych znaczeń (które rozpięte są, w uproszczeniu mówiąc, między filozofią, sztuką, psychologią a fotometrią), słowem nie wykorzystuje jego etymologicznej migotliwości i polisemiczności. Zawiedzie się zatem ten, kto chciałby w rozprawie Kalus odnaleźć, historycznie i konceptualnie pogłębione refleksje nad świecką epifanijnością¹ czy iluminacyjnością: o proveniencji filozoficznej (platońskiej) bądź religijnej (augustiańskiej). W trakcie lektury okazuje się bowiem, że tytuł stanowi jedynie dodatek do podtytułu, po jakim należy się, i słusznie, spodziewać rzetelnego rekonesansu przeprowadzonego wśród najnowszej poezji polskiej (po 1980 roku), której tożsamościowym rdzeniem jest kontakt z polskimi górami pojmowanymi jako partner poetyckiego dialogu² lirycznego „ja”, jego antropologicznych rozważań czy ze środowiskiem egzystencji (także symbolicznej).

Interesującym pomysłem jest z pewnością zaproponowana przez autorkę selekcja materiału badawczego z wykorzystaniem kategorii „emiczności” i „eticzności” – terminów rozpowszechnionych przez Kennetha Pike’a³. Dokonuje się tutaj podziału na poetów-górali („autochtonów”) posługujących się w swym artystycznym rzemiośle gwarą oraz twórców, których można by określić mianem poetyckich ceprów, piszących wiersze literacką polszczyzną. Różnica ta jednak, która rodzi opozycje binarne, nie jest przez autorkę traktowana jako definitywny i niedający się przewyciężyć *hiatus* między poetycką mentalnością tubylców (zajmujących wobec gór perspektywę emiczną) i ich gości (których przyjęcie przez góry, sięgając po rozpoznania Jacques’a Derridy i Emanuela Lévinasa, wiązałoby się z internalizacją pewnych wzorów **Innego** wy-

¹ Obecna na przykład u Jamesa Joyce’a, Marcela Prousta, a u nas w twórczości Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza, Tadeusza Peipera czy Mirona Białoszewskiego. Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

² Autorka wspomina o procesie „fraternizacji” gór, który można zaobserwować w tej liryce.

³ Nie do końca zaś został przez Kalus wykorzystany pierwotny kontekst tej opozycji opierający się na przeciwstawieniu „fonemiczności” i „fonetyczności” języka. Zob. R.T. McCutcheon, *Theoretical Background: Insides, Outsides, and The Scholar of Religion*, <http://www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adhttp://www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adler/Reln101/McCutcheon%20-%20emic-etic.html/Reln101/McCutcheon%20-%20emic-etic.htm>, dostęp: 1.12.2016.

nikającą z nieprzymusowej fascynacji **idiolektem** polskich gór). Tym, co Ewa Kalus eksponuje w swojej monografii, jest natomiast nieoczywistość związków między sferą *anthropos* i *ethnos*, tym, co kosmiczne, i tym, co chaotyczne⁴, wreszcie: globalne (homogeniczne, unifikujące) i lokalne (różnorodne)⁵, przyjmujące dziś często, o czym pisze autorka, postać „glokalności”.

Stąd też propozycja rozpoznania tej szczególnej kolekcji utworów literackich o funkcji swoistego tekstu kultury, zarówno w perspektywie ogólnonarodowej, jak i regionalnej. Dotychczas nie podjęto też badań porównawczych nad tymi dwoma typami literatury i kultury jednocześnie (globalnej i lokalnej), które obejmowałyby procesy transkulturowe oraz obyczajowe, estetyczne i światopoglądowe zróżnicowanie kultury wpisane w wyznania liryczne (s. 17).

W centrum tych rozważań znajduje się poezja, naznaczona cywilizacyjnymi przemianami, russoistyczną tęsknotą za dawnością, zachwytem nad odrębnością i wyjątkowym charakterem góralskiej kultury, nierozzerwalnie związanej z podhalańsko-tatrzańską naturą. „Znamieniem indywidualności najnowszej poezji tatrzańsko-podhalańskiej jest skierowanie uwagi na »ja« liryczne – człowieka jako jestestwa wobec kultury” (s. 21) – stwierdza autorka *Skalnych olsnień*. Tym, co znamionowałoby tę lirykę, byłaby więc świadomość szczególnej postawy, jaką w obliczu globalizacji i, z drugiej strony, procesu rekultywacji kultury regionalnej – małooczyźnianej – przyjmuje człowiek końca XX i początku XXI wieku. W takim ujęciu owa twórczość zajmowałaby osobne miejsce na mapie polskiej poezji powiązanej z tematyką gór, odróżniając się wyraźnie od dorobku romantyków, młodopolan (zwłaszcza Jana Kasprowicza, Kazimierza Tetmajera i Tadeusza Micińskiego), a także poetów powojennych (którym poświęcona została między innymi monografia Anny Brzozowskiej-Krajki)⁶.

Takiego człowieka, egzystencjalnie zespolonego z polskimi górami i zmuszonego do zajęcia określonego stanowiska wobec procesów globalizacji, opatruje autorka zbiorem łacińskich epitetów (*homo: militans, viator, antropologicus, meditant, religiosus, transcendens* itd.). Do funkcjonalności tych nazw można by mieć wiele zastrzeżeń. Być może jest to jedynie próba wpisania się w obowiązujący we współczesnej humanistyce trend restytucji i rekontekstu-

⁴ Zespolenie tych perspektyw opatruje autorka słowem „chaosmos”.

⁵ „Poezja tatrzańsko-podhalańska po 1980 r. staje się zapisem kondycji mieszkańca globalnego McŚwiata homogenizującego różnorodność kulturową. Poezja wpisuje się w dyskurs na temat tożsamości podmiotu zbiorowego w dobie globalizacji oraz samoświadomości i auto-identyfikacji jednostki poprzez tożsamość z grupą etniczną, małą ojczyzną, kontakt z przyrodą implikującą myśl o *sacrum*” (s. 203–204).

⁶ Zob. także: *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, oprac. J. Kolbuszewski, BN, seria I, nr 268, Wrocław 1982 oraz: J. Kolbuszewski, *Tatry. Literacka tradycja motywu gór*, Kraków 1995.

alizacji klasycznej (najczęściej antycznej) terminologii⁷. Za istotniejszy należy jednak uznać gest nadania bohaterowi lirycznych światów, wykreowanych przez poetów polskich gór, wielowymiarowej (post)struktury⁸ ontologicznej. Podmiotowość utworów Stefana Abratowskiego, Zygmunta Ficka, Michała Jagiełły czy Joanny Grucy-Słodyczki zaczyna semantycznie pulsować, gdy zostaje usytuowana w kręgu zagadnień związanych z mitem, zapisami egzystencjalnego niepokoju bądź niejednoznacznymi relacjami: kultura–natura, samotna jednostka–wspólnota/społeczeństwo. Niestety, autorka nierzadko przeocza momenty, w których głos podmiotu w poszczególnych wierszach się załamuje, znaczenia zaś zaczynają się rozsuwać. Dzieje się tak dlatego, że Ewa Kalus nie dość dokładnie przygląda się samemu językowi tekstu, migotliwości jego sensów, momentom jego niespójności, wahania się, odejścia od konwencji (przy jednoczesnym popadnięciu w inną formę konwencjonalności)⁹. Być może w tym rozpoznaniu swojego językowego istnienia, naznaczonego retorycznością¹⁰, w subtelny wątpliwności w faktyczną moc (społecznego działania/oddziaływania) i autentyczność (pod kątem reprezentowania i ocalania lokalności) należałoby szukać wyjątkowego charakteru polskiej poezji tatrzańsko-podhalańskiej po 1980 roku?

Chcąc dojrzeć w tych wierszach piękności charakterystyczne dla tendencji postmodernistycznych (kiełkujących już w modernizmie), badacz dryfuje jednak na granicy nadinterpretacji i, na drugim biegunie, tak zwanego uznaniowego, potocznego odczytywania tekstów kultury. Podobnie autorka, przypisując podmiotowi utworów poetów gór łańciskie epitety i mnożąc konteksty jego zakotwiczenia w antropologicznych i etnologicznych kategoriach, zapomina o wylczeniu grzechów głównych tej poezji. Do tych wszak należałoby zaliczyć, m.in. hermetyczność (zarówno formalną, językową, jak i dotyczącą sfery światopoglądowej¹¹), anachroniczność (niekiedy: **archaiczność**), epigonizm, paseizm, infantylność, patos. Czytelnik otrzymuje więc niekompletny i nie-

⁷ Trend, który w twórczy sposób wyzyskują między innymi Giorgio Agamben, a na polskim gruncie Agata Bielik-Robson czy wcześniej Stanisław Barańczak (na przykład w *Nieufnnych i zadufanych*).

⁸ Nie jest to wszak próba stworzenia esencjalnej konstrukcji tożsamościowej, lecz raczej, bliższy duchowi myśli poststrukturalistycznej aniżeli strukturalizmu, projekt konstelacyjnego (by posłużyć się, *nomen omen*, modnym dziś określeniem inspirowanym pismami Waltera Benjaminia) ujmowania podmiotowości tekstu kultury.

⁹ Byłby to sposób lektury bliski dekonstrukcji, ale też na przykład zwrotowi afektywnemu.

¹⁰ W którym to kategorii „prawdy” i „fałszu” są jedynie rozumowymi konstruktami. Zob. F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* [w:] tegoż, *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Kraków 1993. Por. P. de Man, *Alegorie czytania: język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004.

¹¹ Nie chodzi tu, rzecz jasna, o kultywowanie tradycyjnych wartości czy szeroko pojętej regionalności, obecne w tej poezji i wyróżniające ją często od liryki niezakorzenionej tożsamościowo w konkretnym (geograficznie) miejscu.

jasny obraz analizowanego przez Ewę Kalus fenomenu: z jednej strony hiperbolicznie i nie zawsze zasadnie rozbudowany, z drugiej – niedointerpretowany.

Warto jednakże zwrócić uwagę na interesujący trop, który posłużył autorce jako jedna z naczelnych kategorii interpretacyjnych, mianowicie teocentryzm rozumiany jako specyficzna góralska religijność, łącząca elementy *stricte* sakralne (i kanoniczne dla chrześcijańskiej doktryny) ze świeckimi (związanymi przede wszystkim ze sferą natury i obyczajowej „aksjonormatywności”). Autorka przekonuje, iż owa religia gór stanowi swoiste przewyżczenie „fenomenu obojętności świata” (o której pisał Leszek Kołakowski). Kalus wykorzystuje także pojęcie *numinosum* (przejęte od Rudolfa Otto), w przekonujący sposób ukazując ambiwalentność postawy człowieka wobec gór, zawierającej komponent ekstatycznego zachwytu i obcości, poczucia trwogi. Próbuje także włączyć w obieg swojej interpretacji (i **krwiobieg** podhalańsko-tatrzańskich liryków) koncepcję nowoczesnego *sacrum* (Roger Caillois), liminalności i rytuału (Victor Turner, Arnold van Gennep) oraz Cassirerowskie i Eliade’owskie rozumienie „mitu”¹². Trzeba by jednak po raz kolejny zapytać, czy owe teorie nie zaciemniają samej poezji, zanadto ją uniwersalizując, eliminując jej poszczególną i osobną. Problem ten pogłębia dodatkowo fakt, iż Ewa Kalus traktuje wiersze raczej statystycznie, egzemplifikacyjnie, nie zatrzymuje się zaś nad pojedynczymi tekstami, frazami, tropami. Zyskuje na tym zabiegu syntetyczność naukowego ujęcia, traci natomiast filologiczna drobiazgowość, która niekiedy prowadzi do nieoczywistych odkryć. Tych zaś nie sposób dokonać, traktując poezję jako korpus **tematycznych** tekstów z danego czasu historycznego. Można bowiem niejednokrotnie odnieść wrażenie, że pewne cytaty, które Kalus wplata w ciąg swojej narracji, pełnią funkcję głównie ornamentacyjną¹³, nie służą współcześnie pojmowanej analizie lingwistycznej, retorycznej, wreszcie poetologicznej. Ta zaś bez wątpienia wpłynęłaby ożywczo na kulturoznawczą/antropologiczną (również komparatystyczną) perspektywę interpretacyjną proponowaną przez autorkę.

Wydaje się zatem, że mimo imponującego zaplecza erudycyjnego, etnologicznej dociekliwości i skrupulatności, kilku inspirujących conceptów, a także badawczej empatii wobec eksplorowanego zjawiska kultury autorce nie udało się ukazać idiosynkratyczności poezji tatrzańsko-podhalańskiej po 1980 w taki sposób, by była ona atrakcyjna dla czytelnika. W proponowanych przez

¹² Które prowadzi autorkę do wartego rozwinięcia wniosku: „Okazuje się, że współczesność ma charakter polimityczny, poezja zaś – jako tekst kultury – staje się swoistym rodzajem mitograficznego ujęcia koncepcji świata. Konstruowane przez poetów modele przestrzenne mikro- i makroświata składają się na model ideologiczny kultury, dodajmy: także w aspekcie tatrzańsko-podhalańskim” (s. 204).

¹³ Zob. na przykład s. 35 (cytat z książki *Antropotelizm. Człowiek a sens istnienia* Andrzeja L. Zachariasza), s. 37 (urywek *Tożsamości osobowej. Paradoksów antropologii filozoficznej Teilharda de Chardin* Barbary Pasamonika) oraz liczne przydługie, często pozostawione konkretnego odniesienia w tekście głównym, fragmenty utworów poetyckich (s. 157, 164, 179).

nią odczytaniach za wiele jest przytłaczającego (przy tym: nie zawsze krytycznego) omówienia, za mało zaś rozpoznania idiomów lirycznej ekstatyczności, miejsc tekstowych epifanii, które przekraczałyby ramy konwencjonalnego pisanie o górach w polskiej poezji, hołdującego wzorcom eksploatowanym przez poetów XIX i XX wieku. Należy jednak docenić trud, jaki podjęła Ewa Kalus, opisując poezję traktowaną zwykle przez badaczy z dystansem, jako egzotyczny, niekiedy ekstrawertyczny i zarazem nadto **provincialny** dodatek do liryki tak zwanego głównego nurtu (nagradzanej w najważniejszych konkursach literackich, stale obecnej wśród zainteresowań humanistów). Ten zaniedbywany dotąd obszar polskiej twórczości poetyckiej – swoista *terra incognita* – dzięki autorce, którą uznać trzeba by za inicjatorkę badań tej sfery kultury współczesnej, może zatem zostać włączony w krąg dyskursu akademickiego. Warto przy tym pamiętać, iż *Skalne ośnienienia* to nie tylko monografia naukowa, to także antologia wierszy i odautorskich komentarzy poetów. Do czytelnika należy zatem wybór, którą z części publikacji potraktuje jako główną, najsilniej nań oddziałującą, narrację.

Rafał Sowiński
Uniwersytet Jagielloński
sowinski.rafal@gmail.com

Narczyz w zwierciadle Facebooka

(Magdalena Szpunar, *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Wydawnictwa AGH, Kraków 2016, ss. 220)

Andy Warhol przewidywał, że „w przyszłości każdy będzie sławny przez 15 minut”. Wydaje się, że ten moment właśnie nadszedł lub niewiele nas od niego dzieli. Internet (a w szczególności media społecznościowe) pozwala każdemu, kto ma na to ochotę, dzielić się szczegółami życia osobistego. Wydaje się, że w globalnej sieci zjawisko to jest stosunkowo nowe – wszak jeszcze kilka czy kilkanaście lat temu panowało przekonanie o anonimowości w sieci, czego ikonicznym dowodem jest znany satyryczny rysunek z podpisem „W internecie nikt nie wie, że jesteś psem”¹. Dziś internet jest sferą inflacji prywatności i nie chodzi tu wyłącznie o zbieranie danych o użytkownikach stron www; nierzadko sami, z własnej woli, rezygnujemy z intymności, publikując kolejne *selfie*² czy wpisy zdradzające nasz stan posiadania, poglądy i relacje z innymi ludźmi. O ile ów internetowy ekshibicjonizm rozwinął się dopiero w ciągu ostatnich lat, o tyle jego mechanizm jest znacznie starszy, co Magdalena Szpunar udowadnia w swojej najnowszej książce zatytułowanej *Kultura cyfrowego narcyzmu*.

Magdalena Szpunar jest doktorem habilitowanym nauk społecznych w zakresie socjologii oraz autorką wielu książek i artykułów. Opublikowała między innymi: *Nowe-stare medium*, *Spoleczne konteksty nowych mediów*, *Internet w procesie realizacji badań*. Jej najnowsza książka, o której tu mowa, sta-

¹ Rysunek autorstwa Petera Steinera został opublikowany 5 czerwca 1993 roku w magazynie „The New Yorker”.

² Słowo *selfie* oznacza fotograficzny autoportret wykonany za pomocą wyciągniętej ręki czy nawet specjalnego kijka. Termin zdobył tak dużą popularność, że został uznany słowem roku 2013 przez Oxford English Dictionary.

nowi syntezę wątków dotyczących trzech głównych pól refleksji: psychologii narcyzmu, narcyzmu w kulturze oraz zjawisk narcystycznych w internecie.

Pierwszy rozdział książki autorka poświęciła teoretycznym ujęciom narcyzmu. Źródło tego pojęcia tkwi w greckiej mitologii – stanowi ono odwołanie do mitu o Narcyzie, boskim młodzieńcu, który za pogardę dla uczuć innych zostaje ukarany nieszczęśliwą miłością do samego siebie. Określenie to – jak wiadomo – już w XIX wieku zostało przeniesione na grunt psychologii i psychoanalizy. Wiele uwagi narcyzmowi poświęcił Zygmunt Freud, który odróżniał pierwotną, dziecięcą miłość do samego siebie od narcystycznego zaburzenia u osób dojrzałych. Magdalena Szpunar przytacza przykłady również wielu innych późniejszych ujęć narcyzmu powstałych na gruncie psychologii. Wbrew pozorom narcyzm nie jest przejawem głębokiej pewności siebie – wręcz odwrotnie, stanowi wyraz lęku i próby ucieczki przed nim. Lęk wydaje się immanentnie wpisany w ludzką egzystencję, nie ma też dziedzin życia, które nie mogłyby się stać jego źródłem. Współcześnie uczucie to skutecznie podsycają media napędzane przekazami o agresji, zagrożeniach i braku stabilności. Autorka, nawiązując między innymi do sądów Barry’ego Glassnera i Petera Sloterdijka, pisze o „hiperlękowych mediach kultury strachu” (s. 40–50). Reakcją na lęki – dotyczące nie tylko zewnętrznego świata, ale także własnej wartości – może być budowanie wizji samego siebie na podstawie otrzymywanych pochlebstw czy stanu posiadania, co skutecznie napędza konsumpcjonizm. W istocie żadna z tych reakcji nie likwiduje jednak głównego źródła lęku.

W drugim rozdziale rozważania zostają przesunięte w stronę kultury narcyzmu. Pojęcie to zostało ukute przez Christophera Lascha jako opis kulturowej rzeczywistości Zachodu (w szczególności Ameryki) w drugiej połowie XX wieku – świata, w którym „ja” znajduje się w centrum, prestiż zaś stanowi podstawową walutę. Rozwój internetu pozwolił na prawdziwą eksplozję narcyzmu – oddzieleni od innych przez ekrany i światłowody możemy pozwolić sobie na znacznie więcej. Narcyz w internecie nie tylko kompulsywnie epatuje swoją osobą, ale i szuka opinii innych na swój temat – zjawisko to zyskało miano narcissurfingu. Co warte zauważenia, samozachwyty najczęściej budowany jest wokół zupełnej przeciętności – przejaw tego zjawiska stanowiły już telewizyjne *reality show*. W dobie nieustannej konkurencji na narcystycznym rynku uwagi internet stanowi medium szczególnie „przydatne” – publikować w nim może właściwie każdy, co w wypadku anteny telewizyjnej nie jest już tak łatwe. Zarządzanie wizerunkiem – w sieci, choć nie wyłącznie – zostało ujęte w formie personal branding; człowiek przestał być „tylko” osobą, stał się marką. Jakość marki osoby, tak jak w wypadku produktów i usług, opiera się na rozpoznawalności. W przypadku mediów społecznościowych jej miernikiem jest liczba polubień, udostępnień czy komentarzy. Dbłość o wizerunek w sieci sprowadza się do kreowania wizji nieustannych atrakcji – porównywanie „fajerwerków” z życia innych z prozą własnej codzienności łatwo może wzbudzić frustrację. W kulturze narcyzmu zanik prywatności skorelo-

wany jest z rozrostem upozorowanej intymności – stąd spoglądanie na świat w kategoriach psychiki jednostki. Nadmierne skupienie na wewnętrznym życiu prowadzi do zignorowania zależności jednostki od społeczeństwa – wszelkie problemy rzekomo mają tkwić w psychice danej osoby. Prowadzi to do dominacji dyskursu terapeutycznego i sytuacji nieustannych wyznań: czy to w programie telewizyjnym, czy na facebookowym wallu.

Autorka zajęła się również związkiem narcyzmu z imperatywem sukcesu. Sukces – to, co może budzić podziw – staje się ważniejszy od szczęścia, które trudno przecież eksponować na zewnątrz. Powszechne pragnienie sukcesu prowadzi do kreacji współczesnego mitu *self-made mana*: przekonania o możliwości absolutnej kontroli nad własnym życiem. O powodzenie jesteśmy zmuszeni konkurować z innymi, co napędza nieustanny ruch – żaden sukces nie wydaje się ostateczny. Świadomość tego tylko stymuluje lęk, przed którym próbujemy uciec, dążąc do osiągnięcia kolejnego celu w tej dziedzinie. Atrybutami tak rozumianego powodzenia mogą być dobra materialne, których wartość użytkowa jest drugorzędna wobec konstytuowania „pawiej egzystencji” posiadacza. Do tej roli sprowadzeni zostają też inni, „ważni” ludzie, w których istotności błyszczy również i sam „pasożytniczy” narcyz. Materialistyczna kultura spotyka się jednak z rekcjami przeciwnymi: ideologią *slow life* czy trendem *no logo*.

Ostatni, czwarty rozdział M. Szpunar poświęciła *stricte* objawom narcyzmu w sieci. Portale społecznościowe przedstawione zostają jako przestrzeń nieustannej kreacji i podglądactwa. Główną zasadą konstruowania wizerunku pozostaje autentyczność, przy czym jest to oczywiście autentyczność pozorowana, skrojona na potrzeby rzeczywistej czy urojonej widowni. Ta z kolei musi być jak największa, stąd potrzeba „kolekcjonowania” setek czy tysięcy facebookowych znajomych, z którymi nie łączy nas nic poza okazjonalną wymianą polubień wpisów czy zdjęć³. Swoisty szczyt kultury cyfrowego narcyzmu stanowią wspomniane wcześniej *selfie* i sytuacja, w której przeżycie chwili w pełni, o ironio, staje się mniej ważne niż zdjęcie, które można pokazać innym. Kompulsywne przeglądanie zdjęć innych też jest cechą współczesnej narcystycznej kultury – wyrazem lęku przed przeoczeniem czegoś istotnego, tak zwanego efektu FOMO (*Fear of Missing Out*).

Kultura cyfrowego narcyzmu to pozycja, z którą powinni się zapoznać wszyscy zainteresowani badaniami internetu z perspektywy socjologii, psychologii, kulturoznawstwa czy wreszcie medioznawstwa. Jej szczególnym walorem jest umocowanie omawianych zjawisk w szerszym kontekście: autorka jasno wskazuje, że jednym z najistotniejszych źródeł kultury narcyzmu jest kapitalizm w swojej współczesnej, neoliberalnej odmianie. Zwrócenie uwagi na ten kontekst nadaje pracy krytyczny walor. Potencjalnym problemem przyję-

³ Warto tu przytoczyć hipotezę Robina Dunbara, według której człowiek jest ewolucyjnie przystosowany do stałych, stabilnych kontaktów z około 150 osobami.

tej przez autorkę formuły mogło być zbyt szerokie ujęcie tematu z uwzględnieniem psychologii i socjologii internetu. Zostaje on jednak oddalony dzięki przystępnemu językowi, który nie powinien sprawić trudności również czytelnikowi niezaznajomionemu bliżej z którąś z tych dziedzin. Rozbudowana bibliografia zawierająca literaturę krajową i zagraniczną czyni z *Kultury cyfrowego narcyzmu* idealny punkt wyjścia do dalszego pogłębiania tematu. Wydaje się, że tendencje opisane w pracy będą się nasilać, co może unaoczniać chociażby rosnąca promocja mediów społecznościowych skupionych *stricte* na wizualności, takich jak Instagram czy Snapchat. Omawiana książka stanowi celną diagnozę współczesnej kultury, w szczególności tej, w której zanurzeni są młodzi ludzie. Autorka bez zbędnych uprzedzeń punktuje wyniki z niej zagrożenia, co powinno wzbudzić zainteresowanie również pedagogów.

Anna Fiedeń
Uniwersytet Rzeszowski
anna.fieden@o2.pl

O twórczości Anny Frajlich na Uniwersytecie Rzeszowskim

Sprawozdanie z Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Tu jestem/ zamieszkuję własne życie”. Twórczość poetycka, prozatorska i epistolarna Anny Frajlich

Międzynarodowa Konferencja Naukowa „*Tu jestem/ zamieszkuję własne życie*”. *Twórczość poetycka, prozatorska i epistolarna Anny Frajlich* odbyła się 24–25 października 2016 roku w Uniwersytecie Rzeszowskim. Uczelnia na dwa dni stała się centrum intelektualnej wymiany myśli na temat literatury emigracyjnej. Gościem honorowym konferencji była profesor Columbia University Anna Frajlich.

Anna Frajlich jest poetką, autorką utworów prozatorskich, eseistką. Od roku 1970 mieszka w Stanach Zjednoczonych. Urodziła się w czasie wojny w kirgiskiej osadzie Katta-Tałdyk w ówczesnym ZSRR. Po powrocie do Polski w 1945 roku wraz z rodziną zamieszkała w Szczecinie, gdzie w wieku kilkunastu lat zadebiutowała jako poetka. Następnie przeprowadziła się do stolicy i na Uniwersytecie Warszawskim ukończyła studia polonistyczne. Pod wpływem wydarzeń marca 1968 roku zdecydowała się na wyjazd z kraju. W Stanach Zjednoczonych otrzymała pracę lektorki języka polskiego na Uniwersytecie Stanowym Stony Brook (1970–1971), a od roku 1981 jest akademickim nauczycielem języka polskiego i literatury na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku. W roku 1991 obroniła pracę doktorską na Wydziale Sławistyki New York University – monografię *Obraz Rzymu w poezji rosyjskich symbolistów*.

Do roku 1989 opublikowała na emigracji następujące zbiory wierszy: *Aby wiatr namalować* (Oficyna Stanisława Gliwy, Londyn 1976), *Tylko ziemia* (Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1979), *Indian Summer* (Sigma Press, Albany, N.Y. 1982), *Który las* (Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1986).

W Polsce pierwszy tom *Ogrodem i ogrodzeniem* (Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa) ukazuje się w 1993 roku. Później wydane zostają następujące zbiory: *Jeszcze w drodze* (Nowa, Warszawa 1994), *W słońcu listopada* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000), *Znów szuka mnie wiatr* (Czytelnik, Warszawa 2001), *Łodzią jest i jest przystanią* (Wydawnictwo Forma, Szczecin, Bezzrecze 2013). W 2010 roku autorka wydała zbiór prozatorski *Laboratorium* (Wydawnictwo Forma, Stowarzyszenie Oficyna, Szczecin, Bezzrecze), w rok później eseje *Czesław Miłosz. Lekcje* (Wydawnictwo Forma, Szczecin, Bezzrecze). Część poezji została przetłumaczona na język angielski – *Between Dawn and the Wind: Selected Poetry / Pomiędzy świtem i wiatrem* (Host Publications, Austin 2006, wydanie dwujęzyczne, wybór i przekład Reginy Grol) i na język francuski – *Le vent, à nouveau me cherche / Znów szuka mnie wiatr* (Editinter Eds, Soisy-sur-Seine 2012, wydanie dwujęzyczne, przekład Alice-Catherine Carls). Wiersze poetki obecne są w antologiach: *Introduction to Modern Polish Literature* (1982), *Columbus Names of Flowers* (1984), *Od Staffa do Wojaczka* (1985).

Poetka od początku emigracyjnego exodusu swoje życie koncentruje wokół spraw polskiej kultury i współpracowała z polskimi instytucjami na obczyźnie, między innymi z Rozgłośnią Polską Radia Wolna Europa, była także organizatorką międzynarodowej konferencji poświęconej twórczości Józefa Wittlina, której pokłosiem jest opracowany przez nią zbiór esejów *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca: Józef Wittlin – Poet, Essayist, Novelist*.

Autorka *Laboratorium* publikowała w najbardziej uznanych pismach emigracyjnych: londyńskich „Wiadomościach” (lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku), paryskiej „Kulturze” (lata osiemdziesiąte), nowojorskim „Przeglądzie Polskim” (wówczas dodatku do „Nowego Dziennika”). Była także członkinią redakcji „Tygodnika Nowojorskiego”. Jej teksty ukazywały się również w prasie krajowej: w „Rzeczpospolitej” (do 2005 roku) i w „Tygodniku Powszechnym” (do 2007). Obecnie jest związana z czasopismami: „Akcent”, „Migotania”, „eleWator” i „Kwartalnik Artystyczny”. Anna Frajlích i jej twórczość były wielokrotnie honorowane. Wśród najważniejszych należy wymienić: Nagrodę Fundacji Kościelskich, Nagrodę Fundacji Władysława i Nelly Turzańskich oraz Nagrodę Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. W 2002 roku została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi RP. Jest także honorowym ambasadorem Szczecina.

Symposium naukowe poprzedził wieczór autorski Anny Frajlích prowadzony przez Janusza Pasterskiego. Czytając wiersze, autorka uzupełniała je komentarzem dotyczącym własnej biografii, jej emigracyjnego kontekstu. Temu lirycznemu spotkaniu towarzyszył wernisaż wystawy *Horyzont powrotu*, na której zgromadzono prace artystów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego inspirowane poezją Anny Frajlích. Ich autorami byli: Tadeusz Błoński, Maria Górecka, Stanisław Górecki, Dorota Jajko-Sankowska, Marlena Makiel-Hędrzak (komisarz wystawy), Marek Pokrywka, Renata Szyszlak, Ag-

nieszka Jankowska, Krystyna Gawron, Joanna Janowska-Augustyn oraz Józef Jerzy Kierski, którego rzeźba *Jesteś* została подарowana Annie Frajlich.

Na konferencji „*Tu jestem/ zamieszkuję własne życie*”. *Twórczość poetycka, prozatorska i epistolarna Anny Frajlich* wystąpiło 38 prelegentów z kilkunastu ośrodków naukowych w kraju i z zagranicy: ze Stanów Zjednoczonych – University of Tennessee at Martin (Martin, TN), Columbia University (New York), Shevchenko Scientific Society (New York), Harriman Institute (New York), z Kanady – University of British Columbia (Vancouver), z Włoch – Università degli Studi di Firenze, oraz z centrów krajowych: IBL PAN w Warszawie, UMCS w Lublinie, KUL w Lublinie, Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Uniwersytetu w Białymstoku, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Uniwersytetu Szczecińskiego, Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a także organizatorzy spotkania z Uniwersytetu Rzeszowskiego i Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Spuścizna literacka i naukowa Anny Frajlich stanowi bardzo rozległy i ważny materiał badawczy. Intencją organizatorów konferencji było zatem wskazanie i omówienie głównych problemów twórczości oraz działalności badawczej autorki *W słońcu listopada*. Podjęto także próbę usytuowania tego dorobku we współczesnej literaturze polskiej.

W imieniu organizatorów uczestników konferencji powitali dr hab. prof. UR Jolanta Pasterska z Uniwersytetu Rzeszowskiego i prof. dr hab. Wojciech Ligęza z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Konferencję uroczystie otworzył Prorektor ds. Nauki i Współpracy z Zagranicą Uniwersytetu Rzeszowskiego prof. zw. dr hab. Marek Koziorowski. Wystąpieniem rozpoczynającym obrady plenarne pierwszej części sympozjum był referat *O Annie Frajlich i jej wierszach – z nagrodą w tle* wygłoszony przez dr hab. prof. IBL PAN Beatę Dorosz. Kolejne dwa odczyty: prof. Wojciecha Ligęzy pt. *Wobec upływającego czasu. O twórczości Anny Frajlich* oraz dr Justyny Budzik – *Anny Frajlich wymiary czasu „niepowtarzalnego i nienazwanego”*, dotyczyły problemu czasu w twórczości Autorki *Znów szuka mnie wiatr*. Następnie dr hab. prof. UJK Zbigniew Trzaskowski w wystąpieniu *Habitus poetycki Anny Frajlich* mówił o cechach dystryktywnych tej poezji i sposobach ich literackich realizacji.

W drugiej części konferencji zaprezentowano ustalenia dotyczące motywu podróży w twórczości autorki *Ogrodem i ogrodzeniem*, rozpatrywanego w znaczeniu geograficznym, egzystencjalnym i metafizycznym. Te kwestie zdominowały wystąpienia prof. dra hab. Mariana Kisiela – *Zawsze w podróży. Poezja Anny Frajlich*, dra Bogusława Wróblewskiego – *„My z wieku minionego” O twórczości poetyckiej Anny Frajlich*, prof. dra hab. Sławomira Jacka Żurka – *Poezja Anny Frajlich wobec dziedzictwa kulturowego judaizmu. O wierszach izraelskich* oraz prof. dr Alice-Catherine Carls – *Life Transcended: Memorialization in the Poetry of Anna Frajlich*.

Kolejna tura obrad odbywała się w sekcjach i obejmowała cztery bloki tematyczne. W pierwszym podjęte zostały zagadnienia tożsamości. Dr hab. Bar-

bara Czarnecka mówiła o identyfikacjach Anny Frajlich – *Kim jest, kim bywa poetka*, a o roli Nowego Jorku jako miejscu egzystencji rozważania wiedli: dr hab. Kazimierz Adamczyk – *Nowojorska przystań Anny Frajlich* oraz mgr Katarzyna Niesporek – *Miejsce na ziemi: Nowy Jork. O poezji Anny Frajlich*. Drugi z bloków tematycznych dotyczył kwestii ontologicznych. Dr hab. prof. UR Alicja Jabubowska-Ozóg wygłosiła referat „*Między chaosem a harmonią świata*” – *wiersze Anny Frajlich*. Problematykę biologicznego wymiaru człowieka w twórczości autorki *Ogrodem i ogrodzeniem* uczynili przedmiotem swoich rozważań: dr hab. prof. UKW Ewa Górecka – „*Ciemne korytarze*”. *O poetyckich obrazach ciała w poezji Anny Frajlich* oraz dr Ewa Bartos – *Tropy cielesności w poezji Anny Frajlich*. W kolejnym kręgu tematycznym znalazły się zagadnienia związane z obrazem Polski oraz z motywem pamięci w omawianej poezji. Poświęcone im były wystąpienia dr hab. Józefa Wróbla – *Polska w emigranckiej perspektywie w poezji Anny Frajlich-Zajac* i dr Stanisława Dłuskiego – *Pamięć i człowiek w poezji Anny Frajlich*. Inną grupę tematów omówiły mgr Anna Fiedień, która skoncentrowała się na milczeniu – *Poezja Anny Frajlich w świetle poetyki negatywnej*, dr Agata Paliwoda, która przybliżyła kwestię pamięci w perspektywie personalnej – *Poezja funeralna. O dwóch tryptykach Anny Frajlich*, oraz mgr Joanna Gościńska prezentująca *Poetyckie portrety kobiet w zbiorze „Aby wiatr namalować” Anny Frajlich*.

W drugim dniu obrad podjęto trzy aspekty twórczości Anny Frajlich. Pierwszy z nich dotyczył tekstów krytycznoliterackich, o czym mówili: dr hab. Rafał Moczkodan w odczycie *Strategie krytycznoliterackie Anny Frajlich* oraz dr hab. prof. UR Janusz Pasterski w wystąpieniu *Mitosz Anny Frajlich*. Z kolei dr hab. Anna Wał zaprezentowała referat traktujący o twórczości epistolarnej poetki – *Wygnańcy 1968 roku w świetle listów Felicji Bromberg, Anny Frajlich, Władysława Zająca „Po Marcu – Wiedeń, Rzym, Nowy Jork”*. Referat dr hab. prof. UwB Violetty Wejs-Milewskiej traktował o *Powinnościach dziennikarskich Anny Frajlich*.

W drugim z bloków tematycznych przedstawiono ustalenia na temat przekładów poezji autorki *Aby wiatr namalować* oraz jej działalności badawczej. Mgr Marcin Wyrembelski omawiał przekłady włoskie („*Ocean między nami*” – *wiersze Anny Frajlich w przekładzie na język włoski*), dr Wasyl Machno mówił o tłumaczeniach na ukraiński (*Anna Frajlich po ukraińsku*), dr Arkadiusz Luboń w referacie „*Aklimatyzacja poezji*”. *Polsko-amerykański tom wierszy Anny Frajlich „Between Dawn and the Wind”* analizował problemy translacji w dwujęzycznym tomie Poetki. Dr Jacek Hajduk z kolei wygłosił odczyt dotyczący rozprawy doktorskiej Anny Frajlich *Rzym rosyjskich symbolistów. Wokół książki Anny Frajlich „The Legacy of Ancient Rome in the Russian Silver Age”*.

W ostatniej części obrad zaprezentowano dwa referaty. Pierwszy z nich – dra Jana Wolskiego, dotyczył znajomości poetki ze Stanisławem Gliwą (*Anna Frajlich – Stanisław Gliwa. Kulisy przyjaźni*). Sympozjum zamykało wystąpienie dr hab. prof. UR Jolanty Pasterskiej „*Ja nie znałam zapachu tej ziemi*”.

Obrazy Kirgizji w dzienniku podróży „Dach Świata jeszcze raz” – badaczka dokonała analizy zapisków z powrotu poetki do miejsca urodzenia. Warto podkreślić, że niektóre z tropów wskazanych przez prelegentów były dyskutowane jeszcze przez długi czas po formalnym zakończeniu obrad.

Konferencję zorganizowali Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, Zakład Teorii i Antropologii Literatury, Pracownia Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej oraz Katedra Historii Literatury Polskiej XX Wieku (Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego). Komitet naukowy sympozjum tworzyli: dr hab. prof. UR Jolanta Pasternak (UR, przewodnicząca), prof. zw. dr hab. Stanisław Uliasz (UR), prof. dr hab. Wojciech Ligęza (UJ), dr hab. Józef Wróbel (UJ), dr hab. prof. UR Zenon Ożóg (UR), dr hab. Kazimierz Adamczyk (UJ); zaś członkami komitetu organizacyjnego byli: mgr Anna Fiedeń (sekretarz), mgr Michał Żmuda, mgr Paweł Szczyrek, mgr Izabela Zahaczewska, Erwina Dybisz, Anna Mucha, Gabriela Sokołowska.

Międzynarodowa konferencja *„Tu jestem/ zamieszkuję własne życie”. Twórczość poetycka, prozatorska i epistolarna Anny Frajlich* była kolejnym ważnym i cennym spotkaniem badaczy literatury emigracyjnej zorganizowanym przez Zakład Teorii i Antropologii Literatury, Pracownię Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Doceniając te inicjatywy, Anna Frajlich przekazała organizatorom sympozjum swoją korespondencję z emigrantem Stanisławem Gliwą – artystą drukarzem, linorytnikiem pochodzącym spod Rzeszowa. Dar ten wzbogacił archiwalia zgromadzone w Pracowni Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Redaktor prowadzący Lucyna Sadko

Korekta Józefa Kunicka-Synowiec

Skład i łamanie Hanna Wiechecka

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-81, tel./fax 12-663-23-83

Druk i oprawa: Drukarnia Alnus Sp. z o.o.

