

# POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE

2024 • 1 (33)

ISSN 2353-9844 [www.postscriptum.us.edu.pl](http://www.postscriptum.us.edu.pl)

**NON FICTION W LITERATURZE POLSKIEJ**  
**NON-FICTION IN POLISH LITERATURE**

## **Autorki i autorzy numeru**

Andrea De Carlo  
Teresa Dalecka  
Elżbieta Dutka  
Sung-Eun Choi (Estera Czój)  
Katarzyna Frukacz-Lewandowska  
Wioletta Hajduk-Gawron  
Katarzyna Hanik  
László K. Nagy  
Irmina Kotlarska  
Krzysztof Małek  
Grażyna Maroszczuk  
Agnieszka Nęcka-Czapska  
Anna Pekaniec  
Joanna Przyklenk  
Dorota Pudo  
Dariusz Rott  
Renata Ryba  
Agnieszka Tambor  
Lidija Tanuševska  
Beata Tarnowska  
Monika Válková Maciejewska  
Justyna Zych

SZKOŁA JĘZYKA I KULTURY POLSKIEJ



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

POSTSCRIPTUM  
POLONISTYCZNE



# POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE

2024 • 1 (33)

## Redakcja

ROMUALD CUDAK – redaktor naczelny

JOLANTA TAMBOR – zastępczyni redaktora naczelnego

ALEKSANDRA ACHELNIK, MAGDALENA BĄK,

IVANA DOBROTOVÁ (Republika Czeska), LI YINAN (Chiny),

MARCIN MACIOŁEK, AGNIESZKA MADEJA, AGNIESZKA NĘCKA-CZAPSKA,

BERNADETA NIESPOREK-SZAMBURSKA, KAROLINA POSPISZIL-HOFMAŃSKA,

ANNA SYNORADZKA (Francja)

MARIA CZEMPKA-WEWIÓRA – sekretarz naukowa redakcji

ANNA GAWRYŚ-MAZURKIEWICZ – sekretarz naukowa redakcji

## Rada Programowa

KALINA BACHNEWA Sofia, ANNA DĄBROWSKA Wrocław,

MARIA DELAPERRIÈRE Paryż, KATARZYNA DZIWIWREK Seattle,

ELWIRA GROSSMAN Glasgow, KRIS VAN HEUCKELOM Leuven,

MAŁGORZATA KITA Katowice, AŁŁA KOŻYNOWA Mińsk,

LUIGI MARINELLI Rzym, MICHAŁ MASŁOWSKI Paryż,

GERHARD MEISER Halle, WŁADYSŁAW T. MIODUNKA Kraków,

LÁSZLÓ K. NAGY Debreczyn, ALEKSANDER NAWARECKI Katowice,

WACŁAW M. OSADNIK Edmonton, KAZIMIERZ OŻÓG Rzeszów,

ANNA MAŁGORZATA PACKALÉN PARKMAN Uppsala,

MARIE SOBOTKOVÁ Ołomuniec, TAMARA TROJANOWSKA Toronto,

MARIA WOJTAK Lublin

## POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE

Pismo jest kontynuacją półrocznika „Postscriptum”, który ukazywał się od 1992 do 2007 r.

Wersja elektroniczna: [www.postscriptum.us.edu.pl](http://www.postscriptum.us.edu.pl)

Pismo recenzowane naukowo.

Nazwiska recenzentów podawane są łącznie raz w roku na stronach internetowych:

[www.postscriptum.us.edu.pl](http://www.postscriptum.us.edu.pl) i <https://journals.us.edu.pl/index.php/PPol/index>.

Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna, ukazująca się na stronie internetowej

[www.postscriptum.us.edu.pl](http://www.postscriptum.us.edu.pl) oraz na platformie [www.journals.us.edu.pl](http://www.journals.us.edu.pl).

Redaktorka numeru: WIOLETTA HAJDUK-GAWRON

Redakcja językowa: ANNA PIWOWARCZYK

Projekt okładki (fot. z serwisu Vecteezy.com), layout i łamanie: MAREK FRANCIK

ISSN 2353-9844

Publikacja na licencji



Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach

4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

Adres redakcji

„Postscriptum Polonistyczne”

ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

tel.: +48 322009424, +48 322009423

e-mail: [postscriptum@us.edu.pl](mailto:postscriptum@us.edu.pl), [www.postscriptum.us.edu.pl](http://www.postscriptum.us.edu.pl)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

e-mail: [wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl), [www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z ISSN 1898-1593

## Spis treści

### NON FICTION W POLSKIEJ LITERATURZE

Wioletta Hajduk-Gawron

Prescriptum

#### NON FICTION

László Kálmán Nagy

Literatura *non fiction* nad Dunajem. Recepcja wybranych polskich utworów na Węgrzech

Lidija Tanuševska

Macedońska recepcja polskiej literatury *non-fiction*

Teresa Dalecka

Literatura *non-fiction* w Litwie w ostatnich dziesięcioleciach

Anna Pekaniec

Karolina i Dulębianka. Autorskie strategie biograficzne w *Samotnicy. Dwóch życiach Marii Dulębianki* Karoliny Dzimiry-Zarzyckiej

Agnieszka Nęcka-Czapska

(Nie)uchwytna opowieść o sobie samej. Na marginesie *Rozmów w tańcu* Agnieszki Osieckiej

Katarzyna Hanik

Autobiograficzna gra. O *Rozmowach w tańcu* Agnieszki Osieckiej

Beata Tarnowska

Historia z morskim brzegiem. O pseudobiografii Brunona Schulza w powieści Dawida Grosmana *Patrz pod: Miłość*

Grażyna Maroszczyk

*Żeby umarło przede mną. Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci* w społecznym reportażu Jacka Hołuba

Katarzyna Frukacz-Lewandowska

Prawda obrazu czy obraz prawdy? Wizualne komponenty polskiej literatury reportażowej w dobie płynnego faktografizmu

Dariusz Rott

Islandia z perspektywy narracji migracyjnej Mirosława Gabryśia

Justyna Zych

Między autobiografią a bedekerem. Pisarki jako przewodniczki

Andrea F. De Carlo

Anamorfoza literatury: kobieca eseistyka jako gatunek hybrydowy na przykładzie eseju Joanny Mueller

Monika Válková Maciejewska

Czytanie realfantastyki. Najnowsza polska proza na zajęciach dla cudzoziemców

Elżbieta Dutka

Góry „na opak”. O nowej tendencji w ramach *mountaineering non fiction*

VARIA

Renata Ryba

Na obcej ziemi – relacja Stefana Jana Ślizienia z mołdawskiej wyprawy (*Haracz krwią turecką Turkom wyplacony*)

## Spis treści

Choi Sung-Eun (Eстера Czój)

Recepcja twórczości Olgi Tokarczuk w Korei Południowej

Joanna Przyklenk, Irmina Kotlarska

Dyskurs glottoedukacyjny a dyskurs glottodydaktyczny.

W poszukiwaniu *genus proximum* i *differentia specifica* dyskursu dotyczącego nauki języków obcych (perspektywa lingwistyki historycznej)

Krzysztof Małek

Zwierzęca eseistyka Tatiany Goriczewej w refleksji genologicznej. Rekonesans

## RECENZJE

Dorota Pudo

Różnorodność gatunkowa i tematyczna *fan fiction* w monografii Julii Eleny Goldmann pt. *Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms "Star Trek" and "Supernatural"*

## PRZEGLĄDY

Agnieszka Tambor

Półka filmowa okiem kamery. Polscy operatorzy w Hollywood – artyści czy rzemieślnicy?

Agnieszka Nęcka-Czapska

Półka literacka 2023





## Contents

### NON-FICTION IN POLISH LITERATURE

Wioletta Hajduk-Gawron

Prescriptum

### NON FICTION

László Kálmán Nagy

Non-fiction Literature on the Danube. Reception of Selected Polish Works in Hungary

Lidija Tanuševska

Macedonian Reception of Polish Non-fiction Literature

Teresa Dalecka

Non-fiction Literature in Lithuania in Recent Decades

Anna Pekaniec

Karolina and Dułębianka. Authorial Biographical Strategies in *Samotnica*. *Dwa życia Marii Dułębianki* by Karolina Dzimira-Zarzycka

Agnieszka Nęcka-Czapska

An (Im)perceptible Tale of the Self. On the Margins of Agnieszka Osiecka's *Rozmowy w tańcu*

Katarzyna Hanik

An Autobiographical Game. On *Rozmowy w tańcu* by Agnieszka Osiecka

Beata Tarnowska

A Story with a Seashore. On Bruno Schulz's Pseudobiography  
in David Grossman's Novel *See Under: Love*

Grażyna Maroszczyk

*Let it Die before Me. Stories of Mothers of Disabled Children* in Jacek Holub's  
Social Reportage

Katarzyna Frukacz-Lewandowska

Truth of Image or Image of Truth? Visual Components of Polish Reportage  
Literature in the Age of Fluid Factography

Dariusz Rott

Iceland from the Perspective of a Migrant Narrative of Mirosław Gabryś

Justyna Zych

Between Autobiography and a Baedeker. Women Writers as Guides

Andrea F. De Carlo

Anamorphosis of Literature: Women's Essay Writing as a Hybrid Genre  
on the Example of Joanna Mueller's Essay

Monika Válková Maciejewska

Reading Realfantasy. The Latest Polish Prose in Classes for Foreigners

Elżbieta Dutka

"The Upside Down" Mountains. On a New Trend in the Mountaineering  
Non-fiction

VARIA

Renata Ryba

On Foreign Soil – Stefan Jan Ślizien's Account of the Moldavian Expedition (*Haracz  
krwią turecką Turkom wyplacony* [*Tribute paid with Turkish blood to the Turks*])

## Contents

Choi Sung-Eun (Eстера Czój)

Reception of Olga Tokarczuk's Work in South Korea

Joanna Przyklen, Irmina Kotlarska

A Glottoeducational Versus a Glottodidactic Discourse. In Search of the *genus proximum* and *differentia specifica* of the Discourse Regarding Foreign Language Didactics (the Perspective of Historical Linguistics)

Krzysztof Małek

Tatiana Goricheva's Animal Essays in Genological Reflection. Reconnaissance

## REVIEWS

Dorota Pudo

Genre and Thematic Diversity of Fan Fiction in Julia Elena Goldmann's Monograph Entitled *Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms "Star Trek" and "Supernatural"*

## SURVEYS

Agnieszka Tambor

Film Shelf Through the Lens of a Camera. Polish Cinematographers in Hollywood – Artists or Craftsmen?

Agnieszka Nęcka-Czapska

Literary Bookshelf 2023



Wioletta Hajduk-Gawron

<https://orcid.org/0000-0001-6978-127X>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Prescriptum

**Abstract:** The latest issue of the journal features texts dedicated to a wide range of topics related to Polish *non-fiction* literature. These contributions stem from the VIII International Conference “Polish Literature in the World: Polish Non-Fiction Literature – Perspectives of the Sender and the Recipient”, organised by the University of Silesia in Katowice. The authors examine genres such as biography, autobiography, reportage, and guidebooks, highlighting their shift towards the literary mainstream due to both reader preferences and literary strategies. The articles in this issue provide scholarly reflections on the presence of Polish *non-fiction* literature beyond Poland’s borders, thereby expanding the state of research on literary reception mechanisms and translation strategies.

**Keywords:** Postscriptum Polonistyczne, *non-fiction*, reception of Polish literature

**Abstrakt:** Najnowsze wydanie czasopisma zawiera przede wszystkim teksty poświęcone szerokiemu spektrum zagadnień związanych z polską literaturą *non-fiction*, które są pokłosiem VIII Międzynarodowej Konferencji „Literatura polska w świecie. Polska literatura non-fiction – perspektywa nadawcy i odbiorcy”, zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski w Katowicach. Autorzy wzięli na warsztat takie gatunki jak biografia, autobiografia, reportaż czy bedeker, wskazując na przesunięcie tych gatunków w stronę literackiego centrum zarówno ze względu na preferencje czytelników, jak i strategie pisarskie. Pomieszczone w niniejszym numerze artykuły poddają naukowej refleksji obecność polskiej literatury *non-fiction* poza granicami Polski, poszerzając tym samym stan badań nad mechanizmami recepcji literatury oraz strategii translatorskich.

**Słowa kluczowe:** Postscriptum Polonistyczne, *non-fiction*, recepcja literatury polskiej

Prezentujemy kolejny numer „Postscriptum Polonistycznego”, który poświęcony jest przede wszystkim, lecz nie wyłącznie, szerokiemu spektrum zagadnień związanych z polską literaturą *non-fiction*. Zaobserwowane w ostatnim czasie przesunięcie zainteresowań czytelniczych oraz praktyk pisarskich w stronę takich gatunków jak reportaż, biografia, autobiografia, bedeker czy powieść kryminalna skłania do analizy naukowej tego zjawiska. Zgromadzone w tym wydaniu artykuły stanowią

rezultat wnikliwych badań naukowych, których celem jest analiza nie tylko polskiej literatury faktu, lecz także jej międzynarodowej recepcji oraz różnorodnych strategii narracyjnych stosowanych przez twórców tego gatunku.

Czytelnicy niniejszego tomu mają możliwość zapoznania się, między innymi, z tekstami wygłoszonymi podczas cyklicznej VIII Międzynarodowej Konferencji „Literatura polska w świecie. Polska literatura non fiction – perspektywa nadawcy i odbiorcy”, która odbyła się w listopadzie 2022 roku w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

Rozprawy otwiera artykuł László K. Nagy *Literatura non fiction nad Dunajem. Recepcja wybranych polskich utworów na Węgrzech*. Jego praca stanowi cenny wkład w opis roli polskich przekładów literackich w uzupełnianiu luk na rynkach wydawniczych w kontekście węgierskim. Badacz przywołuje teksty Andrzeja Stasiuka, Ziemowita Szczerka i Krzysztofa Vargi jako te znaczące dla węgierskiego odbiorcy. Podobnie Lidija Tanuševska w swoim artykule *Macedońska recepcja polskiej literatury non fiction* ujawnia mechanizmy rządzące obecnością w Macedonii polskich przekładów książek takich twórców jak Ryszard Kapuściński, Mariusz Szczygieł, Agata Tuszyńska, Kamil Bałuk i Wojciech Jagielski, a Teresa Dalecka w tekście *Literatura non fiction w Litwie w ostatnich dziesięcioleciach* omawia zmieniające się zarówno popularność, jak i postrzeganie tej literatury na Litwie.

Ważnym elementem tego tomu jest badanie autorskich strategii biograficznych. Anna Pekaniec w artykule *Karolina i Dulębianka. Autorskie strategie biograficzne w „Samotnicy. Dwóch życiach Marii Dulębianki” Karoliny Dzimiry-Zarzyckiej* szczegółowo analizuje sposoby przejawiania się figury biografki. Z kolei Agnieszka Nęcka-Czapska oraz Katarzyna Hanik w swoich tekstach skupiają się na badaniu autobiograficznych aspektów w *Rozmowach w tańcu* Agnieszki Osieckiej, ukazując różne aspekty autorskiej autoekspresji.

Justyna Zych w artykule *Między biografią a bedekerem. Pisarki jako przewodniczki* podejmuje temat przesunięcia peryferyjnych gatunków, jakim może być przewodnik, w stronę literackiego centrum. Autorka skupia się na pisarstwie Grażyny Plebanek, Manueli Gretkowskiej

i Katarzyny Tubylewicz. Z kolei Beata Tarnowska w tekście *Historia z morskim brzegiem. O pseudobiografii Brunona Schulza w powieści Dawida Grosmana „Patrz pod: Miłość”* przedstawia alternatywną wersję biografii Brunona Schulza, wskazując przy tym na ciągle mieszanie się w powieści faktów z oniryzmem.

Interesującym aspektem polskiej literatury reportażowej zajmuje się Katarzyna Frukacz-Lewandowska w rozprawie *Prawda obrazu czy obraz prawdy? Wizualne komponenty polskiej literatury reportażowej w dobie płynnego faktografizmu*. Badaczka analizuje wpływ wizualnych elementów na percepcję prawdy w świetle upłynnienia pojęcia faktografizmu. Rozważania Grażyny Maroszczuk w opracowaniu „*Żeby umarło przede mną. Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci*” w społecznym reportażu Jacka Hołuba skupiają się na naukowej refleksji i przybliżeniu reportażu dotyczących trudnych tematów społecznych. W dalszej części numeru Elżbieta Dutka w tekście *Góry „na opak”*. *O nowej tendencji w ramach mountaineering non fiction* omawia nową tendencję w literaturze poświęconej górom i wspinaczce.

W sekcji na temat różnych perspektyw literackich Dariusz Rott przybliża narrację migracyjną Mirosława Gabryśia dotyczącą Islandii, a Andrea F. De Carlo bada kobiecą eseistykę jako gatunek hybrydowy na przykładzie twórczości Joanny Mueller. Monika Válková Maciejewska dzieli się refleksjami na temat wykorzystywania polskiej prozy realfantastycznej w nauczaniu cudzoziemców.

W sekcji *Varia* Choi Sung-Eun (Estera Czoj) przedstawia recepcję twórczości Olgi Tokarczuk w Korei Południowej. Artykuł ma charakter uzupełniający stan badań nad obecnością literatury polskiej w Republice Korei, ponieważ autorka regularnie publikuje w „Postscriptum Polonistycznym”. Joanna Przyklenk i Irmina Kotlarska porównują dyskurs glottoedukacyjny i glottodydaktyczny z perspektywy lingwistyki historycznej, Renata Ryba prezentuje wyniki analizy relacji Stefana Jana Ślizienia z mołdawskiej wyprawy, a Krzysztof Małek w swoim artykule omawia zwierzęcą eseistykę Tatiany Goriczewej.

Raz w roku w czasopiśmie pojawiają się podsumowania literackie i filmowe. Tym razem Agnieszka Nęcka-Czapska przedstawia przegląd

polskich nowości literackich roku 2023. Okazuje się, że największym uznaniem krytyków oraz czytelników cieszyły się książki, które podejmują temat tożsamości oraz rozliczają się z traumami z przeszłości, porządkując teraźniejszość. Natomiast Agnieszka Tambor przypomina rolę polskich operatorów filmowych w Hollywood z perspektywy ich wkładu artystycznego i technicznego w produkcję światowych hitów kinematografii. Z kolei Dorota Pudo przygotowała recenzję monografii *Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms "Star Trek" and "Supernatural"* Julii Eleny Goldmann dotyczącą różnorodności gatunkowej i tematycznej w *fan fiction*.

Zapraszamy do lektury, licząc na to, że zgromadzone artykuły dostarczą inspiracji oraz staną się przyczynkiem do dalszych badań oraz dyskusji nad literaturą *non fiction* i innymi wątkami poruszonymi w tym numerze.

WIOLETTA HAJDUK-GAWRON – PhD, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / dr, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Her research interests include the reception of Polish literature abroad, Polish language glottodidactics, the theory of adaptation and the experience of migration in the educational process. Among her publications are: *Lektura obowiązkowa i co ponadto? O obecności i nieobecności literatury polskiej poza Polską* [*Obligatory Reading and What Else? On the Presence and Absence of Polish Literature Outside Poland*] („Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru” 2006), *Arcydzieła literatury polskiej w praktyce glottodydaktycznej. Zaadaptować czytelnika i tekst* [*Masterpieces of Polish Literature in Glottodidactic Practice. Adapt the Reader and the Text*] („Adaptacje I. Język – Literatura – Sztuka” 2013) and *Treści proekologiczne w glottodydaktyce polonistycznej na podstawie podręczników i badań ankietowych w perspektywie metodyki zadaniowej* [*Pro-ecological Content in Polish Glottodidactics on the Basis of Textbooks and Survey Research in the Perspective of Task-Based Methodology*] („Postscriptum Polonistyczne” 2021).

Jej zainteresowania naukowe dotyczą recepcji literatury polskiej w świecie, glottodydaktyki polonistycznej, teorii adaptacji oraz doświadczenia migracji w procesie edukacyjnym. Autorka m.in. artykułów: *Lektura obowiązkowa i co ponadto?*



*O obecności i nieobecności literatury polskiej poza Polską* („Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru” 2006), *Arcydzieła literatury polskiej w praktyce glottodydaktycznej. Zaadaptować czytelnika i tekst* („Adaptacje I. Język – Literatura – Sztuka” 2013), *Treści proekologiczne w glottodydaktyce polonistycznej na podstawie podręczników i badań ankietowych w perspektywie metodyki zadaniowej* („Postscriptum Polonistyczne” 2021).

E-mail: wioletta.hajduk-gawron@us.edu.pl

Non fiction



László Kálmán Nagy

<https://orcid.org/0000-0003-3650-588X>

Uniwersytet Jagielloński  
Kraków, Polska

## Literatura *non fiction* nad Dunajem. Recepcja wybranych polskich utworów na Węgrzech

Non-fiction Literature on the Danube.  
Reception of Selected Polish Works in Hungary

**Abstract:** The article presents selected issues related to non-fiction literature in Hungary and the reception of some Polish works. In Hungarian culture, non-fiction literature has not gained its proper position to this day and, in a sense, it is considered a marginal work that does not have a permanent place in the national canon. It is consistently omitted in new historical and literary studies and there is a lack of continuity in the presentation of this achievement. This genre gained some notoriety and popularity in the 1930s thanks to the sociographic trend of the Hungarian prose represented by Gyula Illyés. However, since the second half of the 20th century, for example, the father of a Hungarian reportage, Árpád Pásztor, has belonged to the circle of forgotten writers, although at the beginning of the 20th century, as a correspondent of capital magazines, he sent reports from various countries of the world. Literary scholars have also forgotten about György Moldov, who died in 2022, and was considered the most famous and popular author of non-fiction literature during the period of real socialism. Many outstanding Polish non-fiction texts, e.g. Ryszard Kapuściński's, were able to fill a certain gap in the Hungarian culture thanks to Hungarian Polish translators involved in Polish culture. The most interesting non-fiction titles from the point of view of the Hungarian culture recently include books by Andrzej Stasiuk, Ziemowit Szczerek and Krzysztof Varga.

**Keywords:** contemporary Hungarian literature, non-fiction, reception of Polish literature abroad

**Abstrakt:** W artykule zostały zaprezentowane wybrane zagadnienia dotyczące problematyki literatury *non fiction* na Węgrzech oraz recepcja niektórych polskich utworów. W kulturze węgierskiej literatura *non fiction* do dziś nie uzyskała właściwej pozycji i w pewnym sensie uważana jest za twórczość marginalną, która nie ma stałego miejsca w narodowym kanonie. Jest ona konsekwentnie pomijana w nowych opracowaniach historycznoliterackich i brakuje ciągłości w prezentacji tego dorobku. Gatunek ten uzyskał w latach 30. pewien rozgłos i popularność dzięki socjograficznemu nurtowi prozy węgierskiej reprezentowanemu przez Gylulę Illyésa. Natomiast od drugiej połowy XX wieku np. ojciec węgierskiego reportażu Árpád Pásztor należy już do kręgu zapomnianych pisarzy, choć na początku XX stulecia jako korespondent stołecznych pism przysyłał reportaże z różnych krajów świata. Literaturoznawcy zapomnieli także o zmarłym w 2022 roku György Moldovie, który w okresie realnego socjalizmu uchodził za

najbardziej znanego i popularnego autora literatury *non fiction*. Wiele wybitnych polskich tekstów *non fiction*, np. Ryszarda Kapuścińskiego, było w stanie wypełnić pewną lukę w kulturze węgierskiej dzięki zaangażowanym w polską kulturę węgierskim tłumaczom-polonistom. Do najciekawszych pozycji *non fiction* z punktu widzenia kultury węgierskiej należą w ostatnim okresie książki Andrzeja Stasiuka, Ziemowita Szczerka i Krzysztofa Vargi.

Słowa kluczowe: współczesna literatura węgierska, *non fiction*, recepcja literatury polskiej za granicą

Na początku należy wyjaśnić los terminu *non fiction* w literaturoznawstwie węgierskim choćby w ostatnich kilkudziesięciu latach. Właściwie do lat 90. ubiegłego wieku preferowane było wyłącznie węgierskie określenie *tényirodalom*, czyli kalka językowa polskiego pojęcia *literatura faktu* (lub *literatura faktograficzna*). Jestem zwolennikiem używania raczej rodzimych terminów, ale *non fiction* ma jednak szersze znaczenie niż *literatura faktu*, w dość fortunny sposób pozwala bowiem na łączenie we wspólną grupę bardzo różnych realizacji tego gatunku – reportaży, wspomnień, biografii i autobiografii, rozmaitych relacji, dzienników, pamiętników, kronik, wywiadów i prozy podróżniczej. Choć *literatura faktu* miała być wyzwaniem dla fikcji literackiej i od początku swojego sformalizowanego istnienia zwróciła się ku dokumentowi i empirycznie odbieranej rzeczywistości, to i tak została przeniknięta elementami fikcji, szczególnie technikami narracyjnymi powieści, przy czym skutek powstania licznych odmian gatunkowych w piśmiennictwie węgierskim czasem trudno oddzielić od siebie poszczególne gatunki *non fiction* (zob. *Literatura faktu*).

Niezależnie od nazewnictwa gatunek *non fiction* czy *tényirodalom* od początku uważany był za „niechciane dziecko” piśmiennictwa węgierskiego, którego główny nurt, przynajmniej oficjalny i akademicki, najwyraźniej preferował twórczość fikcyjną. I to z różnych przyczyn – często pozaestetycznych i politycznych, nawet niezależnie od aktualnie istniejącego systemu.

Z powodu odmiennej sytuacji politycznej i historycznej Polski i Węgier w wieku XX drogi naszych *non fiction* dość wyraźnie się rozeszły – zwłaszcza pod względem tematycznym. Ponieważ literatura węgierska niemal w całości przeoczyła pozytywizm, a realizm doszedł do głosu z wielkim opóźnieniem, właściwie dopiero w późniejszej twórczości Kálmána

Mikszátha (1847–1910), charakterystyczne dla polskiego pozytywizmu kwestie, takie jak troska o los najbiedniejszych i przedstawianie postaci chłopskich i dziecięcych, pojawiły się dopiero w latach 30. XX wieku w nurcie socjograficznym prozy węgierskiej. Stanowił on pierwszą wielką falę twórczości niefikcyjnej najwyraźniej widoczną w dorobku genialnego Gyuli Illyésa (1902–1983) – instytucji jednoosobowej, poety, prozaika, działacza społecznego, dramaturga, redaktora, tłumacza literatury obcej. W latach 20. XX wieku Illyés zmuszony był do emigracji na Zachód, a w okresie realnego socjalizmu stał się nie tylko symbolem współczesnej kultury, członkiem-korespondentem Węgierskiej Akademii Nauk i posłem do Parlamentu, lecz także jednym z najważniejszych działaczy ówczesnej opozycji demokratycznej.

Na łamach czasopisma „Nyugat” w 1934 roku Illyés opublikował niemalże klasyczny przykład piśmiennictwa podróżniczego, czyli notatki z podróży do Rosji (*Oroszország. Úti jegyzetek*). Dzienniki pisał przez dziesiątki lat, a w 1936 roku wydał monumentalne dzieło *Puszták népe*, które w polskim przekładzie ukazało się już w 1954 roku pt. *Lud pusztty*. Utwór należy do gatunku socjografii literackiej, która przedstawia sposób życia kilku pokoleń Węgrów – chłopów, którzy żyli i pracowali daleko od cywilizacji.

Ogromny sukces tej książki w latach 30. sprawił, że władze komunistyczne w okresie powojennym postanowiły „zamówić” u Illyésa kontynuację *Ludu pusztty*. Pisarz miał przedstawić życie potomków bohaterów poprzedniego tomu w dobie socjalizmu. Illyés nie wykonał tego zadania, ale *Lud pusztty* do dziś należy do najwyższej cenionych węgierskich dzieł *non fiction*. Z okazji 120. rocznicy urodzin autora w roku 2022 ukazała się kolejna monografia, pióra Béli N. Horvátha pt. *Nép és nemzet [Lud i naród]*, poświęcona m.in. wspomnianemu utworowi (Béla, 2021). Należy jednak dodać, że *Lud pusztty* – mimo że od początku był wysoko oceniany przez krytyków i literaturoznawców – obecnie jest mało popularny wśród czytelników. Młode pokolenia w zasadzie nie znają tej książki i niechętnie czytają ją nawet studenci filologii węgierskiej. Taki jest również ich stosunek do innych, porównywalnie ważnych pozycji węgierskiej literatury *non fiction*. Za taki stan rzeczy

w pewnym sensie odpowiadają czołowi badacze literatury węgierskiej, zarówno krajowi, jak i zagraniczni, którzy w swoich kompendiach historycznoliterackich dość mało uwagi poświęcali temu gatunkowi (zob. m.in. Szegedy-Maszák, Veres, szerk., 2007; Grendel, 2019). Trzeba jednak dodać, że wcześniej, w latach realnego socjalizmu, w wielotomowej, dziś już przestarzałej historii literatury węgierskiej, omawiającej literaturę od początków do połowy lat 70., aż kilka rozdziałów poświęcono reportażowi i pamiętnikom<sup>1</sup>.

Po 1989 roku wyraźnie zaczęło słabnąć zainteresowanie badaczy literaturą *non fiction*. Jej sytuacja w kulturze węgierskiej nadal wygląda cokolwiek dziwnie, jej status jest wciąż niewyjaśniony: jest nam jednocześnie potrzebna i niepotrzebna, oceniana czasem wysoko, czasem nisko. Nie ma takiego znaczenia w kulturze węgierskiej, jaką ma w kulturze polskiej, na co trafnie zwraca uwagę Nóra Süpek w artykule *Tükröt tart élénk a lengyel riportirodalom [Polska literatura reportażowa lustrem dla Węgrów]* (Süpek, 2022). Niestety w żadnym ośrodku uniwersyteckim nie istnieje na filologii rodzimej pracownia czy zakład badań nad literaturą *non fiction*. A należałoby ją badać choćby w sposób pośredni, np. w formie analizowania gatunków mieszanych i paraliterackich. Brakuje też poważniejszych opracowań czy prac zbiorowych dotyczących węgierskiego reportażu. Także w szkołach doktorskich wśród rozpisanych tematów przyszłych dysertacji literatura *non fiction* jest najczęściej pomijana.

Opiniotwórcze i oficjalne kręgi literackie przez długie dziesięciolecia deklaratywnie opowiadały się za wartościami literatury wysokiej, elitarnej, nie zdając sobie sprawy ani z faktycznych oczekiwań odbiorców

<sup>1</sup> Redagowana przez m.in. Istvána Sötéra i wydawana w latach 1964–1966, a następnie 1984–1990, składająca się z 12 tomów *Historia literatury węgierskiej* stanowiła największe przedsięwzięcie literaturoznawstwa węgierskiego aż do 1990 roku (zob. Sötér, szerk., 1946–1966). Mimo ograniczeń cenzuralnych autorzy starali się znaleźć kompromis między doktrynalnym dogmatyzmem a nowoczesną nauką. Dzięki specyficznemu kolorowi okładki te dwie serie popularnie nazywane były „wielki szpinak” i „wielki szczaw”. Doczekały się one wydania cyfrowego i nawet dziś stanowią ważne źródło wiedzy dla badaczy literatury.

ani z tego, że granica między literaturą popularną a wysoką zaczęła się zacierać już od lat 60. ubiegłego stulecia. W dodatku przed 1989 rokiem kultura na pozór nie stanowiła towaru, więc literaturę *non fiction* pomijano w imię wyższych wartości estetycznych. Podczas gdy istniało spore zapotrzebowanie czytelnicze na tzw. mówienie prawdy, pisarze, którzy podjęli się tego zadania w ramach literatury *non fiction* w konwencji reportażu i innych form dokumentalnych, rzadko kiedy byli doceniani przez krytyków i literaturoznawców

Polska i węgierska twórczość *non fiction*, jak wspomniano, w wieku XX poszły w zupełnie innych kierunkach. Po II wojnie światowej w literaturze polskiej nastąpił ogromny rozkwit literatury faktu – chociażby dzięki szeroko rozumianemu piśmiennictwu wojenno-okupacyjnemu, w tym obozowo-łagrowemu. (Wiadomo, że nurt łagrowy mógł być uprawiany tylko na emigracji). Tymczasem Węgrzy musieli absolutnie przemilczeć najpierw wydarzenia II wojny światowej, przede wszystkim na froncie wschodnim, później zaś całą historię powstania węgierskiego 1956 roku. Znamienne, że nawet *Dziennik węgierski 1956* Wiktora Woroszyłskiego (1927–1996) ukazał się na Węgrzech dopiero w latach 80. XX wieku.

Należy pamiętać, że faktografia paradoksalnie nie przestała się rozwijać mimo tego, że w okresie stalinizmu i realnego socjalizmu w obu naszych krajach praktycznie wszyscy twórcy byli poddawani ograniczeniom cenzuralnym. Z jednej strony władze regularnie zamawiały reportaże na temat nowej, tj. socjalistycznej rzeczywistości, z drugiej strony pojawiały się próby faktograficznego opisu realnie istniejącego świata, dalekie od wyidealizowanych obrazów. Adam Mazurkiewicz w *Polskiej literaturze socrealistycznej* zebrał pokaźny zestaw wspomnień, reportaży i dzienników z lat stalinizmu (zob. Mazurkiewicz, 2020: 558–590), a wśród węgierskich badaczy najmłodszego pokolenia Orsolya Németh m.in. w swej rozprawie doktorskiej obronionej na Uniwersytecie Katolickim im. Pétera Pázmánya w Budapeszcie w 2018 roku zaprezentowała wybrane zagadnienia kultury krajów postsowieckich właśnie na tle polskiej literatury *non fiction* (zob. Németh, 2018).

Charakterystyczne dla kultury węgierskiej okresu realnego socjalizmu było to, że do 1989 roku na szczególnych prawach tworzyli pisarze zwani umownie „oficjalnymi krytykami systemu”, wśród nich przedstawiciele uprawiający gatunek *non fiction*. Oni wprowadzili ostro krytykowali „błędy” socjalizmu, ale traktowali je jako (częste) wyjątki, które można „naprawić”. Dlatego nie dostrzegali w nich systemowości i nigdy nie podważali słuszności systemu reprezentowanego przez Jánoša Kádára od 1956 roku aż do wprowadzenia zmian ustrojowych. W celu podtrzymywania pewnych pozorów „demokracji socjalistycznej” pisarze ci – nie tylko autorzy *non fiction*, lecz także beletryści – w zależności od aktualnych potrzeb władz byli wspierani i lansowani bądź odstawiani na tor boczny. Jednak nawet niektóre utwory ulubieńców władzy i tak podlegały ograniczeniom cenzuralnym<sup>2</sup>.

Wśród „oficjalnych krytyków” systemu szczególne miejsce zajmował zmarły w wieku 88 lat György Moldova (1934–2022)<sup>3</sup>. Do 1989 roku wydał on ponad 70 książek, i to w dużych nakładach. Czytelnicy polscy nie zdawali sobie sprawy z jego ogromnej popularności, bo w latach 70. i 80. ubiegłego wieku w Polsce ukazały się tylko cztery dzieła Moldovy – w tłumaczeniu: Feliksa Netza, Tadeusza Olszańskiego, Andrzeja Sieroszewskiego, Magdaleny Schweinitz-Kulisiewicz i Jana Zimierskiego<sup>4</sup>. W odróżnieniu od innych węgierskich utworów nie budziły one większego zainteresowania. Na Węgrzech natomiast miliony Węgrów – wśród nich nawet ludzie z wykształceniem podstawowym – czytały jego powieści-reportaże, m.in. o kolejarzach, górnikach, kierowcach TIR-ów, holocaustie bądź byłych pracownikach służby bezpieczeństwa w latach

<sup>2</sup> Dobitym tego przykładem jest twórczość Erzsébet Galgóczi (1930–1989), beletrystki i reportażystki, autorki mikropowieści *Törvényen kívül [Poza prawem]* (1980), na podstawie której w roku 1982 powstał polsko-węgierski film *Egymásra nézve – Inne spojrzenie*, z Grażyną Szapołowską i Jadwigą Jankowską-Cieślak w rolach głównych.

<sup>3</sup> W kabarecie politycznym – „prokomunistyczno-opozycyjnym” – porównywalną rolę odgrywał Géza Hofi (1936–2002).

<sup>4</sup> *Zielono-biała narzeczona i inne opowiadania* (1972); *Niezwyknięta jedenastka i inne opowiadania* (1980); *Łapanie życia* (1985); *Ciemny anioł* (1987).



stalinizmu. W preferencjach czytelniczych Moldova znajdował się wówczas w absolutnej czołówce, był najbardziej znanym i poczytnym autorem węgierskim.

Obecnie, w opublikowanej przez najbardziej renomowane wydawnictwo na Węgrzech (Akadémiai Kiadó) najnowszej syntezie historycznoliterackiej pt. *Magyar irodalom [Literatura węgierska]* (Budapest 2010, 2011) całej twórczości Moldovy poświęcono półtorej liniiki z wymienieniem dwóch jego utworów. Znamienne, że w tak krótkiej wzmiance znajduje się informacja, że działalność reporterska preferowana i wspierana była przez ówczesne władze polityczne. Tymczasem pominięto poznawcze i artystyczne wartości jego pisarstwa.

Mimo że Moldova zdecydowanie popierał socjalizm i nawet pod koniec życia był zdania, że okres Kádára – „łodówkowego/gulaszowego socjalizmu” – stanowił najlepszy okres historii Węgier, to do 1989 roku także on miewał jednak problemy z cenzurą – o ile w swojej krytyce ustroju posuwał się zbyt daleko. Jego ogromna popularność utrzymująca się przez dziesiątki lat nie koresponduje z tym, jak szybko został on zapomniany przez oficjalne literaturoznawstwo. Jest to związane ze wspomnianą ogólną niechęcią literaturoznawców węgierskich do gatunku *non fiction*. Do nielicznych wyjątków należy doceniana przez naukowców twórczość Illyésy, który jak wspomniano, jest jednak mało popularny wśród czytelników.

Dla kultury węgierskiej charakterystyczne jest więc preferowanie literatury elitarnej. Przeważają w niej przypadki, kiedy ogromna popularność pewnych pisarzy *non fiction* nie zaowocowała większym zainteresowaniem literaturoznawców. Nawet młodsze pokolenia badaczy operują na gruncie niejako przestarzałych już kategorii aksjologicznych i uważają tę twórczość za marginalną. Wydaje się ona mało wartościowa pod względem artystycznym i marginalna w tym sensie, że niekoniecznie musi się znaleźć w głównym kanonie.

Nobilitacja literatury *non fiction* nawet obecnie nie dokonuje się więc w wystarczającym zakresie. Nawiasem mówiąc, podobnie wygląda sytuacja w przypadku każdej twórczości, która zahaczała o literaturę popularną. W okresie realnego socjalizmu bardzo lubiana przez czytelników

była pochodząca z Debreczyna Magda Szabó (1917–2007). Nie należała ona bezpośrednio do kręgu twórców *non fiction*, ale wiele jej utworów ma charakter autobiograficzny i dokumentalny, m.in. powieść *Fresko* (1958) (*Fresk*, 1960), portretująca Węgrów z okresu powojennego. Szabó została wyróżniona wieloma nagrodami i odznaczeniami, była jedną z najczęściej tłumaczonych na języki obce autorek węgierskich. W Polsce też jest lepiej znana niż Moldova – kilkanaście jej książek przełożono na język polski.

Po śmierci tej pisarki władze Uniwersytetu Debreczyńskiego jednak nie uwieczniły pamięci o niej na ścianach dziedzińca wśród wielu innych wybitnych Węgrów, notabene absolwentów tej uczelni i związanych z tym miastem. Zaważyła opinia profesora literatury, członka rzeczywistego Węgierskiej Akademii Nauk: „Póki co wcale nie wiadomo, czy Szabó była wielką pisarką. Czas pokaże, warto powrócić do tego tematu za kilkadziesiąt lat”. Świadczy to o specyficznym podejściu badaczy do wszystkiego, co jest popularne, w tym do twórczości *non fiction*.

Nic zatem dziwnego, że także polska literatura *non fiction* ma specyficzną pozycję nad Dunajem. Od razu należy podkreślić, że znajduje się ona jednak w lepszej sytuacji niż twórczość rodzima. Co do ogólnych cech jej recepcji, warto wymienić następujące: tłumaczami polskiej literatury *non fiction* – z natury rzeczy – są poloniści węgierscy, więc również jej prezentacją na rynku czytelnicy zajmuje się to samo wąskie grono badaczy; są oni zakochani w kulturze polskiej, w ich opiniach równie ważną rolę odgrywają oceny polskiego rynku wydawniczego, własne preferencje oraz osobiste znajomości, a nawet przyjaźnie z polskimi autorami; w małym stopniu akcentują oni swoją węgierskość i rzadko też szukają znacznych rozbieżności w interpretacji utworów. Nie należy tu spodziewać się wielkich zaskoczeń, ani w kwestii *non fiction*, ani w przypadku klasyków; ani też takich utworów, których recepcja następuje na Węgrzech z wielkim opóźnieniem<sup>5</sup>. Większa rozpiętość

<sup>5</sup> Np. *Bunt* (1922) Władysława Reymonta ukazał się w przekładzie Istvána D. Molnára dopiero w 2021 roku pod tytułem *Lázadás*.

opinii czytelniczych występuje raczej wtedy, gdy w ocenie książek dochodzą do głosu zwykli zjadacze chleba lub specjaliści od innych kultur, którzy niekoniecznie należą do amatorów literatury polskiej.

Działalność tłumaczy, badaczy i krytyków na Węgrzech nie tworzy więc innej, zmadziaryzowanej panoramy polskiego *non fiction*. Kiedy w Polsce popularność Ryszarda Kapuścińskiego osiągnęła szczyt, w podobnym czasie pojawiły się jego książki po węgiersku, m.in. *Jeszcze dzień życia* (1976) (jako *Golyózáporban Angola földjén [W gradzie kul po ziemiach Angoli]*, 1977). Pozycja ta doskonale ilustruje specyficzne zapotrzebowanie Węgrów na tytuły „łopatologiczne”, ściśle wskazujące na tematykę książki. Ponadto na Węgrzech ukazał się także *Cesarz* (1978–1981), *Szachiszach* (1982–1985), *Imperium, Lapidarium I–V* (1990, 1995, 1997, 2000, 2001–2005),

Recepcja utworów Kapuścińskiego na Węgrzech była jednoznacznie pozytywna: autora przedstawiano jako jednego z najwybitniejszych dziennikarzy-podróżników. Kapuściński przyjeżdżał na Węgry, udzielał wywiadów, uczestniczył w spotkaniach autorskich w różnych miastach Węgier. Jego książki z całą pewnością wypełniły pewną lukę, bo nie było porównywalnych teksów pióra autorów węgierskich. Poza uczonymi recenzjami zawodowych literatów, w tym polonistów – najczęściej powielających polskie opinie – regularnie pojawiały się komentarze zwykłych czytelników, którzy wreszcie czegoś nowego i konkretnego dowiedzieli się o opisywanych egzotycznych krajach. Jeżeli chodzi o tego autora, jego utwory w pewnym sensie zastąpiły na Węgrzech nieistniejącą literaturę krajową o tematyce dziennikarsko-podróżniczej. O wielkim znaczeniu Kapuścińskiego świadczy to, że na język węgierski została przetłumaczona także monografia Artura Domosławskiego *Kapuściński non fiction* – ale znowu pod innym, „przyjaznym” dla Węgrów tytułem, niezawierającym terminu *non fiction*: *Háborúk és forradalmak költője. A legendás Ryszard Kapuściński [Poeta wojen i rewolucji. Legendarny Ryszard Kapuściński]* (przeł. Péter Hermann, 2011). Ze skandalu literackiego wywołanego w Polsce przez tę książkę właściwie nic nie dotarło do węgierskiego czytelnika.

Mówiąc o karierze Kapuścińskiego na Węgrzech, należy jednak dodać, że także na gruncie węgierskim działał kiedyś porównywalny do Kapuścińskiego dziennikarz, pisarz, tłumacz literatury i reporter, nazywany ojcem reportażu węgierskiego. Był to popularny od początku XX wieku, ale z powodu żydowskiego pochodzenia odstawiony pod koniec życia na tor boczny Árpád Pásztor (1877–1940), który jako korespondent pism „Budapesti Napló” [„Dziennik Budapeszteński”] oraz „Az Est” [„Wieczór”] wysyłał reportaże z różnych krajów świata. Dziś Pásztor należy do kręgu całkowicie zapomnianych pisarzy.

Podobnie jak utwory Kapuścińskiego, do rąk węgierskich czytelników szybko dotarły teksty *non fiction* lub graniczące z *non fiction* Andrzeja Stasiuka, np. *Jadąc do Babadag*, *Taksim* i *Opowieści galicyjskie*. Na pierwszy rzut oka wydaje się oczywiste, że dzieło *Jadąc do Babadag* (2004, 2006) mogło stanowić inspirację do powstania niezwyklej relacji podróżniczej Noémi Kiss pt. *Rongyos ékszerdoboz [Poszarpane pudełko na biżuterię]* (2009). Podczas rozmowy z autorką – niedawno jeszcze pracownikiem naukowo-dydaktycznym na Uniwersytecie w Miskolcu w Zakładzie Literatury Porównawczej – stało się jednak jasne, że zaczęła pisać tę książkę przed pojawieniem się na Węgrzech *Jadąc do Babadag*. W *Rongyos ékszerdoboz* Kiss opisuje swoją niezwykłą podróż autokarem na „Wschodzie”, po bezdrożach Ukrainy i Bukowiny. Jej relacje byłyby interesujące także dla polskiego czytelnika, ale ten utwór nie znalazł jeszcze tłumacza. Nic dziwnego, bo w obu naszych krajach – i nie tylko w przypadku *non fiction* – przekłady powstają czasem niemalże przypadkowo, dzięki osobistym znajomościom i preferencjom.

W Polsce niedawno ukazał się węgierski utwór *non fiction* László Váriego Fábiana *Poczta polowa. W sowieckim mundurze na pruskiej ziemi* (2022)<sup>6</sup>. Autorem jest węgierski pisarz z Zakarpacia, a do przełożenia tej książki zachęcił tłumacza, Krzysztofa Wołosuika, absolwenta krakowskiej hungarystyki, węgierski polonista starszego pokolenia, historyk, poeta i tłumacz, były konsul generalny w Krakowie – István

<sup>6</sup> Zob. oryginał: V.F. László, *Tábori posta – Szovjet mundérban Poroszföldön* (2011).

Kovács. Polski tytuł jest tożsamy z oryginałem, ale w obu naszych językach brzmi nieco efekciarsko, bo pruska ziemia to tereny dawnego NRD, gdzie służył László, wcielony do armii radzieckiej.

Z wielu powodów dla autora tego artykułu (rodowitego Węgra) najbardziej „przyjaznym” tematem byłoby szczegółowe omawianie recepcji trylogii węgierskiej Krzysztofa Vargi, czyli utworów: *Gulasz z turula* (2004) [*Turulpörkölt*] (2009), *Czardasz z mangalicą* (2014) [*Mangalicacsárdás*] (2015) oraz *Langosz w jurcie* (2016) [*Lángos a jurtában*] (2017). O nich jednak tylko w dużym skrócie. Na tłumaczenie pierwszego z nich, przełożonego przez Pétera Hermanna, trzeba było czekać pięć lat, natomiast pozostałe ukazały się w ekspresowym tempie w przekładzie Lajosa Pálfalviego. Wszystkie sprowokowały czytelników do zagorzałych dyskusji. Warto by poznać większość opinii – począwszy od tego, że *Gulasz z turula* powinien znajdować się na Węgrzech na liście lektur obowiązkowych w szkołach średnich, a skończywszy na tym, że stanowi on upokorzenie Węgrów w takim stopniu, że sfinansowanie jego przekładu na język węgierski to po prostu wstyd dla kultury. Szczególnie Węgrzy z Siedmiogrodu są przeczuleni na punkcie swojej węgierskości i nie potrafią odbierać tekstów Vargi w kategoriach literackich. A kategorii i kwestii pozaliterackich jest sporo. Należy do nich np. sprawa obcości i zdomowienia, o czym pisała Agnieszka Janiec-Nyitrai w dziele *Zobaczyć na nowo. Podróże literackie Andrzeja Stasiuka, Krzysztofa Vargi i Ziemowita Szčerka* (Janiec-Nyitrai, 2018: 53). Jeżeli chodzi o książki Vargi, punktem wyjścia dla typowego czytelnika węgierskiego są akurat aspekty pozaliterackie, dotyczące np. poczucia dumy narodowej. W negatywnej percepcji tego utworu wielu czytelnikom nie przeszkadza fakt, że autor tej węgierskiej „trylogii” jest pół-Węgrem i wcale nie wyśmiewa Węgrów jako outsider. W dużej mierze utożsamia się z mieszkańcami kraju naddunajskiego, rozumie Madziarów i sam potrafi wytłumaczyć pewne ich cechy narodowe. W ramach tego artykułu z powodu właśnie braku dystansu moich rodaków pominię omówienie recepcji wspomnianych książek Vargi, choć autor m.in. dzięki innym swoim utworom, także przetłumaczonym na język węgierski (*Nagrobek z lastryko, Aleja Niepodległości*), zasługiwałby na większą uwagę.

W mojej ocenie z przyczyn poznawczych ciekawsze mogą okazać się inne utwory, w tym *Gottland* (2006) Mariusza Szczygła (ur. 1966) oraz *Via Carpatia. Podróże po Węgrzech i Basenie Karpackim* (2019) Ziemowita Szczerka (ur. 1978). Pierwszy z wymienionych tekstów ukazał się na Węgrzech w tłumaczeniu Zsuzsy Mihályi w 2009 roku. Tytuł węgierski drugiego dzieła stanowi wierne tłumaczenie polskiego, czyli *Via Carpatia – avagy csavargások Magyarországon és a Kárpát-medencében*. Książka została przełożona przez Antala Grozdicsa i wydana w 2022 roku. Pierwszy utwór wybrano dlatego, że – ku zaskoczeniu odbiorców – podjęto w nim pomijaną przez autorów węgierskich problematykę czeską. W książce Szczygła prezentuje się ona dla Węgrów z innej perspektywy niż dla Polaków. Właśnie ta pozycja ma szansę uzupełnić tę lukę w kulturze węgierskiej, której z różnych względów, przede wszystkim z powodu specyficznej mentalności Węgrów, pisarze węgierscy raczej nie są w stanie wypełnić. Natomiast książka Szczerka jest bardzo cenna poznawczo i tematycznie tylko luźno związana z trylogią Vargi, bo autor postrzega Węgry i Węgrów w zupełnie odmiennej optyce.

Warto by zająć się także obrazem Ukrainy widzianym przez Szczerka w książce *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian* (2013) [*Jön Mordor és felfal minket, avagy a szlávok titkos története*] (2016, przeł. Gábor Körner), ale z pewnych powodów ograniczę się do obrazu Węgier w *Via Carpatia*.

Wracając do Szczygła: w kulturze polskiej zajmuje on specyficzne i dość odrębne miejsce z tego względu, że jest wyjątkowo zafascynowany kulturą czeską. Ma wielu przyjaciół w Czechach, przede wszystkim w Pradze, bardzo dobrze zna język czeski, a także kulturę – od wewnątrz, niejako „od kuchni”. Na gruncie węgierskim nie mamy porównywalnego znawcy kultury czeskiej. Polscy interpretatorzy *Gottlandu* również podkreślają wyjątkowość autora i jego utworu, ale naturalnie czynią to z perspektywy zakorzenionych w świadomości zbiorowej polskich stereotypów o Czechach – dotyczących zarówno kraju, jak i jego mieszkańców. Jednak „*Gottland* – to kraj horroru, smutku i groteski. *Gottland* Mariusza Szczygła nie ma nic wspólnego ze stereoty-

pową opowieścią o kraju wesołków, zabijających czas przy piwie” (Radziwon, 2021). Również Janiec-Nyitrai odbiera *Gottland* jako okazję do reinterpretacji mitów i stereotypów oraz jako możliwość pokazania niejednoznacznych sytuacji, wszystkiego, co wymyka się schematom (zob. Janiec-Nyitrai, 2018: 188).

Utwór Szczygła był w Polsce zaskoczeniem na tle narodowych stereotypów, na Węgrzech natomiast z innych powodów. Mianowicie dlatego, że polskie i węgierskie stereotypy o Czechach są po pierwsze odmienne, a po drugie na Węgrzech jest ich nieporównywalnie mniej. Zresztą ogólna wiedza Węgrów na temat Czech jest nieporównywalnie skromniejsza niż wiedza Polaków. Z przedstawionych w *Gottlandzie* postaci nieznany był na Węgrzech nawet Tomáš Baťa, który w miejscowości Martfű nad Dunajem założył fabrykę butów. Węgrzy na ogół nie kojarzą nazwy tej marki obuwniczej z nazwiskiem fundatora wielkiej firmy.

Węgrzy nigdy nie byli tak zainteresowani Czechami jak Polacy. Nawet niewielu Węgrów wie, że obecne Czechy stanowiły część imperium Habsburgów, a historia samej Czechosłowacji również należy już do mglistych opowieści. Sęk nie tylko w tym, że Węgrzy na przestrzeni wielu stuleci byli zapatrzeni tylko w siebie, względnie w Zachód, lecz także w tym, że po Trianon wszelkie zainteresowanie tym krajem ograniczało się wyłącznie do terenów zwanych na historycznych Węgrzech jako *Felvidék*, czyli Górne Węgry. Jest to oczywiście dzisiejsza Słowacja. W okresie realnego socjalizmu nawet sama nazwa geograficzna *Słowacja* czy przymiotnik *słowacki* – z powodu przemilczania sprawy Trianon oraz negatywnej roli krótko istniejącego w latach II wojny światowej słowackiego państwa nazistowskiego – stanowiły punkt niewralgiczny. Od lat 60. Węgrzy jeździli w Tatry „czeskie”, samochód marki Škoda był samochodem marki czechosłowackiej, mieszkańcy Koszyc czy Preszowa mówili – jeśli nie po węgiersku – to po „czesku”. Takie poważne pomyłki wynikały m.in. z tego, że Węgrzy, którzy nie znają języków słowiańskich, na ogół nie potrafią odróżnić ich od siebie. Niektórzy nie odróżniają nawet rosyjskiego od polskiego, a co dopiero bułgarskiego od serbskiego czy czeskiego od słowackiego.

Podczas gdy na Węgrzech ogromną popularnością cieszyły się arcydzieła polskiej szkoły filmowej, na filmach Miloša Formana czy Jerzego Mentzla Węgrzy siedzieli jak na „czeskim filmie”, czyli jak na tureckim kazaniu. Mało rozumieli z tego, co to jest czeski duch, czeska mentalność i czeska bądź czechosłowacka historia. (To oczywiście nie odnosi się do czechosłowackich seriali telewizyjnych typu *Kobiety za ladą* lub *Szpital na peryferiach*).

Gottland Szczygła – razem z drugą, również przetłumaczoną na węgierski jego książką *Zrób sobie raj* (2010) [*Teremts magadnak édenkertet*] (2012) – odkrywa przed Węgrami czeski świat jako rzeczywistość nieznaną. Robi to nie na zasadzie szoku kulturowego spowodowanego obaleniem stereotypów, lecz raczej na zasadzie nowości. Ten świat jest egzotyczny oczywiście nie w takim sensie jak przedstawione przez Kapuścińskiego krainy, lecz paradoksalnie dlatego, że mimo swej inności okazuje się zaskakująco swojski. Lektura *Gottlandu* uświadamia Węgram, jak słabo znają Czechy i czeski naród.

Krótkie informacje na temat *Gottlandu*, które można znaleźć np. na węgierskich stronach internetowych lub na stronach księgarń, są bardzo pozytywne<sup>7</sup>. Podkreśla się wyjątkowość utworu i skromny zasób stereotypów funkcjonujących w świadomości zbiorowej Węgrów. Wśród nich na pierwszym miejscu stoi słynna czeska strategia przeżycia, choć pogodna postawa Szwejka w końcu nie stanowiła ratunku ani przed hitleryzmem, ani przed stalinizmem. Konkluzja jest taka, że mimo istotnych różnic Czesi i Węgrzy dzielą jednak podobny los, na pewno w tym sensie, że „Czechom też nie uszło na sucho”<sup>8</sup>.

Ukazanie się na Węgrzech utworu Szczerka *Via Carpatia...* – podobnie jak książki Vargi – sprowokowało czytelników, w tym nawet niektórych przedstawicieli rządu węgierskiego, do wyrażania niekiedy skrajnie negatywnych opinii. Przeważająca ich liczba – mamy

<sup>7</sup> W recepcji literatury Internet także na Węgrzech odgrywa coraz większą i coraz bardziej opiniotwórczą rolę – również w sensie negatywnym.

<sup>8</sup> Zob. m.in. Könyv: Mariusz Szczygiel: *Gottland*, <https://moobius.hu/konyv/irodalom-67/egyeb-74/mariusz-szczygiel/gottland> [dostęp: 10.11.2022].



kilkadziesiąt wpisów na stronach internetowych – jest jednak pozytywna. Ci, którzy zachwycają się tym utworem, należą najczęściej do obecnej opozycji systemu Viktora Orbána. Ponieważ dziennikarstwo stanowi bardzo upolitycznioną dziedzinę kultury, można stwierdzić, że punkt widzenia outsidera – Polaka – jest dla Węgrów niezwykle cenny. W odróżnieniu od Vargi Szczerek nie jest pół-Węgrem, a jego zamiłowanie do Węgier należy rozpatrywać w kontekście zainteresowania Europą Wschodnią w ogóle. Właśnie na tle tak szerokiego kontekstu zaskakuje doskonała znajomość przez pisarza realiów życia politycznego i gospodarczego na Węgrzech. Tymczasem, na co rodowitych Węgrów rzadko kiedy stać, dzieło charakteryzuje się bardzo wysokim stopniem obiektywności. Szczerek przeprowadził wywiady z przedstawicielami zarówno lewicy, jak i skrajnej prawicy, a jego relacje są rzetelne. Choć autor jednej z recenzji podkreśla, że książka została napisana przede wszystkim dla Polaków, walory poznawcze utworu są niezaprzeczone także dla Węgrów (zob. m.in. Sándor, 2022). Szczerek przecież bez większego dystansu czasowego pokazuje, a właściwie odsłania, mechanizmy działania węgierskiego państwa mafijnego opartego na korupcji – jak opozycja nazywa ten system – bądź Systemu Współpracy Narodowej – jak rząd chce widzieć stworzone przez siebie mechanizmy sprawowania władzy i „narodowej burżuazji”. Szczerek jednocześnie zadaje pytanie o powody sukcesów wyborczych obecnego premiera i zastanawia się nad mentalnością Madziarów.

Odnosnie do tej mentalności warto przytoczyć cytaty z *Gulaszu z turla* Vargi. Doskonale obrazuje on niezrozumiałe dla obcokrajowców skrajne i kuriozalne niekonsekwencje w zachowaniu Węgrów i w traktowaniu przez nich historii, polityki, tradycji i nawet kultury. W swej książce Varga powiela często powtarzaną na Węgrzech anegdotę związaną z wypowiedzeniem przez Węgry wojny Stanom Zjednoczonym 12 grudnia 1941 roku. Rozmowa w rzeczywistości nie odbyła się w tej formie między ówczesnym premierem Węgier László Bárdossym a ambasadorem Stanów Zjednoczonych, ale anegdota dobitnie pokazuje narodowe rozdwojenie jaźni:

- Węgry? Co to za kraj?
- To jest królestwo (...).
- (...) A kto tam jest królem?
- Nie mamy króla (...).
- A kto tam rządzi?
- Admirał Miklós Horthy.
- (...) Ach, więc będziemy mieć przeciwko sobie kolejną flotę!
- (...) Węgry nie mają dostępu do morza i w związku z tym nie mają floty. O co więc wam chodzi? Macie z nami jakiś konflikt terytorialny?
- Węgry nie mają roszczeń terytorialnych wobec USA. Mamy konflikt terytorialny z Rumunią.
- A więc prowadzicie także wojnę z Rumunią?
- Nie (...), Rumunia jest naszym sojusznikiem... (Varga, 2021, e-book).

Mimo że wypowiedzenie przez Węgry wojny USA stanowi fakt historyczny, Biały Dom całkowicie zignorował ten incydent i zareagował dopiero pół roku później, wypowiadając wojnę latem 1942 roku jednocześnie Bułgarii, Rumunii i Węgrom.

Na zakończenie nadal pozostajemy w kręgu wspólnych tematów polskich i węgierskich. W polskich utworach *non fiction*, które ukazały się na Węgrzech w ostatnich kilkunastu latach, zarysowuje się pewna tendencja. Mimo warunków politycznych, które nie sprzyjają ani współpracy wyszehradzkiej, ani współpracy w ramach Unii Europejskiej, ani też historycznej, tysiącletniej przyjaźni polsko-węgierskiej, wielką popularnością cieszą się utwory, których autorzy – oczywiście polscy – stanowią niejako sumienie narodu, tym razem jednak nie polskiego, lecz węgierskiego. Odchodzą oni od dawnych stereotypów, od egoistycznego i nacjonalistycznego rozpatrywania świata. Pokazują nas samych i naszych sąsiadów takimi, jacy wedle nich jesteśmy. A to, że nasz wizerunek w różnych zwierciadłach różnie wygląda, udowodnił już Witold Gombrowicz. Teraz potrzebne są właśnie takie książki. Po węgierskiej stronie na razie niestety nie widać dziennikarza lub reportera, który potrafiłby w podobny sposób pisać o Polce i Polakach – choć im też by nie zaszkodziło trochę inne spojrzenie na polskie sprawy.

## Literatura

- Grendel L., 2019, *A modern magyar irodalom története. Magyar líra és epika a 20. században*, Kalligram, Pozsony.
- Horváth Béla N., 2021, *Nép és nemzet. Illyés Gyula*, Nap Kiadó.
- Janiec-Nyitrai A., 2018, *Zobaczyć na nowo. Podróże literackie Andrzeja Stasiuka, Krzysztofa Vargi i Ziemowita Szczěrka*, Budapest Főváros XIII. Kerületi Lengyel Nemzetiségi Önkormányzat, Budapest.
- Literatura faktu*, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/literatura-faktu;3933199.html> [dostęp: 10.10.2022].
- Mazurkiewicz A., 2020, *Polska literatura socrealistyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Németh O., 2018, *A posztsovjiet térség népei és kultúrái a lengyel tényirodalom tükrében*, Nemeth\_Orsolya\_dissertacio (mtak.hu) [dostęp: 10.11.2022].
- Radziwon M., 2021, *Mariusz Szczygiel, „Gottland”*, 28.12.2021, <https://culture.pl/pl/dzie-lo/mariusz-szczygiel-gottland> [dostęp: 10.11.2022].
- Sándor A., 2022, *Kisvasút és Trianon – ilyen Magyarország egy lengyel újságíró szemével*, Könyves magazin, 22.02.2022 [dostęp: 10.11.2022].
- Sótér I., szerk., 1946–1966, *A magyar irodalom története I–VI*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Süpek N., 2022, *Tükröt tart elénk a lengyel riportirodalom*, Szláv TeXtus, 21.02.2022, [https://szlavitextus.blog.hu/2022/02/21/tukrot\\_tart\\_elenk\\_a\\_lengyel\\_reportirodalom](https://szlavitextus.blog.hu/2022/02/21/tukrot_tart_elenk_a_lengyel_reportirodalom) [dostęp: 11.10.2022].
- Szegedy-Maszák M., Veres A., szerk., 2007, *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*, Gondolat Kiadói Kör Kft., Budapest.
- Varga K., 2021, *Gulasz z turula*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

## Netografia

- Könyv: Mariusz Szczygiel: *Gottland*, <https://moobius.hu/konyv/irodalom-67/egyeb-74/mariusz-szczygiel/gottland> [dostęp: 10.11.2022].

LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY – CSc, D.Litt, dr hab., Department of Hungarian Philology, Institute of Linguistics, Translation Studies and Hungarian Studies, Faculty of Philology, Jagiellonian University, Kraków, Poland / CSc dr hab., Zakład Filologii Węgierskiej, Instytut Językoznawstwa, Przekładoznawstwa i Hungarystyki, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska.

A Polish and Hungarian philologist, currently head of the Department of Hungarian Philology at the Jagiellonian University, previously director of the Institute of Slavic Studies and the Department of Polish Language and Literature at the University of Debrecen. His research interests include teaching Polish and Hungarian as a foreign language, Polish and Hungarian literature of the 20th and 21st centuries, with particular emphasis on prose. Selected publications: *An outline of the history of Polish literature from the beginning to the end of the 18th century. A historical and literary outline and anthology* [A lengyel irodalom története a kezdetektől a XVIII. sz. végéig. XI. sz. – 1795. Irodalomtörténeti vázlat és antológia] (with D. Molnár István, Debrecen 1998), *Lengyel irodalom a XX. században* [Polish literature of the 20th century] (<http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Szlavisztika/79Luk%E1cs/lengyel-irodalom.htm>), *Wojna z Polakami za czasów Wojciecha Portiusa. Jeden z mało znanych rozdziałów w stosunkach polsko-węgierskich* [The war with Poles in the times of Wojciech Portius. One of the little-known chapters in Polish-Hungarian relations] (in: Robert Wojciech Portius – krośnieński mieszczanin, kupiec i fundator. *Studia z dziejów diaspory szkockiej na ziemiach Rzeczypospolitej oraz relacji polsko-węgierskich w dobie nowożytnej* [Robert Wojciech Porteous – a burgher, merchant and founder from Krosno. *Studies in the history of the Scottish diaspora in the lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth and Polish-Hungarian relations in the modern era*], Krosno 2019).

Polonista i hungarysta, obecnie kierownik Zakładu Filologii Węgierskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, wcześniej dyrektor Instytutu Sławistyki oraz Katedry Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu Debreczyńskiego. Zainteresowania naukowe: nauczanie języka polskiego i węgierskiego jako obcego, literatura polska i węgierska XX–XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem prozy. Wybrane publikacje: *Zarys historii literatury polskiej od początków do końca XVIII wieku. Zarys historycznoliteracki i antologia* [A lengyel irodalom története a kezdetektől a XVIII. sz. végéig. XI. sz. – 1795. Irodalomtörténeti vázlat és antológia] (z D. Molnár István, Debrecen 1998), *Lengyel irodalom a XX. században* [Literatura polska XX wieku] (<http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Szlavisztika/79Luk%E1cs/lengyel-irodalom.htm>),

*Wojna z Polakami za czasów Wojciecha Portiusa. Jeden z mało znanych rozdziałów w stosunkach polsko-węgierskich (w: Robert Wojciech Portius – krośnieński mieszczanin, kupiec i fundator. Studia z dziejów diaspory szkockiej na ziemiach Rzeczypospolitej oraz relacji polsko-węgierskich w dobie nowożytnej, Krosno 2019).*

E-mail: laszlo.nagy@uj.edu.pl



Lidija Tanuševska

<https://orcid.org/0000-0001-5465-960X>

Uniwersytet Świątych Cyryla i Metodego  
Skopje, Macedonia Północna

## Macedońska recepcja polskiej literatury *non-fiction*

Macedonian Reception of Polish Non-fiction Literature

**Abstract:** This article focuses on describing the reception of Polish non-fiction in a country which differs from the country of the original not only in terms of the number of readers, but also the market situation. Due to the lack of Macedonian reviews of selected works, the reception of individual works belonging to the genre is presented in a subjective way. In Macedonia, so far, translations of the works of Ryszard Kapuściński, Mariusz Szczygieł, Agata Tuszyńska, Kamil Bałuk and Wojciech Jagielski have been published. It appears that the popularity of a promoted book is influenced by the presence of the writer in the field, as well as good publicity and awards from authors and their translators. It is also the readers' identification with the content that contributes to sales success. The popularity of a particular work is sometimes linked to current politics, and sometimes it is only after some time that a book starts to be promoted. The reception of Polish non-fiction is framed through the prism of the translator, as well as scholarly readings by Macedonian literary scholars and publishing problems. The aim of the text is to show that a particular work may have a completely different reception abroad than at home, and that this is influenced by many factors unrelated to the quality of the work or the translation.

**Keywords:** identification, translation, market, promotion

**Abstrakt:** Artykuł koncentruje się na opisanie recepcji polskiej literatury *non-fiction* w kraju różniącym się od kraju powstania oryginału nie tylko liczbą czytelników, lecz także sytuacją rynkową. Ze względu na brak macedońskich recenzji wybranych dzieł odbiór poszczególnych utworów należących do omawianego gatunku przedstawiono w sposób subiektywny. W Macedonii do tej pory ukazały się przekłady twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, Mariusza Szczygła, Agaty Tuszyńskiej, Kamila Bałuka i Wojciecha Jagielskiego. Okazuje się, że na popularność promowanej książki wpływa zarówno obecność pisarza w terenie, jak i dobra reklama oraz nagrody autorów i ich tłumaczy. Do zwiększenia sukcesu w sprzedaży przyczynia się także identyfikowanie się czytelników z treścią. Popularność danego utworu wiąże się nieraz z aktualną polityką, a niekiedy dopiero po jakimś czasie książka zaczyna być promowana. Recepcja polskiej literatury *non-fiction* ujęta została przez pryzmat tłumacza, a także naukowych odczytań macedońskich literaturoznawców i problemów wydawczych. Celem tekstu jest pokazanie, że konkretne dzieło za granicą może mieć zupełnie inną recepcję niż w kraju i że wpływa na to wiele czynników niezwiązanych z jakością utworu albo przekładu.

**Słowa kluczowe:** utożsamianie, przekład, rynek, promocja

Recepcja dowolnego utworu literackiego jest nierozzerwalnie związana z sytuacją na rynku wydawniczym, dystrybucją i sprzedażą książek, jak też z krytyką literacką. Warunki, w których powstaje przekład danego dzieła, często są skrajnie różne od tych w kraju oryginału. Recepcja jako odbiór, rozumienie, przejmowanie albo przyswajanie intencji autora również bywa przedstawiana z perspektywy jednego odbiorcy – tłumacza, literaturoznawcy albo czytelnika – można więc powiedzieć, że jest to spojrzenie raczej subiektywne, które może nie odzwierciedlać rzeczywistego obrazu ogólnej recepcji utworu w określonym środowisku. Recepcja ogólna zależy zresztą od wyżej wymienionych czynników, w związku z czym konieczne staje się wyjaśnienie okoliczności powstawania przekładów polskiej literatury *non-fiction* w Macedonii z perspektywy problemów rynku książkowego.

Czytelnictwo w kraju zamieszkanym przez około półtora miliona obywateli, z czego dla blisko 40 procent język macedoński nie jest pierwszym językiem, jest niskie, a nakłady książek często są mniejsze niż 500 egzemplarzy. Na tak małą liczbę konsumentów przypada mnóstwo wydawnictw, często będących działalnością jednoosobową. Firmy te rzadko przynoszą zyski, raczej liczą na dotacje zagraniczne i krajowe, żeby pokryć koszty wydawnicze i zapłacić autorom oraz tłumaczom. Również macedońska scena kulturalna pozostawia wiele do życzenia, m.in. ze względu na brak krytyki literackiej. W dobie mediów internetowych czasopisma literackie nie cieszą się popularnością, a w tym, co jednak się ukazuje, nie pojawia się rzetelna analiza tekstów czy negatywna krytyka. Czytelnicze fora koncentrują się głównie na bestsellerach o wątpliwej wartości literackiej.

Choć polska literatura *non-fiction* staje się rozpoznawalnym na świecie fenomenem, wyjątkowym zjawiskiem literackim, w Macedonii pozostaje raczej nieznaną i niedocenianą. Powodem tego stanu rzeczy jest najczęściej brak środków ze strony wydawnictwa na promocję książek, w tym na spotkania autorskie. Wiele utworów latami leży na półkach – do czasu, kiedy pojawią się okoliczności sprzyjające popularyzacji i promocji danego dzieła. Zazwyczaj większe sukcesy w tym zakresie odnoszą wydawnictwa, które mogą sobie pozwolić na prowadzenie własnych

księgarń; ponadto wpływ na zaistnienie odpowiednich warunków mają także dotacje zagraniczne, które zobowiązują wydawnictwa do reklamowania przetłumaczonego utworu.

Twórczość Ryszarda Kapuścińskiego po raz pierwszy została przetłumaczona na język macedoński dopiero w 2014 roku (Капушкински, 2014). Przyczynę, dla której tak późno mistrz polskiego reportażu pojawił się na rynku macedońskim, można dostrzec w rozpadzie jugosłowiańskiego rynku wydawniczego w latach 90. XX wieku. W byłej Jugosławii Kapuścińskiego nie tłumaczono, z różnych powodów ideologicznych, nie było więc podstawy, do której przekład mógłby w nowym społeczeństwie nawiązać. *Imperium* wyszło jesienią, kiedy w Macedonii zaczęły się protesty przeciwko dyktatorskim zapędom ówczesnego rządu. Badanie recepcji tego pierwszego przełożonego na macedoński utworu polskiej literatury *non-fiction* polega głównie na analizie moich doświadczeń (jako tłumaczki dwóch książek Kapuścińskiego) w relacjach z przypadkowymi czytelnikami. *Imperium* odbierano jako pociechę dla ludzi represjonowanych, jako zapewnienie, że nie są sami, bo to, o czym czytali, było bardzo podobne do ich przeżyć w Macedonii. Ludzie lubią się z czymś utożsamiać – tekst *Imperium* porównywano do codziennych wydarzeń politycznych we własnym kraju. Moskwę przebudowywano na życzenie władcy w celu podkreślenia triumfu, potęgi, monumentalizmu, mocarstwowości, siły, powagi i niemożności podboju; fenomen milczenia (czy raczej przemilczania) występował także w macedońskim społeczeństwie w okresie rządów narodowców przez prawie 10 lat, aż do 2014 roku, kiedy najczęściej używanym hasłem podczas rewolucji mającej doprowadzić do obalenia tej dyktatury było: „Precz z milczeniem”. Zawartą w utworze uniwersalną prawdę o trzech plagach, które grożą światu: pladze nacjonalizmu, pladze rasizmu i pladze religijnego fundamentalizmu, można bez żadnych wahań odnieść do ostatniego etapu tzw. gruwizmu w Macedonii. Nie dziwi więc, że w kilku artykułach opublikowanych w macedońskojęzycznym Internecie uwagi o Kapuścińskim związane są z polityką krajową: „Straszna (i wieczna) nienawiść Polaków wobec Rosjan. Rosja natomiast, jak nas uczy Kapuściński, ze wszystkich stron jest otoczona murami strasznej



nienawiści i jest jak najbardziej świadoma tego” (Јовановиќ, 2016). Artykuł pochodzi z 2016 roku i jest refleksją działacza społecznego na temat morderstw dokonanych przez macedoński reżim.

W 2017 roku ukazał się kolejny reportaż Kapuścińskiego, *Jeszcze jeden dzień życia* (Капушкински, 2017), opublikowany przez wydawnictwo odpowiedzialne za druk *Imperium*. Choć *Imperium* było już prezentowane w bardzo dramatycznych okolicznościach rewolucji przeciwko rządowi, wydawca zdecydował się na wspólną promocję obu utworów. Mogła mieć na to wpływ otrzymana przez tłumaczkę nagroda Fundacji Ryszarda Kapuścińskiego za przekład na nowy język (co również przyczyniło się do wzrostu popularności tego utworu). Wspomniana promocja odbyła się w Bitoli, drugim najważniejszym mieście kulturalnym w Macedonii; w spotkaniu, oprócz mnie, uczestniczyli dwaj poloniści, pracownicy wydawnictwa i jednocześnie tłumacze, Filip Dimevski i Andrej Jovančevski. Przynajmniej dla drugiego z nich twórczość Kapuścińskiego stała się znacząca i wpłynęła na jego zainteresowania naukowe oraz dalszą karierę akademicką. Wspólnie wygłosiliśmy referat o strategiach konstrukcji w polskich reportażach literackich na kolejnej już polsko-macedońskiej konferencji naukowej organizowanej przez Uniwersytet Śląski; część opracowana przez Jovančevskiego dotyczyła właśnie twórczości Kapuścińskiego (stanowi ona zresztą fragment jego większej pracy naukowej). Wystąpienie to umożliwiło obecnym na konferencji literaturoznawcom macedońskim lepsze zrozumienie specyfiki reportażu literackiego. Naszym wspólnym celem jest rozpowszechnianie wiedzy na temat tego gatunku wśród macedońskich czytelników, m.in. poprzez organizowanie różnych wydarzeń kulturalno-naukowych.

Ponieważ w Macedonii literatura *non-fiction* jest nadal raczej nieznaną, na innej konferencji naukowej wystąpiłam z odczytem o narracji faktów jako innowacji w literaturze (jako przykład podałam także przekłady Kapuścińskiego), porównując ją z macedońskim filmem dokumentalnym nominowanym do Oskarów w 2020 roku (Танушевска, 2021). Film *Kraina miodu* odzwierciedla strategię narracji stosowane w wielu reportażach literackich. Na temat twórczości Kapuścińskiego napisano też na polonistycie Wydziału Filologicznego im. Blaže Koneskiego pracę

dypłomową pt. *Polska szkoła reportażu literackiego a utwory Kapuścińskiego*. Student Tomi Karić zainteresował się tym właśnie tematem dzięki zajęciom z literatury polskiej oraz przekładom Kapuścińskiego na język macedoński.

Wracając natomiast do recepcji *Jeszcze jednego dnia życia*, dopiero w 2023 roku ukazała się ważna pozycja, której autor nawiązuje do omawianego reportażu. Historyk sztuki Nebojša Vilić napisał książkę *Ku radikalnemu* o najnowszych tendencjach w sferze artystycznej i o instrumentach mocy w warunkach globalnego kryzysu gospodarczego (Вилиќ, 2023). Odkrywa on, całkiem przypadkowo, Kapuścińskiego i na kilkunastu stronach własnej pracy analizuje jego tekst jako inspirację, cytuje fragmenty oraz porównuje poglądy i postrzeganie polskiego autora reportażu ze słynnymi utworami jugosłowiańskiej muzyki pop (Вилиќ, 2023: 108–122). Największa jego fascynacja Kapuścińskim przejawia się w opisie kolonizatorów i kolonizowanych, a także w podjęciu tematu tzw. Trzeciego Świata.

W 2015 i 2016 roku wyszły przekłady dwóch utworów Agaty Tuszyńskiej: *Oskarżona: Wiera Gran* i *Naręczona Schulza* (Тушињска, 2015, 2016). Obecność reporterki na spotkaniu autorskim w Skopje, jak również fakt, że książki opublikowało większe wydawnictwo z wypracowaną już strategią promocji, wpłynęły na dobrą recepcję obu tekstów wśród macedońskich czytelników. Do tej pory ukazały się dwa artykuły w macedońskich czasopismach naukowych, napisane niezależnie przez dwie różne autorki. Obie skupiają się na specyficznej konstrukcji utworów i starają się przeanalizować innowacyjność gatunku. Sonja Stojmenska-Elzeser nazywa ten gatunek „prozą historyczną”, ale same dzieła określa jako „powieści” (Стојменска-Елзесер, 2018: 223). Według niej „głównym bohaterem powieści Agaty Tuszyńskiej jest pamięć” (Стојменска-Елзесер, 2018: 228). Fakty w dziele literackim, twierdzi Stojmenska-Elzeser, stanowią specyficzne literacko-historyczne prowokacje, które budują kompleksową, poliwalentną i kruchą pamięć. Oba utwory Tuszyńskiej są dokumentalno-twórczymi projektami, stanowią wynik długoletnich badań, przetworzonych przez autorkę w opowiadania wymagające od czytelnika osobistego zaangażowania, by zrekonstruować pamięć o dwóch niezwykłych

kobietach XX wieku. Z kolei Maria Giorgieva-Dimova mówi o *Oskarżonej: Wierze Gran* jako o historii apokryficznej (Горѓиева-Димова, 2023: 56). Jej zdaniem interdyskursywność jest główną dominantą tego typu pisarstwa. Narracyjny model utworu ilustruje relacje pierwszorzędnej i wtórnej pamięci. Pierwszorzędna jest pamięć bohaterki, świadkini wydarzeń, a wtórna jest wynikiem badań analityka, obserwatora, historyka, jednym słowem – wtórnego świadka. Uczestnik i obserwator spotykają się na płaszczyźnie wtórnej pamięci, która może zastąpić tę prawdziwą. Według Giorgiejew-Dimovej dzieła te we współczesnym kontekście literackim stanowią innowacyjną mieszankę gatunkową, będącą najodpowiedniejszym modelem narracyjnym do mówienia o prawdzie, wydarzeniach i faktach oraz o możliwościach ich beletryzacji (Горѓиева-Димова, 2023: 58). Na temat twórczości Tuszyńskiej napisano również pracę dyplomową, zainspirowaną działalnością promotorki i tłumaczki obu utworów, prof. Milicy Mirkulovskiej. Studentkę Zlatę Markoską zafascynował kontrowersyjny los obu bohaterek: Wiery Gran i Józefiny Szelińskiej.

Po macedońsku ukazały się też przekłady dwóch książek Mariusza Szczygła: *Gottland* w 2016 roku i *Zrób sobie raj* w 2019 roku (Шцигел, 2016, 2019). Pierwszy wyszedł u wydawcy zobowiązanego przez Komisję Europejską, współfinansującą publikację, do zorganizowania spotkania autorskiego. Podczas tego wydarzenia na temat *Gottlandu* wypowiedzieli się dwaj dziennikarze i pisarze macedońscy, Dzewzdan Georgievski i Saszo Kokalanow. Nazwali oni prozę Szczygła „dziennikarstwem postmodernistycznym”, nawiązując do zabiegów literackich wykorzystanych w utworze. Dzięki spotkaniu i miłemu wieczorowi w obecności autora przekład ten zyskał dużą popularność. O *Gottlandzie* literaturoznawcy macedońscy mówili też na trzech konferencjach międzynarodowych, które odbyły się w Macedonii w 2017 i 2019 roku oraz w Polsce w 2023 roku. Na ostatnich dwóch zajmowano się strategiami konstrukcyjnymi w twórczości Szczygła i Kapuścińskiego<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> W dniach 1–2 czerwca 2023 roku wystąpiliśmy wspólnie z Andrejem Jovančevskim na XI Konferencji Macedońsko-Polskiej w Katowicach z referatem pt. *Strategie konstrukcyjne w narracji reportażu literackiego*.

jak również porównaniem z narracją w filmie dokumentalnym *Kraina miodu* (zob. wcześniejsze uwagi o Kapuścińskim); z kolei w 2017 roku zestawiałam *Gottland* z powieścią macedońskiej pisarki Lidii Dimkovskiej, odgrywającej znaczącą rolę w realiach nowszej historii Macedonii i byłej Jugosławii (Танушевска, 2018).

Podobnie jak Kapuścińskiego, Szczygła wspomniano w dwóch artykułach dotyczących macedońskiej codzienności, z tą różnicą, że tym razem nie tylko podano tytuł jego książki, lecz także przywołano spotkanie autorskie oraz wypowiedzi twórcy na temat Skopje i Macedonii. Okazuje się, że utożsamianie się z treścią utworu odgrywa dużą rolę w recepcji – jeden z przywołanych tekstów stanowi recenzję filmu macedońskiego o aferze związanej z podsłuchiowaniem i właśnie w tym kontekście wspomniano *Gottland*, nawiązując do fragmentu o Karolu Kachinie i jego dramatu *Ucho* (Павлеска, 2017). Drugi artykuł krytykuje rozbudowę Skopje po rządowym projekcie w 2014 roku i cytuje wypowiedź Szczygła z czasu jego pobytu w Macedonii, że „Skopje to miasto, które powinno symbolizować tożsamość Macedończyków, kreowane przez jego prawicowy, skorumpowany i skompromitowany rząd”; i dalej: „że polityka architektoniczna jest ekwiwalentem polskiej polityki historycznej” (Бубевска, 2017).

Przekład kolejnego utworu tego samego autora – *Zrób sobie raj* – wyszedł nakładem innego wydawcy, został przełożony przez innego tłumacza i mimo regularnie publikowanych w mediach zapowiedzi oraz reklam wydawnictwa nie wywołał takiego odzewu jak pierwsza książka. Poza staraniami tłumacza, Zvonka Dimoskiego, o promowanie dzieła w prywatnych kręgach nie odnotowano żadnych wzmianek o nowym utworze Szczygła na macedońskim rynku i nawet niewielu miłośników *Gottlandu* wie, że wydano kolejną książkę tego twórcy.

W 2019 roku w Macedonii powstało nowe wydawnictwo, specjalizujące się szczególnie w przekładach z języków słowiańskich. Do tej pory z języka polskiego przetłumaczono dwie pozycje (obie to reportaże literackie). Polityka wydawczyni, Jasminki Delovej-Siljanovej, zakłada stworzenie serii polskiego reportażu; jak dotąd opublikowano przekłady *Wszystkich dzieci Louisa* Kamila Bałuka i *Wszystkich wojen*

*Lary* Wojciecha Jagielskiego (Балук, 2020; Јагелски, 2022). Niedawno ukazało się tłumaczenie trzeciej książki *Nowe życie. Jak Polacy pomogli uchodzić z Grecji* Dionisiusa Sturisa (Стурис, 2023), a w trakcie tłumaczenia jest *Rosja od kuchni. Jak zbudować imperium nożem, chochlą i widelcem* Witolda Szablowskiego (2021).

Macedoński przekład *Wszystkich dzieci Louisa* wyszedł w 2020 roku, po czeskim i holenderskim. Tylko ta z wymienionych wyżej pozycji doczekała się recenzji. Ukazała się ona dopiero w 2022 roku, co świadczy o tym, że w Macedonii jest nadmiar wydanych przekładów i czasami potrzeba lat, żeby książki dotarły do rąk czytelników. Recenzję opublikowano na portalu internetowym off.net, w zakładce Bookbox poświęconej literaturze, filmowi, sztuce, muzyce itp. (Јакимовска, 2022). Recenzentka *Wszystkich dzieci Louisa* opisuje książkę jako „powieść, która zaczyna się tak, jak powinien zacząć się dobry film fabularny, oparty na prawdziwej historii – panoramicznym poznawaniem bohaterów” (Јакимовска, 2022). Stwierdza również, że dziennikarski warsztat pisarza przyczynia się do przejrzystości i braku dramatyzowania, co pozwala zachować dystans w opisie postaci doktora i głównego dawcy, ale i samych dzieci, wobec których trudno nie poczuć empatii; w ten sposób autor rysuje obiektywny obraz sytuacji, opowiedzianej w duchu graniczącego z literaturą dziennikarstwa analitycznego.

*Wszystkie wojny Lary* Jagielskiego (Јагелски, 2022) jest z kolei stonkowo nowym przekładem – wydanym pod koniec 2022 roku. Na razie jego recepcja polega tylko na pochwalnych indywidualnych wypowiedziach w prywatnym kręgu znajomych tłumaczki („Jest to świetna książka, którą czyta się jednym tchem”).

Ciekawym przykładem jest wydane w 2021 roku tłumaczenie *Rejwachu* Mikołaja Grynberga (Гринберг, 2021). Fakt, że bohaterowie pozostają anonimowi, daje pewną podstawę do wahania, czy tę książkę można włączyć do kategorii *non-fiction*. Jednak autor wysłuchał prawdziwych historii i potem przetworzył je w opowiadania. Sam Grynberg celowo nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o odniesienie do rzeczywistości, niemniej twierdzi, że to wszystko, co opisał, się zdarzyło. Prawie rok po wydaniu książki po macedońsku zaproszono autora

do Macedonii. Spotkanie było bardzo udane. Pisarka macedońska, Lidija Dimkovska, która podczas tego wydarzenia mówiła o *Rejwachu*, określiła tę prozę jako „krótkie opowiadania”, usłyszane wyznania ludzi, które autor „zliteraturyzował”, a Grynberga nazwała „zbieraczem historii”, które mogą doprowadzić i do śmiechu, i do płaczu, i które są jednocześnie katartyczne i traumatyczne. Głównym tematem rozmowy z autorem była oczywiście dyskryminacja we współczesnym świecie.

Podsumowując, można powiedzieć, że dopiero zaczyna się rozkwit polskiej literatury *non-fiction* w Macedonii, ponieważ coraz więcej wydaje się przekładów tego gatunku. Na to, czy recepcja danej książki będzie pozytywna, ma wpływ praca tłumacza – nie tylko dobry przekład, lecz także udział w promocji na tyle, na ile pozwalają możliwości, czyli m.in. dostępne kanały promocji czy inwestycja wydawnictwa w działania mające na celu rozpowszechnienie wiedzy o książce i autorze. Czasami na tej drodze przeszkodę stanowią niewłaściwy czas wydania i warunki społeczne, bywa jednak, że właśnie te czynniki wpływają na lepszy odbiór. Zdarza się, że mijają lata od wydania jakiegoś utworu, zanim stanie się on popularny, albo w ogóle zginie, choć może być wartościowszy od innych w morzu książek na rynku wydawniczym.

## Literatura

Szablowski W., 2021, *Rosja od kuchni. Jak zbudować imperium nożem, chochlą i widelcem*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

Балук К., 2020, *Сите деца на Луи*, прев. Л. Танушевска, Славика-Либрис, Скопје.

Бубевска А., 2017, *Упатените страници за SKO14 (4) – „Ова ѓубре од ретро спектакл навистина изгледа еврино”*, Окно.мк, 19.03.2017, <https://okno.mk/node/62821> [dostęp: 27.06.2023].

Вилиќ Н., 2023, *Кон радикалното*, ЗП, Струга–Скопје.

Гринберг М., 2021, *Еврејска работа*, прев. Л. Танушевска, Или-или, Скопје.

- Ѓорѓиева-Димова М., 2023, „Обвинета: Вјера Гран” како апокрифна историја, *Зборник од Меѓународниот славистички научен собир „Славистиката во синхронија и дијахронија” одржан на 29 и 30 септември 2021*, Филолошки факултет „Блаже Конески”, Универзитет „Св. Кирил и Методиј”, Скопје, s. 51–59.
- Јагелски В., 2022, *Сите војни на Лара*, прев. Л. Танушевска, Славика-Либрис, Скопје.
- Јакимовска И., 2022, *Букбокс читанка: „Сите деца на Луи” од Камил Балук*, 18.06.2022, <https://off.net.mk/bookbox/chitanka/bukboks-chitanka-site-deca-na-lui-od-kamil-baluk> [dostęp: 27.06.2023].
- Јовановиќ Н., 2016, *Ако државата убие – не смее да помине неказнето: злосторникот мора да ја почувствува казната!*, Brif.mk, 9.05.2016, [https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAIQw7AJahcKEwiQxvLH-b3\\_AhUAAAAAHQAAAAAQAw&url=https%3A%2F%2Fwww.brif.mk%2Fako-drzhavata-ubie-ne-smee-da-pomine-nekazneto-zlostornikot-mora-da-ja-pochuvstvuva-kaznata%2F&psig=AOvVaw2wPE-av1zwx2nUEE1eZV1k&ust=1686666173386416](https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAIQw7AJahcKEwiQxvLH-b3_AhUAAAAAHQAAAAAQAw&url=https%3A%2F%2Fwww.brif.mk%2Fako-drzhavata-ubie-ne-smee-da-pomine-nekazneto-zlostornikot-mora-da-ja-pochuvstvuva-kaznata%2F&psig=AOvVaw2wPE-av1zwx2nUEE1eZV1k&ust=1686666173386416) [dostęp: 27.06.2023].
- Капушкински Р., 2014, *Империјата*, прев. Л. Танушевска, Бегемот, Скопје.
- Капушкински Р., 2017, *Уште еден ден живот*, прев. Л. Танушевска, Бегемот, Скопје.
- Павлеска М., 2017, *Солидарноста во водство*, Радио Слободна Европа, 14.01.2017, <https://www.slobodnaevropa.mk/a/28231623.html> [dostęp: 27.06.2023].
- Стојменска-Елзесер С., 2018, *Историската проза на Агата Тушињска*, „Folia Philologica Macedono-Polonica”, Т. 9–10, s. 223–229.
- Стурис Д., 2023, *Нов живот. Како Полјаците им помогнаа на бегалците од Грција*, прев. Л. Танушевска, Славика Либрис, Скопје.
- Танушевска Л., 2018, *Наративот на фактите (Лидија Димковска vs Мариуш Шцигел)*, „Folia Philologica Macedono-Polonica”, Т. 9–10, s. 215–222.
- Танушевска Л., 2021, *Наративот на фактите како иновативност во книжевноста и во филмот (полско-македонски пример)*, XLVII меѓународна научна конференција на ЛШ летна школа на Меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура: Охрид, 4.9–5.9.2020 година, ред. В. Фридман и др., Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Универзитет „Св. Кирил и Методиј”, Скопје, s. 499–506.
- Тушињска А., 2015, *Обвинета: Вјера Гран*, прев. М. Миркуловска, Антолог, Скопје.
- Тушињска А., 2016, *Свршеничката на Бруно Шулиц*, прев. М. Миркуловска, Антолог, Скопје.

Шцигел М., 2016, *Готленд*, прев. Л. Танушевска, Или-или, Скопје.

Шцигел М., 2019, *Направи си рај*, прев. З. Димоски, Восток, Битола.

LIDIJA TANUŠEVSKA – associate professor, Blaže Koneski Faculty of Philology, Saint Cyril and Methodius University, Skopje, North Macedonia / prof. dr hab., Wydział Filologiczny im. Blaže Koneskego, Uniwersytet Świętych Cyryla i Metodego, Skopje, Macedonia Północna.

She teaches Polish literature, translation studies and literary translation. She has been associated with the Blaže Koneski Faculty of Philology since 1998. She has also worked as a teacher of Macedonian language at the University of Silesia and at the Summer School of Macedonian language, literature and culture in Ohrid. She has translated from Polish into Macedonian such authors as Olga Tokarczuk, Henryk Sienkiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Ryszard Kapuściński, Bruno Schulz and others. She is a two-time winner of the Golden Pen Award of the Macedonian Association of Literary Translators, and in 2015 she received the Ryszard Kapuściński Foundation Award for “translation into a new language”. Key publications: *Прилог кон конфронтативна граматика на македонскиот и на полскиот јазик (Функционална диференцијација според граматичките категории)* (Скопје 2017), *Tłumaczenie tłumaczenia (czyli William Blake w powieści Olgi Tokarczuk)* [*Translating Translation (or William Blake in Olga Tokarczuk's Novel)*] („Postscriptum Polonistyczne” 2020), *Słownictwo specjalistyczne w prozie Olgi Tokarczuk jako wyzwanie translatorskie* [*Specialist Vocabulary in Olga Tokarczuk's Prose as a Translator's Challenge*] („Między Oryginałem a Przekładem” 2021).

Prowadzi zajęcia z literatury polskiej, przekładoznawstwa i przekładu literackiego. Z Wydziałem Filologicznym im. Blaže Koneskego związana od 1998 roku. Pracowała też jako lektor języka macedońskiego na Uniwersytecie Śląskim i w Szkole letniej języka, literatury i kultury macedońskiej w Ochrydzie. Przełożyła z języka polskiego na macedoński: Olgę Tokarczuk, Henryka Sienkiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Ryszarda Kapuścińskiego, Brunona Schulza i innych. Jest dwukrotną laureatką nagrody Złote Pióro Macedońskiego Stowarzyszenia Tłumaczy Literackich, a w 2015 roku otrzymała nagrodę Fundacji Ryszarda Kapuścińskiego za „przekład na nowy język”. Najważniejsze publikacje: *Прилог кон конфронтативна граматика на македонскиот и на полскиот јазик (Функционална диференцијација според граматичките категории)* (Скопје 2017),



*Tłumaczenie tłumaczenia (czyli William Blake w powieści Olgi Tokarczuk)* („Postscriptum Polonistyczne” 2020), *Słownictwo specjalistyczne w prozie Olgi Tokarczuk jako wyzwanie translatorskie* („Między Oryginałem a Przekładem” 2021).

E-mail: lidkapol@yahoo.com



Teresa Dalecka

<https://orcid.org/0000-0001-6999-2595>

Uniwersytet Wileński  
Wilno, Litwa

## Literatura *non-fiction* w Litwie w ostatnich dziesięcioleciach

Non-fiction Literature in Lithuania in Recent Decades

**Abstract:** The main aim of the article is to briefly describe non-fiction literature in Lithuania which is heterogeneous. Popular reading titles are dominated by translations, including a few from Polish. In addition, non-fiction books by Lithuanian authors are published, as well as a small number of works by authors writing in Polish. Each of these phenomena was presented using a descriptive method, with greater attention paid to texts written in Polish. Lithuanian non-fiction prose, created in both Lithuanian and Polish, revolves primarily around the theme of loss and transience. It is the result of the authors' need to preserve on the pages of books the memories of a homeland in danger or lost, family, identity and language. In Polish non-fiction literature, represented mainly by Ryszard Kapuściński, Lithuanian readers are interested in the complex phenomenon of the 20th century – the mechanism of the existence and collapse of totalitarian systems, as well as the related psychological consequences suffered by the collective and individual people, and their transformation in a specific historical social space. Kapuściński's observations on how history's cataclysms change the lives of ordinary people and how the boundaries between attackers and victims blur. The small number of non-fiction prose items allows us to conclude that this literary genre is just making its way in Lithuania. However, its popularity among readers gives it a chance for rapid development in the near future.

**Keywords:** non-fiction prose, translations, Lithuania

**Abstrakt:** Głównym celem artykułu jest zwięźle przedstawienie literatury niefikcyjnej w Litwie, która jest niejednorodna. Wśród popularnych pozycji czytelniczych dominują przekłady, w tym nieliczne z języka polskiego. Poza tym ukazują się książki *non-fiction* autorów litewskich oraz w niewielkiej liczbie propozycje twórców piszących po polsku. Z zastosowaniem metody opisowej zostało ukazane każde z tych zjawisk, większą uwagę poświęcono tekstom powstałym w języku polskim. Litewska proza niefikcyjna, tworzona w języku zarówno litewskim, jak i polskim, oscyluje przede wszystkim wokół tematu utraty i przemijania. Jest efektem potrzeby jej autorów zachowania na kartach książek wspomnień dotyczących ojczyzny w stanie zagrożenia albo utraconej, rodziny, tożsamości i języka. W polskiej literaturze niefikcyjnej, reprezentowanej głównie przez Ryszarda Kapuścińskiego, czytelnika litewskiego interesuje skomplikowane zjawisko XX wieku – mechanizm istnienia i rozpadu systemów totalitarnych, jak również związane z tym psychologiczne konsekwencje, które ponosi zbiorowość i pojedyncza osoba, oraz ich przemiana w określonej historycznej przestrzeni społecznej. Istotne są obserwacje Kapuścińskiego dotyczące tego, jak kataklizmy historii

zmieniają życie zwykłego człowieka, jak zacierają się granice między napastnikami a ofiarami. Mała liczba niefiksyjnych pozycji prozatorskich pozwala wysnuć wniosek, że ten gatunek literacki dopiero toruje sobie drogę w Litwie. Jednak jego popularność wśród czytelników daje szansę na szybki rozwój w najbliższej przyszłości.

Słowa kluczowe: proza niefiksjonalna, tłumaczenia, Litwa

Literatura *non-fiction* w Litwie ma trzy oblicza. Przede wszystkim składają się na nią niezbyt liczne teksty niefiksjonalne autorów litewskich. Następnie plasują się książki tłumaczone z innych języków, w tym z polskiego. Trzeci krąg stanowi proza *non-fiction* powstająca w Litwie w języku polskim, którą reprezentują twórcy starszego pokolenia, należący do polskiej mniejszości narodowej. Celem artykułu jest zwięzłe omówienie każdego z tych zjawisk, ze szczególnym uwzględnieniem książek niefiksjonalnych w języku polskim z uwagi na ich dostępność dla polskiego czytelnika. Łączne potraktowanie wspomnianych zjawisk podyktowane zostało niewielką liczebnością dzieł, które je reprezentują. Słaba recepcja polskiej literatury niefiksjonalnej w Litwie może zostać wytłumaczona zarówno brakiem zainteresowania tego rodzaju tekstami ze strony tłumaczy litewskich, jak i skupieniem się czytelników na tym, co oferują środowiska opiniotwórcze.

Poczynając od lat 80. XX wieku, litewscy literaturoznawcy jako jeden z najważniejszych problemów literatury *non-fiction* powstającej w Litwie wymieniają splot obrazowania nieartystycznego i artystycznego. Jak twierdzi Alfonsas Puzas, zderzenie dwóch poziomów w dziele rodzi wiele problemów dla badaczy. Do tej pory nie ma jednoznacznej zgody co do tego, gdzie umieścić prozę dokumentalną: jedni klasyfikują ją jako struktury artystyczne, inni usuwają poza granice literatury pięknej. Wyzdzielają opozycję: dokument artystyczny i „prawdziwy” dokument (Puzas, 1981: 333). Zróżnicowana jest też terminologia dotycząca omawianego zjawiska: *literatura poznawcza*, *literatura faktu*, *literatura dokumentalna*, *literatura popularnonaukowa* i inne. Do tego można dodać takie określenia jak *powieść niefikcyjna* (*non fictional novel*) i *książka faktu*, które często pojawiają się na stronach tytułowych jako „etykieta” wyrobu (Kubilius, 1986: 88).

Historia literatury *non-fiction* w Litwie w ostatnim półwieczu jest skomplikowana i specyficzna – przez połowę XX wieku był to gatunek, na który silnie oddziaływała cenzura polityczna. W ciągu 50 lat sowieckiej okupacji literatura ta była poddawana surowym regulacjom i wydana przez jedno wydawnictwo – Mintis. W czasach sowieckich służyła jako narzędzie propagandy, doskonale wpisując się w doktrynę socrealizmu. Pomimo wspomnianych ograniczeń popularność w tym okresie zdobywały też serie biografii wybitnych postaci, tłumaczone z języków obcych (Čerškutė).

W latach 1988–1990, gdy Litwa walczyła o niepodległość, literatura *non-fiction* wróciła przede wszystkim w postaci wspomnień zesłańców i partyzantów. Na przykład w 1988 roku ukazały się cieszące się dużym zainteresowaniem wspomnienia Dali Grinkevičiūtė pt. *Lietuviai prie Laptevų jūros*<sup>1</sup>, będące świadectwem zesłania do syberyjskiej Jakucji.

Bardziej intensywny rozwój i popyt na literaturę niefikcyjną notowany jest w ostatnich dwóch dziesięcioleciach. Dystans czasowy względem okresu sowieckiego stał się naturalną zachętą do podejmowania refleksji na temat najważniejszych i najbardziej bolesnych wydarzeń historycznych XX wieku. Dlatego też z dużym zainteresowaniem spotkały się publikacje wydane w formie wywiadów z litewskimi intelektualistami, takimi jak np. prof. Irena Veisaitė<sup>2</sup>, która przeżyła Holokaust, czy poeta i dysydent prof. Tomas Venclova<sup>3</sup>. Rozmowy z nimi z perspektywy indywidualnych losów ukazują skomplikowaną historię XX wieku. Podobnie duży wkład w rozwój litewskiej literatury *non-fiction* mają takie pozycje jak biografia Ony Šimaitė<sup>4</sup>, która w Wilnie ratowała Żydów, czy też świadectwa wojenne wysiedleńców z Litwy dotyczące wojny i okresu

<sup>1</sup> W 2019 roku książka została przetłumaczona na język polski: D. Grinkevičiūtė, *Litwini nad Morzem Łaptiewów*, przeł. K. Pecela, Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2019.

<sup>2</sup> A. Švedas, Irena Veisaitė. *Gybenimas turėty būti skaidrus*, Aukso žuvys, Vilnius 2016.

<sup>3</sup> *Manau, kad. Pokalbiai su Tomu Venclova*, Baltos Lankos, Vilnius 2000.

<sup>4</sup> R. Stankevičius, *Nepadariusi tautai gėdos. Onos Šimaitės gyvenimo fragmentai*, LGGRTC, Vilnius 2021.

powojennego, ucieczki z kraju i wiecznej tęsknoty do niego. Niekiedy są to publikacje w formie listów m.in. takich wybitnych postaci jak Jonas Mekas i Adolfas Mekas<sup>5</sup> czy Algirdas Julius Greimas<sup>6</sup>. W odróżnieniu od rynku polskiego, na którym najczęściej reklamowanymi – i najlepiej sprzedającymi się – książkami są autobiografie lub biografie celebrytów, polityków i aktorów (Tabaszewska, 2019: 61), w Litwie są to nadal pozycje rzadkie<sup>7</sup>.

Badaczka litewskiej literatury niefikcjonalnej Jūratė Čerškutė zalicza do niej również publikacje poświęcone wystawom dzieł sztuki czy biografie artystów (Čerškutė). Podkreśla także, czego w litewskiej literaturze *non-fiction* brakuje w porównaniu z ofertą innych krajów. Wymienia brak: refleksji politycznej, wspomnianych już biografii polityków, jak również dobrze napisanych biografii czy dziennikarstwa śledczego (Čerškutė). Nie istnieje też litewska szkoła reportażu. Dlatego ukazanie się *Podróży z Herodotem* (Mintis, 2008) Ryszarda Kapuścińskiego w Litwie zostało określone jako pierwsza „lekcja dziennikarstwa” tego autora w języku litewskim<sup>8</sup>. Tłumacz Kapuścińskiego na język litewski po śmierci polskiego reportażysty napisał emocjonalnie:

Kapuściński był nie tylko osobną epoką w historii polskiego „wysokiego” dziennikarstwa literackiego, ale też dziennikarstwo całej Europy po jego książkach zmieniło się bezpowrotnie. Litwa, w której literatura dokumentalna dalej jest rzadkim ptakiem, ciągle czeka na lekcje Ryszarda Kapuścińskiego (Dekšnys, 2007: 63).

Kapuściński jest przedstawiany litewskiemu czytelnikowi jako epoka w historii dziennikarstwa literackiego, jako jeden z najwybitniejszych polskich pisarzy, klasyk literatury dokumentalnej. Nazywany jest też au-

<sup>5</sup> *Jonas ir Adolfas Mekai. Gyvenimo laiškai*, Post Scriptum. Littera, Vilnius 2019.

<sup>6</sup> *Tarp minties ir politinio veiksmo. Algirdo Juliaus Greimo laiškai (1946–1954)*, Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas 2019.

<sup>7</sup> Wyjątek stanowią biografie prezydenta Valdas Adamkusa (zob. Aleksandra-vičius, 2021).

<sup>8</sup> *Kapuściński Ryszard*, <http://www.tekstai.lt/versti-tekstai/569-kapuscinski-ryszard> [dostęp: 9.01.2023].

torem, który zaskakiwał coraz doskonalszym mistrzostwem literackim, zdolnościami narracyjnymi, psychologicznymi portretami bohaterów, bogactwem stylu i metafor oraz trafnymi uogólnieniami<sup>9</sup>. Te ostatnie określenia odnieść można raczej do twórcy literatury fikcjonalnej niż reportażysty. W nielicznych wzmiankach internetowych poświęconych Kapuścińskiemu dostrzec można zatem odgłosy sporu toczonego przez polskich badaczy, a dotyczącego uprawianego przez niego pisarstwa.

Litewskiego odbiorcę w twórczości Kapuścińskiego interesuje przede wszystkim temat aktualny dla Litwy – ukazanie bodaj najbardziej skomplikowanego zjawiska XX wieku, czyli mechanizmu istnienia i rozpadu systemów totalitarnych, a także związanych z tym psychologicznych konsekwencji, które ponosi zbiorowość i pojedyncza osoba, oraz ich przemiany w określonej historycznej przestrzeni społecznej. W przypadku trudnej historii Litwy, zwłaszcza w XX wieku, istotne są obserwacje Kapuścińskiego dotyczące tego, jak kataklizmy historii zmieniają życie zwykłego człowieka, jak zacierają się granice między napastnikami a ofiarami, terrorystami a terroryzowanymi.

W 2009 roku ukazało się litewskie tłumaczenie *Chrystusa z karabinem na ramieniu* Kapuścińskiego. Litewski czytelnik dostrzegł w nim doskonały styl literacki, skupienie uwagi na najdrobniejszych szczegółach życia, antropologiczną spostrzegawczość, a także wrażliwość na różne formy życia ludzkiego. Podkreślono też trafne uwagi dotyczące perspektyw cywilizacyjnych oraz prawdziwy niepokój moralny.

Książki Kapuścińskiego są cenione w Litwie ze względu na walory informacyjne. Kwestie, które podejmuje polski reportażysta, nie są przedmiotem zainteresowania litewskich pisarzy. Badania z kolei pokazują, że dziennikarstwo wojenne cieszy się w kraju dużą popularnością<sup>10</sup>. Czytelnika litewskiego interesuje też klasyczny temat utworów autora – anatomia upadku reżimów postkolonialnych (Dėkšnys, 2007: 63).

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> W Litwie popularne stały się książki wspomnieniowe weterana z Afganistanu Zigmasa Stankusa: *Kaip tampama albinosais* oraz *Miražas*. Autor zyskał uznanie za opis okrucieństw sowieckiej inwazji w Afganistanie w latach 80. XX wieku.

Poza Kapuścińskim inni polscy autorzy reportaży jak dotąd nie doczekali się należytej uwagi w postaci przekładów na język litewski. Mimo to najwybitniejsi przedstawiciele polskiej literatury *non-fiction* zostali lakonicznie zaprezentowani litewskim odbiorcom, z sugestią możliwości czytania ich dzieł w języku angielskim. Na litewskiej liście wyróżniających się polskich twórców literatury *non-fiction* poza Kapuścińskim znaleźli się: Hanna Krall, Mariusz Szczygieł, Jacek Hugo-Bader, Wojciech Jagielski i Wojciech Tochman<sup>11</sup>. Jedynie Krall jest znana z przetłumaczonej na język litewski książki *Król kier znów na wylocie*, pozostali autorzy na razie są dostępni w oryginale bądź w przekładach na inne języki.

Osobno na listę polskiej literatury niefikcjonalnej w języku litewskim należy wpisać *Czulego narratora* Olgi Tokarczuk w przekładzie aż trzech tłumaczy, co jest zjawiskiem praktycznie niespotykanym. Polska noblistka jest dobrze znana litewskiemu czytelnikowi z przekładów takich książek jak: *Prawiek i inne czasy*, *Dom dzienny, dom nocny*, *Bieguni*, *Prowadź swój pług przez kości umarłych* i *Księgi Jakubowe*. *Czulego narrator* stanowi dopełnienie prozy fikcjonalnej. W związku z otrzymaniem przez pisarkę Nagrody Nobla tłumaczom zależało na szybkim zaprezentowaniu litewskiemu odbiorcy refleksji Tokarczuk dotyczących zarówno własnego pisarstwa, jak i współczesnego świata.

Literatura niefikcjonalna w Litwie powstaje również w języku polskim, chociaż są to reprezentacje nieliczne i naznaczone określoną specyfiką miejsca i czasu. Aktywne do dziś i najbardziej znane jest pokolenie polskich twórców urodzonych w latach 40.–60. XX wieku. W ich przypadku należy mówić o wspólnym przeżyciu pokoleniowym, jako że wszyscy mają za sobą podobne doświadczenie, jakim stały się przenosiny ze wsi do miasta. Utracili zatem swoje podwileńskie „małe ojczyzny”, co uczynili tematem swojego późniejszego pisarstwa.

Wśród wydań prozatorskich autorów polskojęzycznych z Litwy można wymienić tomik „małych” próz Wiktora Piotrowicza *Moja czasoprzestrzeń* (2015), który objął wcześniejsze zbiory opowiadań z 1998 roku *Igła*

<sup>11</sup> Įtakingiausi negrožinės literatūros kūrėjai lenkijoje, <https://lit.couriertrackers.com/polandquots-most-influential-non-fiction-writers-view-503770> [dostęp: 10.01.2023].

*i spowiedź*, *Podzwonne sośnie* oraz *W głębi i z bliska* (2005). Na liście plasuje się też proza wspomnieniowa Romualda Mieczkowskiego: *Objazdowe kino* i *Były sobie Fabianiszki*. Pochodzenie oraz doświadczenie kulturowo-językowe Piotrowicza i Mieczkowskiego stawia ich na pograniczu kilku kultur, dlatego wyłaniające się z ich tekstów opisy domu, rodziny, krewnych i sąsiadów można postrzegać jako regionalne, typowe dla Wileńszczyzny, szczególnie dla pokolenia Polaków litewskich pochodzenia chłopskiego.

Jak twierdzi Wojciech Jerzy Podgórski, twórczość autorów starszych piszących w Litwie po polsku określiły początkowo dwa podstawowe tematy: Mickiewicz, który „był zakamuflowanym sztandarem polskości”, oraz „emanacja Wilna i Wileńszczyzny” (Podgórski, 1994: 223). Według Tadeusza Bujnickiego presja tych elementów jest tak silna, że wytwarza rozległe, często mocno skonwencjonalizowane pola „kultowe” z powtarzającą się ikoną Matki Boskiej Ostrobramskiej i wieszczem – Mickiewiczem. Silnie ponadto wyrażony jest miejski, architektoniczny pejzaż Wilna (Bujnicki, 2013: 301).

Kondycja polskiego środowiska kulturalnego w Litwie jest w tym kontekście najważniejsza, gdyż to od niej w dużym stopniu zależy poziom literatury tworzonej w języku polskim. Raczej zły stan tego środowiska łączyć należy z brakiem inteligencji polskiej w Litwie po II wojnie światowej oraz powolnym jej rozwojem. Po II wojnie światowej nastąpiły olbrzymie zmiany w strukturze ludności – w ramach repatriacji do Polski wyjechała prawie cała polska inteligencja Wileńszczyzny, dlatego życie kulturalne miejscowych Polaków zamarło na kilka dziesięcioleci, by odżyć w ostatnim ćwierćwieczu XX wieku. Początek procesu odradzania się polskiego życia kulturalnego wiąże się z litewskim ruchem niepodległościowym pod koniec lat 80., intensyfikuje się zaś wraz z odzyskaniem przez kraj niepodległości w 1990 roku.

„Rodowód” dzisiejszej polskiej inteligencji starszego pokolenia jest z reguły prowincjonalny: wiejski i małomiasteczkowy<sup>12</sup>. Ten fakt

<sup>12</sup> Nowa inteligencja jest inteligencją humanistyczną, wykształconą w latach 60.–80. XX wieku głównie w Wileńskim Instytucie Pedagogicznym na kierunku polonistyka. Nie istniała możliwość kształcenia się w języku polskim na innych kierunkach.



odcisnął wyraźne piętno na formach odradzającego się życia literackiego i kulturalnego. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że już w latach 80. ubiegłego wieku literatura polska (przede wszystkim poezja) powstająca w Litwie zyskała na sile, stając się częścią literatury ogólnopolskiej. Jak twierdzi Bujnicki, stanowiąc część literatury polskiej na obczyźnie (tzn. poza obrębem Polski), nie ma ona jednak charakteru literatury emigracyjnej ani „polonijnej”. Od literatury emigracyjnej odróżnia ją bowiem zakorzenienie w przestrzeni i narodowym środowisku Wileńszczyzny, silny związek z terytorium, które jest „własne”, a jej twórcy są „autochtonami” (Bujnicki, 2014: 372).

U schyłku epoki sowieckiej, w początkowym okresie krystalizacji polskiego środowiska literackiego w Litwie podlegało ono różnym ograniczeniom o charakterze ideologicznym. Po odzyskaniu zaś przez Litwę niepodległości środowisko to stanęło przed kolejnymi wyzwaniami, wśród których najważniejszym było zachowanie polskiej tożsamości w sytuacji umacniania się litewskiego nacjonalizmu. Akceptując odrodzenie Litwy, odzyskanie statusu przez język i kulturę litewską, jak też wielokulturowość, twórcy niejednokrotnie wyrażali w swoich tekstach niepokój o los języka i kultury polskiej. W takim kontekście najczęściej sięgali do tradycji romantycznej, czyniąc ją kluczową. Nieco na uboczu pozostała tradycja okresu międzywojennego, z grupą literacką Żagary na czele.

Według Bujnickiego literatura ta stawała przed różnymi zagrożeniami, takimi jak: zamknięcie się w polskiej, podatnej na nacjonalizm enklawie; niebezpieczne zaangażowanie w spory ideowe i polityczne, związane z prawdopodobieństwem głoszenia tradycjonalistycznej wersji polskości, której należy bronić; odcięcie się od kultury Litwy i nadanie jej cech „obcości”; silne eksponowanie anachronicznej bogoojczyźnianej polskości (Bujnicki, 2014: 379). Krzysztof Woźniakowski twierdzi z kolei, że nie siląc się na specjalne eksperymenty warsztatowe, literatura polska powstała w Litwie po 1990 roku przekazuje refleksje i doświadczenia swoiste dla miejsca i czasu (Woźniakowski, 2000: 255).

Jak na tak zarysowanym tle rysuje się polska proza niefikcjonalna powstała w Litwie? Przede wszystkim wartą uwagi propozycją literacką, autorstwa wilnianina z urodzenia, jest proza wspomnieniowa Romualda

Mieczkowskiego (ur. 1953). Są to tomy *Objazdowe kino* i *Były sobie Fabianiszki*. Jak pisze sam autor:

Niektóre moje opowiadania to trudny świat człowieka, wychowanego w polskiej tradycji, ale żyjącego w twardych sowieckich realiach. Zdarzenia, mimo fabuły literackiej, są rodzajem dokumentu, bowiem ludzie noszą swe prawdziwe nazwiska. To hołd, który oddałem rodzinie, krewnym. Dzięki jednemu opowiadaniu moi dziadkowie Piotrowscy pośmiertnie zostali upamiętnieni za uratowanie podczas wojny rodziny żydowskiej. Jest to próba przypomnienia o nas, Polakach na Wileńszczyźnie, o naszych dziejach, snach i oczekiwaniach (Mieczkowski, 2019).

O *Objazdowym kinie* tak napisał Marek Bernacki: „mocą pamięci i wyobraźni, odwołując się do tradycji Mickiewicza i Miłosza, podnosi rodzinną wioskę do rangi »małej ojczyzny«, utraconej raz na zawsze i wspominanej z nostalgią” (Bernacki, 2021: 386).

Książka *Były sobie Fabianiszki* stanowi kontynuację powstałych wcześniej wspomnień. Traktuje o miejscu (obecnie dzielnicy Wilna, niegdyś osadzie podwileńskiej), ludziach (członkach rodziny Mieczkowskich) i samym autorze, który jest zasłużonym animatorem polskiego życia kulturalnego w Litwie oraz redaktorem kwartalnika „Znad Wilii”, obecnie mieszkającym w Warszawie. Publikacja jest także lekcją historii na temat życia w zniewolonej okupacją sowiecką Litwie, na temat lat transformacji i następnych, już w niepodległym kraju.

Barbara Gruszka-Zych twierdzi, że książka *Były sobie Fabianiszki*, będąca opowieścią o życiu jednej rodziny, stanowi symboliczną historię Polaków zamieszkałych w Wilnie w okresie międzywojennym i po zakończeniu II wojny światowej. Jest też historią Polaków w ogóle, narodu, który ma we krwi patriotyzm niezbędny do przetrwania. Według recenzentki Mieczkowski poetycko i nostalgicznie, a jednocześnie dowcipnie utrwała samą esencję ginącego życia Fabianiszek, które dzięki ujęciu w formę literacką trwać będzie wiecznie (Gruszka-Zych, 2020).

Wojciech Piotrowicz (ur. 1940) jest przedstawicielem najstarszego pokolenia polskojęzycznych twórców w Litwie. Nawiązuje do tradycji

lokalnych regionalistów z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Jest poetą, prozaikiem, dziennikarzem, działaczem kulturalnym i społecznym, reprezentuje środowisko powojennej inteligencji polskiej w Litwie.

Wydany w 2015 roku w formie książkowej cykl 84 tekstów *Moja czasoprzestrzeń. W głąb i z bliska* stanowi uzupełniony zbiór wcześniejszych tomów opowiadań. Jest to proza zaliczana do nurtu prozy artystycznej zbliżonej do reportażu. Może też zostać uznana za prozę autobiograficzną, ponieważ tematem przewodnim są wspomnienia z okresu trudnego pod względem ekonomicznym i politycznym dzieciństwa, które przypadło na lata powojenne i czas socjalizmu. Tworzy się do lat 90. XX wieku i do najważniejszych wydarzeń z tego okresu. Otrzymujemy niefabularyzowany opis rzeczywistości litewskiej przede wszystkim w latach 40.–50. XX wieku, z wyeksponowaną zasadniczą rolą domu rodzinnego.

Piotrowicz preferuje małe formy narracyjne: jedne z nich ciążą ku opowiadaniu, inne – bardziej ku esejowi wspomnieniowemu czy nawet prozie poetyckiej. Występujący w nich pierwszoosobowy narrator naśladuje styl języka mówionego i stosuje stylizację regionalną. Sam autor określił uprawiane przez siebie formy jako „gawędy wileńskie”. Teksty operują konkretnymi, pisarz przywołuje widoki, dźwięki, smaki, zapachy i kształty wyniesione z domu i wsi rodzinnej. Halina Turkiewicz porównała nobilitację odchodzących realiów i obyczajów zapamiętanej z dzieciństwa „małej ojczyzny”, wprowadzanie regionalnego słownictwa i gawędziarski styl do eseistycznych niby-dzienników Tadeusza Konwickiego (Turkiewicz, 2005).

Piotrowicz ukazuje rzeczywistość, w której ludzie w trybie przymusowym są zaganiani do kołchozów po uprzednim odebraniu gospodarującym na swoim wieśniakom wszystkiego, co dotąd posiadali (taki los spotkał także rodziców autora); rzeczywistość wywózek do miejsc zesłania tych, do których doczepiono metki tzw. kułaków; rzeczywistość poprzez szkoły wciskającą w umysły młodzieży przeróżne czerwone ideologie z pozorowanym poczuciem równości i braterstwa.

W tej sytuacji jedyną ostoją, która przeciwdziała nasyłanemu przez Kreml nowemu łaadowi i porządkowi, jest dom rodzinny, kojarzony przez autora ze strzechą, z pamiątkami po przodkach, z postaciami rodziców i rodzeństwa. Gniazdo rodzinne jest zbawczą oazą, gdzie można

uciec od powszechnego zakłamania, gdzie panuje spokój, gdzie można nauczyć się sztuki życia i zgłębić tajniki wiedzy. Dlatego nie dziwi, że zaściankowa zagroda stanowi oś, wokół której obracają się przywoływane przez Piotrowicza fakty i zdarzenia (Mażul, 2015).

Analizowany tom opowiadań Piotrowicza reprezentuje trzy nurty literackie: prozy autobiograficznej, literatury chłopskiej i prozy artystycznej (tzw. ocalającej) zbliżonej do reportażu, co pozwala na potraktowanie obrazu domu jako opisu niefabularyzowanego (Fedorowicz, Geben, 2021: 330). Przedstawiony obraz trwa w pamięci autora, mówiącego głosem pokolenia Polaków urodzonych w Litwie w latach II wojny światowej i zaraz po niej, zapisany zaś przetrwa w pamięci i narracji tych, którzy zechcą przeczytać i zrozumieć świat pisarza.

Proza niefikcyjna powstała w Litwie w ostatnich dziesięcioleciach zarówno w języku litewskim, jak i w języku polskim oscyluje przede wszystkim wokół tematu utraty i przemijania. Jest efektem potrzeby jej autorów zachowania na kartach książek wspomnień dotyczących utraconej ojczyzny, rodziny i beztroskiego dzieciństwa. Są one ważnym świadectwem czasów, jakie nastąpiły po II wojnie światowej, a jednocześnie hołdem złożonym tym wszystkim, którzy wbrew niesprzyjającym warunkom trwali przy swoim języku i kulturze.

Mała liczba niefikcyjnych pozycji prozatorskich pozwala wysnuć wniosek, że ten gatunek literacki dopiero toruje sobie drogę w Litwie. Jego popularność w ostatnich dziesięcioleciach świadczy o coraz większym zainteresowaniu ze strony czytelników, co daje szansę na szybki rozwój w najbliższej przyszłości.

## Literatura

Aleksandravičius E., 2021, *Adamkus*, Tyto alba, Vilnius.

Bernacki M., 2010, *O prozie i poezji Romualda Mieczkowskiego – animatora kultury polskiej na Litwie*, w: *Literatura polska w świecie*, T. 3, *Obecności*, red. R. Cudak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 386–393.

- Bujnicki T., 2013, *Henryk Szyllkin i poeci wileńscy lat 90.*, w: *Miejsce i tożsamość. Literatura lubuska w perspektywie poetyki przestrzeni i antropologii*, red. M. Mikołajczak, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra, s. 291–303.
- Bujnicki T., 2014, *Na pograniczach, kresach i poza granicami*, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok.
- Čerškutė J., *Negrožinė literatura*, <https://lithuanianculture.lt/lietuvoskulturosidas/lietuviu-literatura/negrozine-literatura/> [dostęp: 1.02.2023].
- Dekšnys V., 2007, *Ryszard Kapuściński (1932–2007)*, „Naujasis Židynys-Aidai”, nr 1–2, s. 63.
- Fedorowicz I., Geben K., 2021, *Językowy obraz domu w prozie wspomnieniowej Wojciecha Piotrowicza*, w: *Vertybės lietuvių ir lenkų kalbų pasaulėvaizdyje*, red. K. Rutkovska, S. Niebrzegowska-Bartmińska, Vilniaus universiteto leidykla, Vilnius, s. 318–333.
- Gruszka-Zych B., 2020, *Fabianiszki – moja miłość*, „Gość Niedzielny”, 20.08.2020, <https://www.gosc.pl/doc/6472233.Fabianiszki-moja-milosc> [dostęp: 10.01.2023].
- [talking]ausi negrožinės literatūros kūrėjai lenkijoje, <https://lit.couriertrackers.com/polandquots-most-influential-non-fiction-writers-view-503770> [dostęp: 10.01.2023].
- Kapuściński Ryszard*, <http://www.tekstai.lt/versti-tekstai/569-kapuscinski-ryszard> [dostęp: 9.01.2023].
- Kubilius V., 1986, *Žanrų kaita ir sintezė*, Vaga, Vilnius.
- Mažul H., 2015, *Zwycięska potyczka z pamięcią*, „Magazyn Wileński”, nr 6, <http://www.magwil.lt/archiwum/archiwum/2015/mag6/6czerwiec6.htm> [dostęp: 5.01.2023].
- Mieczkowski R., 2019, Wilnoteka.pl, 15.04.2019, <http://www.wilnoteka.lt/artikul/nr-177-wiosenny-kwartalnika-znad-willi-z-wilna> [dostęp: 10.01.2023].
- Podgórski W.J., 1994, „Czy wróci tu kiedyś poeta?”. *Poezja polskiego Wilna – dzisiaj*, w: W.J. Podgórski, *Litwa. Polska XIX i XX wieku. Inspiracje literackie, kulturalne, oświatowe*, Interlibro, Warszawa, s. 215–261.
- Puzas A., 1981, *Su 'fakto literatūros' ženkle (keletas pastabų dokumentinės prozos klasi-mu)*. *Socialistinis realizmas ir šiuolaikiniai meniniai ieškojimai*, Vaga, Vilnius.
- Tabaszewska J., 2019, *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” nr 1, s. 61–79.
- Turkiewicz H., 2005, (...) *nazwałbym Ją piątym żywiołem*, „Magazyn Wileński”, nr 8, <http://www.magwil.lt/archiwum/> [dostęp: 9.01.2023].
- Woźniakowski K., 2000, *Główne tendencje rozwojowe polskiej literatury Wileńszczyzny w latach 1985–1998*, w: *Od strony Kresów: studia i szkice*, cz. 2, red. H. Bursztyńska, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2000, s. 247–257.

TERESA DALECKA – PhD, Institute for Research on Languages and Cultures of the Baltic Sea Region, Polish Studies Center, Vilnius University, Vilnius, Lithuania / dr, Instytut Badań Języków i Kultur Regionu Morza Bałtyckiego, Centrum Polonistyczne, Uniwersytet Wileński, Wilno, Litwa.

A PhD holder, employed at the Department of Polish Philology since 1997 (at the Polish Studies Center since 2007) at the University of Vilnius. A graduate of the University of Warsaw. Her research interests include literary and cultural life of interwar Vilnius, reception of Polish literature in Lithuania. Selected publications: *Dzieje polonistyki wileńskiej 1919–1939* [*The history of Polish studies in Vilnius 1919–1939*] (Kraków 2003), *Wilno literackie w latach 1905–1939* [*Literary Vilnius in the years 1905–1939*] (with Irena Fedorowicz, Vilnius 2021), *Die polnischsprachige Literatur Litauens seit 1990* (in: *Contributions to Baltic-Slavonic Relations in Literature and Languages: An Interdisciplinary Collection of Essays*, Berlin 2022).

Doktor nauk humanistycznych, od 1997 roku pracownik Katedry Filologii Polskiej (od 2007 – Centrum Polonistycznego) Uniwersytetu Wileńskiego. Absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: życie literackie i kulturalne międzywojennego Wilna, recepcja literatury polskiej w Litwie. Wybrane publikacje naukowe: *Dzieje polonistyki wileńskiej 1919–1939* (Kraków 2003), *Wilno literackie w latach 1905–1939* (z Ireną Fedorowicz, Vilnius 2021), *Die polnischsprachige Literatur Litauens seit 1990* (w: *Contributions to Baltic-Slavonic Relations in Literature and Languages: An Interdisciplinary Collection of Essays*, Berlin 2022).

E-mail: [teresa.dalecka@ff.vu.lt](mailto:teresa.dalecka@ff.vu.lt)



Anna Pekańiec

<https://orcid.org/0000-0001-7516-1413>

Uniwersytet Jagielloński  
Kraków, Polska

## Karolina i Dulębianka. Autorskie strategie biograficzne w *Samotnicy. Dwoch życiach Marii Dulębianki* Karoliny Dzimiry-Zarzyckiej\*

Karolina and Dulębianka. Authorial Biographical Strategies  
in *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*  
by Karolina Dzimira-Zarzycka

**Abstract:** The main aim of this article is to isolate and describe authorial strategies in *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki* by Karolina Dzimira-Zarzycka. The biography of the painter and social activist, which is part of the increasingly clear current of recovering women's history, is also an interesting example of the formation of an effective authorial strategy. Referring to the theoretical approaches to biography by James L. Clifford, Hermione Lee, Michael Benton, Michalina Krytowska, Lucyna Marzec, as well as to the critical-feminist reflections of Inga Iwasiów, Agnieszka Gajewska and the historiographical remarks of Joan Wallach Scott, the text analyses the ways in which the figure of the biographer manifests itself. The author, skilfully combining information taken from various sources (documents, registers, correspondence, diaries, biographies, critical discussions of Dulębianka's artistic work and memories of her political activity) and her own findings, not only constructs a convincing story about the life of the selected heroine. In a way, she makes her independent, not describing her, for example, only in the context of her relationship with Maria Konopnicka or as one of the Polish painters in Paris at the turn of the 20th century. It is also important to point out how Dulębianka's biography becomes a specific intellectual autobiography of Dzimira-Zarzycka, who is not only the narrator but also an equal protagonist of the story she is recreating.

**Keywords:** biography, author, Maria Dulębianka, strategy

**Abstrakt:** Głównym celem artykułu jest wyodrębnienie i opisanie strategii autorskich w *Samotnicy. Dwoch życiach Marii Dulębianki* Karoliny Dzimiry-Zarzyckiej. Biografia malarki i aktywistki społecznej, wpisująca się w coraz wyraźniejszy nurt odzyskiwania historii kobiet, stanowi także interesujący przykład kształtowania efektywnej strategii autorskiej. Odwołując się do teoretycznych ujęć biografii Jamesa L. Clifforda, Hermiony Lee, Michała Bentona, Michaliny Krytowskiej, Lucyny Marzec, jak również do refleksji krytycznofeministycznej Ingi Iwasiów, Agnieszki Gajewskiej oraz

\* Zob. Dzimira-Zarzycka, 2022.

historiograficznych uwag Joan Wallach Scott, w tekście przeanalizowano sposoby przejawiania się figury biografki. Autorka, umiejętnie łącząc informacje zaczerpnięte z różnych źródeł (dokumenty, rejestry, korespondencja, dzienniki, biografie, krytyczne omówienia twórczości artystycznej Dulębianki oraz wspomnienia o jej aktywności politycznej) oraz własne ustalenia, nie tylko konstruuje przekonującą opowieść o życiu wybranej bohaterki. Niejako usamodzielnia ją, nie opisując np. jedynie w kontekście relacji z Marią Konopnicką czy jako jedną z polskich malarzek w Paryżu przełomu XIX i XX wieku. Istotną kwestią jest również wskazanie, jak biografia Dulębianki staje się specyficzną autobiografią intelektualną Dzimiry-Zarzyckiej, będącej nie tylko narratorką, lecz także równoprawną bohaterką odtwarzanej przez siebie historii.

Słowa kluczowe: biografia, autor, Maria Dulębianka, strategia

biografia to zawsze wybór. Wybór faktów i wybór metody. Nie trzeba pisać o wszystkim, żeby napisać wszystko. (...). Biografia to propozycja (Bonowicz, 2010: 49).

Badający *non-fiction* coraz częściej skupiają się na autorach lub autorach, pamiętając, że biografia<sup>1</sup> jest domeną selekcji faktów, świadomości, a zgromadzoną wiedzę trzeba ująć w karby metody. Praca biografów oscyluje między prostowaniem fałszywych mniemań a porządkowaniem prawdopodobnych ustaleń, co zamienia się w łączenie elementów układających się w mozaikę (Clifford, 1978) – odtwarzającą wzór czyjegoś życia. Karolina Dzimira-Zarzycka w rozbudowanej, wnikliwej i pełnej szczegółów biografii przypomina Marię Dulębiankę – skrzypaczkę, malarzkę, prozaiczkę, publicystkę, działaczkę społeczną, emancypantkę, polityczkę, podróżniczkę, rowerzystkę. Wykształcona artystka z biegiem lat stała się aktywistką feministyczną – walka o bierne i czynne prawa wyborcze kobiet, uwieńczona sukcesem 28 listopada 1918 roku, była także walką Dulębianki.

Autorka jej biografii zrećnie przechodzi między różnymi rejestrami zatrudnień wybranej przez siebie bohaterki, zakotwicząc ją w konkretnych momentach historycznych i starając się dotrzeć jak najbliżej Marii – trudnej do uchwycenia z powodu odbywanych licznych podróży i wielu aktywności podejmowanych jednocześnie, jak również niewielu

<sup>1</sup> „Biografia ma wyjątkowy charakter także dlatego, iż jej zawartość oferuje dostęp, jakkolwiek okazałby się on ograniczony i iluzoryczny do pracy twórczej wyobraźni” (Benton, 2010: 13).



dokumentów, które można określić jako teksty autobiograficzne, oraz sytuowania jej albo w grupie polskich artystek działających za granicą, albo tylko w kontekście wieloletniej przyjaźni z Marią Konopnicką. Widziana w grupie lub w odniesieniu do słynnej poetki rzadko bywała ujmowana jako autonomiczna, co postanowiła zmienić Dzimira-Zarzycka. Usamodzielniając opowieść o Dulębiance, autorka wpisała się w kilka, współcześnie ważnych, zjawisk – z zakresu zarówno biografistyki, jak i odzyskiwania narracji o nieheteroseksualnych relacjach oraz herstorii, czyniącej kobiety pełnoprawnymi uczestniczkami procesów społecznych, politycznych, artystycznych i naukowych. Przypomniała o obecności malarki w dyskursie genderowym, z zakresu historii sztuki, popularyzatorskim<sup>2</sup>. W 1929 roku, dekadę po śmierci Dulębianki, Maria Jaworska opublikowała szkic biograficzny poświęcony malarce (zob. Jaworska, 1929) – dla Dzimiry-Zarzyckiej stał się on istotnym punktem odniesienia i weryfikacji ustaleń.

Wobec sporej ilości materiałów, często wykluczających się punktów widzenia, konieczności nadania arbitralnego i niekoniecznie ściśle chronologicznego porządku tworzonej historii, autorka skonfrontowała się z problemami, z którymi zmagają się biografowie świadomi powagi powziętego zobowiązania. Hermione Lee (biografka Virginii Woolf czy Edith Wharton) w podręczniku rekonstruującym historię gatunku stworzyła rejestr zasad sterujących nim (zob. Lee, 2009: 29–40). Ostatnia, dziesiąta, bardzo prosta, jest najciekawsza i kryje przewrotność biograficznego manifestu Lee – otóż zamyka się ona w stwierdzeniu: „Nie ma ogólnych zasad, jak napisać biografię”. Brak ścisłych

<sup>2</sup> *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, zebrała A. Górnicka-Boratyńska (1999); B. Kost, *Kobiety ze Lwowa* (2017); M. Szypowska, *Konopnicka jakiej nie znamy* (1963); L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy* (2011); J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (2003); K. Tomasiak, *Pod maską Matki Polki. Maria Konopnicka (1842–1910)*, w: K. Tomasiak, *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku* (2008); S. Zientek, *Polki na Montparnassie* (2021); K. Zvolak, *Maria Dulębianka. Barwy kampanii*, w: *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, red. E. Furgał (2009).

wytycznych nie oznacza jednak całkowitej dowolności. Trudność związana ze stworzeniem katalogu reguł to jedno, a istnienie pewnych konwencji – to drugie. Liczy się efekt – możliwie dokładna wersja życia bohatera czy bohaterki, odpowiadająca na pytanie, kim i jaka była dana osoba (Lee, 2009: 133–134). Ujęcie to każdorazowo jest przefiltrowane przez pryzmat wiedzy, kompetencji i planów autora, będącego także bohaterem, mniej widocznym, ale mającym uprawnienia jak powieściowy narrator wszechwiedzący; bardziej niż drugoplanowy, w rzeczywistości zarządza światem przedstawionym. Stąd też z biografii Dulębianki wyłuskują strategie biograficzne wybierane przez autorkę. Wyrazista obecność w tekście figury autorskiej wzmacnia jego metarefleksyjność dzięki domykającym poszczególne części rozdziałom-komentarzom i wyjaśnieniom historyczno-literackim. Autorka-narratorka pojawia się obok tytułowej bohaterki oraz drugiej ważnej postaci, czyli Konopnickiej. Szczegółowa biografia Dulębianki umocowana jest w kontekstach społeczno-obyczajowo-historycznych, co przydaje jej wiarygodności i pozwala na dostrzeżenie oryginalności wybranej postaci, dodatkowo kierując uwagę czytających na strategie biograficznych przedstawień bohaterek, jak również na (auto)biograficzną narracyjną tożsamość biografki.

Biografia Dulębianki jest równoznaczna z próbą skupienia się na osobie pojawiającej się w tle opowieści o innych, rzadko samoistnie. Autorka *Samotnicy* dostrzegła tę prawidłowość:

Pisząc teksty popularnonaukowe, dotyczące kultury i sztuki XIX i XX wieku, często historii kobiet artystek czy pionierek, co jakiś czas trafiałam na Dulębiankę. (...)

Coraz mocniej nazwisko Dulębianki wybrzmiewało też na marginesie biografii Marii Konopnickiej. Za każdym razem, kiedy na nią trafiałam, w coraz nowym kontekście zastanawiałam się, jak to możliwe, że tak ciekawa postać, która wiodła tak wielowątkowe życie, nie została jeszcze opisana. I tak narodził się pomysł na tę biografie (Talik, 2022).

Wpisując się w nurt odzyskiwania herstorii, Dzimira-Zarzycka stała obok badaczek historii sztuki, ale i biografek, których prace stały

się świadectwem zwrotu biograficznego w krytyce feministycznej, zrekapitulowanego przez Agnieszkę Gajewską. Jego współczesny kształt dookreśliła Inga Iwasiów<sup>3</sup> (zob. Iwasiów, 2020: 166 i nast.). Pierwsza z literaturoznawczyń podkreśliła, że feministyczna refleksja naukowa nie tylko często koncentruje się wokół biografii kobiet, lecz sama staje się (w różnym zakresie) biografią danej naukowczyni (Gajewska, 2010: 97–99). W tym ujęciu zwrot biograficzny dotyczył nie tylko eksplorowania biografii pisarek (czy artystek), lecz także przenoszenia własnej biografii w obszar badań. W przypadku Dzimiry-Zarzyckiej sprawa jest bardziej skomplikowana – jej obecność w tekście widoczna jest od początku, gdy nakreśla perspektywy oglądu życia Dulębianki, wybierając motto z biografii Jaworskiej oraz *Własnego pokoju* Woolf. Wynikające z pierwszego z mott pytanie, czy związek Dulębianki z Konopnicką przyczynił się do rezygnacji z malarskich aspiracji artystycznych, oraz obecne w motcie drugim stwierdzenie o istnieniu relacji miłosnej pomiędzy kobietami wyznaczają trajektorie prowadzonego przez autorkę śledztwa. Karolina przygląda się najpierw Mani, potem Marii, a następnie Mariom, by sfinalizować misterne dochodzenie słownym portretem Dulębianki.

Autorka-narratorka wyborem źródeł, misterną konstrukcją całości biografii, poetykami poszczególnych rozdziałów, doбором komentarzy i dopowiedzeń między następującymi po sobie częściami buduje swoją (auto)biograficzną tożsamość narracyjną. Ów konstrukt analizuje Iwasiów, uważając zwrot biograficzny nie tylko za istotny koncept metakrytyczny, lecz także za deklarację osobistego, zaangażowanego podejścia do pracy biograficznej. Odkrywanie lub rosnąca dostępność źródeł, jak również możliwość obcowania z i modyfikowania archiwum<sup>4</sup> stają się asumptem do rozważań nad znaczeniem i trwałością aktywności biograficznej, ustanawiają także tekstową figurę relacyjnego podmiotu biograficznego,

<sup>3</sup> Nie zapominam o przełomie anty-antibiograficznym Anny Nasiłowskiej (zob. Nasiłowska, 2018).

<sup>4</sup> „Kobieta w archiwum będzie więc raczej figurą retoryczną, punktem widzenia, strategią lekturową, narracją, niż autorytetem udzielającym odpowiedzi na pytania stawiane przez historię” (Iwasiów, 2010: 211).

oscylującego między budowaniem historii o czyimś życiu a próbą zdemontowania, na czym ów gest polega. Dokumentalistyka spotyka się z wyobraźnią, a rekonstruowanie dziejów wybranej postaci zostaje wsparte autoanalizą (zob. Iwasiów, 2020: 178–179). Dzimira-Zarzycka, podążając za Dulębianką, Konopnicką, Dulębianką i Konopnicką, obecna jest jako refleksyjna i czujna obserwatorka. Podobnie jak np. Agnieszka Dauksza opowiadająca o Marii Jaremie<sup>5</sup>, autorka *Samotnicy* wyraźnie lokuje się w tworzonym tekście – co nieraz jest uchwytnie w biografistyce uprawianej przez kobiety:

cechą najnowszych biografii jest szczególna (auto)świadomość podmiotu opowiadającego (historię cudzego życia). Z jednej strony ujawnia się to w wyraźnie manifestowanej obecności autora/autorki w tekście biograficznym, (...) które często łączą się z intencją autodeskrypcji oraz dialogu lub sporu z popularnym „obiegowym” wizerunkiem opisywanej postaci; wiąże się to z kolei z dążeniem do tekstowej krystalizacji relacji biograf–bohater (od postaw zdecydowanie empatycznych po manifestowanie sceptycyzmu/dystansu poznawczego). Z drugiej strony natomiast, paradoksalnie – biografka staje się próbą uwolnienia podmiotu opisywanego: narratorka/narrator stara się odsłaniać wewnętrzne, intymne „ja” jednostki, odsłonić ślady niepowtarzalnych doświadczeń i przeżyć, momenty olśnienia egzystencjalnego, a ostatecznie wprowadzić czytelnika w tekstowy labirynt rzeczywistości intymnej, w jaką uwikłany był (historycznie) bohater książki (Krytowska, 2010: 84).

W branej pod uwagę biografii tendencje wymienione przez Michałinę Krytowską łączą się, spajane emancypacyjnością powziętego zadania. Dzimira-Zarzycka, odpominając Dulębiankę, nie pomija siebie – intelektualna autobiografia autorki staje się inkluzem biografii bohaterki; w heterodiegetycznej narracji autorka konstruuje świat malarki, nigdy nie stając się jego częścią. Zawarty przez nią pakt referencjalny (zob. Lejeune, 2001) wymaga dążenia do maksymalnego

<sup>5</sup> Obszerna biografia artystki została wydana w 2019 roku.

podobieństwa w tworzonej narracji, jednocześnie nie wyklucza podkreślania autorskiej obecności, tematyzowanej np. w wątpliwościach bądź demonstrowaniu rozstrzygnięcia kwestii problematycznych czy zmagania z lukami w archiwum. Biograficzne „ja” nie tylko wkracza w tekst, niczym narrator z powieści realistycznych, lecz także sygnalizuje swoją jednostkowość. Dostrzegła ów trend Lucyna Marzec, podobnie do Krytowskiej waloryzująca autoanalizacyjność, ale inaczej postrzegająca jej mechanizmy:

Tym, co łączy różne formy opowieści fikcjonalnych i niefikcjonalnych, jest silna obecność „ja” biografki/biografa. Paradoksalnie silna obecność „ja” czy „my” w akcie narracji nie równa się sile epistemologicznej. Wręcz przeciwnie, coraz częściej słabe (filozoficznie) „ja” biografki/biografa, nadwątlone świadomością teoretyczną, ujawnia się jako „ja” świadome swych uwikłań kulturowych i społecznych; niepewne siebie jako wytwórcy wiedzy; nade wszystko relacyjne, towarzyszące swojej bohaterce czy swojemu bohaterowi w procesie biografii i pisania biografii (Marzec, 2019a: 373).

„Ja” biografki Dulębianki wchodzi w relację z opisywaną rzeczywistością, mając na uwadze ówczesne i obecne konteksty, zdając sobie sprawę, że „to był jeszcze inny świat” (Dzimira-Zarzycka, 2022: 10); kształtowany przez odmienne od dzisiejszych regulacje, tworzony w języku, w którym niekiedy brakowało pojęć na opisanie zjawisk czy aktywności dziś już rozpoznanych. Dzimira-Zarzycka zręcznie żongluje kategoriami, co nie tylko dowodzi jej wrażliwości, lecz także jest sygnałem unikania swego rodzaju „uwspółcześniania przeszłości”. Pojęciowa żonglerka to część strategii relacjonowania życia malarki za pomocą kategorii z jej epoki, zamieniania ich w metafory. Przykładem jest tytuł biografii, *Samotnica*:

Takie sformułowanie pojawia się w jednej z recenzji obrazu Dulębianki *Sama jedna*. Pewien krytyk zwrócił uwagę na rzesze samotnic, czyli samotnych kobiet, których przybywanie było coraz bardziej powszechnym zjawiskiem społecznym. Wiele młodych kobiet pozostawało niezamężnych

z różnych powodów – czasem był to wybór, czasem nie znalazły partnera, bo np. po Powstaniu Styczniowym czy z powodu emigracji mężczyzn było znacznie mniej.

A czasem kobiety same wybierały życie samotne, bo pod koniec XIX wieku miały już większe możliwości pracy zawodowej i samodzielnego utrzymania się. O tę samodzielność walczyła także Dulębianka, choć oczywiście nie zawsze była w tym osamotniona (Talik, 2022).

Wzmiankowany obraz, namalowany w Paryżu, zaprezentowano podczas warszawskiej wystawy z 1886 roku. Sporo życzliwej uwagi poświęcili mu krytycy, m.in. Stanisław Witkiewicz. Obraz nie przetrwał do dziś, trzeba zaufać jego opisom – był ascetyczny, przedstawiał kobietę w ciemnej sukni, siedzącą, spoglądającą w górę, z rękami ułożonymi na kolanach. Niewykluczone, że sportretowano inną malarzkę, Annę Bilińską. Biografka zauważa, że kobiety samotne często utrzymywały się samodzielnie, a małżeństwo nierzadko oznaczało rezygnację z pracy, a także zapowiadało utrudniony dostęp np. do dalszego kształcenia się i rozwoju uzdolnień. Mężatki w Królestwie Polskim bez zgody męża nie mogły starać się o paszport, a zarabiane przez nie pieniądze stanowiły jego własność (zob. Dzimira-Zarzycka, 2022: 68–70). Dla kobiet ceniących wolność bycie poza sformalizowanym związkiem stanowiło gwarancję samostanowienia. Tak było w przypadku Dulębianki – jako „samotnica”, ale nie sama (relacje z Marią Konopnicką, Sabiną Jaworską, przyjaźń np. z Laurą Pytlińską), miała większe pole manewru. Potwierdzenie trafności wyboru tytułu biografii można znaleźć w artykule Joanny Sosnowskiej, skoncentrowanym na Dulębiance-malarce, widzianej nie tyle przez pryzmat swojego talentu, ile z perspektywy otoczenia i zmagania z przeszkodami, z jakimi mierzyły się artystki jako takie. Historyczka sztuki przypomina, że na Zjeździe Kobiet Polskich Dulębianka apelowała do kobiet, by nie bały się być wolnymi, by dostrzegły, jak wiele mogą zdziałać (zob. Sosnowska, 2006: 460). Wolność była tym, co umożliwiało malarce i działaczce realizowanie własnych zamierzeń, jak również bycie z Konopnicką.

Świadectwem wysokich kompetencji biograficznych Dzimiry-Zarzyckiej jest misterna struktura tekstu. Okolony klamrą, kojarzy się z kołem hermeneutycznym. Podzielony na wyraziste części, przypomina układ rozkwitający z awangardowych rozwiązań Tadeusza Peipera. Każdy rozdział nie tylko rozwija poprzednie, lecz także wzmacnia ustalenia. Wracam do zasygnalizowanej już klamry okalającej biograficzną narrację. Autorka przypomina zaskoczenie i niezgodę Pytlińskiej na pochówek Dulębianki w grobowcu Konopnickiej. Sprzeciw ze strony zaprzyjaźnionej z malarką córki poetki, traktującej artystkę jak członkinię rodziny, wywołuje konsternację. Dzimira-Zarzycka, szukając wytłumaczeń, wysnuwa następującą hipotezę: „Z biegiem czasu więź między Dulębianką a Konopnicką stawała się dla potomnych coraz bardziej kłopotliwa” (Dzimira-Zarzycka, 2022: 10) i zawiesza rozważania – by skonstruować błyskotliwą i rzeczową biografię autorki *Samej jednej*. Wraca do nich przy końcu książki, wyjaśniając kulisy pierwszego pogrzebu malarki, ekshumacji i przeniesienia na Cmentarz Obrońców Lwowa, podsumowując: „i rozdzielono Marie na zawsze” (Dzimira-Zarzycka, 2022: 492). Dzimira-Zarzycka uwyrażnia się w pierwszoosobowej narracji, ujawniając zdziwienie, jak również chęć udzielania wysoce prawdopodobnych odpowiedzi na pytania, które napędzają całą biografię: kim była Maria? Jak wyglądała jej relacja z Konopnicką? Na ile wzajemnie się motywowały, a na ile ograniczały? Jak postrzegany był ich związek i dlaczego akceptowalny dla im współczesnych, przestał być taki dla kolejnych pokoleń?

Od pierwszych stron obecność autorki jest ewidentna, acz dyskretna. Dzimira-Zarzycka, podając fakty, co do których ma pewność – zaznacza ją, a natrafiając na trudności, prostuje mylne informacje i konfrontuje zapiski z oficjalnych dokumentów z relacjami zaczerpniętymi z dzienników, listów, wspomnień czy szkiców publicystycznych. Kiedy jej wiedza okazuje się niewystarczająca, sięga po pomoc specjalistek. Postępuje jak detektywka<sup>6</sup> (do czego przyznaje się wprost, realizując jedną

<sup>6</sup> „Do tej pory wszystko się zgadza: miały podobne poglądy, przyjaźniły się, znaly się od lat. Nie mogę jednak rozwikłać drugiego wątku: czy razem zamieszkały?”

ze strategii biograficznych zaproponowanych przez Jamesa L. Clifforda, twierdzącego, że biograf bywa „w jakiejś mierze detektywem idącym tropem określonych śladów” [Clifford, 1978: 23]<sup>7</sup>, łącząc kolejne punkty i splatając ze sobą fragmenty odtwarzanej herstorii; dba o konkret i rzeczowość, a jeśli nie jest to możliwe, stawia hipotezy – podkreślając, że nie traktuje ich jak pewniki<sup>8</sup>. Niekiedy biografka wierną faktograficzność wzbogaca o pierwiastek osobisty – łącząc autobiograficzność z biograficznością: „Mam słabość do pocztówki z Dulębianką i Konopnicką wypoczywającymi na werandzie. To jedyna znana wspólna fotografia przyjaciółek (nie licząc grupowego zdjęcia ze zjazdu rodzinnego), wykonana jeszcze we wrześniu 1903 roku, może nawet w dniu uroczystego przekazania dworku [w Żarnowcu – A.P.]” (Dzimira-Zarzycka, 2022: 366). Podrozdział pt. *Rezydencja na górcie* jest próbą wnikięcia w codzienność obu kobiet, przekształcającą biograficzne śledztwo w swoiste opowiadanie, eksponujące immanentną literackość biografii.

Narratorka bywa także mniej zaangażowana emocjonalnie, wycofując się z tekstu na rzecz referowania czy przytaczania relacji osób, które przyjaźniły się z malarką, pracowały z nią, śledziły jej działalność społeczną i polityczną – chodzi np. o Elizę Orzeszkową,

(Dzimira-Zarzycka, 2022: 413) – autorka próbuje dociec, jak kształtowała się relacja Dulębianki i Jaworskiej.

<sup>7</sup> Figurę biografę traktowanego jako detektyw przywołała również Anita Cątek (zob. Cątek, 2013).

<sup>8</sup> „Tajemnicą pozostanie, co takiego wyrabiała w Zakopanem pięćdziesięcotrzyletnia Dulębianka. Próbowwała wspinaczki? Zawsze lubiła ruch i nowe wyzwania. Anna [dr Wyczółkowska, siostra Marii – A.P.] do końca pozostanie tą starszą, rozważniejszą. Nawet pismo ma bardziej staranne. Ciekawe, czy dziewczynki są do siebie podobne? Nie zachował się (a przynajmniej nie jest znany) żaden wizerunek Anny” (Dzimira-Zarzycka, 2022: 29); „Zastanawiam się, czy ta cała historia z powierzeniem oddziału kobiecie (tj. powołaniem w krakowskiej szkole sztuk pięknych referatu dopuszczającego do studiów artystycznych kobiet) nie była po prostu głuchym telefonem, a raczej ciągiem listów i gazetowych notatek” (Dzimira-Zarzycka, 2022: 300).



Marię Bruchnalską<sup>9</sup>, Zofię Romanowiczównę<sup>10</sup>, Paulinę Kuczalską-Reinschmit<sup>11</sup> czy Romanę Pachucką<sup>12</sup>. Ich uwagi nie są jednak przywoływane bezkrytycznie. Narratorka ma ogromne zaufanie do kobiet z otoczenia Dulębianki, acz zachowuje dystans biografki, ciągle gotowej do zadawania pytań, nierezygnującej z podejrzliwości. Autorka pozostaje empatyczna, co widać w konstruowaniu losów Dulębianki po śmierci Konopnickiej (zadaniu o tyle trudnym, że znika wspaniałe źródło informacji, jakim były listy poetki np. do Orzeszkowej czy córek – szczególnie istotne w odtwarzaniu tras ich rozlicznych podróży):

Zastanawia mnie też kondycja psychiczna Marii. Czy na zorganizowanie wielkiego pożegnania przyjaciółki pozwoliłyby jej nerwy? Jeśli przypomniemy sobie, jak silnie odchorowała śmierć matki, a potem zemdląła podczas poszukiwania jej paryskiego grobu – wydaje się to mało prawdopodobne. „Kurier Poznański” zanotował, że do samego końca nie odstępowała Konopnickiej, „choć opadała ze znużenia”.

Może szuka ciszy, by w spokoju wyjąć nieduży notes z zielonkawą okładką i zacząć opisywać dwadzieścia lat wspólnego życia (Dzimira-Zarzycka, 2022: 400).

Ów notes, „bez wątpienia prywatne zapiski” (Dzimira-Zarzycka, 2022: 129), stanowi jedno z ważniejszych źródeł biograficznych, precyzyjnie

<sup>9</sup> Lwowska działaczka i historyczka, autorka monografii pt. *Ciche bohaterki. Udział kobiet w powstaniu styczniowym* (Miejsce Piastowe 1933).

<sup>10</sup> Kolejna mieszkanka Lwowa, nauczycielka i działaczka oświatowa, diarystka. Dwutomowe wydanie jej dziennika (obejmującego lata od 1842 do 1930) opracował i poprzedził wstępem Zbigniew Sudolski (Warszawa 2005).

<sup>11</sup> Społeczniczka i feministka, domagająca się przyznania kobietom praw wyborczych, związana ze „Sterem” i „Nowym Słowem” (zob. Zawiszewska, 2017).

<sup>12</sup> Studiowała na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza we Lwowie, doktorat uzyskała na Uniwersytecie Jagiellońskim, polonistka, pedagogka, sufrażyстка. W 1958 roku Ossolineum opublikowało jej pamiętnik.

przeanalizowanych przez Dzimirę-Zarzycką; jest też wyjątkowym zapisem żałoby:

Chciała na świeżo, póki wyraźnie pamiętała każdy szczegół, utrwalić ostatnie chwile Konopnickiej. Ostatnia noc, ostatni dzień, ostatni tydzień w sanatorium, ostatnia wspólna podróż.

Na kolejnych kartkach cofała się dalej i dalej. Jakby po śmierci przyjaciółki potrzebowała natychmiast spisać najważniejsze momenty wspólnego życia, uporządkować dwie dekady bliskiej relacji. Może tak radziła sobie z żałobą (Dzimira-Zarzycka, 2022: 129).

Pisemne pożegnanie z bliską osobą, odwracając chronologię, niejako oddala jej śmierć. W biografii przekształcane jest w zbiór punktów orientacyjnych, z których wywodzone są kolejne opowieści o dwóch Mariach, a po odejściu Konopnickiej o Dulębiance, snute przez Karolinę – historyczkę, polonistkę, biografkę, czasem zamieniającą się w autorkę powieści. Stąd też *Samotnica* przypomina niekiedy hybrydę biografii narracyjnej i zbeletryzowanej (zob. Clifford, 1978: 117–118), nigdy jednak nie traci walorów naukowych, co szczególnie efektywne jest w niedługich, gęstych merytorycznie rozdziałach łączących kolejne części, w których autorka zamieszcza herstoryczne komentarze. Zaczyna od uwag o społecznym podejściu do związków między kobietami i przypomnienia np. Narcyzy Żmichowskiej. Następnie przywołuje kwestię wymagań stawianych artystkom – jeśli chciały zająć się sztuką, „musiały czy powinny” poświęcić w tym celu życie uczuciowe. Kobiety-artystki-studentki nie mogły się cieszyć taką samą swobodą jak mężczyźni, miały hołdować stereotypowym wizerunkom kobiet – które powinny być skromne i powściągliwe. Dzimira-Zarzycka odwołuje się do konceptu małżeństw bostońskich (zob. Showalter, 2020), być może nieobcego Dulębiance. Pod koniec biografii, w *Nieodłącznych przyjaciółkach*, wspomina o innych kobietach żyjących w monogenderowych związkach – Zofii Romanowiczównie, Marii Rodziewiczównie czy Paulinie Kuczalskiej. Wyrziste herstoryczne zaplecze służy lepszemu zrozumieniu tego, co łączyło Dulębiankę i Konopnicką, ale i zaznaczeniu,

że obie działały w środowisku dość otwartym. Ponadto zestaw poruszanych zagadnień czyni z autorki biografkę o niewątpliwie herstorycznym nastawieniu, świadomą, że odzyskiwanie narracji o kobietach z przeszłości ma wielkie znaczenie, o czym przekonywała Joan Wallach Scott:

historia kobiet nie jest po prostu dodaniem informacji uprzednio zignorowanych ani też empiryczną poprawką świadectwa historii, ale analizą skutków dominującego rozumienia płci w przeszłości, interpretacją krytyczną, która sama prowadzi do stworzenia nowej „rzeczywistości” (Wallach Scott, 2006: 231).

Karolina Dzimira-Zarzycka niejako towarzyszy Dulębiance – w zakresie zarówno epistemologicznym, jak i, w pewnej mierze, egzystencjalnym. Przyjęta strategia towarzyszki uwidacznia proces pisania biografii, niejako równoległy do pracy bacznej rekonstruktorce, tworzenia narracyjnej (biograficznej) tożsamości malarki – i własnej, wyraźnie autobiograficznej, narracyjnej tożsamości autorki (zob. Burzyńska, 2008). Autorka staje się rzeczniczką bohaterki, a równocześnie zaznacza swoją autonomię przez uchwytny, konieczny dystans, niewykluczający empatii, oraz wzmacnia mozaikową strukturę całości (Marzec, 2019b: 186). Łącząc najciekawsze materiały, fragmenty listów i zapiski z notatnika Dulębianki, wypełnia rozciągającą się między nimi przestrzeń własnymi gruntownymi ustaleniami. Karolina zostaje autorką/twórczynią, jak wybrana przez nią Maria.

## Literatura

- Benton M., 2010, *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. A. Pekaniec, „Dekada Literacka”, nr 4/5 (242/243), s. 10–25.
- Bonowicz W., 2010, *Radość, że nie wie się wszystkiego*, „Dekada Literacka”, nr 4/5 (242/243), s. 48–52.

- Burzyńska A., 2008, *Idee narracyjności w humanistyce*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 21–36.
- Całek A., 2013, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Clifford J.L., 1978, *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Czytelnik, Warszawa.
- Dzimira-Zarzycka K., 2022, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*, Marginesy, Warszawa.
- Gajewska A., 2010, *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, w: *20 lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. A. Galant, I. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 97–109.
- Iwasiów I., 2010, *Kobieta w archiwum*, w: *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, s. 206–216.
- Iwasiów I., 2020, *Odmrażanie. Literatura w potrzebie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Jaworska M., 1929, *Maria Dulębianka*, Lwowska Liga Kobiet, Lwów.
- Krytowska M., 2010, *Bio-(hagio)grafia Hanny Malewskiej*, „Dekada Literacka”, nr 4/5 (242/243), s. 82–88.
- Lee H., 2009, *Biography: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Lejeune P., 2001, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków.
- Marzec L., 2019a, *Archiwum w biografii. Biograf/ka w archiwum*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, nr 35 (55), s. 373–391.
- Marzec L., 2019b, *Biografia zza przyłbicy. Kazimiera Iłhakowiczówna według Joanny Kuciel-Frydryszak*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 181–194.
- Nasiłowska A., 2018, *Przełom anty-antypograficzny*, „Nowa Dekada Krakowska”, nr 2/3 (26/37), s. 8–11.
- Showalter E., 2020, *Anarchia płci. Gender i kultura w czasach fin de siècle’u*, red. nauk. tłumaczenia E. Kraskowska, E. Rajewska, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań.
- Sosnowska J., 2006, *Maria Dulębianka przeciw samotności*, w: *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 457–469.

- Talik M., 2022, *Wrocławianka napisała biografię Marii Dulębianki – partnerki Konopnickiej*, wrocław.pl, 26.06.2022, <https://www.wroclaw.pl/extra/karolina-dzimira-zarzyc-ka-biografia-maria-dulebianka> [dostęp: 15.10.2022].
- Wallach Scott J., 2006, *Po historii*, przeł. P. Ambroży, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 207–234.
- Zawiszewska A., 2017, „Ster” pod redakcją Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit. *Lwów 1895–1897 (z bibliografią zawartości i antologią)*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.

ANNA PEKANIEC – associate professor, Department of Contemporary Criticism, Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków, Poland / dr hab., prof. UJ, Katedra Krytyki Współczesnej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska.

Literary scholar, assistant professor, head of the Biography and Autobiography Research Unit, whose research interests focus on women's autobiography and epistolography, women's literary history from the 19th century to the present, feminist literary criticism, narrative theories of identity. Key publications: *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej [Is there a woman in this autobiography? Women's personal documentary literature from the beginning of the 19th century to the outbreak of World War II]* (Kraków 2013), *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet [Autobiographers. Sketches on women's personal documentary literature]* (Kraków 2020), *Uskoki i kontynuacje. Literatura kobiet w pierwszych dekadach XX wieku [Slips and continuations. Women's literature in the first decades of the 20th century]* (Kraków 2023).

Literaturoznawczyni, adiunktka z habilitacją, kierowniczką Pracowni Badań Biografii i Autobiografii, której zainteresowania naukowe skoncentrowane są wokół biografii i epistolografii kobiet, historii literatury kobiet od XIX wieku do współczesności, feministycznej krytyki literackiej, narracyjnych teorii tożsamości. Najważniejsze publikacje: *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (Kraków 2013), *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet* (Kraków 2020), *Uskoki i kontynuacje. Literatura kobiet w pierwszych dekadach XX wieku* (Kraków 2023).

E-mail: [anna.pekaniec@uj.edu.pl](mailto:anna.pekaniec@uj.edu.pl)



Agnieszka Nęcka-Czapska

<https://orcid.org/0000-0002-0874-0295>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## (Nie)uchwytna opowieść o sobie samej. Na marginesie *Rozmów w tańcu* Agnieszki Osieckiej

An (Im)perceptible Tale of the Self.  
On the Margins of Agnieszka Osiecka's *Rozmowy w tańcu*

**Abstract:** One of the most interesting forms of storytelling about oneself seems to be autobiographies and river-interviews, in which writers try to simultaneously suggest and confuse tropes, entangling themselves in – more or less “supervised” – intimate confessions. An intriguing example of this is Agnieszka Osiecka, who in an autobiographical interview with herself titled *Rozmowy w tańcu* (*Conversations in Dance*), attempts to (un)veil her own self and deal with not only the demons of the past, but also her dilemmas, weaknesses, failures and disappointments. Returning to memories of her childhood, her parents, the difficult years of adolescence and no less difficult adulthood, she sketches a portrait of a woman trying to find her own place in a destructive world, looking for love, trying to reconcile her role as a mother and poet. From these stories also emerges a landscape of the harsh reality that surrounded her, and anecdotes about the people who appeared in her life. By talking about others, Osiecka tried to draw attention away from herself. *Rozmowy w tańcu* shows that it is impossible to create a single, coherent image of the poet, as she took care to be elusive in the narratives and memories of others.

**Keywords:** Agnieszka Osiecka, autobiographism, interview, conversation

**Abstrakt:** Jedną z ciekawszych form opowieści o samym/samej sobie wydają się autobiografie i wywiady-rzeki, w których pisarze i pisarki starają się jednocześnie podzucać i mylić tropy, wikłając się w – mniej lub bardziej „nadzorowane” – intymne wyznania. Intrygującym przykładem jest tutaj Agnieszka Osiecka, która w autobiograficznym wywiadzie z samą sobą zatytułowanym *Rozmowy w tańcu* próbuje o(d)ślaniać własne „ja” i (z)mierzyć się nie tylko z demonami przeszłości, lecz także ze swoimi rozterkami, słabościami, zawodami i upadkami. Powracając do wspomnień na temat swojego dzieciństwa, rodziców, trudnych lat dojrzwania i nie mniej trudnej dorosłości, szkicuje portret kobiety starającej się odnaleźć własne miejsce w destrukcyjnym świecie, poszukującej miłości, próbującej pogodzić rolę matki i poetki. Z tych opowieści wylania się także pejzaż dojmującej rzeczywistości, jaka ją otaczała, oraz anegdoki na temat ludzi, którzy pojawiali się w jej życiu. Mówiąc o innych, Osiecka starała się odciągać uwagę od siebie samej. *Rozmowy w tańcu* pokazują, że nie sposób stworzyć jednego, spójnego wizerunku poetki, ponieważ zadbała ona o to, by być w narracjach i wspomnieniach innych nieuchwytną.

**Słowa kluczowe:** Agnieszka Osiecka, autobiografizm, wywiad, rozmowa

Przywołane przez Ulę Ryciak motto do *Potarganej w miłości...* – jednej z biograficznych książek na temat życia autorki *Żywej reklamy* – zdaje się idealnie odzwierciedlać naturę Agnieszki Osieckiej: „Czysta biografia z imionami, nazwiskami, historią rodziny nie jest mi na rękę. W mojej naturze jest coś ze ślimaka. Wynurzyć się, zadziwić i schować” (Ryciak, 2021: 7). I taką strategię – o czym świadczą nie tylko pozostawione przez nią teksty prozatorskie, poetyckie czy listy, lecz także wspomnienia jej znajomych – niezmiennie przyjmowała. Widać to bardzo wyraźnie choćby w *Rozmowach o zmierzchu i świcie* – cyklu wywiadów telewizyjnych, które z Osiecką przeprowadziła Magda Umer, czy w *Rozmowach w tańcu* – swego rodzaju wywiadzie Osieckiej z samą sobą. Podobne odczucia, jeśli chodzi o nieuchwytność Osieckiej, mieli jej znajomi. Jak skonstatowała Magda Czaplinska, „Była, jak lustro, w którym odbija się świat ze wszystkimi jego barwami i emocjami. Kiedy po jej śmierci to lustro rozpadło się na tysiące kawałeczków, każdy z nas zachował swój kawałek i widzi Agnieszkę w taki sposób, w jaki sam postrzega świat. Każdy z nas opowie inną historię – wspomni o innych rzeczach, co innego zauważy. Bo każdy znał inny kawałek Agnieszki” (cyt. za: Biały, 2020: 7)<sup>1</sup>. Być może dlatego w zestawieniu z jej biografiami, korespondencją czy tekstami wspomnieniowymi Osiecka wymyka się prostemu szufladkowaniu. Rację miała bowiem Beata Biały, próbując odpowiedzieć na pytanie o to, kim była Osiecka:

Z tych poszukiwań wyłonił się obraz osoby, która wyprzedziła swoją epokę. W czasach, kiedy kobieta powinna była być przykładną żoną, wzorową matką, strażniczką domowego ogniska, Agnieszka żyła po swojemu. Była jak ptak, który wzbija się do lotu, bo chce dolecieć do słońca. Niezależność

<sup>1</sup> W innym miejscu podobnie: „Agnieszkę pamięta się przez anegdotę (...). Kreowała siebie, wymyślała, na użytek legendy ubarwiała nawet swojego ojca. Z nią nigdy nie rozmawiało się: ot, tak. Jej się słuchało. Ile w tych opowieściach fantazji? A jakie to ma znaczenie? Była olśniewająca. Była poetką. Była jak lustro rozbite na tysiące kawałków. Każdy ma teraz swój kawałek, mówi o Agnieszce co innego” (cyt. za: Ostałowska, Smoleński, 1997: 9, 7).

finansowa dawała jej wolność wyborów, które jednych gorszyły, u innych wywoływały zazdrość. I zawsze podlegały ocenie. Myślę, że miała niechęć żyć w czasach, w których świat należał do mężczyzn, a kobiety mogły grać jedynie drugie skrzypce. Ona zawsze grała pierwsze.

Ale gdybym miała odpowiedzieć na pytanie, jaka była, miałabym z tym spory kłopot. Bo Agnieszki nie da się zdefiniować. I to nie tylko dlatego, że każdy znał inną Osiecką, ale również dlatego, że ona sama dla każdego miała inną twarz. Można by odnieść wrażenie, że przed każdym odgrywała inną rolę. Być może również przed samą sobą (Biały, 2020: 8).

Bardzo wyraźnie widać to choćby w *Rozmowach w tańcu*, gdzie w poszczególnych rozdziałach, zwanych przez Osiecką „wieczorami” (sugerującymi luźne pogaduszki przy lampce wina ze znajomymi), autorka powraca do zamkniętych w anegdotach wspomnień, próbując nie powiedzieć zbyt wiele o samej sobie. Opowiada zatem o swoich rodzicach, dość nietypowym dzieciństwie i trudnym dorastaniu, o studiach, zakotwiczonej w codziennym życiu polityczności, własnej twórczości i ludziach, których spotykała przypadkiem lub tych, którzy wywarli na nią największy wpływ (takich, jak m.in.: Bułat Okudźawa, Piotr Skrzynecki, Zbyszek Cybulski, Jerzy Kosiński, Marek Hłasko, Andrzej Wajda czy Hanna Bakuła). Starając się jednocześnie podrzucać i mylić tropy, Osiecka wikła się w – mniej lub bardziej „sformatowane” i „nadzorowane” – wyznania. Próbując pokazać (albo raczej ukryć) siebie, chce (z)mierzyć się nie tylko z demonami przeszłości, lecz także, choć w dość zawoalowany sposób, ze swoimi rozterkami, słabościami, zawodami i upadkami. Powracając do tego, co minione, szkicuje portret kobiety pragnącej odnaleźć własne miejsce w destrukcyjnym świecie, poszukującej miłości i zrozumienia, starającej się pogodzić rolę matki i uwielbianej przez publiczność, choć niedostatecznie docenianej poetki.

Z *Rozmów w tańcu* wyłania się przeto obraz kobiety żyjącej pełną piersią, czerpiącej z egzystencji tyle, ile się dało, nieumiejącej pogodzić się z własnym dojrzwaniem i przemijaniem, a także niepotrafiącej ponieść konsekwencji swoich błędów. Ceniąc niezależność, Osiecka każdy



związek w ostateczności zamieniała na wolność. Poddając się namiętności i podążając za głosem serca, burzyła przyzwyczajenia i przekraczała granice (zob. Ryciak, 2021: 137)<sup>2</sup>. Będąc niezależną finansowo, mogła wszakże decydować o własnym losie. W efekcie „(...) świadomie budowała swój romantyczny mit. Była mistrzynią autokreacji. Od najmłodszych lat miała poczucie swojej wyjątkowości i konsekwentnie podążała własną drogą” (Ryciak, 2021: 28) – drogą nie tylko pełną zakrętów i wybojów, lecz także naznaczoną niekonwencjonalnościami, które po części były skutkiem wychowania, jakiego doświadczyła. Matka nauczyła ją lęku i dystansu, ojciec natomiast poszukiwania wolności i samodzielności, ale nikt nie nauczył jej miłości i budowania silnych więzi emocjonalnych z innymi. Spotykani – mniej lub bardziej przypadkowo – ludzie oferowali chwilowe ukojenia lub porwy namiętności, tymczasowe poczucie stabilizacji lub rozczarowania i niezaleczalne tęsknoty, radości lub łzy, w rezultacie czego – jak sama przyznawała – wielokrotnie pojawiała się „w punkcie wyjścia, na jakiejś pustej stacji, zaryczana, pokaleczona, z bałaganem w sercu jak w tobołku u Cyganki” (Osiecka, 2021: 71)<sup>3</sup>, brnąć „w następane

<sup>2</sup> Ale jej postępowanie zazwyczaj było społecznie akceptowalne. Zdaniem Justyny Szymańskiej „Czegokolwiek więc Osiecka by nie uczyniła, zawsze otrzymywała swego rodzaju społeczne rozgrzeszenie. Dlaczego postępowanie, które w powszechnym mniemaniu uznane jest za niewłaściwe, w przypadku Osieckiej postrzega się jako coś naturalnego? Myślę, że taka właśnie ocena poetki jest efektem specyficznej gry, jaką zainteresowana prowadziła przez całe życie. Gry zarówno z publicznością literacką, znajomymi, przyjaciółmi i rodziną, jak również z ludźmi, którzy nie interesowali się jej twórczością, ale zetknęli się z autorką osobiście. Gry, o której celu możemy jedynie domniemywać, a której efektem okazała się właśnie owa powszechna akceptacja postępowania Osieckiej” (Szymańska, 2003: 21). Do prowadzenia owej gry przyznawała się zresztą sama Osiecka: „Jeśli chcemy, żeby życie jakoś spuchło, zwielokrotniło się, utraciło zgrzebność, nabrało barokowej pulchności – wyczyniamy ze sobą rozmaite gry i zabawy, wchodzimy w role...” (Osiecka, 2014: 128).

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie RWT podaję stronę cytowanego fragmentu.

nieszczęście” (RwT: 71). Wsparciem – przynajmniej pozornym – okazywał się alkohol, który dawał „Ulgę, przerwę w nieznośnym napięciu, w wyczekiwaniu” (RwT: 34), ale który wzmagał stany melancholijne. Wszak poczucie straty i smutek wpisane były w codzienność Osieckiej, czyniąc z niej zakładniczkę podejmującą wciąż na nowo te same tematy czy skłaniającą się ku powielaniu określonych gestów i zachowań<sup>4</sup>. Sama Osiecka miała tego świadomość. W *Rozmowach w tańcu* przyznawała: „cierpię na czarną melancholię” (RwT: 24)<sup>5</sup>, obwiniając za ten stan matkę. Nic więc dziwnego, że

Uważna lektura jej tekstów pokazuje, że refleksja o przemijaniu, ludzkiej samotności, niemożliwości całkowitego porozumienia się z innymi, deficycie miłości – te wszystkie czynniki, produkujące nostalgię i uczucia melancholijne, były w niej często obecne. Agnieszka miała okresy, gdy lgnęła bardziej do cienia niż do światła. Miewała też chwile, w których lepiej się było do niej nie zbliżać, by nie zburzyć jej zanurzenia w sobie, nie zakłócać podróży w wewnętrzną dal (Ryciak, 2021: 392).

Ale, o czym warto pamiętać, Osieckiej nie chodziło o ucieczkę przed rzeczywistością, lecz o próbę zachowywania wewnętrznego spokoju. Jak zauważyła Ryciak, Osiecka nie przypominała kogoś zagubionego. Unikała nudy i przewidywalności, wystrzegając się „rutyny udomowienia”. Potrafiła na wszystko patrzeć z dystansu i smutne „epizody oszlifować humorem. Doprawić zabawną puentą” (Ryciak, 2021: 363). Potrafiła też sformatować swoją opowieść w taki sposób, by przemilczeć niewygodne dla siebie fakty. W efekcie była mistrzynią kamuflażu. Słusznie skonstruowała Justyna Szymańska:

<sup>4</sup> Do podobnych wniosków doszła Monika Wojciechowska, pisząc o swoistej „wędrówce po kole” (zob. Wojciechowska, 2003: 109).

<sup>5</sup> W innym miejscu dodawała: „Nie sposób odczepić się od przeszłości. Ja mam w ogóle za dużo przeszłości w sobie, jestem wściekła, rwę się do przodu, ale jednak wracam” (RwT: 113).

Osiecka, mówiąc o sobie wiele, przekazuje w gruncie rzeczy bardzo mało. Nie dowiadujemy się z jej historii tego, czego chcielibyśmy się dowiedzieć, co by nas interesowało. Nie wiemy, jakie motywy kierowały poetką przy podejmowaniu określonych decyzji życiowych, nie wiemy, dlaczego w konkretnej sytuacji zachowała się tak, a nie inaczej. Słyszymy i czytamy o faktach mało istotnych, czując się jednocześnie „zasypywanymi” najróżniejszymi informacjami. Osiecka sprawia wrażenie osoby, która nie ma nic do ukrycia, która chętnie opowie o sprawach nawet najbardziej osobistych, publicznie i bez wstydu ujawni swoje wady, odkryje własne marzenia oraz pragnienia i równie łatwo zwierzy się z własnych porażek oraz niepowodzeń. Jednak pomimo tego, że wszystkie te opowieści zdają się obfitować w fakty, są w gruncie rzeczy historiami jedynie o nieumiejętności upieczenia ciasta czy niemożności podjęcia decyzji w jakiejś blżej sprawie (Szymańska, 2003: 27).

Osiecka – czego namacalnym dowodem mogą być *Rozmowy w tańcu* – bez problemu potrafiła przewidywać reakcje odbiorców, konstruować perswazyjne komunikaty, stosować taktykę uników, czego rezultatem było narzucanie słuchaczom swojego punktu widzenia (zob. Szymańska, 2003: 29). „Właściwością gry Osieckiej byłoby (...) nie tyle samo jej postępowanie, ile sposób opowiadania o nim. Jej gra ujawnia się w większym stopniu w języku niż działaniu” (Szymańska, 2003: 23).

Wyłaniająca się ze swoich zapisków i wspomnień znajomych Osiecka jawi się zatem jako ktoś melancholijny, ale i pogodny, ktoś współodczuwający, ktoś, kto musiał być nieustannie w ruchu, kto ciągle czegoś/kogoś szukał, ale i ktoś, kto nie jest w stanie zaspokoić swoich pragnień. Problemem okazywało się zwłaszcza to, że była

Przede wszystkim zakładniczką własnej wyobraźni. Uzależnioną od drżenia. Nie kolekcjonowała konkretnych mężczyzn. Tropiła wielkie niesienia. Wciąż czuła niedosyt. Nie dlatego, że nikt jej nie kochał. Kochało ją wielu. To nieprawda, że nikt dla niej nie oszalał, jak wciąż się żaliła. Tylko nawet ten, który by oszalał na jej punkcie, oszalałby w rzeczywistości, a nie w imaginacji. Czyli nigdy na miarę wyobraźni. W jej oczach każde uczucie

musiało żarzyć się mocno. Jeśli miłość, to tylko szalona. Dlatego w relacjach towarzyszyło jej poczucie tymczasowości (Ryciak, 2021: 288).

Mimo że Osiecka była osobą charyzmatyczną, ekspresyjną, bezpośrednią i bez problemu nawiązywała relacje z innymi, to większość z tych więzi nie była głęboka i nie trwała długo. Niemniej ludzie byli dla niej niebywale istotni. Była bowiem kimś, „kto jest czujnym widzem i kolekcjonerem epizodów, kto znajduje osobliwą przyjemność w wychwytywaniu detali, dopisywaniu opowieści do mijanych twarzy” (Ryciak, 2021: 155). Wszak Osiecka potrafiła bacznie obserwować i wyłapywać „drobiazgi”, które stawały się tzw. punktem wyjścia do (do)powiedzenia niebanalnej, nierzadko zabawnej historii (zob. Ryciak, 2021: 155–156). W efekcie, jak zauważyła jej biografka, poetka lgnęła do ludzi, by „zbierać” ich opowieści (zob. Ryciak, 2021: 181), a te – oparte na życiopisanu i na współodczuwaniu – przemawiały do wielu. Nic zatem dziwnego, że jej żywiołem były anegdoty, ale koncentrujące się nie tyle na niej samej, ile na innych<sup>6</sup>. Być może tym należy tłumaczyć tak chętne budowanie *Rozmów w tańcu* właśnie z historii dotyczących barwnych postaci, które pojawiły się w jej życiu – to odciągało uwagę od niej samej. Bo dzięki *Rozmowom w tańcu* otrzymujemy przede wszystkim zapis intrygującej gry (z) samą sobą. Wszak w przypadku Osieckiej nie mamy do czynienia ze szczerą, konfesyjną narracją czy robieniem swego rodzaju bilansu zysków i strat, a raczej z próbą opowiedzenia siebie po swojemu, na własnych zasadach, zgodnie z którymi poetka o(d)śloniła tyle, ile sama uznała za stosowne, przemilczając niewygodne dla niej fakty. W świadomości wielu jej znajomych autorka *Żywej reklamy* jawiła się bowiem jako kreatorka własnego wizerunku, przywodząc na myśl Jerzego Andrzejewskiego. Poetka, decydując się na „pośrednią formę mówienia o sobie – miast bezpośredniej konfesji, pojawia się rozbudowana, wielopiętrowa autorefleksja pisarska” (Nowacki, 2000: 113) – dąży do „rozbicia »ja«”. Powodem mogłaby być, jak w przypadku autora

<sup>6</sup> Osiecka nie lubiła udzielać wywiadów, bo wolała nie mówić o sobie, choć miała świadomość, że wywiady są dobrą formą autopromocji (zob. Ryciak, 2021: 379).

*Bram raju*, „choroba ściany”, rozumiana jako granica wypowiedzi<sup>7</sup>. Tyle różniących się w szczegółach opowieści Osiecka wygenerowała, że doprowadziło to do zatarcia granicy między faktami a konfabulacjami<sup>8</sup>.

Owe rozbieżności sugeruje już choćby wybór formy wywiadu przeprowadzonego z sobą samą, z jakim w przypadku *Rozmów w tańcu* (a zatem rozmów czynionych szybko, pobieżnie, niezobowiązująco, z przypadkowymi parkietowymi partnerami) mamy do czynienia, który można odczytywać jako zaproszenie do owej perwersyjnej, auto-kreacyjnej gry. A że rozgrywka ta będzie wciągająca, przekonuje m.in. Ryciak, konstatując:

[Osiecka – A.N.-C.] Udawała pierwszorzędnie. Miała właściwości kameleona. Potrafiła się zmieniać w zależności od tego, z kim przebywała. Dlatego pozostawiła kilka nieprzystających do siebie wersji Agnieszki. Osoby, które ją znały, mają, każda na swój użytek, własny jej obraz. Mówią o niej różnymi językami. A więc rozczaruje się ten, kto miał nadzieję, że pierwszej damie polskiej piosenki i wielkiej indywidualistce bliskie było hasło „być sobą” (Ryciak, 2021: 27).

Nie powinno to dziwić, skoro Osiecka przeciwstawiała się etykietowaniu i szufladkowaniu, opowiadając się za zmiennością (Ryciak, 2021: 27). Osobowość Osieckiej to zatem osobowość z jednej strony nie tylko rozdwojona (na co wskazywałby zapis odgrywanych w *Rozmowach w tańcu* ról), lecz także zmultiplikowana, z drugiej – niestabilna i emocjonalnie rozedrgana. Autorka *Wady serca*, będąc niejako uczennicą Witolda Gombrowicza, wierzyła, że autokreacja i potrzeba gry,

<sup>7</sup> Zob. uwagi Dariusza Nowackiego poczynione na temat „choroby ściany” w rozdziale *Non consummatum?* w: Nowacki, 2000.

<sup>8</sup> Ewa Lejmon przypominała, że Osiecka „opowiadała różnym osobom tę samą historyjkę, za każdym razem wprowadzała małe retusze, żeby sprawdzić, która wersja robi na słuchaczach najlepsze wrażenie, najlepiej się sprzedaje, wywołuje największe emocje” (Turowska, 2008: 239). Próbowwała po prostu sprawdzić wytrzymałość odbiorców i ich reakcje (zob. Turowska, 2008: 236).

a zatem wrodzona konieczność odgrywania siebie, udawania siebie, jest sprawą kluczową (Gombrowicz, 1982: 52–53). W konsekwencji pozostawiała – jak powiedziałyby Małgorzata Czermińska – „ślady odcisnięte w tekście”:

Miejsce, do którego autor powrócił, chciałym nazwać śladem, odcisniętym w tekście. Śladem, bo jest on mimowolny i nieuchronny zarazem. Bo jest on zostawiony dla tego, który przyjdzie. Dla czytelnika. Dla tropiciela, który znajduje na drodze prowadzącej koleiny, nawet jeśli są na wpół zatarte lub zamaskowane. Ale gdy mówimy o śladzie, sprawiamy, że autor dopiero co odnaleziony na właściwym miejscu, znów znika, bo ślad to coś, co zostaje po nieobecnym. Więc czytelnik znowu jest sam na sam ze śladem nieobecnego. Cóż pozostaje do zrobienia? Czytanie tropów (Czermińska, 1994: 173).

Mowa być może o „tropach” czy „śladach”, zważywszy, że autorka stosuje zwykle różnego typu zasłony maskujące lub odciągające uwagę od tzw. centrum opowieści. Jak pisała – podążająca tropem Paula Ricouera – Barbara Gutkowska: „Autonarracja jest powrotem do siebie samego, lecz w postaci przefiltrowanej odniesieniami do wszystkiego, co zewnętrzne i inne” (Gutkowska, 2005: 13). W tym przypadku można mówić o „ja” sylleptycznym (by użyć kategorii Ryszarda Nycza), które „musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe” (Nycz, 2002: 109)<sup>9</sup>. Z podobnym dualizmem będziemy mieli do czynienia

<sup>9</sup> Ponadto współcześnie podkreśla się fikcyjne aspekty ludzkiej egzystencji, „zbeletryzowanie” świadomości czy „fabularność” relacji interpersonalnych (zob. Nycz, 2002: 112). Zdaniem Grzegorza Grochowskiego „Literackie struktury nie są (...) traktowane jako zbędne ornamenty lub formy przesłaniające fakty, ale służą odsłanianiu wieloznaczności ludzkich zachowań, przywoływaniu kulturowego tła zdarzeń, przezwyciężaniu traumy, słowem – wyrażają napięcie między interpretacyjną aktywnością podmiotu a presją pamięci (...). Artyzm i dokumentaryzm, kreacja i faktografia, fikcja

w przypadku mityzacji przeszłości, dzięki której fakty pozornie błahe i nieistotne z punktu widzenia historyka w obróbce pisarskiej nabierają znamion rzeczywistości. Jak przekonywał Marek Zaleski:

Mityzacji ulega – co nie mniej ważne – sama czynność wspomnienia, zmieniając się w rytuał ocalenia od zapomnienia, wydobywania pamięci z przepaści niepamięci, wyzwolenia przeszłości. Powracający w przeszłość, która zawsze istnieje niejednoznacznie i pod niejasną postacią, przypomina mitycznego bohatera: podejmuje wyprawę w głąb labiryntu, za jedyne wsparcie mając wątlą i niepewną nić pamięci. (...) esencją zdarzenia mitycznego jest powtórzenie, każdy więc powrót w przeszłość jest ponowioną próbą mityzacji. Z kolei opowieść ta jest często opowieścią o daremności zabiegu powtórzenia i jego niepowodzeniu (...). Przeszłość w naszych wspomnieniach jest czymś bardzo osobistym a jednocześnie istnieje poza nami. Jest odległym depozytem, na podobieństwo rzeczy, która jakkolwiek stanowi naszą własność, znajduje się w oddalonym, choć – zdawałoby się – bezpiecznym miejscu. Obraz odzyskiwanych wspomnień pozostaje najczęściej zapisem niespełnienia (Zaleski, 1996: 31–32).

W efekcie tego typu opowieści przypominają ciągi asocjacyjnych wspomnień; są nielinearne, „poszarpane”, pełne luk i niedopowiedzeń. Stosowanie takich zabiegów dość prosto się tłumaczy:

O fragmentarycznej formie wspomnień decyduje nie tyle rozpad osobowości na poszczególne akty psychiczne i behawioralne, co manifestacja niemocy scalenia. (...) Podczas gdy kreowana fikcja fabularna rozwija się w śmiałe ciągi i sploty, warstwa dokumentalna osadza się raczej w okrucinach, epizodach, czasami fragmentarycznych wątkach,

i prawda żyją (...) w swoistej symbiozie, zapewniając narracjom osobistym związek z doświadczeniem, a zarazem zdolność jego profilowania i objaśnienia. Sprawiają, że przeszłość przestaje jawić się jako gotowy przedmiot i daje się kształtować poprzez wybór sposobu przedstawienia” (Grochowski, 2003: 9–10).

a najlepiej się realizuje nie w „małych narracjach”, ale – chciałoby się rzec – w wielkich enumeracjach (Michałowski, 2000: 189, 192).

Używanie fragmentarycznej narracji nie tylko odzwierciedla chaos otaczającej rzeczywistości czy niepełność egzystencji, ale jest wyrazem przeświadczenia o niemożności ujmowania ich (rzeczywistości i egzystencji) całościowo. Nie inaczej postępuje Osiecka, która swoją historię konstruuje z anegdot, a więc takiego typu opowieści, które zakładają brak pełnego odwzorowania faktów, ale które nie muszą też układać się w spójną całość. Niezgodę na „narracyjną ciągłość” dostrzec można u samej Osieckiej, która buntowała się przeciwko narzucaniu jej rozmaitych ról dyktowanych choćby wiekiem. Starając się zachować własną „dziewczyńskość” i niezależność, próbowała mimo upływu lat się nie zmieniać i robić to, co chciała ona, a nie jej otoczenie lub powszechnie panujące zwyczaje (zob. Ryciak, 2021: 395).

Tą niedojrzałością można też – przynajmniej częściowo – tłumaczyć skłonności do przeinaczania faktów. Tego, że mamy do czynienia z częściowymi konfabulacjami, nie ukrywała zresztą sama poetka. Wprawdzie Osiecka niejednokrotnie przyznawała, że wszystko, co pisała, zostało zakotwiczone w jej biografii, ale – co aż nazbyt oczywiste – tym zapewnieniom nie należy ufać. Wszak w innym miejscu dodawała, że zapiski dziennikowe są nieszczerze, bo pisane „pod kogoś”, także pod samą siebie, i pełnią tym samym funkcję „marnej autopsychoterapii” (RwT: 9). W *Rozmowach w tańcu* czytamy:

JA: (...) Z biegiem lat nauczyłam się trochę mówić o sobie, nie boję się kamery, nie boję się mikrofonu... Najgorsze były początki. Zapisałam setki, tysiące stron, których nie cierpię, do których wracam niezwykle rzadko. To moje pamiętniki, to zeszyty, które zapisywałam długimi, gadulskimi strumieniami od dziesiątego roku życia! To zeszyty obłudy!!

ONA: Dlaczego?

JA: Nie wiem. Pisałam w jakiś taki sposób, jakbym sobie chciała poprawić samopoczucie, jakbym chciała coś ukryć, może chaos, może popłoch.



A poza tym podlizywałam się na prawo i lewo. Wciąż pokazywałam zabazgrane kartki jakimś przyjaciółkom. Rzadko kiedy trafi się jakaś prosta, nie sfalszowana notka (RwT: 59).

Jeszcze gdzie indziej wrzuciła mimochodem: „Chociaż wiesz, ja w sumie ciągle się »pocieszam«, ja tak piszę, jakbym ludzi głaskała po głowie. Jakbym siebie głaskała po głowie...” (RwT: 187). Mające autoterapeutyczne podłoże opowiadanie samej sobie o tym, co dręczy i frustruje, pozwala na porządkowanie zdarzeń, konfrontację z podświadomością, osvajanie rozmaitych lęków i demonów, godzenie się ze stratami i uświadamianie sobie tego, co przygniata. Ale owo swoiste (auto)diagnozowanie wiązało się, o czym była już mowa, z nieustannym kreowaniem własnego wizerunku. Osiecka dbała o to, by jej całościowy obraz był nieuchwytny. W efekcie nie ma – bo być przecież nie może – jednego wizerunku autorki *Śpiewających piasków*. Są – co podkreśliła już w tytule kolejna biografka poetki Zofia Turowska – liczne Agnieszki.

Osiecka wynurzała się, zadziwiała i ponownie chowała, by chronić siebie samą (także przed samą sobą), by opowieść o niej i jej życiu zawsze była nieoczywista. Cechująca ją dwoista natura („czołgu” i „motyla” – Ryciak, 2021: 213) z pewnością jej to ułatwiała. Przywoływana już Magda Czapińska, zapytana przez Karolinę Felberg-Sendecką o to, czy z czasem zrozumiała lepiej fenomen Osieckiej, odparła:

Nie wierzę w powstanie stabilnego i jednocześnie prawdziwego obrazu Agnieszki. Ona jest dla mnie czymś nieuchwytnym, migotliwym – zjawiskiem w ruchu. Nie ma we mnie potrzeby, by odpowiedzieć sobie na pytanie, kim była Agnieszka Osiecka, bo dla mnie ona była przede wszystkim niedefiniowalna, neurotyczna, ucieczkowa (Felberg-Sendecka, 2016: 142)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> W podobnym tonie wypowiadało się wielu znajomych Osieckiej, próbując przekonać, że dla każdego odsłaniała inną twarz, odmienną osobowość. Wszak jak zauważyła Ryciak, „Ona, brylująca na salonach i w kawiarniach, istniała przy stolikach poprzez swoje anegdoty i historyjki, a gdy czuła się źle, znikwała z pola widzenia. Chowała się do nory. Niewielu wiedziało, jakie dręczą ją niepokoje czy lęki. Wielu za to myślało,

Wiele wskazuje na to, że taką właśnie nieosiągalną autorka *Szpetnych czterdziestoletnich* pozostanie już na zawsze. Ale być może właśnie dlatego, że jej postać mieni się różnymi barwami, jest nieustannie intrygująca, wszak – jak radziła sama Osiecka – „(...) spiesz się. Bo najgorsze jest to, że człowiek wciąż sobie powtarza: jeszcze zdążę, na pewno zdążę, przecież mam mnóstwo czasu. A potem się okazuje, że tego czasu wcale nie ma tak dużo. A potem pstryk, iskierka gaśnie” (RwT: 221).

## Literatura

- Biały B., 2020, *Osiecka. Tego o mnie nie wiecie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Czermińska M., 1994, *Wygnanie i powrót. Autor jako problem w badaniach literackich*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Universitas, Kraków, s. 165–173.
- Felberg-Sendecka K., 2016, *Koleżanka. Fragmenty rozmowy Karoliny Felberg-Sendeckiej z Magdą Czapińską*, w: A. Osiecka, *Neponset*, oprac. i posłowie K. Felberg-Sendecka, Prószyński Media, Warszawa, s. 127–142.
- Gombrowicz W., 1982, *Dzieła zebrane*, T. VI, *Dziennik (1953–1956)*, Instytut Literacki, Paryż.
- Grochowski G., 2003, *Fikcje osobiste i prawda artystyczna*, „Teksty Drugie”, nr 2–3, s. 6–10.
- Gutkowska B., 2005, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Michałowski P., 2000, *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 179–195.
- Nowacki D., 2000, *„Ja” nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

że dobrze zna Agnieszkę, i uważało się za jej bliskich przyjaciół. Sprawiała wrażenie ekstrawertyczki. Przecież tyle pisała o sprawach rozdzierających serce. Ciągłe coś opowiadała! Owszem. Taką kreowała legendę. W rzeczywistości Agnieszka Osiecka była osobą skrytą” (Ryciak, 2021: 23).

- Nycz R., 2002, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 87–115.
- Osiecka A., 2014, *Na początku był negatyw*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Osiecka A., 2021, *Rozmowy w tańcu*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Ostałowska L., Smoleński P., 1997, *To nie mój pies, ale moje łóżko*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 18, s. 9.
- Ryciak U., 2021, *Potargana w miłości. O Agnieszce Osieckiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szymańska J., 2003, *Legenda w anegdocie zamknięta*, w: *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań, s. 20–31.
- Turowska Z., 2008, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Wojciechowska M., 2003, *Melancholia w piosenkach Agnieszki Osieckiej*, w: *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań, s. 107–113.
- Zaleski M., 1996, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej, słowo/obraz terytoria*, Warszawa.

AGNIESZKA NĘCKA-CZAPSKA – associate professor, Institute of Literary Studies, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / dr hab., Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Literary critic, literary scholar, author of articles and books devoted primarily to the prose of the 20th and 21st centuries: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej* [*The Limits of Decency: Experiencing Intimacy in Recent Polish Fiction*] (Katowice 2006), *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* [*Older, Newer, Latest: Sketches on Polish Fiction of the XX and XXI Centuries*] (Katowice 2010), *Cielesne o(d)słony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* [*Bodily Revelations/Concealments: Erotic Discourses in Polish Prose after 1989*] (Katowice 2011), *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* [*The Important and the More Important: Notes on Polish Fiction of the 21st Century*] (Mikołów 2012), *Emigracje intymne. O współczesnych polskich*

*narracjach autobiograficznych [Intimate Migrations: On Contemporary Polish Auto-biographical Narratives]* (Katowice 2013), *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku [Polyphony: Polish Literature at the Beginning of the 21st Century]* (Katowice 2015). She is editor of the criticism section in "Postscriptum Polonistyczne" and co-editor of the series "Literatura i ..." and "Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych".

Krytyk literacki, literaturoznawca, autorka artykułów i książek poświęconych przede wszystkim prozie XX i XXI wieku: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej* (Katowice 2006), *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2010), *Cielesne o(d)ślony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (Katowice 2011), *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (Mikołów 2012), *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (Katowice 2013), *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku* (Katowice 2015). Redaktorka działu krytyki w „Postscriptum Polonistycznym”. Współredaktorka serii „Literatura i ...” oraz „Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych”.

E-mail: [agnieszka.necka@us.edu.pl](mailto:agnieszka.necka@us.edu.pl)



Katarzyna Hanik

<https://orcid.org/0000-0001-6412-9194>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Autobiograficzna gra. O *Rozmowach w tańcu* Agnieszki Osieckiej

An Autobiographical Game.  
On *Rozmowy w tańcu* by Agnieszka Osiecka

**Abstract:** The aim of the article is to present a new perspective on reading autobiographical texts exemplified by Agnieszka Osiecka's autobiography *Rozmowy w tańcu*. The study shows that it is extremely important for contemporary literary studies, especially for the study of autobiography, to look at texts through the concept of taboo. The context for the reflection is the author's "autobiographical interview with herself". The analysis presented here focuses on the form of dialogue with the poet's *alter ego* employed as a strategy for playing with taboos. The narrative strategy chosen by Osiecka allows her to navigate a number of controversial topics and to create the appearance of sincerity and transparency, while maintaining full control over her story. In turn, her skilful handling of both word and form enables her to talk about difficult issues in a way that stays within her own boundaries, while at the same time meeting her readers' expectations, by taking an interestingly different form that does not set clear genre markers for the writer (and therefore does not generate specific expectations from her readers). Ultimately, the article shows that playing with taboos leads to new narrative strategies that often determine the value of a given autobiographical text. The study falls within the field of literary studies and literary criticism.

**Keywords:** taboo, autobiography, 20th century Polish literature, writer's image

**Abstrakt:** Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie nowej perspektywy czytania tekstów autobiograficznych na przykładzie autobiografii Agnieszki Osieckiej pt. *Rozmowy w tańcu*. W opracowaniu pokazano, iż niebawale istotne dla współczesnego literaturoznawstwa, a zwłaszcza dla badań nad autobiografią, jest spojrzenie na teksty poprzez pojęcie tabu. Kontekstem refleksji jest „autobiograficzny wywiad autorki z samą sobą”. Zaprezentowana analiza koncentruje się na zastosowanej przez poetkę formie dialogu ze swoim *alter ego* jako na strategii gry z tabu. Wybrana przez Osiecką strategia narracyjna pozwala jej na poruszanie się w obrębie wielu kontrowersyjnych tematów oraz na stworzenie pozorów szczerości i transparentności, przy jednoczesnym zachowaniu pełnej kontroli nad swoją opowieścią. Z kolei umiejętne operowanie zarówno słowem, jak i formą umożliwia jej mówienie o kwestiach trudnych w taki sposób, by pozostać w zgodzie z własnymi granicami, a zarazem sprostać oczekiwaniom czytelników, dzięki obraniu ciekawej, innej formy, która nie stawia przed pisarką jasnych wyznaczników gatunkowych (a co za tym idzie nie generuje konkretnych oczekiwań odbiorców). Ostatecznie artykuł pokazuje, iż gra z tabu prowadzi do powstania nowych strategii narracyjnych, które niejednokrotnie stanowią o wartości danego tekstu autobiograficznego. Opracowanie mieści się w obrębie literaturoznawstwa i krytyki literackiej.

**Słowa kluczowe:** tabu, autobiografia, literatura polska XX wieku, *image* pisarza

Jedną z wielu biograficznych publikacji na temat Agnieszki Osieckiej nosi tytuł *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką* (Turowska, 2008). Podobnie jak Zofia Turowska, wielu przyjaciół poetki także zwraca uwagę na „zwielokrotnienie” jej osoby (Felberg-Sendecka, 2015: 6–7; Biały, 2020: 7–8; Ryciak, 2021: 27, 415). Często podkreślają, jak zmienną i pełną sprzeczności była postacią. Napisanie charakterystyki Osieckiej okazuje się w tym świetle niemalże niemożliwe:

Miała właściwości kameleona. Potrafiła się zmieniać w zależności od tego, z kim przebywała. Dlatego pozostawiła kilka nieprzystających do siebie wersji Agnieszki. Osoby, które ją znały, mają, każda na swój użytek, własny jej obraz. Mówią o niej różnymi językami (Ryciak, 2021: 27).

Sama poetka zdaje się mieć problemy ze zdefiniowaniem swojej osoby, z narzuceniem sobie pewnych granic. W jednej z najwcześniejszych monografi poświęconych Osieckiej Piotr Derlatka otwiera pierwszy (i zarazem mający znamiona charakterystyki) artykuł jej wierszem z tomu *Sztuczny miód*:

...Meldowana nielegalnie,  
gdzie normalnych ludzi setka,  
wizytówkę mam na wannie:  
Pół-kobita,  
Pół-poetka.

(Osiecka, 1997: 65–66)

Podstawową różnicą pomiędzy opowieściami jej przyjaciół a autobiograficznymi opisami Osieckiej jest to, że podczas gdy inni zauważali „wiele Agnieszek”, ona częstokroć mówiła – jak w przytoczonym powyżej wierszu – o swojej *dwoistości*:

ONA: Gdybyś miała jednym słowem nazwać jakąś swoją cechę, to jakie by to było słowo?

JA: Dwoistość.

ONA: Jak myślisz, skąd się to wzięło?

JA: Może z tańcowania na linie między rodzicami. Bo moi rodzice też się w końcu rozwiedli. Nie wiedziałam, czyją stronę wybrać, i zostało we mnie to na zawsze (Osiecka, 2021: 9).

Paradoksalnie pomimo częstego dostrzegania niejednorodności obrazu Osieckiej w opowieściach bliższych i dalszych znajomych powszechnie twierdzi się, że miała ona pewną strategię autoprezentacji, że świadomie kształtowała swój *image*, a nawet zdolna była do swoistej gry z odbiorcami. Ula Ryciak tak pisze o bohaterce swojej biografii, którą sama nazywa „mistrzynią autokreacji” (Ryciak, 2021: 26):

Czy należy w życiu udawać? Zapytana o to, odpowiedziałyby: „Tak, tak. Koniecznie. Kogo? Kogoś innego? Nie, w żadnym wypadku. Nikogo innego nie udawać, br, ohyda. Więc kogo, do licha? Jak to kogo? Siebie. Co, siebie udawać? A właśnie, że tak. Udawać siebie” (Ryciak, 2021: 27).

Z kolei Turowska powiada, że Osiecka „Dosyć wcześnie w życiu wybrała pewną koncepcję własnej nie tylko legendy, ale i kariery i budowała ją w miarę świadomie” (Turowska, 2020: 165).

Za autobiograficzne – a zarazem autokreacyjne – uznawane są zatem zarówno utwory prozatorskie, piosenki czy listy Osieckiej, jak i sam jej sposób bycia, który miał być realizacją założonego przez nią wyobrażenia o sobie samej (Felberg, 2011: 125; Kiec, 2011: 19; Ostalowska, Smoleński, 1997: 9). Poetka przyznawała, iż „wszystko, co pisze, jest o niej” (Osiecka, 2021: 147), ale nie broniła się także zbyt przed zarzutami o autoreżyserię, czego dowodem jest następująca wymiana zdań:

JA: (...) źle czy dobrze, byle z nazwiskiem. Muszę farbować moje wróble.

ONA: Wobec tego, jeżeli sama przyznajesz się do pewnej autokreacji, powiedz, czy uważasz się za kowala własnego losu?

JA: Na pewno tak (Osiecka, 2021: 21).

Z perspektywy tematyki autokreacji „rozmowa” ta jest tym bardziej znamienna, ponieważ nie tylko dotyczy kreowania własnego obrazu, lecz także odbywa się pomiędzy... dwoma Agnieszkami w książce o podtytułce *Autobiograficzny wywiad autorki z samą sobą* (Osiecka, 2021). W tej przedziwnej autobiografii kwestia dwoistości jest zaakcentowana w sposób wyjątkowo wyraźny. Uwidacznia się bowiem nie tylko w przytoczonym na początku niniejszego artykułu cytacie pochodzącym właśnie z *Rozmów w tańcu*, w którym Osiecka wskazuje jako swoją najważniejszą cechę właśnie dwoistość; wysuwa się na pierwszy plan również wtedy, gdy słowami Osieckiej-ONA prowadzącej wywiad poetka nakazuje czytelnikowi zwracać szczególną uwagę właśnie na to określenie, gdy mówi:

JA: (...) O uprzedzeniu nie może być mowy. Chodzi o dwoistość mojej własnej osoby, o niezborność odbioru.

ONA: Znowu ta dwoistość! (Osiecka, 2021: 24)

Jeśli ONA i JA to w istocie dwie Agnieszki, wówczas można uznać, iż to sama poetka (tutaj słowami Osieckiej-ONA) podkreśla dwoistość jako swoją najważniejszą cechę. Charakterystyka ta jest oczywiście dodatkowo spopęgowana przez zabieg narracyjny, w którym ni mniej, ni więcej, tylko dwie Osieckie konwersują właśnie o dwoistości tekściarki. Mamy zatem do czynienia ze swoistym amalgamatem – poetka, twierdząc, że definiuje ją dwoistość i skłonność do autokreacji, tworzy swoje *alter ego*, które prowadzi z nią dialog między innymi o wizerunku jej osoby. Ten zabieg, a także „przebieg” owej rozmowy pozwala domniemywać, iż obie bohaterki są w pewnym sensie kreacjami (przy czym żadna z nich nie powinna być utożsamiana w pełni z tą „prawdziwą” Osiecką – kreatorką obu) – jeśli bowiem ONA jest w całości tworem wyobraźni pisarki, to także reakcje i emocje JA są w pewnym sensie sprefabrykowane, udane, zagrane. Owo nagromadzenie gry i kreacji jest o tyle istotne, iż książka *Rozmowy w tańcu* stanowi jedyną publikację w dorobku Osieckiej określaną mianem autobiografii<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Wcześniejsze publikacje, nawet *Szpetni czterdziestoletni*, są traktowane jako proza autobiograficzna czy felietony, natomiast tak wyrazisty kwantyfikator genologiczny otrzymały tylko *Rozmowy*...



a by można było mówić o autobiografii, konieczne jest spełnienie pewnych konkretnych warunków, takich jak chociażby wypełnienie paktu autobiograficznego Philippe'a Lejeune'a (1975), o którym Małgorzata Czermińska mówiła, iż:

pakt autobiograficzny, zakładający tożsamość autora, narratora i bohatera (dzięki identyczności nazwiska na okładce i w tekście oraz pierwszoosobowej formie wypowiedzi), stowarzysza się zazwyczaj z paktem referencyjnym (streszczającym się w formule „obiecuję mówić całą prawdę i tylko prawdę”), natomiast wyklucza pakt powieściowy (Czermińska, 1987: 11).

Autobiografia Osieckiej jest jednak w istocie „autobiograficznym wywiadem z samą sobą” – gatunkiem bez wyraźnych wyznaczników genologicznych, amalgamatem autobiografii i wywiadu, a właściwie – autowyiwiadu. Pozostają zatem *Rozmowy...* polem do eksperymentów, w przebiegu których poetka czerpie zarówno z tradycji pisania autobiografii, jak i z reguł czy norm przeprowadzania wywiadów. To, co łączy oba te gatunki, to skupienie na autentyczności i wzmacnianie poczucia tejeż u odbiorcy:

Wywiad wprowadza czytelnika prasy (radiosłuchacza, telewidza) poniekąd „za kulisy” pracy dziennikarza, pozwala mu być świadkiem narodzin informacji: daje wrażenie niezafalszowanego kontaktu z opiniami kogoś znanego, kogoś, kto uchodzi za specjalistę w jakiejś dziedzinie, autorytet moralny, lub kogoś, kto jest idolem tłumów (Bauer, 2010: 333).

Kwestie autentyczności, prawdy, granic wyznania to tematy frapujące badaczy autobiografii od lat (Gutkowska, 2005; Zieniewicz, 2011). Wielu autorów, pisząc własne biografie, korzysta ze swojego warsztatu i decyduje się nagiąć granice „paktu autobiograficznego”. Publikacja Osieckiej jest idealnym przykładem tego typu gry z Lejeune'owskim paktem. Zaskakuje nie tylko tytułem, ale i formą. Stanowi nowy quasi-podgatunek – nie przywodzi na myśl typowego tekstu autobiograficznego i – naturalnie – nie jest typowym wywiadem. Łączy najważniejsze cechy obu tych

gatunków: założenie, że to, co opisane własnymi słowami (jak w autobiografii), musi być autentyczne, oraz przekonanie, że osoba przeprowadzająca wywiad poprowadzi go tak, by wydobyć ze swojego rozmówcy to, co dotąd nieodkryte (jak w autoryzowanym wywiadzie).

Sądzę, że ta do pewnego stopnia przesycona poczuciem autentyczności forma została przez Osiecką wybrana celowo. Na każdym kroku będąc porozumiewawczym mrugnięciem okiem do czytelnika (wysunięta na pierwszy plan kwestia dwoistości, poruszanie tematyki autokracji, skupianie uwagi odbiorcy na dotychczasowym autobiografizmie poetki), pozwala jej bowiem balansować na granicy prawdy i niedopowiedzenia, przy czym autorka stale ma kontrolę nad każdym z omawianych zagadnień. W ten sposób wszystko, co stanowić mogłoby dla Osieckiej tabu – temat trudny do poruszenia czy wręcz w jej rozumieniu nieporuszalny – jest bezpiecznie ukryte pod kreacją szczerej rozmowy, nad której przebiegiem pisarka w pełni panuje.

Jerzy Jarzębski zauważa, że właśnie „złamanie konwencji [literackiej – K.H.] jest najbardziej typowym przykładem »posunięcia« w grze literackiej” (Jarzębski, 1982: 45). Z kolei podejmujący refleksję właśnie nad intymistyką Artur Hellich powiada: „(...) poprzez pojęcie »gry« rozumie zabiegi przetwarzające konwencję autobiografii, mające na celu pozostawienie czytelnikowi przestrzeni do interpretacji, czasem tylko nieznacznie naruszające jego przyzwyczajenia i implikowane przez gatunek scenariusze lekturowe” (Hellich, 2018: 43–44). Uważam, że gra Osieckiej, ze względu na fakt, iż jest grą autobiograficzną, jest także – zarówno w dosłownym, wpisanym w lekturę pod postacią dwóch Osieckich, jak i w przenośnym sensie – „grą z sobą samą”, grą w swym charakterze najbliższą rozgrywce pokera, gdzie autorka mówi „sprawdzam” swym granicom, a czytelnik ma świadomość, że gra toczy się o coś więcej niż gatunkowa konwencja.

„Grę w otwarte karty” – by kontynuować tę karcianą metaforykę – jak sądzę, uniemożliwia poetce właśnie tabu, które – powszechnie rozumiane jako „filtr, regulator dyskursu, który (...) stoi na straży norm społecznych, utrwala społeczne zachowania i zwyczaje, strzeże moralności, obyczajów, dobrego smaku” (Pałuszyńska, 2016: 125) –

w przypadku publikacji autobiograficznych stanowi częstokroć źródło narracyjnej gry.

Edyta Pałuszyńska twierdzi, iż „Respektowanie tabu pełni (...) funkcję ochronną dla wizerunku rozmówców, gdyż jest związane ze społecznym odbiorem: chroni dobre imię i strzeże autonomii uczestników interakcji” (Pałuszyńska, 2016: 121). Unikanie poruszania tematów tabu, jak również ich „ogrywanie” jest przywilejem każdego autora, który podejmując się napisania autobiografii, dokonuje wyborów podyktowanych zarówno własnym kompasem moralnym, jak i motywacją „pragmatyczną” (Puzynina, 2016: 28) związaną z (mniej lub bardziej uświadamianą) potrzebą utrwalenia konkretnej „wersji” swojego wizerunku. Tym sposobem piszący podejmuje się także gry z sobą samym, z własną pamięcią, wizerunkiem i samooceną, gry ewidentnie znaczoneymi kartami, których oznakowania czytelnik może starać się dociec, jeśli zdecyduje się odczytać autobiografię właśnie poprzez pojęcie tabu.

Wczytanie się w autobiografię Osieckiej z myślą o potrzebie posiadania kontroli nad tematami tabu<sup>2</sup> w pamięci pozwala dostrzegać miejsca, w których autorka podejmuje pewną grę w odkrywanie i zakrywanie, gdzie nakazuje odbiorcy widzieć to, co nadmiernie wyeksponowane, w celu odwrócenia jego uwagi od innych aspektów danego problemu. Służy jej do tego nie tylko obrona forma, lecz także wykreowane w jej obrębie postacie, relacje i rekwizyty, którym pragnę się bliżej przyjrzeć.

Ekspertki podkreślają, że sukces wywiadu zależy częstokroć od relacji, jaka istnieje pomiędzy osobą udzielającą wywiadu a dziennikarzem. Zbigniew Bauer pisze:

Wspomnieliśmy już, że zarówno rozmówca, jak i dziennikarz rzadko pozostają „sobą” w trakcie przeznaczonego do publikacji dialogu. Trzeba

<sup>2</sup> Sformułowanie *temat tabu* jest w niniejszym artykule rozumiane jako taki temat, który jest przez daną osobę poruszany niechętnie i wymaga szczególnej uważności ze strony mówiącego, który czuje się zobowiązany do przestrzegania „społecznej lub kulturowej konwencji czy umowy” (Fleischer, 2006: 287).

więc spoglądać na ich wzajemne relacje jak na relacje pomiędzy rolami, a nie ludźmi „z krwi i kości” (Bauer, 2010: 338).

Warto zatem najpierw przyjrzeć się, jaką dziennikarką jest ONA oraz jak wygląda jej relacja z Osiecką-JA, tym bardziej że obie bohaterki są w istocie postaciami, rolami, jakie przybrała jedna osoba – Agnieszka Osiecka.

ONA jest 25-letnią kobietą, niebywale czytana, która jest wnikliwą czytelniką twórczości Osieckiej, ale samą pisarkę charakteryzuje tak jak większość fanów Agnieszki – dosyć pobieżnie i przypisując jej cechy, które nie zawsze okazują się w stu procentach prawdziwe. Jest przy tym – albo też staje się w miarę rozwijania się zawodowej relacji z Osiecką-JA – towarzyszką wyjazdów i spacerów poetki, choć jak sama mówi, nigdy dotąd nie była gościem w domu swej rozmówczyni (Osiecka, 2021: 85, 110, 136, 142, 155, 195, 216, 217).

Wiek Osieckiej-ONA jest wyrażony wprost, by podkreślić, iż jako młodsza kobieta ONA inaczej ocenia niektóre sceny z życia Osieckiej i patrzy na nie z zupełnie innej perspektywy niż JA. Tym sposobem poetka pokazuje, że Osiecka-JA jest tą osobą, która dane wydarzenia przeżyła, natomiast ONA zna je tylko z relacji i omówień. Dlatego to, co właściwe pokoleniu Osieckiej-JA, ONA określa jako „wasze”:

JA: Tak! Napisalam kiedyś – z muzyką Abramowa – balladę pod tytułem „Okularnicy” (...). To i dzisiaj nie jest całkiem bez sensu.

ONA: Brzmisz tak, jakby wasze metody wydawały ci się wciąż przydatne, czy tak?

JA: Nic podobnego. Nie metody tylko tematy (Osiecka, 2021: 45).

JA zyskuje więc prawo do dokonywania korekt obrazu siebie (a także epoki), jaki ma ONA – reprezentantka nowej generacji (Osiecka, 2021: 75, 136).

Postawa taka – przemawiania do młodszego pokolenia – oznacza po prostu, że to właśnie do niego jest kierowana owa publikacja. Przypomina ona do pewnego stopnia postawę dawnych pamiętnikarzy, którzy pragnęli przekazać swoim potomnym konkretny (niejednokrotnie

wyidealizowany, wyzbyty wszelkich tematów tabu) obraz siebie. Jak powiada Czermińska, „Autobiografii nie pisze się ani dla siebie, jak dziennik, ani dla kogoś bliskiego, jak list. Pisze się ją dla potomnych, jak pamiętnik. Ale pisze się ją o sobie – nie jak pamiętnik” (Czermińska, 1987: 8).

Skierowanie tej dziwnej rozmowy-autobiografii do młodszego pokolenia i chęć utrwalenia konkretnego portretu swojej osoby nosi oczywiście znamiona pewnej celowości, jednak na tych zabiegach gra Osieckiej się nie kończy. Należy pamiętać, że ONA to w istocie *O s i e c k a* -ONA – autobiograficzny twór pisarki, która wyobraża sobie, jak odbierałaby siebie, mając w 1992 roku 25 lat (Osiecka, 2021: 130).

ONA nie stanowi zatem jedynie reprezentantki młodego pokolenia, któremu można wyjaśnić swoje postępowanie. Jest bowiem zarazem wykreowaną postacią, *alter ego* o wyraziście zarysowanym charakterze, która nie obawia się poruszać trudnych tematów, być niedyskretna, atakować swojej rozmówczyni, a nawet nazywać „histeryczką” (Osiecka, 2021: 111).

Atakuje ją jednak nie tylko różnorodnymi definiującymi określeniami, do których każe jej się odnieść, lecz także wyrazistymi, bezpruderyjnymi pytaniami, które w każdej innej relacji reporter–rozmówca wyraźnie przekraczałyby granice tolerancji i prywatności rozmówczyni:

JA: (...) to znaczyło, że będę naprawdę dobrze pisać, dopiero kiedy mnie zamkną.

ONA: A ty nie chcesz naprawdę dobrze pisać?

JA: Nie za taką cenę.

ONA: I piszesz – gdzie?

JA: Przy biurku, na basenie, na plaży, w samolocie – wszędzie.

ONA: A kiedy koledzy twoi siedzieli pozamykani w więzieniach, a ty pisałaś w samolocie, nie wstyd ci było?

JA: Wstyd (Osiecka, 2021: 111).

Interlokutorka Osieckiej-JA daje sobie też prawo do wyrażania bardzo kategorycznych ocen postępowania autorki *Żywej reklamy*. Jej złośliwe konstatacje często stanowią puentę jakiejś anegdoty:

ONA: Czekasz na mój komentarz?

JA: Poproszę.

ONA: Napisałaś marne widowisko, wiedziałas o tym i przejechałaś parę tysięcy kilometrów, żeby się o tym dowiedzieć drugi raz (Osiecka, 2021: 107).

Osiecka-ONA jest zatem poniekąd postacią pozbawioną reporter-skiego instynktu samozachowawczego. Jako osoba, która nigdy nie była gościem Osieckiej, której wyobrażenie o pisarce jest amalgamatem ich znajomości i wiedzy „powszechnej” na temat autorki *Białej bluzki*, ONA nie obawia się oskarżać, przekraczać granic i prowokować.

Co znamienne, choć w pamięci czytelnika pozostaną zapewne owe zadawane bez ogródek pytania, trudnej będzie przypomnieć sobie jakąkolwiek jednoznaczną odpowiedź. Pisząc bowiem dynamiczny dialog JA-ONA, pisarka stworzyła dwa portrety kobiet, które doskonale wiedzą, jak chcą zostać przez czytelnika odebrane i zapamiętane.

ONA, jako bezkompromisowa interlokutorka, pragnie bez ogródek zadać pewne pytania, natomiast JA stara się odpowiedzieć na nie jak najbardziej satysfakcjonująco i erudycyjnie, nie zawsze udzielając jednak jednoznacznej i klarownej odpowiedzi. Mamy więc do czynienia z błyskotliwymi wymianami zdań, które w sposób perfekcyjny maskują brak pewnych odpowiedzi i ich wymijający charakter. Fenomenalnie obrazuje tę grę ich rozmowa o depresji:

ONA: Wiesz, twoje smutki robią czasem na mnie wrażenie smutków zawodowych. Takie „smuteczki”, jak z Przybory. (...) Czy nie poważniej brzmi naukowe określenie „depresja”?

JA: Kiedy to dopiero jest kram! Posłuchaj: przeczytałam książkę Williama Styrona „Depresja” i popadłam w zadumę, a raczej w rodzaj zamętu duchowego (Osiecka, 2021: 24).

Czytelnik spodziewa się zapewne, że ów zamęt mógłby być wywołany odniesieniem treści zawartej w książce do własnych stanów duchowych, co miało służyć dokonaniu autodiagnozy. Pisarka ucieka jednak

w porównanie dwóch kultur, ostatecznie dokonując analizy depresji... męskiej: „(...) mój »odbiór polski« jeży się trochę i buntuje jak diabeł w worku. W naszej kulturze bowiem, i to w różnych jej zakamarkach i odmianach, tkwi głębokie przekonanie, że mężczyzna się nie mazgai” (Osiecka, 2021: 25).

W efekcie gdy ONA stwierdza: „W każdym razie określenie »depresja« nie odpowiada ci. A co mówisz, kiedy jesteś w depresji?”, czytelnik – którego akurat zajmuje refleksja nad „polskim macho” – może nie zwrócić uwagi, że przy pomocy cytowanego wywodu Osiecka-JA unika odpowiedzi na postawione jej inicjalnie pytanie. Co istotne, zapytana później przez Osiecką-ONA: „A co mówisz, kiedy jesteś w depresji?”, nie zaprzecza i od razu przekonuje: „cierpię na czarną melancholię” (Osiecka, 2021: 25). Pisarka zatem nie podejmuje się autodiagnozy, jaką ewidentnie sugeruje jej ONA. Woli skupić się na wadze i znaczeniu słów, na różnicach kulturowych, a nie na autorefleksji. Gdy jednak słowo *depresja* z biegiem ich rozmowy zostaje „rozrzedzone” do pojęcia *choroba duszy*, którą Osiecka nazywa z kolei „albańską nogą” (Osiecka, 2021: 46), autodiagnoza okazuje się możliwa. Nie jest jednak diagnozą stanów emocjonalnych poetki, lecz opowieścią o leżącej u jej podłoża relacji z matką: „Cierpliwie i systematycznie, od najdawniejszego dzieciństwa, zmieniała mnie w kalekę [w sensie duchowym – K.H.]. Miała dziwną obsesję, chciała mnie za wszelką cenę zatrzymać w domu” (Osiecka, 2021: 26).

Kilkanaście lat później Justyna Szymańska określi takie podejście Osieckiej jako grę, jako zrzucanie odpowiedzialności za swoją osobowość i podejmowane w życiu decyzje:

Poetka własne postępowanie tłumaczy (...) zazwyczaj faktem, iż zaciążyły nad nim sytuacje i doświadczenia z dzieciństwa. Na przyjęciu takiej właśnie pozy polegałaby też gra Osieckiej. (...) Fakt więc, że autorka nigdy nie osiągnęła stabilizacji życiowej, miał być w rozumieniu jej samej efektem takich a nie innych działań pani Marii [matki Osieckiej – K.H.] (Szymańska, 2003: 25, 28).

Komentatorka koncentruje się tutaj na kwestii winy, lecz warto zauważyć, że Osiecka ma tendencję do przekształcania autoanalizy w analizę konsekwencji swoich relacji z matką (a także z ojcem, która dopełnia jej wizerunek osoby zależnej, a nawet uzależnionej od innych). Na takie przeniesienie uwagi czytelnika pozwala jej umiejętność erudycyjnego manewrowania w rozmowie z Osiecką-ONA i jej (Osieckiej-ONA) niejednokrotnie zaskakujący wnikliwszego czytelnika brak dociekliwości przejawiający się brakiem „drażnienia” konkretnego tematu.

O wiele bardziej bezpośrednią metodą unikania odpowiedzi na pewne trudne pytania zadane przez reporterkę był dla Osieckiej-JA pojawiający się dopiero w połowie książki dzwoneczek: „Patrz – kupiłam ci taki dzwoneczek. Połóż go na stole albo przyczep do bransoletki. Jeśli nie chcesz o czymś mówić, zadzwoń” (Osiecka, 2021: 130). Od tego momentu ONA wcale nie staje się jednak subtelniejszą i delikatniejszą rozmówczynią, choć raz zdarza jej się przypomnieć Osieckiej-JA o możliwości użycia dzwoneczka:

ONA: Chcę ci zadać pytanie, którym może się poczujesz dotknięta, weź wtedy dzwoneczek i zadzwoń: Czy ty się przyjaźnisz z aktorkami, bo je po prostu lubisz i spotykasz tu czy tam, czy też masz do nich stosunek „instrumentalny”, potrzebne ci są do piosenki albo do roli w sztuce? (Osiecka, 2021: 134)

Na to bezpośrednie pytanie JA odpowiada w taki sposób, że znów zdaje się odbiorcy osobą odważną i niestroniącą od szczerości: „Nie użyję dzwoneczka i powiem ci jak mężczyzna (...)” (Osiecka, 2021: 134). Poetka ma odwagę. Odpowie, mimo że pytanie jest dla niej trudne. Czytelnik ma dostrzec jej „męską decyzję”. Ale oto pada dalsza część odpowiedzi: „(...) i tak, i nie. Są aktorki, interesujące i wybitne aktorki, które widuję tylko wtedy, kiedy pracujemy (...)” (Osiecka, 2021: 134). Za odważną decyzją rezygnacji z użycia dzwoneczka następuje bardzo wymijająca odpowiedź. Dzwoneczek tylko odwraca uwagę.

Nie odpowiada jednak Osiecka „jak mężczyzna”, kiedy pytania jej rozmówczyni zaczynają dotyczyć (skrywanych) uczuć poetki. Wówczas używa dzwoneczka chyba całkowicie „na serio”:



ONA: Mówiłaś mi, że jesteś Wagą i masz kłopoty z podjęciem decyzji.

JA: Toteż nie podjęłam jej do dziś. (...) Szłam i (...) próbowałam podjąć decyzję, od której zależała moja przyszłość. (...)

ONA: I co postanowiłaś?

JA: Nic. dalej tamtędy idę. (...)

ONA: (...) a jednak październik pięćdziesiątego siódmego roku zastał cię w Łodzi.

JA: Grudzień, grudzień zastał mnie w Łodzi. (...) tę decyzję podjęto za mnie. (...)

ONA: I było dobrze?

(...)

JA: Wiesz, to jest wszystko kwestia ceny. (...) Za wielkie rzeczy płaci się wielkie ceny, chyba tak to jest. I chyba dopiero pod koniec drogi, w swoim sercu i w swoim sumieniu rozstrzygasz, czy było warto i co to znaczy „warto”.

ONA: I ty to rozstrzygnęłaś? Czy też masz tam ciągle znajomą furtkę i klucz do ogrodu?

JA: Nie powiem. Podnoszę dzwonek i dzwonię (Osiecka, 2021: 188–189).

Tajemnica Francji to jak dotąd historia nieujawniona. Po śmierci Osieckiej wydano jej korespondencję z Jeremim Przyborą, jednak wśród „starszych panów” jej życia był podobno jeszcze jeden ważny mężczyzna, z którym regularnie prowadziła korespondencję. Składają się na nią listy poetki wymieniane z poznanym akurat we Francji Jerzym Giedroyciem (Bikont, 2012: 25; Szawiel, 2014; Felberg-Sendecka, 2015: 37; Biały, 2020: 110; Kyzioł, 2020):

W 1957 roku do Laffitu przyjechała o 30 lat młodsza od Giedroycia Agnieszka Osiecka. Autostopem z południa Francji, gdzie z grupą studentów pracowała przy winobranii. Od tego pierwszego spotkania przez kilkadziesiąt lat pisali do siebie listy. Niedługo przed śmiercią Poetki zwróca je sobie. Nie wszystkie (Wodecka, 2018).

Czy Osiecka dzwoni, ponieważ nie pozwala Osieckiej-ONA zapędlzić się w tę historię? A może chodzi jej wyłącznie o emocje związane

z rozterkami dotyczącymi opuszczenia Paryża jako takiego? Dlaczego jednak owa opowieść wymaga użycia dzwoneczka? W takich momentach odbiorca musi pamiętać, że obie Agnieszki, obie Osieckie stanowią kreację poetki i to właśnie ona „nakazała” im rozpocząć tę rozmowę tak, by w efekcie pozostawić swych czytelników bez odpowiedzi. Co równie istotne, podczas tej wymiany zdań nagle obie Osieckie rozumieją się niemal bez słów, jakoby znały się całe życie Osieckiej-JA. Osiecka-ONA okazuje się w tym rozdziale poniekąd powiernicą. Z pytającej staje się wiedzącą.

Nie jest to jedyny moment, gdy wiedza Osieckiej-ONA niespodziewanie wykracza poza ramy ich rozmowy i czerpie z „własnej” wiedzy na temat poetki. Nieprzypadkowo ONA zabiera głos w chwili, gdy „poetessa” decyduje się mówić o swoich rozterkach związanych z kwestią, która do dziś wśród jej przyjaciół pozostaje tematem tabu (Biały, 2020: 71, 79, 104; Ostałowska, Smoleński, 2021):

ONA: Uważasz się za alkoholickę?

JA: Chyba tak. (...)

ONA: Bujda. Nie widzę cię w rynsztoku. Ani tańczącej na fortepianie. Ani u boku Przybyszewskiego, w dzikiej pelerynie.

JA: Bo to nieważne, czy się pochłania hektolitra wódki, czy sący kropelkę. Ważne, że ta kropelka jest niezbędna. Tak w każdym razie widzi to Joanna Clark, uczona osoba (Osiecka, 2021: 34).

ONA nie zgadza się z Osiecką-JA, ale nie draży i nie pogłębia swej argumentacji. Wystarczy, że pomogła swoją reakcją zdefiniować, scharakteryzować uzależnienie Agnieszki. Cel tej krótkiej wymiany zdań jest dwojaki. Po pierwsze ma ona za zadanie podkreślić, że nie każdy, kto pozna Osiecką, uzna ją za alkoholickę. Po drugie wskazuje na ilość alkoholu, którą pisarka wypija, oraz jej „styl picia” – zdaniem Osieckiej-ONA poetka nie jest osobą popadającą w ciąg, która „zatacza się w rynsztoku”. Choroba zmusza ją do picia, lecz nie jest to picie archetypowej pijaczki. Mimo zastosowania tej dialogiczno-narracyjnej gry mierzy się jednak tekściarka z problemem alkoholowym bez głosu

sprzeciwu, bez użycia dzwoneczka (wówczas jeszcze nawet go nie posiada). I choć – podobnie jak to było w przypadku konwersacji o depresji – ucieka szybko do wygłoszenia całego wykładu, który tytułuje *Architektura picia* (Osiecka, 2021: 35), a który jest w istocie traktatem o kulturowym znaczeniu i stylu picia w różnych krajach i regionach, to jednak ma odwagę nakazać swoim bohaterkom to, co dla wielu stanowiłoby tabu.

Przedstawiona w niniejszym opracowaniu analiza formy, postaci i rekwizytów wykorzystanych w autobiografii Osieckiej stanowi egzemplifikację gry, jaką autorka podejmuje z tabu. Poprzez swoiste wzmożenie dwoistości i autokreacyjności napisała autobiografię, która w swoich założeniach jest niemalże przeautentyzowana. Eksplorując gatunki kojarzące się z wyznaniem prawdy, Osiecka stworzyła własną, akceptowalną dla siebie formę zaprezentowania zarówno swojego życiorysu, jak i własnych przekonań. Wcielając się w role pytającej i rozmówczynie, dostarczyła czytelnikom niebywale erudycyjnych i bezkompromisowych wymian zdań, nad którymi mimo ich pozornej bezpośredniości miała pełną kontrolę. Wreszcie w akcie „autoterapeutycznego opowiadania sobie o sobie”<sup>3</sup> zbudowała relację pomiędzy swoimi bohaterkami, która pozwoliła jej na poruszenie nawet tych tematów, co do których sama nie była do końca pewna, czy ma odwagę wyciągnąć je na światło dzienne, a właściwie na błyski fleszy lat 90. Zmierzyła się także z własną legendą i założeniami na swój temat, mogąc jednocześnie wybrać te z nich, z którymi potrafi się skonfrontować.

Śledzenie tego, w jaki sposób poruszone zostały kwestie najtrudniejsze, nie tylko pozwala zdiagnozować, jakie tematy stanowiły dla autorki tabu, lecz także umożliwia zaobserwowanie narracyjnej gry z tymi tabu, jaką podejmuje Osiecka w celu podtrzymania swojego obrazu osoby, która twierdzi, że nie jest i nigdy nie była skryta oraz nie ma przed opinią publiczną prawie żadnych tajemnic. *Rozmowy w tańcu* stanowią

<sup>3</sup> Sformułowanie to zapożyczam od Agnieszki Nęckiej, która określa tym mianem pisanstwo Manueli Gretkowskiej, w którym ta „komunikuje się z własnym ja”, co pozwala jej „posiąść głębszą wiedzę na swój temat” (Nęcka, 2013: 152).

zatem pole do obserwacji różnorodnych zabiegów, jakie zostają zastosowane przez Osiecką, a które na pierwszy rzut oka mogą zostać przez czytelnika niezauważone. Niemal w każdej autobiografii znajdzie się bowiem pewna przestrzeń gry z tabu, ale w nie każdej z nich śledzenie tej gry staje się tak satysfakcjonującym procesem, bowiem w nie każdej biografii autorka bierze na spytki siebie samą, podejmując grę nie tylko ze swoim odbiorcą, lecz także sama ze sobą.

## Literatura

- Bauer Z., 2010, *Wywiad. Gatunek i metoda*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków, s. 333–344.
- Biały B., 2020, *Osiecka. Tęgo o mnie nie wiecie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Bikont A., 2012, *[Agnieszka Osiecka]. Piosenki nad piosenkami*, w: *Kobiety, które igrały z PRLem*, Agora, Warszawa, s. 15–35.
- Czermińska M., 1987, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- Felberg K., 2011, *Wieczne gesty Osieckiej, czyli „słowa jak sztuczny miód”*, w: *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, red. I. Borkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 123–136.
- Felberg-Sendecka K., 2015, *Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa.
- Fleischer M., 2006, *Obszar tabu w systemie polskiej kultury*, w: *Literatura, kultura, komunikacja. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Jerzego Jastrzębskiego w 60. rocznicę urodzin*, red. K. Stasiuk, M. Graszewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 283–300.
- Gutkowska B., 2005, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Hellich A., 2018, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Jarzębski J., 1982, *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Kiec I., 2011, *Zabijanie ptaka w locie, czyli o mamie, tacie i nieczułym chłopcu*, w: *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, red. I. Borkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 13–27.
- Kyzioł A., 2020, *Serial o Agnieszce Osieckiej*, polityka.pl, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1996339,1,serial-o-agnieszce-osieckiej.read> [dostęp: 11.10. 2022].
- Lejeune P., 1975, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty”, nr 5 (23), s. 31–49.
- Nęcka A., 2013, „*Artysta ma prawo przekraczać tabu w sobie*”. *Manuela Gretkowska*, w: A. Nęcka, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 127–152.
- Osiecka A., 1997, *Chcecie wiedzieć*, w: A. Osiecka: *Sztuczny miód*, Czytelnik, Warszawa, s. 65–66.
- Osiecka A., 2021, *Rozmowy w tańcu*, red. A. Bolecka, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Ostałowska L., Smoleński P., 1997, *To nie mój pies, ale moje łóżko*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 18, s. 9.
- Ostałowska L., Smoleński P., 2021, *Są ludzie, których świat brudzi. Agnieszka Osiecka pozostała nietykalna*, wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,75410,21463580,sa-ludzie-ktorych-swiat-brudzi-agnieszka-osiecka-pozostala.html> [dostęp: 11.10. 2022].
- Pałuszyńska E., 2016, *Łamanie tabu w dyskursie publicznym*, w: *Tabu w procesie globalizacji kultury*, red. A. Małyska, K. Sobstyl, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 115–127.
- Puzynina J., 2016, *Garść myśli o problemach tabu*, w: *Tabu w procesie globalizacji kultury*, red. A. Małyska, K. Sobstyl, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 25–32.
- Ryciak U., 2021, *Potargana w miłości. O Agnieszce Osieckiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szawiel A., 2014, *Ten tom to klucz do Osieckiej*, wyborcza.pl, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34861,16755665,ten-tom-to-klucz-do-osieckiej.html> [dostęp: 11.10. 2022].
- Szymańska J., 2003, *Legenda w anegdocie zamknięta*, w: *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, opieka naukowa I. Kiec, *Poznańskie Studia Polonistyczne*, Poznań 2003, s. 20–31.
- Turowska Z., 2008, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Turowska Z., 2020, *Osiecka. Nikomu nie żal pięknych kobiet*, Marginesy, Warszawa.
- Wodecka D., 2018, *30 lat różnicy. Wielka i trudna miłość Osieckiej i Giedroycia*, wysokie-obcasy.pl, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,23931200,bezlitosna-bogini-i-uroczy-demon-czyli-wszystkie-kolory.html> [dostęp: 11.10. 2022].

Zieniewicz A., 2011, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.

KATARZYNA HANIK – MA, Institute of Literature, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / mgr, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Katarzyna Hanik is a PhD student at the Doctoral School of the University of Silesia in Katowice. In 2021, she defended her master's thesis entitled *Fenomen skandalu w XXI wieku [The Phenomenon of Scandal in the 21st Century]*, written under the supervision of prof. Agnieszka Nęcka-Czapska. Katarzyna Hanik's research interests focus on the issues of scandal and taboo, especially in the context of the Polish publishing market. In her doctoral dissertation, she will investigate manifestations of tabooisation in the Polish autobiography of the last decades. Major publications: *Czytanie skandalu. Na marginesie polskiej prozy po 2000 roku [Reading Scandal. On the margin of Polish prose after 2000]* ("Postscriptum Polonistyczne" 2022).

Doktorantka Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W 2021 roku obroniła pracę magisterską pt. *Fenomen skandalu w XXI wieku* napisaną pod kierunkiem prof. Agnieszki Nęckiej-Czapskiej. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół problematyki skandalu i tabu, zwłaszcza na polskim rynku wydawniczym. W swojej pracy doktorskiej planuje badać przejawy tabuizacji w polskiej autobiografistyce ostatnich dekad. Ważniejsze publikacje: *Czytanie skandalu. Na marginesie polskiej prozy po 2000 roku* („Postscriptum Polonistyczne” 2022).

E-mail: katarzyna.hanik@us.edu.pl



Beata Tarnowska

<https://orcid.org/0000-0002-5630-560X>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie  
Olsztyn, Polska

## Historia z morskim brzegiem. O pseudobiografii Brunona Schulza w powieści Dawida Grosmana *Patrz pod: Miłość*

A Story with a Seashore. On Bruno Schulz's Pseudobiography  
in David Grossman's Novel *See Under: Love*

**Abstract:** The article *A story with a seashore. On Bruno Schulz's pseudobiography in David Grossman's novel "See Under: Love"* is a comparative analysis of an important theme contained in a 1986 novel by Israeli writer David Grossman. In his work, Grossman presents an alternative version of Bruno Schulz's biography, mixing biographical facts with oneirism. In this work, Bruno escapes from the Drohobych ghetto, goes to Gdańsk and, in the sea, is transformed into a lower form of being: retaining his human identity, he becomes a salmon. In doing so, he fulfils one of the rules of Schulz's ontology, according to which "the wandering of forms is the essence of life". The climax of the novel is a dialogue between the protagonist-narrator and the author's *alter ego*, Szloma Neumann, and Bruno, who is storing his unknown work titled *Messiah* in the depths of the sea. Szloma wants to know the meaning of Schulz's "genial epoch" and the related notion, cabalistic in spirit, that of a progressive-regressive movement towards the future (the messianic times), identified with a return to the mythical origin and the erasure of human history. The artists' alliance is thwarted by Szloma, who – burdened by the trauma of the Holocaust – is unable to reject his memory. He does, however, receive a hint from Schulz on how to write a novel about the Holocaust: not death, but love should be its theme. Grossman's novel, a tribute to the Drohobych artist, is an example of an original reading of his work and, at the same time, a continuation of the motifs and themes that appear in it.

**Keywords:** David Grossman, Bruno Schulz, Israeli prose

**Abstrakt:** Artykuł *Historia z morskim brzegiem. O pseudobiografii Brunona Schulza w powieści Dawida Grosmana „Patrz pod: Miłość”* jest komparatystyczną analizą ważnego wątku zawartego w pochodzącej z 1986 roku powieści izraelskiego pisarza Dawida Grosmana. Grosman przedstawia w swym utworze alternatywną wersję biografii Brunona Schulza, fakty biograficzne mieszając z oniryzmem. Bruno ucieka bowiem z drohobyckiego getta, jedzie do Gdańska i w morzu ulega transformacji w niższą formę bytu: zachowując ludzką tożsamość, staje się łososiem. Realizuje tym samym jedną z reguł Schulzowskiej ontologii, wedle której „wędrówka form jest istotą życia”. Punkt kulminacyjny powieści stanowi dialog bohatera-narratora i *alter ego* autora – Szlomy Neumanna – z Brunonem, który w głębinach morza

przechowuje swoje nieznanne dzieło *Mesjasz*. Szloma chce poznać sens Schulzowskiej „genialnej epoki” i związanej z tym pojęciem, kabalistycznej z ducha koncepcji progresywno-regresywnego ruchu ku przyszłości (czasom mesjaszowym), tożsamej z powrotem do mitycznego prapoczątku oraz wymazaniem ludzkiej historii. Porozumienie artystów niweczy Szloma, który – obciążony traumą Holocaustu – nie jest w stanie odrzucić pamięci. Otrzymuje jednakże od Schulza wskazówkę dotyczącą pisania powieści o Zagładzie: nie śmierć, ale miłość powinna być jej tematem. Powieść Grosmana, będąc hołdem złożonym drohobyckiemu artyście, jest przykładem oryginalnego odczytania jego dzieła i zarazem kontynuacji pojawiających się w nim motywów i tematów.

Słowa kluczowe: Dawid Grosman, Bruno Schulz, proza izraelska

Twórczość Brunona Schulza już po kilku dekadach, które minęły od jego śmierci, stała się inspiracją dla pisarzy różnych języków i kultur. Pośród wciąż rosnącej liczby dzieł „schulzoidów”, czyli autorów w różnym stopniu naśladowujących Schulzowskie motywy i tropy (zob. Tatarenko, 2015: 75), wyróżnić można te utwory, w których alternatywna biografia Schulza oraz los jego zaginionej powieści *Mesjasz* są głównym wątkiem fabuły. Zdaniem Agnieszki Hudzik „Takich książek jest (...) niemało, ich omówienie, przeanalizowanie, a także porównanie stanowi właściwie materiał na osobną monografię” (Hudzik, 2015: 108–109; zob. Brown, 1990). Bezprecedensowość zjawiska, jakim jest kreowanie postaci Brunona Schulza jako bohatera literackiego, podkreśla także Aleksander Fiut, zauważając, że „nie ma w [literaturze – B.T.] chyba (...) przypadku tak uporczywego uzupełniania życiorysu jednego pisarza, dopisywania do jego zamkniętego życia dalszych, hipotetycznych ciągów” (Fiut, 2003: 498–499; zob. Molisak, 2005). Do najbardziej znanych utworów wykorzystujących ten temat należą między innymi dzieła pisarzy serbskich: Danila Kiša *Peščanik [Klepsydry]* (1972), Mihajla Panticia *Događaj u botaničkoj bašti [Wydarzenie w ogrodzie botanicznym]* (1993), Jovica Aćina *Omađijani Bruno Šulc [Zaczarowany Bruno Schulz]* (1997)<sup>1</sup> i Mirka Demicia *Ćilibar, med, oskoruša [Bursztyn, miód, jarzębina]* (2001)<sup>2</sup>; włoskich: Ugo Riccarellego *Un uomo che forse si chiamava Schulz [Człowiek, który być może nazywał się Schulz]* (1998), Marco Ercolaniego *Il mese dopo l'ultimo [Miesiąc po ostatnim]* (1999) i Nadii Terranovej *Bruno, il bambino che imparò a volare*

<sup>1</sup> Zob. Stojanović, 2003.

<sup>2</sup> Pol. przekład: 2006.



[*Bruno, chłopiec, który nauczył się latać*] (2015)<sup>3</sup>; amerykańskiej pisarki Cynthii Ozick *The Messiah of Stockholm* [*Mesjasz ze Sztokholmu*] (1987)<sup>4</sup>; berlińskiego pisarza Maxima Billera *Im Kopf von Bruno Schulz* [*W głowie Bruna Schulza*] (2013)<sup>5</sup>, a także twórców izraelskich: Dawida Grosmana *Ajen erech: ahawa* [*Patrz pod: Miłość*]<sup>6</sup> (1986) oraz *Amira Gutfreunda Agadat Bruno weAdela* [*Legenda o Brunie i Adeli*] (2014).

Jednym z najwcześniejszych spośród przywołanych powyżej utworów jest powieść Grosmana *Ajen erech: ahawa*, która na polskim rynku wydawniczym ukazała się dwukrotnie: w 2008 oraz w 2014 roku<sup>7</sup>. Jej autor, urodzony w 1954 roku w Jerozolimie<sup>8</sup>, z prozą Schulza w przekładzie na język hebrajski<sup>9</sup> zapoznał się tuż po wydaniu w 1979 roku swojej debiutanckiej powieści *Chijuch hagedi* [*Uśmiech kozłęcia*]. Obie książki opublikowano w Izraelu niemal równocześnie. Do sięgnięcia po dzieło polskiego pisarza skłoniła Grosmana opinia pochodzącego z Polski krytyka Daniela Schilita, który w *Chijuch hagedi* dostrzegł pewne podobieństwo do Schulzowskiego sposobu obrazowania (Grosman, 2019: 378). W wywiadzie z 2002 roku Grosman wspominał:

Przeczytałem całą książkę, nie wiedząc nic o jej autorze. Czytałem ją, jak czyta się list od brata, którego uważaliśmy za zmarłego. Czytałem z napiętą uwagą, co zna każdy, kto kocha – te słowa były tylko dla mnie i tylko ja mogłem je naprawdę zrozumieć<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> Pol. przekład: 2016.

<sup>4</sup> Pol. przekład: 1994.

<sup>5</sup> Pol. przekład: 2014.

<sup>6</sup> Dosł.: „bez wartości: miłość”.

<sup>7</sup> W latach 2006–2016 w przekładach na język polski opublikowano łącznie osiem powieści Dawida Grosmana.

<sup>8</sup> Zob. biogram na stronie: [www.ithl.org.il](http://www.ithl.org.il) [dostęp: 25.04.2023].

<sup>9</sup> Na temat recepcji prozy Schulza w Izraelu zob. Christianus-Gileta, 2020: 108–115, 193–195.

<sup>10</sup> „I read the whole book, without knowing anything about its writer. I read it as one reads a letter from a lost brother. I read it with the rapt attention known to every lover –

Druga część powieści *Patrz pod: Miłość*, składającej się z czterech autonomicznych rozdziałów połączonych tematem Holocaustu, zatytułowana została *Bruno*. W intencji autora ta poświęcona Schulzowi opowieść miała być formą zadośćuczynienia, a zarazem zemsty za jego śmierć oraz za upokarzający nazistowski opis morderstwa, streszczający się w lakonicznym zdaniu: „zabiłem twojego Żyda” (Grossman, 2002: 44). Zbrodnia przywołana w powyższych słowach – podobno wypowiedzianych przez gestapowca Karla Günthera do protektora pisarza, nazisty Feliksa Landaua – miała być rewanżem za wcześniejsze zabicie przez Landaua dentysty Günthera, Löwa (Bolecki, Jarzębski, Rosiek, red., 2003: 138). W tekście zatytułowanym *Genialna Epoka* Grosman pisze:

Nie rozumiałem, jak można było żyć w świecie, gdzie (...) język pozwala czynić takie okrucieństwo, jak w tym zdaniu (...). Czułem, że budzi się we mnie potrzeba odpokutowania tego życia, jak wypełniają mnie te życiowe siły, które były w nim, w Brunonie Schulzu – w jego słowach, w jego opowiadaniach. Chciałem odkupić je od okrucieństwa, od obojętności, od tyranii (Grosman, 2019: 378).

Zakorzenie narracji w danych biograficznych, jak adres domu Brunona Schulza czy imiona jego rodziców (Grosman, 2014: 129), łączy się w powieści z charakterystycznym dla konwencji onirycznej pomijaniem zasad prawdopodobieństwa. Unieważniając fakt śmierci pisarza, Grosman tworzy kolejny, fantasmagoryczny rozdział jego biograficznej opowieści. Wedle tej alternatywnej wersji biografii autor *Sklepów cynamonowych* nie ginie 19 listopada 1942 roku w drohobyckim getcie, zastrzelony na skrzyżowaniu ulic Czackiego i Mickiewicza<sup>11</sup>. Zgodnie

that these words were for me alone, and that only I could truly understand them” (Grossman, 2002: 43, tłum. własne).

<sup>11</sup> Wedle biografów Schulza tego dnia miała nastąpić ucieczka pisarza z getta, przygotowywana z pomocą jego warszawskich przyjaciół (zob. m.in.: Ficowski, 1986: 96–101; Budzyński, 2001: 10–31; Bolecki, Jarzębski, Rosiek, red., 2003: 379; Kaszuba-Dębska, 2020: 587–600).

z powziętym wcześniej planem ucieka z rodzinnego miasta, zabierając ze sobą rękopis niedokończonej powieści *Mesjasz*. Pociągami (choć Żydom zakazano podróżowania koleją) jedzie do Gdańska<sup>12</sup> i odwiedza w Dworze Artusa wystawę norweskiego ekspresjonisty Edwarda Muncha. Zatrzymuje się dłużej przed słynnym obrazem *Krzyk* i gdy w przypływie impulsu całuje postać przedstawioną na tym obrazie<sup>13</sup>, zostaje pobity przez strażników i wyrzucony z galerii. Kieruje wówczas swoje kroki do portu. Tam, goniony przez robotników i oficera straży portowej, skacze z kei do morza i ulega przemianie w najwaleczniejszą rybę Bałtyku – łososia<sup>14</sup>, aby jako pół ryba, pół człowiek popłynąć wraz z ławicą na zachód. Scena zanurzenia się w fale, poprzedzona otwierającym tę część powieści malarskim obrazem Brunona idącego portowym nabrzeżem (Grosman, 2014: 123–131), dopełnia niejako – na co zwraca uwagę Fiut – wizję Muncha (Fiut, 2003: 503). Podobnie jak pomost przedstawiony na obrazie *Krzyk*, nabrzeże jest miejscem granicznym pomiędzy stałym lądem – dominium człowieka – a bezmiarem morskiej przestrzeni. Literacka wizja, nawiązująca do charakterystycznej dla malarstwa Muncha mowy znaków malarskich, zdominowana została przez ołowianą szarość przetykaną gdzieniegdzie czernią i rozjaśnianą gasnącymi przebłyskami żółci: „Małe, przypominające żółtko słońce utonęło w ołowianym niebie

<sup>12</sup> Jak zauważa K. Christianus-Gileta, „wybór tego miasta nie jest przypadkowy – autor zna Gdańsk i odwiedzał go kilkakrotnie” (Christianus-Gileta, 2018: 145).

<sup>13</sup> Ten pocałunek miał być sygnałem duchowego pokrewieństwa obu artystów, poszukujących we wszystkim „kryształicznej, ostatecznej prawdy” (Grosman, 2014: 126), ale też próbą „reanimacji” przerażonej postaci z obrazu (Eisenstein, 2003: 163).

<sup>14</sup> Ryba symbolizuje m.in. początek, morze, pełnię, mądrość, życie i nieśmiertelność, a „w literaturze rabinicznej wyraża Mesjasza, który schwyta Lewiatana i będzie nim karmił błogosławionych w Raju” (Kopaliński, 1990: 364). Transformacja bohatera w inną formę egzystencji przywodzi na myśl zakorzenioną w tradycji kabalistycznej doktrynę wędrówki dusz (*gilgul neszamot*), będącej częścią procesu restytucji świata (*tikkun olam*) (zob. Scholem, 1997: 346–348; Vital, Luria, 2021).

i zgasło” (Grosman, 2014: 126)<sup>15</sup>. Opis pejzażu, obok kontrastowych, negatywnie nacechowanych barw wykorzystujący faliste, niespokojne linie (Bruno wchodzi „obcasem w kałużę oleju silnikowego, w której rozeszły się tęczowe arabeski” – Grosman, 2014: 126), stanowi komplementarną z wizją Muncha projekcją własnych napięć psychicznych w obliczu nieskończoności i tajemnicy bytu.

Scena ucieczki w morze ukazana została także w drugiej części trylogii gdańskiej Güntera Grassa, w powieści *Katz und Maus [Kot i mysz]* z 1961 roku. W zakończeniu tego utworu młody niemiecki żołnierz, poszukiwany za dezercję, w deszczowy dzień wypływa z gdańskiej plaży do podtopionego wraku polskiego minowca i słuch o nim ginie (Grass, 1990: 151 i nast.; por. Brown, 1990: 243). Inaczej jednak niż bohater Grassa, Bruno nie ucieka „po raz ostatni (...) ze strachu przed Niemcami czy Polakami, nie w proteście przeciwko wojnie. (...) Ucieka, aby wreszcie spotkać coś innego (...) niż dziesiątki przymiotników, czasowników i czasów, którym dotychczas służył za rozdroża” (Grosman, 2014: 132). Ucieczka Brunona „od wiarołomnego języka istot ludzkich”, w którym można wypowiedzieć zdanie: „zabiłem twojego Żyda”, staje się zarazem ucieczką od „porażki ludzkiej cywilizacji” (Grosman, 2019: 380).

Atawistyczny regres, czyli transformacja w niższą, zwierzęcą formę bytu, nie oznacza jednak całkowitej depersonalizacji. Stając się łośsiem, Bruno zachowuje jednocześnie ludzką tożsamość. Przybranie przez bohatera nie-ludzkiej formy stanowi czytelne nawiązanie do jednej z najważniejszych reguł Schulzowskiej ontologii, w myśl której

<sup>15</sup> Szarość i czerń często pojawiają się także w świecie przedstawionym Schulzowskich opowiadań, gdzie „są barwami i bezbarwnością śmierci” (Panas, 1997: 64). Szarość przechodzącą w czerń tak opisuje rosyjski malarz i teoretyk sztuki Wassily Kandinsky: „[szarość – B.T.] jest nieruchomością bez nadziei. W miarę, jak ciemniej, staje się coraz bardziej rozpacziwa” (Kandinsky, 1954: b.s., cyt. za: Rzepińska, 1983: 546). Podobnie destrukcyjne znaczenie Kandinsky dostrzega w żółcieni, która reprezentuje „barwę szaleństwa, nie tyle melancholii, co delirium, wściekłego obłądu” (Kandinsky, 1954: b.s., cyt. za: Rzepińska, 1983: 544).

„wędrówka form jest istotą życia” (Schulz, 1998: 477), a samo życie, rozumiane jako „tożsamość materii”, nie kończy się nigdy<sup>16</sup>. Dlatego, jak zauważa Żaneta Nalewajk-Turecka, „ontologiczna przynależność bohaterów do tylko jednego z gatunków istnień wydaje się niemożliwa do ostatecznego zadekretowania” (Nalewajk-Turecka, 2007: 21). Tak jak bohater Schulzowskich opowiadań – stary Jakub, który zachowując ślady swojej dawnej postaci, przemienia się w kondora albo w karakona (zob. Ossowski, 1992; Bolecki, Jarzębski, Rosiek, red., 2003: 40–45) – Bruno-łosoś egzystuje jako hybryda. Metamorfozę w przedstawiciela tego właśnie gatunku ryb Grosman uzasadniał współczuciem, jakie do nich żywił. Łososie, które rodzą się w słodkich wodach rzek, po kilku tygodniach muszą dotrzeć do morza, aby za parę lat powrócić ławicą do miejsca swego urodzenia, złożyć ikrę i wkrótce potem zakończyć życie. Jak wyjaśniał:

Może współczułem im, że musiały przeskakiwać wodospady. Może było w nich coś, co wydawało mi się bardzo żydowskie, w tej iskrze, która nagle zapala się w ich mózgach i wbrew wszelkim przeciwnościom wiedzie je na powrót do miejsca, gdzie się urodziły. A może ciągnęło mnie do łososi, ponieważ czułem, że w ich życiu nie było niczego oprócz wędrówki. W gruncie rzeczy ich życie jest jak podróż obleczona w ciało<sup>17</sup>.

Zdaniem Russella E. Browna kreacja Brunona-łososia, choć mogąca nasuwać skojarzenia z figurą Żyda Wiecznego Tułacza, nie ma jednak

<sup>16</sup> Jak nauczał bohater-narrator *Traktatu o manekinach*, „Nie ma materii martwej (...) martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane” (Schulz, 1985: 60).

<sup>17</sup> „Perhaps I felt a sympathy with their leaping over waterfalls. Perhaps there was something in them that seemed to me very Jewish, in the spark that suddenly ignites in their brains and brings them back to the place where they were born, against all odds. And perhaps I was drawn to salmon because I felt that there is nothing in their lives except this journey. Their lives are in fact like journey dressed in flesh” (Grossman, 2002: 45, tłum. własne).

dodatkowego, alegorycznego sensu. W przeciwieństwie do wyjątkowego w swoim tragizmie losu Żydów wielkie migracje łososi – mimo że dziesiątkują je rekiny i rybacy – nie są wynikiem prześladowań, ale manifestacją zakodowanego w ich genach odwiecznego cyklu narodzin i śmierci (Brown, 1990: 241, 243). Celem przybrania przez bohatera bardziej pierwotnej, prymitywnej formy istnienia była zatem potrzeba, aby w ten sposób „dotknąć samego korzenia życia (...), którego szkic łososi niejako zarysowują podczas tej długiej podróży falami mórz i oceanów” (Grosman, 2019: 380). Bruno-łosoś, choć podobnie jak Schulzowski bohater Jakub oddał się „od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste (...), punkt po punkcie gubi związki łączące go ze wspólnotą ludzką” (Schulz, 1985: 49), w odróżnieniu od Jakuba nie żyje w przestrzeni zamkniętej i kurczącej się wraz z kolejnymi etapami swego ubywającego istnienia<sup>18</sup>. Przeciwnie. Swoją dwuznaczny żywot wiezie w niczym nieograniczonej, a jednocześnie skonkretyzowanej geograficznie przestrzeni morskiej. Ławica, do której się przyłącza, zmierza przez Morze Bałtyckie oraz Morze Północne ku źródłom rzeki Spey na wybrzeżu Szkocji. Po drodze mija wyspę Bornholm, portowe miasto Malmö nad cieśniną Öresund, a następnie – uznaną za granicę Morza Bałtyckiego – cieśninę Kattgat i Wyspy Szetlandzkie na północ od wybrzeży Wielkiej Brytanii. Na wodach Morza Północnego Bruno odłącza się od ławicy, gdyż „Nie chce nikomu przewodzić. Żaden człowiek nie jest godzien kierować innymi” (Grosman, 2014: 246).

Odniesienia do świata rzeczywistego, sygnalizowane poprzez licznie przywoływane nazwy geograficzne, łączą się w powieści Grosmana z metaforyzacją morskiej przestrzeni. Morza i oceany, które oplatają ziemski glob, tworząc rozległą sieć zatok, przesmyków i cieśnin, nie tylko przywodzą na myśl pełną odnóg i zakamarków Schulzowską przestrzeń labiryntową (zob. Rybicka, 2000: 102–127). Linia horyzontu, gdzie morze spotyka się z niebem, wywołuje poczucie więzi z bezmiarem

<sup>18</sup> Por.: „pozostaje on [Jakub – B.T.] w ciągłym kontakcie z niewidzialnym światem ciemnych zakamarków, dziur mysich, zmurszałych przestrzeni pustych pod podłogą i kanałów kominowych” (Schulz, 1985: 80).

wszechświata, a morskie fale stanowią analogię do „czasu poruszającego się kołowo i rządzonego zasadą wiecznego powrotu” (Kalnická, 2002: 123)<sup>19</sup>. Morze, choć zachowuje amorficzną postać, obdarzone zostaje ponadto kobiecą podmiotowością<sup>20</sup>: staje się przyjaciółką Brunona-łososia oraz strażniczką jego ukrytego na dnie skarbu – zagubionej powieści *Mesjasz*<sup>21</sup>. Zakochana w Brunonie kobieta-morze jest równocześnie powierniczką bohatera-narratora Szlomy Neumanna – telawiwskiego pisarza i *alter ego* Grosmana. Szłoma (nieprzypadkowo noszący imię bohatera *Genialnej epoki* Schulza, Szłomy-złodzieja), podążając śladami Brunona, w lipcu 1981 roku udaje się do Gdańska. Jego podróż z Tel Awiwu do Polski – czyli mitycznego „Tam”, w którym dokonała się Zagłada<sup>22</sup> – ma na celu przede wszystkim zmierzenie się z traumą

<sup>19</sup> W tradycji kabalistycznej woda symbolizuje sfery mistyczne. Jest postrzegana jako naczynie boskiej energii, kanał duchowej transformacji i środek dostępu do wyższych poziomów świadomości (*The Jewish Perspective on Water...*, 2023).

<sup>20</sup> Na temat archetypalnego związku między wodą i kobietą zob. m.in.: Bachelard, 1975: 166–177; Kalnická, 2002: 98–106. W opowiadaniu *Pan Karol* Schulz tak pisze o wodzie w kuchni: „jedyna żywa i wiedząca istota w tym pustym mieszkaniu” (Schulz, 1985: 78).

<sup>21</sup> Zdaniem Władysława Panasa „powieści Schulza przypadł w udziale los (...) książki-legandy, książki nigdy nie napisanej, książki-wiecznego pretendenta, błędnej i straconej książki *in partibus infidelium*” (Panas, 1997: 195).

<sup>22</sup> Jak zauważa Grosman, „kiedy Żydzi nawiązują do Holokaustu, skłonni są mówić o tym, co wydarzyło się »tam«, podczas gdy nie-Żydzi zwykle mówią w kategoriach »co się wydarzyło wtedy«. Jest ogromna różnica pomiędzy tam a wtedy. »Wtedy« (...) zawiera w sobie coś, co się wydarzyło i skończyło, i już tego nie ma. »Tam«, odwrotnie, sugeruje, że gdzieś tam, w oddali, to, co się wydarzyło, wciąż się dzieje, stale rośnie w siłę wraz z naszym codziennym życiem i może ponownie wybuchnąć” [„when Jewish people refer to the Holocaust they tend to speak of what happened »over there«, whereas non-Jews usually speak in terms of »what happened then«. There is a vast difference between there and then. »Then« (...) enfolds within it something that happened and ended, and is no longer. »There«, conversely, suggests that somewhere out there, in the distance, the thing that happened is still occurring, constantly growing stronger alongside our daily lives, and that it may re-erupt”] (Grossman, 2007, tłum. własne).

odziedziczoną po starszym pokoleniu. Szloma chce także znaleźć odpowiedź na pytanie o taką formę literackiego przekazu, która byłaby w stanie udźwignąć niewyraźną w istocie tragedię.

Punkt kulminacyjny powieści stanowi scena łącząca dwa paralelne wątki: życia Szlomy Neumanna oraz fantasmagorycznej egzystencji Brunona-łososia. W tej scenie Szloma w otchłani morza spotyka się z Brunonem i odgrywając rolę interlokutora, „wchodzi” w czasoprzestrzeń przedstawioną w jego utworach. Zejście Szlomy w głębinę, aby odkryć tajemnicę skrywaną w dziele Schulza, jest rodzajem katabazy, czyli zejścia do świata umarłych (zob. Lurker, 1989: 127; Cirlot, 2000: 272–273). Jak pisze Lilian Feder – nawiązując do wyprawy Marlowa, bohatera *Jądra ciemności* Josepha Conrada, który wyrusza w głąb afrykańskiej dżungli<sup>23</sup>, żeby odnaleźć obłąkanego Kurtza – „epickie zejście do piekła jest zawsze wędrówką w poszukiwaniu kogoś, kto zna prawdę” (Feder, 1974: 490). W powieści Grosmana strażnikiem ostatecznej prawdy staje się Bruno, który w odróżnieniu od Kurtza nie jest katem, ale ofiarą „starego świata”, i dlatego musi ten świat odrzucić i przewyciężyć. Wędrówka Szlomy przez podwodne dżungle, pośród rozgałęziających się ścieżek, przypomina błądzenie w labiryncie. Szloma w tym podwodnym świecie nie tylko poszukuje Brunona, lecz także pragnie odnaleźć powieść *Mesjasz*, która w jego oczach urasta do rangi Schulzowskiego Autentyku, mitycznej praksięgi, poprzedniczki wszystkich napisanych ksiąg (Bolecki, Jarzębski, Rosiek, red., 2003: 213–215). Rozmawiając z Brunonem, Szloma chce pojąć sens, zarysowanej głównie w opowiadaniu *Genialna epoka*<sup>24</sup>, koncepcji progresywno-regresywnego ruchu prowadzącego w przyszłość, ku „czasom mesjaszowym”, i jednocześnie w zamierzchłą przeszłość, do punktu, w którym „cała

<sup>23</sup> Por. słowa bohatera-narratora: „Podróż w górę tej rzeki była niczym wyprawa do najwcześniejszych początków świata, gdy nad ziemią panowała roślinność, a drzewa były królami” (Conrad, 1994: 73).

<sup>24</sup> Opowiadanie to, po raz pierwszy opublikowane 1 kwietnia 1934 roku na łamach „Wiadomości Literackich”, w zamysle Schulza miało być fragmentem z powieści *Mesjasz*.



historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje” (Schulz, 1985: 139). Ta koncepcja, ściśle łącząca się z tematem mesjańskim i zbieżna – jak dowodzi Władysław Panas – z założeniami kabały luriańskiej, stanowi centralną kategorię twórczości Schulza (Panas, 1992: 122)<sup>25</sup>. Jak pisał Schulz w 1936 roku w liście do krytyka literackiego Andrzeja Pleśniewicza:

zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość (Schulz, 1975: 73).

W powieści Grosmana długo wyczekiwany Mesjasz nadchodzi, a wtedy zgromadzeni na drohobyckim Placu Świętej Trójcy bohaterowie Schulzowskich opowiadań, choć nieświadomi jego przyjścia, w jednej chwili porzucają znany im świat. Zerwawszy więzy łączące ich z przeszłością, wyzbyci cierpienia i wszelkich destrukcyjnych myśli, skupiają się jedynie na radosnym tworzeniu. Ich nowa rzeczywistość oznacza wolność – od związków rodzinnych, od pamięci, od wszelkich konwencji i wartości, poza wartością tworzenia, od wcześniejszej literatury i sztuki, od „dawnego, szpetnego języka”, a nawet od masowej śmierci (Grosman, 2014: 190, 276). W tym świecie ludzie nie tylko muszą wynaleźć nieskażony, należący wyłącznie do nich język, lecz także wciąż na nowo stwarzać każdą chwilę swojego istnienia. Zwiastowana przez obrazy pustki, utopijna i natchniona „genialna epoka” – ostateczny,

<sup>25</sup> Wedle idei *cimcum* (hebr. „skurczenie się, wycofanie”), opisanej przez XVI-wiecznego kabalistę Icchaka Lurię, Bóg będący Nieskończonością wycofał się „z siebie samego”, ze swojej doskonałej pełni, aby uczynić puste miejsce dla własnego Stworzenia (Scholem, 1997: 321–325). Na temat wątków kabalistycznych w prozie oraz w ikonografii Schulza zob. m.in.: Panas, 1992; 1997; 2001.

mesjański etap w dziejach ludzkości – oznacza powrót do doskonałości prapoczątku, triumf życia nad śmiercią i przemijaniem. Naznaczonemu odziedziczoną traumą Holocaustu Szlomie Neumannowi, który chciałby zrozumieć swoje „nieprzeżyte życie Tam” (zob. Eisenstein, 2003: 160), trudno byłoby jednak odrzucić pamięć. Podobnie jak Schulzowski Szloma-złodziej, który każdego roku „z końcem marca lub z początkiem kwietnia, wychodził z więzienia, do którego zamykano go na zimę po awanturach i szaleństwach lata i jesieni” (Schulz, 1985: 138), nie jest on w stanie porzucić własnej drogi. W świecie przedstawionym w *Genialnej epoce* Szloma, zaproszony do domu przez małego Józefa – Schulzowskiego *alter ego* – żeby obejrzeć jego rysunki, skupia uwagę głównie na tym, co mógłby ukraść. W rezultacie, powołany do pomocy w restytucji świata, Szloma zawodzi (Lindenbaum, 1994: 63)<sup>26</sup>. Zwyciężony przez Erosa, przywłaszcza pantofelki, suknię i korale Adeli, a swoją perwersyjną kradzież tłumaczy upadkiem świata i koniecznością obrony chłopca przed symbolami cynicznej kobiecości. Nawiązując do tej sceny, Grosman ustami Szlomy-pisarza konstatuje:

jestem więźniem własnej natury... lubilem swoje kajdany... (...) jestem zdrajcą i tchórzem... (...) nie jestem stworzony dla genialnej epoki... gdyby był tu błyszczący bucik Adeli, wykorzystałbym pierwszą okazję, ukradł go i uciekł, jak kiedyś... jak zawsze... (Grosman, 2014: 276).

Powtarzalność i przewidywalność zachowań bohaterów noszących to samo żydowskie imię wskazuje na, podszytą ironią i rozpaczą, niemożność

<sup>26</sup> Por. scenę rozmowy Józefa ze Szlomą:

„Plac Św. Trójcy był o tym czasie pusty i czysty. (...)

Szloma dostrzegł mnie, uśmiechnął się swym miłym uśmiechem i zasalutował.

– Jesteśmy teraz sami w całym rynku, ja i ty – rzekłem cicho, gdyż wydęta bania nieba dźwięczała jak beczka.

– Ja i ty – powtórzył ze smutnym uśmiechem – jak pusty jest dziś świat.

– Moglibyśmy podzielić go i nazwać na nowo – taki leży otwarty, bezbronny i niczyj” (Schulz, 1985: 138–139).

wyrwania się z ograniczeń własnego „ja”. Ludzkie więzi, tęsknoty, wartości, stałe punkty odniesienia i pamięć – to wszystko uniemożliwia Szloemie Neumannowi bezwarunkową afirmację Schulzowskiego buntu przeciwko kulturze, nawet jeśli ów bunt (podobnie jak zrodzona z niego wizja o mistycznej proveniencji) pozostać musi jedynie w sferze marzeń.

Przeciwwagą dla zapomnienia – warunku *sine qua non* „genialnej epoki” sprzed początku dziejów – jest kluczowa w powieści Grosmana metafora przestrzenna: Biały Pokój<sup>27</sup> w podziemiach Jad Waszem (Grosman, 2014: 147, 151). Podejmując Schulzowski motyw zapomnianych, zamkniętych pokoiów albo dodatkowych, bocznych i „trochę nielegalnych” odnóg czasu (por. Szurmiak, 2014: 59–60 i nast.), Grosman tworzy na pozór analogiczną konstrukcję czasowo-przestrzenną, o równie niepewnym statusie ontologicznym. Ten „całkiem pusty”, a równocześnie „powstały z nadmiaru” pokój, którego „nie zaplanowali (...) architekci, nie zbudowali murarze, (...) a pracownicy nigdy o nim nie słyszeli”, będący manifestacją zarówno nicości, jak i hipertrofii, jest bowiem rodzajem hołdu, „który składają wszystkie książki o Holocauście, wszystkie fotografie i słowa, filmy, fakty i liczby, zgromadzone w Yad Vashem, temu, co nigdy nie zostanie zrozumiane ani wyjaśnione” (Grosman, 2014: 187, 181, 182). Dlatego Biały Pokój – metafora pamięci o Zagładzie – jest, jak pisze Grosman:

miejszem prawdziwej próby dla kogoś, kto chce pisać o Holocauście. Jak Sfinks, który zadawał zagadki. Przychodzisz do tego pokoju dobrowolnie i witasz się ze Sfinksem. (...) Jak wiadomo, wszyscy z góry są skazani na niepowodzenie. Każdą inną ranę czy tragedię da się przełożyć na język znanej rzeczywistości, ale nie Holocaust. Nie zniknie jednak pragnienie, aby próbować (Grosman, 2014: 185).

<sup>27</sup> Władysław Kopaliński zauważa, że kolor biały jest „kolorem żałoby i śmierci, całunu, duchów zmarłych, widm. Białość łączy się z absolutem, z początkiem i końcem” (Kopaliński, 1990: 22). Biel to także synonim pustki i „absolutne milczenie”, które jest jak „»nic« poprzedzające wszelkie narodziny, wszelki początek” (Kandinsky, 1954: b.s., cyt. za: Rzepińska, 1983: 545).

Inaczej niż Bruno, który odrzucił ludzki świat i „stworzył sobie własne, wewnętrzne, zamknięte morze, w którym pływał” (Grosman, 2014: 280), Szloma nie potrafi wyzbyć się pamięci ani przewyciężyć traumy swojego narodu.

Pomimo obsesyjnego nawiązywania do twórczości Schulza Szloma-pisarz nie jest mimowolnym naśladowcą kradnącym styl oraz motywy z jego utworów. Za „pośrednictwem” Szlomy Grosman wchodzi ze Schulzem w wymaginowany dialog, a dyskursywność dominująca w powieści pozostaje, co podkreśla Gilead Morahg, kluczem do jej zrozumienia (Morahg, 1999: 470). Język, który nie może być odtąd jedynie środkiem do wyrażania „własnego ja”, służyć ma poniekąd restytucji świata: nawiązywaniu intymnych więzi z innymi oraz tęsknocie za zrodzoną w Schulzowskiej wyobraźni doskonałością prapoczątku. Czytając prozę Schulza, Grosman zrozumiał bowiem, jak należy pisać o Zagładzie: nie śmierć i nienawiść powinny być tematem powieści, ale miłość i życie. Jak wyjaśniał:

Kiedy ktoś czyta Schulza, strona po stronie, nagle odczuwa, jak słowa wracają do swoich źródeł, do najmocniejszego i najintensywniejszego pulsowania życia w ich środku. Nagle chcemy czegoś więcej. Nagle wiemy (...), że życie jest czymś więcej niż tym, co razem z nami pogrąża się w ciemność (Grosman, 2019: 380).

\* \* \*

Przedstawiona w powieści Grosmana pseudobiografia Brunona Schulza, z racji swej niezwykłości oraz nierespektowania zasady prawdopodobieństwa, wykracza poza konwencję narracji opartych na historiach alternatywnych, czyli potencjalnie możliwych do urzeczywistnienia (por. Przymuszała, 2018: 261). Z alternatywnymi narracjami łączy ją jedynie ruch wsteczny, związany z koniecznością dotarcia do punktu, w którym opowiadana historia będzie mogła rozpocząć się na nowo. Kontrfaktyczność podszyta absurdem i groteską ma jednak w dziele Grosmana

racjonalne uzasadnienie, gdyż jest jedyną możliwą odpowiedzią na kłóący się z wymogami racjonalności, co rusz wstrząsany wojną, bieg historii. Podobną odpowiedzią na totalne zło jest związane z religijnością żydowską pojęcie *tikkun olam* (hebr. „odnowa, naprawa świata”), które w myśli Schulza odnosi się do „genialnej epoki”, rozumianej jako ostateczny etap w dziejach ludzkości, czyli dojście do końcowej restytucji zużytego już i upadłego świata. Próbę (choćby z góry skazaną na porażkę) zadośćuczynienia za okrucieństwo i nijakość wpisane w stwarzaną przez ludzi rzeczywistość podejmuje w swej powieści również Dawid Grosman. Ożywiając echo Schulzowskiej „genialnej epoki”, dostrzega on nagle, że „człowiek (...) jest zdolny do większej pociechy, do większych radości, do nieskończenie bogatszej skali barw” (Grosman, 2014: 279).

## Literatura

- Bachelard G., 1975, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bolecki W., Jarzębski J., Rosiek S., red., 2003, *Słownik schulzowski*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Brown R.E., 1990, *Bruno Schulz and World Literature*, „The Slavic and East European Journal”, no. 34 (2), s. 224–246.
- Budzyński W., 2001, *Schulz pod kluczem*, Świat Książki, Warszawa.
- Christianus-Gileta K., 2018, *Alegoryczny obraz morza w powieści „Patrz pod: Miłość” Dawida Grosmana*, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa, s. 139–153.
- Christianus-Gileta K., 2020, *Polska literatura w przekładach na język hebrajski. Z dziejów recepcji w Izraelu*, rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem dr hab. Beaty Tarnowskiej, prof. UWM, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn–Gdańsk [mps.].
- Cirlot J.-E., 2000, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.

- Conrad J., 1994, *Jądro ciemności*, przeł. J. Polak, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań.
- Eisenstein P., 2003, *Traumatic Encounters: Holocaust Representation and the Hegelian Subject*, State University of New York Press, Albany.
- Feder L., 1974, *Marlowa zstąpienie do piekła*, przeł. M. Ronikier, w: *Conrad w oczach krytyki światowej. Kalendarium życia i twórczości*, wybór Z. Najder, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 477–493.
- Ficowski J., 1986, *Okolice sklepów cynamonowych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Fiut A., 2003, *Bruno Schulz jako bohater literacki*, w: *W ułamkach zwierciadła – Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, s. 497–513.
- Grass G., 1990, *Kot i mysz*, przeł. I. i E. Naganowscy, Czytelnik, Warszawa.
- Grosman D., 2014, *Patrz pod: Miłość*, przeł. M. Sommer, Świat Książki, Warszawa.
- Grosman D., 2019, *Genialna Epoka*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1/2, s. 378–380.
- Grossman D., 2002, *Holocaust, Storytelling, Memory, Identity: David Grossman in California. See Under: LOVE: A Personal View*, „Judaism. A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought”, Winter, vol. 51, no. 1, s. 42–50.
- Grossman D., 2007, *Confronting the beast*, „The Guardian”, 15 September, <https://www.theguardian.com/books/2007/sep/15/featuresreviews.guardianreview2> [dostęp: 1.08.2023].
- Hudzik A., 2015, *Doświadczenie i pamięć z otwartą furtką. Maxim Biller o Brunonie Schulzu*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 105–123.
- The Jewish Perspective on Water: Insights from Religious Beliefs*, 2023, IIL-ss International Institute for Law of the Sea Studies, <https://iilss.net/the-jewish-perspective-on-water-insights-from-religious-beliefs/> [dostęp: 20.01.2024].
- Kalnická Z., 2002, *Woda*, przeł. z ang. M. Bakke, K. Wilkoszewska, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków, s. 73–131.
- Kandinsky W., 1954, *Du spirituel dans l`art et dans la peinture en particulier*, transl. P. Volboudt, Denoël: Gonthier, Paris.
- Kaszuba-Dębska A., 2020, *Bruno. Epoka genialna*, Znak, Kraków.
- Kopaliński W., 1990, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Lindenbaum S., 1994, *Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w: *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Oficyna Naukowa i Literacka TIC, Kraków, s. 33–67.
- Lurker M., 1989, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań.

- Molisak A., 2005, *Bruno Schulz jako bohater literacki*, w: *Drohobycz wielokulturowy*, red. M. Dąbrowski, W. Meniok, Elipsa, Warszawa, s. 92–104.
- Morahg G., 1999, *Israel's New Literature of the Holocaust: The Case of David Grossman's See: Under Love*, „Modern Fiction Studies”, vol. 45, no. 2, s. 457–479.
- Nalewajk-Turecka Ż., 2007, *Materia tożsamości – tożsamość materii. O postaci literackiej w prozie Brunona Schulza*, „Tekstualia”, nr 1, s. 1–36, [https://tekstualia.pl/files/89ec7fae/nalewajk\\_zaneta-materia\\_tozsamosci\\_tozsamosc\\_materii.pdf](https://tekstualia.pl/files/89ec7fae/nalewajk_zaneta-materia_tozsamosci_tozsamosc_materii.pdf) [dostęp: 19.07.2023].
- Ossowski A., 1992, *Drohobyckie bestiarium*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Wydawnictwo FIS, Lublin, s. 79–99.
- Panas W., 1992, „*Mesjasz rośnie pomału...*”. *O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Wydawnictwo FIS, Lublin, s. 113–129.
- Panas W., 1997, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.
- Panas W., 2001, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Przymuszała B., 2018, *Opowieść a-alternatywna. O „Patrz pod: Miłość” Dawida Grossmana*, „Narracje o Zagładzie”, nr 4, s. 259–268.
- Rybicka E., 2000, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Universitas, Kraków.
- Rzepińska M., 1983, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Scholem G., 1997, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. M. Galas, wstęp I. Kania, Czytelnik, Warszawa.
- Schulz B., 1975, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schulz B., 1985, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schulz B., 1998, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków.
- Stojanović B., 2003, *Bursztynowe skojarzenia, czyli schulzoidzi na Bałkanach*, w: *W ułamkach zwierciadła – Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, s. 515–532.
- Szurmiak K., 2014, *Grossman's White Room and Schulzian Empty Spaces*, in: *See Under: Shoah: Imagining the Holocaust with David Grossman*, eds. M. De Kesel, B. Siertsema, K. Szurmiak, Brill Academic Pub, Boston, s. 59–73.

- Tatarenko A., 2015, *Magiczna formuła Schulza. Poglądy literackie pisarza przez pryzmat autotematyzmu oraz interpretacje „schulzoidów”*, przeł. E. Sobol, „Schulz/Forum”, nr 5, s. 75–90.
- Vital H., Luria I., 2021, *Gate of Reincarnations. Sha'ar haGilgulim*, transl. G.N. Bergmann, independently published.

## Netografia

[www.ithl.org.il](http://www.ithl.org.il) [dostęp: 25.04.2023].

BEATA TARNOWSKA – associate professor, Faculty of Humanities, Institute of Literary Studies, University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Olsztyn, Poland / prof. dr hab., Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn, Polska.

Literary scholar. Prof. Tarnowska's research interests focus on the space presented in a literary work, issues of artistic translation, bilingualism in literature and Polish-Israeli literary relations. Author of many books, including *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza* [*Poetic Geography in the Post-War Work of Czesław Miłosz*] (Olsztyn 1996), *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”* [*Between Worlds. The Problem of Bilingualism in Literature. Bilingual Work of the Poets of the “Kontynenty” Group*] (Olsztyn 2004), *Tel Awiw – Jerozolima. Literackie kreacje przestrzeni miejskiej* [*Tel Aviv – Jerusalem. Literary Creations of Urban Space*] (Olsztyn 2019).

Literaturoznawczyni. Zainteresowania naukowe prof. Tarnowskiej ogniskują się wokół przestrzeni przedstawionej w dziele literackim, zagadnień przekładu artystycznego, bilingwizmu w literaturze oraz polsko-izraelskich związków literackich. Autorka książek, m.in.: *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza* (Olsztyn 1996), *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”* (Olsztyn 2004), *Tel Awiw – Jerozolima. Literackie kreacje przestrzeni miejskiej* (Olsztyn 2019).

E-mail: [beata.tarnowska@uwm.edu.pl](mailto:beata.tarnowska@uwm.edu.pl)





Grażyna Maroszczuk

<https://orcid.org/0000-0001-8482-8523>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## *Żeby umarło przede mną. Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci w społecznym reportażu Jacka Hołuba*

*Let it Die before Me. Stories of Mothers of Disabled Children  
in Jacek Holub's Social Reportage*

**Abstract:** The article is an attempt to answer the question of how contemporary reportage participates in the recent re-evaluation of the perception of disability in the context of Polish social reality. The fragments of autobiographical stories of mothers of children with disabilities collected in Jacek Holub's book are a starting point for considerations on the challenges of reportage as an "indicative genre" and "confusing", which becomes an indicator of changes taking place in social awareness, assuming 1) broad, also in terms of emotions, understanding of social facts, 2) treating literariness as a necessary medium for presenting reality, apart from documentarian. The text is an attempt to look at the problems of care for people with profound disabilities indicated in Holub's reportage from the perspective of culturally critical disability studies, where disability is understood as a "form of difference" that obliges society to introduce appropriate adaptations and pathographies in the recently intensified social reflection on health and disease. Holub's reportage, against the background of the public debate on disability takes on a deeper meaning – not only does it deal with mothers of "disabled children", influencing the collective awareness related to the perception of their rights and role, but also it is itself a voice of activist involvement.

**Keywords:** reportage, disability, pathography

**Abstrakt:** Artykuł stara się odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób współczesny reportaż literacki uczestniczy w dokonującym się ostatnio przewartościowaniu postrzegania niepełnosprawności w kontekście polskiej debaty publicznej. Zebrane w książce Jacka Hołuba fragmenty autobiograficznych opowieści matek dzieci z niepełnosprawnością stanowią punkt wyjścia do rozważań na temat wyzwań reportażu jako „gatunku orientacyjnego” i „mąjącego”, który staje się wskaźnikiem przemian zachodzących w świadomości społecznej, zakładając: 1) szerokie, uwzględniające również emocje, pojmowanie faktów społecznych, 2) traktowanie literackości jako koniecznego oprócz dokumentaryzmu medium przedstawiania rzeczywistości. Tekst jest próbą spojżenia na przedstawione w reportażu Hołuba problemy opieki nad osobami z głębokimi niepełnosprawnościami z perspektywy krytycznych studiów o niepełnosprawności (*disability studies*), wskazujących na niepełnosprawność jako formę różnicy, która zobowiązuje społeczeństwo do wprowadzenia odpowiednich przystosowań.

**Słowa kluczowe:** reportaż, niepełnosprawność, patografia

## Uwagi wstępne

Problematyka reportażu społecznego dobrze sprawdza się w formule „oddać głos tym, którzy go nie mają”<sup>1</sup>, stanowiącej *credo* międzynarodowej działalności reporterskiej Ryszarda Kapuścińskiego (2008). Kwestię uwrażliwienia na tragiczny wymiar kondycji ludzi „pokrzywdzonych” i „słabych” ilustruje publikacja Jacka Hołuba *Żeby umarło przede mną. Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci*. W kontekście polskich realiów społecznych rzecz jest złożona, wymaga – jak podpowiada reporter w słowie wstępnym – przełamania tematu tabu opieki nad dziećmi (także dorosłymi) z głębokimi dysfunkcjami fizycznymi i intelektualnymi. Uwzględniwszy podjęte przez autora zagadnienie, można potraktować fragmenty biograficznych opowieści jako materiał do rozważań dotyczących wyzwań reportażu, który wzmacnia parametry etyczne, misyjne i staje się wskaźnikiem przemian zachodzących w hierarchiach społecznych i kulturowych.

Przemysław Czapliński, autor przeglądownego, syntetyzującego szkicu poświęconego polskiej szkole reportażu książkowego przełomu XX i XXI wieku, pisze:

Niepośledni wpływ tych książek na polską debatę publiczną wynika z tego, że odsyłają one do rzeczywistości polskiej i oferują nadzieję na jej przekształcanie, że upominają się o słabszych i odsłaniają rozległe przestrzenie systemowych zaniedbań, że podpowiadają konkretne działania instytucjom, lecz także aktywizują czytelników, że odwołują się do świadectw naocznych, lecz zarazem silnie atakują potoczne mniemanie. Oznacza to, że reportaż mąci w społecznych poglądach na temat statusu rzeczywistości. Odsłania – podobnie jak studia socjologiczne – rolę dyskursów

<sup>1</sup> O modelach zaangażowania we współczesnym reportażu pisze Kamila Gieba: „W tym świetle nauki humanistyczne służą ingerencji i interwencji, np. emancypacji poprzez »oddawanie głosu« podmiotom wykluczonym, zapoczątkowanym przez badania postkolonialne” (Gieba, 2019: 78).

społecznych w kształtowaniu postaw posłuszeństwa i buntu, taktyk obojętności i solidarności, stosunku do autorytetu i władzy. Uprawiając swoją analitykę codzienności, reportaży mąci również w spisach społecznych metafor, czyli zestawach słów kluczowych organizujących zbiorowe myślenie; autorzy sytuują w centrum swoich reportaży ważne dla społecznych postaw słowa zleksykalizowane ((...) rodzice, opieka (...)) (Czapliński, 2019: 23).

Jeżeli przyjąć, za sugestią badacza, szeroką definicję reportażu jako pisania *non-fiction* „odsłaniającego rozległe przestrzenie systemowych zaniedbań” (Czapliński, 2019: 23), to można czytać wybrane opowiadania w kontekście wyzwań, jakimi są bariery społeczne i ich wpływ na percepcję siebie i sytuacji życiowej kobiet. Natalia Pamuła, analizując aktywistyczne dyskursy dotyczące niepełnosprawności, powołuje się na stanowisko amerykańskiej teoretyczki, Rosemarie Garland-Thomson. Jak ujmuje to zagadnienie polska badaczka: „rozumiem niepełnosprawność nie jako rodzaj biologicznej lub społecznej dewiacji, nie jako kondycję medyczną, która wymaga lekarskiej interwencji bądź rehabilitacji, lecz jako formę różnicy, która zobowiązuje społeczeństwo do wprowadzenia odpowiednich przystosowań – począwszy od architektonicznych przez cyfrowe, logistyczne, aż po zmianę społecznej percepcji niepełnosprawności” (Pamuła, 2020: 87). Postulatem koniecznym – wyjaśnia interpretatorka identyfikująca się z ruchem kobiet w walce o ich prawa – jest jednak próba przemyślenia i zmiany aktywistycznego dyskursu dotyczącego aborcji i niepełnosprawności w polskiej debacie politycznej na taki, który „nie stygmatyzuje niepełnosprawności i nie uważa jej za kondycję patologiczną” (Pamuła, 2020: 89). Pamuła uważa, że określenia niepełnosprawności pochodzące z publicznych dyskusji, banerów i sloganów wykorzystywanych podczas protestów i publicystycznych debat odzwierciedlają społeczne wyobrażenia (także krzywdzące) i łąki z nią związane.

W świetle tych kwestii książka Hołuba jest jednym z niewielu przykładów reportażu podejmującego zagadnienia doświadczeń opiekuńczych w kontekście debaty publicznej, która stanowi punkt wyjścia do namysłu i innego sposobu postrzegania „wytworzonej społecznie” kategorii.

W *Postscriptum* zamykającym uwagi redaktorskie autor zamieszcza komentarz: „Niech ta książka będzie głosem matek niepełnosprawnych dzieci w dyskusji (...)” (Hołub, 2020: 9). Oznacza to, że literacka, konfesyjna opowieść pięciu kobiet, zanurzona w zwyczajności dnia codziennego, pokazuje świat, w którym nie istnieją pewne punkty odniesienia, a tradycyjne sposoby wytwarzania wiedzy i społecznych konsensusów na temat niepełnosprawności okazują się nieefektywne w rozumieniu rzeczywistości. Rozmowy z bohaterkami dokumentujące tę codzienność mogą stanowić okazję do namysłu i badania potencjału zmiany społecznej w postrzeganiu niepełnosprawności.

Reportaż Hołuba można czytać także w kontekście badań nad piśmiennictwem chorobowym<sup>2</sup>. Edyta Zierkiewicz podkreśla, że patografie „pozwalają ująć przemiany zachodzące we współczesnym świecie nie tylko na poziomie indywidualnym, ale też społecznym i politycznym” (Zierkiewicz, 2012: 58). Jak wyjaśnia badaczka, prezentujemy w Polsce jeszcze dość ograniczoną perspektywę oglądu świata niepełnosprawności i choroby<sup>3</sup>. Oznacza to, że mimo czytelniczego zainteresowania tematem „brakuje nam kulturowej kompetencji do krytycznego odbioru tego rodzaju wydawnictw” (Zierkiewicz, 2012: 58). W innych komentarzach odnotowano także, że namysł nad literaturą polską w kontekście krytycznych studiów nad niepełnosprawnością „wciąż jeszcze wymaga analiz rozpoznawczych, sondująco-zarysowujących, otwartych na propozycje nowych i dodatkowych odczytań” (Galant, 2019: 41). Interesuje mnie reportaż, który uczula na problematykę społeczną i sytuacje wykluczające pewne grupy społeczne. Książka Hołuba gromadzi literackie

<sup>2</sup> Na związki reportażu i piśmiennictwa chorobowego w literaturze wskazuje Edyta Zierkiewicz: „Patografią nazywa się wyznania składane przez kogoś z rodziny lub przyjaciół osoby chorej, albo reportaże z życia chorych” (Zierkiewicz, 2012: 53). Zagadnienie choroby i godności chorowania w patografiach Hołuba podejmują w innym miejscu (Maroszczuk, 2024).

<sup>3</sup> O zagadnieniach niepełnosprawności traktują między innymi tematyczne numery czasopism: „Czas Kultury” 2019, nr 4, „Fragille” 2017, nr 1 oraz „Teksty Drukie” 2020, nr 2.

świadczenia, zapisuje skwapliwie wypowiedzi bohaterki i ich emocje, które stają się najważniejszymi faktami opowieści kobiet.

Kończąc wstęp, chcę zaznaczyć, że systematyczna, całościowa analiza problemu doświadczeń opiekuńczych w ściśle określonym kontekście politycznym i społecznym zdarzeń przywołanych w reportażu Hołuba wykracza poza ramy tego szkicu. Wskazane odniesienia do międzyobszarowych studiów o niepełnosprawności i piśmiennictwa chorobowego są dla mnie punktem wyjścia do przemyślenia strategii twórczej Hołuba, którą nazwałabym, parafrazując Czaplińskiego, próbą „analizy codzienności” życia kobiet. Co istotne, ukrywana przed światem prywatna sfera doświadczeń opiekuńczych w reportażu Hołuba urasta do rangi historii godnej wysłuchania i zrelacjonowania.

Należy dodać, że rozesłany do wydawnictw w styczniu 2018 roku zbiór reportaży *Żeby umarło przede mną. Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci* nie zdobył zainteresowania wydawców. Książka „bezzainteresowna” (Czapliński, 2019: 32), niemedialna, zrodzona z poczucia bezradności pisania, jak konstatował Hołub w uwagach wstępnych, nie miała potencjału sprzedażowego. Rynkowy status reportażowego zbioru Hołuba zmieniła sytuacja pozaliteracka. Ukierunkowane na autoekspresję opowieści bohaterki o zmaganiach z barierami instytucjonalnymi i ableizmem społecznym „przemówiły” do kobiet. Reportażowa książka ukazała się w 2018 roku nakładem prestiżowego Wydawnictwa Czarne<sup>4</sup>. Kwestie społeczne i etyczne reportażu problemowego, jakim niewątpliwie jest zbiór opowieści zebranych i zredagowanych przez Hołuba, doceniono i zauważono także w instytucjach rozwijających idee inkluzji i otwarcia społecznego na osoby z niepełnosprawnościami<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> W serii tej ukazały się jeszcze dwa tytuły Hołuba: *Niegrzeczne. Historie dzieci z ADHD, autyzmem i zespołem Aspergera* (Wołowiec 2019) oraz *Beze mnie jesteś nikim. Przemoc w polskich domach* (Wołowiec 2021).

<sup>5</sup> Odnotować wypada warsztaty z udziałem dziennikarza i matek osób z niepełnosprawnościami, które odbyły się w 2019 roku w Centrum Sztuki Włączającej: Downtown, poświęcone lekturze fragmentów książki i dyskusji wokół społecznych sposobów wytwarzania niepełnosprawności. Instytucja ta powstała we wrześniu 2018 roku

## Konteksty społeczne

Przed bliższym scharakteryzowaniem książki poświęconej wybranym historiom macierzyństwa warto przyjrzeć się kontekstom społecznym aktualizowanym w uwagach paratekstowych reportażu Hołuba. *Wstęp* i fragmenty *Posłowania* sugerują przyjęcie konwencji reportażowej, zwłaszcza ze względu na próbę przywołania zdarzeń będących znakami referencji zewnętrznej: politycznego tła sporów wokół polskiej polityki aborcyjnej oraz ekonomicznej sytuacji rodziców rezygnujących z zatrudnienia i życia zawodowego, by sprawować długoterminową opiekę nad dziećmi z niepełnosprawnościami. Zakończenie prac nad reportażem w kwietniu 2018 roku pokryło się – jak czytamy w uwagach wstępnych – z medialnym wydarzeniem, jakim był protest rodziców sprawujących opiekę nad osobami z niepełnosprawnością, walczących o prawa dzieci (także dorosłych) niezdolnych do samodzielnej egzystencji. Po czterdziestu dniach negocjacji opiekunowie nie uzyskali obietnicy spełnienia ich żądań i opuścili korytarze sejmowe.

Jak pisze Marzenna Giedroń, analizująca polityczne skutki protestu, jego medialne nagłośnienie wpłynęło jednak na sposób definiowania problemu, wyznaczyło kierunek dyskusji w mediach i jej odbiór w debacie publicznej (Giedroń, 2020: 67). Protest nawiązywał do wcześniejszych postulatów rodziców dzieci z niepełnosprawnością z marca 2014 roku, kiedy domagano się, by całodobowa opieka nad podopiecznym „traktowana była przez państwo jako zawód” (Giedroń, 2020: 65). Interpretacja społeczna narzucająca charytatywny model niepełnosprawności oparta jest na przekonaniu, że potrzeby bytowe takich rodzin

z inicjatywy Teatru21 i Biennale Warszawa. Spotkania z ludźmi kultury stały się przestrzenią otwartej dyskusji, polegającej na krytycznym odniesieniu do tematu niepełnosprawności, i wspólnej pracy nad relacjami społecznymi. W ramach naukowej i wykładowej aktywności instytucji odnotowano wykłady badaczy *disability studies* (Lennarda J. Davisa, Natalii Pamuły, Magdaleny Zdrodowskiej).

wystarczy zaspokoić różnymi formami finansowych „zasiłków”, by ostatecznie rozwiązać problem pomocy.

Jak czytamy w introdukcji książki, decydenci polityczni nie rozmawiają, nie próbują wysłuchać i zrozumieć interpelacji zainteresowanych. Tymczasem bycie biernym odbiorcą wsparcia dla najsłabszych wprowadza osoby sprawujące opiekę w kryzys bezrobocia, wymusza trwanie w pasywnym doświadczeniu bezradności. Kiedy matki muszą samodzielnie „zbawiać swoje dzieci”, wyjaśnia reporter, podejmują samotną walkę, proszą sponsorów o pomoc, zakładają organizacje pozarządowe. Sprawozdania rachunkowe przekazywane w dygresjach o domowych troskach rodzin sprawujących opiekę nad osobami niepełnosprawnymi uprzystępniają czytelnikowi informacje o ich finansowej kondycji. W aneksie opatrzonym tytułem w funkcji motywującej *Możesz pomóc* czytelnik znajduje numery kont fundacji udzielających wsparcia w leczeniu i zakupie sprzętu do rehabilitacji. Odnotowano tu dobrze udokumentowane wyliczenia wysokości zasiłków opiekuńczych, sum sponsorowanych z dotacji lokalnych firm i prywatnych darczyńców. Książka Hołuba, identyfikująca się – jak pisze autor – z rzemiosłem dziennikarskim, odzyskuje argumenty tych, którzy znajdują się najbliżej spraw dotyczących życia z niepełnosprawnością, a także demaskuje polityczne i „kulturowe prowizorki, które w obliczu kryzysu nie przynoszą człowiekowi schronienia” (Szubert, 2019: 27).

## Ćwiczenia z „uważnego słuchania”

Geneza książki, czytamy w *Posłowie*, związana jest z aktywnością reportera na Facebooku w grupach samopomocowych rodziców osób z głęboką niepełnosprawnością. Rozmowy wskazują na ogromny potencjał narracyjny doświadczenia opiekuńczego dostrzeżony w zaangażowaniu matek w prowadzenie blogów, w ich aktywności w sieci. Internet umożliwił opiekunom tworzenie grup niewymagających fizycznej

obecności i synchronicznej komunikacji. Dzięki temu uczestniczki forów mogły poczuć wspólnotę przeżyć, znaleźć wytchnienie, wyjść z izolacji, podejmować dialog z „podobnymi sobie”. Informacje zamieszczone w introdukcji książki są o tyle istotne, że jasno wyznaczają obszary rzeczywistości, które interesują Hołuba najbardziej: codzienne, kobiece, schowane przed światem nieme strefy wykluczenia, „zakłète rewiry”, do których oko i ucho reportera rzadko dociera. Prywatność oznacza jednak sferę spraw poufnych, sprzeczną – jak się wydaje – „z podstawową funkcją reportażu, jaką jest zdawanie relacji o sprawie, wystawianie jej na widok publiczny” (Siewior, 2019: 66). Komentarz wstępny mówi o wysiłku autora włożonym w przygotowanie materiału, o niechęci kobiet do dzielenia się doświadczeniami życia prywatnego, o zbywaniu dziennikarza milczeniem. Zebrane w tomie opowieści kobiet opisują proces ich stopniowego przechodzenia z pozycji osób aktywnych społecznie do rzeczywistości zdeterminowanej chorobą. Jest to świat prawdziwy, dla czytelnika istniejący jednak w postaci niedostatecznie ważnej. Wyzwaniem dla reportażu opisującego dojmującą „obcość” bliskich nam światów, pisze Czaplński, jest demaskowanie warunków rozumienia uznanych społecznie mechanizmów ekskluzji: „stanowienia granic, oddzielania światów, wzmacniania podziałów” (Czaplński, 2019: 40). W rezultacie autor paratekstowych komentarzy zdaje sprawę z okoliczności nagrywania i spisywania rozmów, informując jednocześnie o pracy reportera, który próbuje skonfrontować siebie i czytelnika z rzeczywistością nieprzenikalną, oddzieloną od reszty barierą zależności. Jeśli uznamy, że niepełnosprawność w „aktywistycznym modelu społecznym” (Pamuła, 2020: 99) jest „publicznie wytwarzana”, to właśnie „bariery, uprzedzenia i normy społeczne są odpowiedzialne za jej powstanie” (Pamuła, 2020: 99).

Hołub wprowadza znaną z dziennikarstwa subiektywnego figurę reportera, „empatycznego słuchacza”, spisywacza konfesyjnych wspomnień. Warto jednak podkreślić, że w obrębie opowieści słuchacz pozostaje instancją niesproblematyzowaną, nie ma odwołań do jego stanowiska, żadnej oceny, żadnego autokomentarza. Można powiedzieć, że przywoływanie cudzych emocji stanowi afektywny model



zaangażowania w książce Hołuba (Gieba, 2019: 71). Zabieg ten jest o tyle ciekawy, że *Wstęp* i podtytuł jasno wyznaczają ramy interpretacyjne utworu w stosunku do literatury faktu, w związku z czym wszystko to, co znajduje się w tekście, dotyczy także doświadczeń osobistych reportera. Autor poświęca sporo uwagi autokomentarzom na temat choroby jako czynnika zmieniającego jego życie zawodowe – pisanie, ze względu na swój aspekt terapeutyczny, może być próbą odbudowania tożsamości zaburzonej przez chorobę: „Nie byłoby tej książki, gdyby nie moje osobiste doświadczenie” (Hołub, 2020: 156). Z tej perspektywy istotna wydaje się aktywność dziennikarza w sieci, autora bloga Niepełnosprawni.pl i współpracownika magazynu „Integracja”. Zaangażowanie w pracę reportera połączyło projekt dziennikarski z osobistą eksperyencją choroby i obserwacji własnych życia szpitalnego<sup>6</sup>.

Wiemy także, że informacje zebrano na podstawie rozmów (najczęściej telefonicznych) możliwych do przeprowadzenia tylko w czasie „wyrwanym” z rytmu codziennych obowiązków opiekuńczych, w „oknach wytchnieniowych”, kiedy dzieci były pod opieką osób trzecich. W *Posłowie* książki powraca ten wątek: „Zostało pięć najodważniejszych kobiet, którym towarzyszyłem przez wiele miesięcy. (...) czasem musieliśmy odwoływać nasze rozmowy lub przesuwać je na odległe terminy, bo zdarzało się coś nieoczekiwane” (Hołub, 2020: 153).

Domyślamy się, że bogata fonosfera nagrań rejestrujących sylwiczne *varietas* rozmów otworzyłyby możliwości zredagowania niejednej książki. Hołub wyjaśnia we wstępie: „W każdej opowieści jest tyle wątków, że musiałem w pewnym momencie powiedzieć »stop«, żeby w natłoku szczegółów i zdarzeń nie stracić obrazu całości” (Hołub, 2020: 154). Zebrana faktografia – jak czytamy w *Posłowie* – poddana została redakcyjnej analizie i selekcji. W uzasadnionych przypadkach, np. braku zgody świadków, autor zmienił także konkretne dane dotyczące imion

<sup>6</sup> W słowie wstępnym reporter informuje o swoim doświadczeniu pobytu w lecznicach w okresach zaostrzenia nieuleczalnego schorzenia Leśniowskiego–Crohna. Na marginesie dodać trzeba, że autor książki jest rzecznikiem Towarzystwa „J-elita”, które pomaga osobom z nieswoistymi chorobami zapalnymi jelit.

i nazwisk oraz nazwy miejscowości. Przed tekstem publikowanych rozmów zamieszczono cytowane fragmenty rozdziałów zapisane kursywą w funkcji motta, klucza do znaczeń utworu. Jedną z wypowiedzi, przyjmująca postać konstatacji: „*O wszystko muszę walczyć, a i tak nie wiadomo, czy cokolwiek załatwię (...)*” (Hołub, 2020: 103), adekwatnie odzwierciedla przewodnią myśl tomu na temat codzienności opiekuńczej, postrzeganej w kategoriach walki, „codziennej szarpaniny” urastającej do podstawowego problemu w opowieściach o tym, co wspólne i podzielane w środowisku kobiet.

## Poza codziennością

W relacji na temat życia codziennego matek dominuje w reportażu Hołuba tendencja do przedstawiania niepełnosprawności, postrzeganej także w perspektywie zjawisk patofizjologicznych (genetyczne schorzenia podopiecznych), jako nieustannej mobilizacji w zmaganiach o przetrwanie i bezpieczeństwo dzieci. Walka ta nie jest dziełem przypadku, tkwi w doświadczeniu somatycznym. Dom nie daje poczucia stabilności, ale alienuje, pochłania siły i zdrowie opiekunek. Kobiety żyją w zapętłonym układzie czynności terapeutycznych, które nigdy się nie kończą. Mikroscena domowej szarpaniny matki walczącej z atakiem autoagresji dorastającego syna, który wyrwa cewnik i odcina możliwość podania leku uspokajającego, jest wymownym przykładem życia „po drugiej stronie”, w getcie czterech ścian zamkniętego pokoju. Agnieszka, matka dorosłego Pawła, relacjonuje:

Najgorszą bitwę stoczyłam z Pawłem w domu, kiedy akurat nie było Darka. Trwała pół godziny i ją przegrałam. Próbowałam podtrzymać Pawłowi ręce, ale złapał mnie i upadliśmy na podłogę. Walnął mnie w kolano, tłukł się gdzie popadnie. Patrzyłam tylko, żeby nie rozbił szyby w drzwiach balkonowych i nie wyrwał sobie cewnika. Ale byłam za słaba, nie potrafiłam nad nim zapanować. Paweł wyszarpnął z brzucha cewnik, został tylko

rozwalony opatrunek. Bez cewnika nie miałam jak podać mu leku uspokajającego. Wiedziałam, że nie wolno mi wpadać w panikę. Co robić?! Starałam się tylko łagodzić skutki jego agresji.

Na szczęście przyszedł Darek. Jeszcze przed drzwiami słyszał krzyki i odgłosy szamotaniny. Przytrzymał Pawełka, pobiegłam po nasz zestaw ratunkowy. Włożyłam roztrzęsionymi rękami cewnik w przetokę, podałam leki uspokajające. Teraz mogliśmy zmienić mu opatrunek, odessać zanieczyszczenia z tchawicy, przeczyścić rurkę tracheostomią i założyć nową opaskę na szyję. Dopiero, gdy doszłam do siebie, zobaczyłam, że w tej szarpaninie straciłam dwa paznokcie (Hołub, 2020: 66–67).

Takie sytuacje wprowadzają matki w obszary naznaczone zawieszaniem, bezradnością, koniecznością konfrontacji z brakiem racjonalności w zachowaniach dziecka nacechowanych autoagresją. Kobiety mówią o skrajnym wyczerpaniu ciała. Opisy zmagania opiekuńczych organizowane są w narracjach kobiet wokół orientacji przestrzennej. Fizyczną podstawą niepełnosprawności i choroby są siły „ściągające w dół”, zmuszające podopiecznych do położenia się, w najlepszym razie podtrzymywania optymalnej pozycji ułożeniowej, co rodzi potrzebę stałej obecności osoby doglądającej chorego. Wygrzebane z pamięci zdarzenia odwołują się do doświadczeń fizycznych: dźwigania, podnoszenia, przenoszenia bezwładnych ciał. W rodzinach osób ze sprzężoną niepełnosprawnością działają siły, które „zmieniają”, „zużywają” ciała chorych i ich opiekunów, funkcjonujących w skrajnym obciążeniu wynikającym z całodobowego „dostarczania opieki”:

Justia rośnie, jest zgarbiona przez kifozę, ale jak się wyprostuje, jest wyższa ode mnie. (...). Martwi mnie, jak urośnie dziesięć centymetrów i trochę przytyje, nie będę w stanie jej podnieść. Teraz waży czterdzieści sześć kilogramów, a ja pięćdziesiąt (Hołub, 2020: 29).

Co jednak istotne dla interwencyjnego wymiaru reportażu Hołuba, sytuacja matek zdeterminowana jest przede wszystkim przez stan zależności od niesprawnego funkcjonowania systemu instytucji politycznych,

regulacji prawnych, zaniedbań strukturalnych placówek edukacyjnych i praktyk medycznych. Zjawisko silniejszej stygmatyzacji matek w rodzinach wynika z konieczności częstszego reprezentowania dziecka na zewnątrz (Byra, Parchomiuk, 2014), w kontaktach ze specjalistami, co wiąże się z nieustannym wystawianiem dzieci i opiekunek na ingerencje otoczenia: są to interakcje z ekspertami w instytucjach szpitalnych, w ośrodkach pomocy społecznej, w poradniach psychologicznych, ośrodkach edukacyjno-opiekuńczych, hospicjach. Instytucje te, mimo ogromnego wsparcia, jakiego udzielają w leczeniu, edukacji i rehabilitacji, określane są w opowieściach matek jako placówki niezdolne do całościowej, systemowej opieki nad osobami niepełnosprawnymi i ich rodzinami. Szpitalne doświadczenia matek wiążą się z długoterminowym leczeniem współistniejących chorób somatycznych (zabiegi chirurgiczne, problemy kardiologiczne, autoagresywne samookaleczenia), które wymagają częstych, nierzadko natychmiastowych interwencji medycznych. Dlatego kwestia praktyk leczniczych i koniecznego dla zrozumienia tych procesów wsparcia psychologicznego dla opiekunów wybrzmiewa we wszystkich relacjach.

W zebranych fragmentach historii matek najczęściej pojawia się problem konfrontacji z trudną diagnozą, pozostawiania w sferze nierozpoznanego, jakim jest choroba odbierająca dziecku samodzielność do końca jego życia. Zmiana ta postrzegana jest jako przymus i zniszczenie. Tym, co wyróżnia reportaż Hołuba, jest uważność w słuchaniu relacji wspomnieniowych układających się w dramaturgię dnia codziennego, zaangażowanej walki o dostęp do informacji i kompletnej bezradności. Najpierw szok: „Nie pamiętam pierwszego tygodnia z życia po tamtej rozmowie (...). Chodziłam nieprzytomna przez kilka dni” (Hołub, 2020: 78); „To taki przeszywający ból psychiczny. I bezradność” (Hołub, 2020: 19). W sytuacji rozpaczony narasta frustracja i podejrzenie występujących zaniedbań, złej opieki lekarskiej, błędu medycznego: „Nie mówiłam tego głośno, ale w myślach obwiniałam ginekologa (...). Tak to sobie tłumaczę. Nikt się nie przyzna do błędu” (Hołub, 2020: 105). Jednak podstawowe zaniedbanie to brak wsparcia psychologicznego, czego konsekwencją jest poczucie odtrącenia, niezrozumienia wagi pro-

blemu: „Żaden lekarz w Centrum Zdrowia Dziecka nie zapytał mnie, czy potrzebujemy jakiejś pomocy, wsparcia psychologa. (...) dostaliśmy diagnozę, kopa w tyłek i tyle” (Hołub, 2020: 34). „Czułam, że to nie autyzm. (...) wszyscy mieli mnie w dupie” (Hołub, 2020: 16). Wreszcie najtrudniejsze z wyzwań dla pacjenta leczącego się w „patosystemach” (Dauksza, 2021) to trening w cierpliwym czekaniu na odległe terminy konsultacji medycznych, kwerendy od gabinetu do gabinetu: „Mieliśmy jeszcze wizytę w poradni metabolicznej CZD, czekaliśmy na nią pół roku (...)” (Hołub, 2020: 18). Niektóre opiekunki nie wypadły jeszcze z biegu, z gonitwy od specjalisty do specjalisty, pełne determinacji w poszukiwaniu wcześniejszych terminów w placówkach publicznych, gotowe do zmagania polegających na organizowaniu darowizn i budowaniu zdolności kredytowych potrzebnych „na terapię zagraniczną”, co pozwala im podtrzymać poczucie sprawczości.

Rekonstruowane w ramach opowieści sposoby radzenia sobie w trudnych sytuacjach podlegania ocenie i konieczności ciągłego adaptowania się do wskazań narzucanych z zewnątrz mają swe konsekwencje w życiu osobistym bohaterki. Przeważają stygmatyzujące samooceny kobiet budowane na „metaforach rozpadu” (Galant, 2019: 43) pojawiających się w opisach autobiograficznych doświadczeń. Proces ten dookreśla odczucie porzucenia poprzedniego życia wywołane zmianą wprowadzoną przez długoterminową chorobę dziecka, co wyłącza matki z dotychczasowej rutyny zawodowej, towarzyskiej, a przede wszystkim z intymnej relacji z partnerem. Reporter przedstawia taki oto obraz zmian włączających niesprawność podopiecznego w proces kształtowania tożsamości opiekuna: „kiedyś byłam agentem ubezpieczeniowym, (...) ciągnęłam tak długo jak mogłam (...), w końcu odpuściłam. Przeszłam na świadczenie pielęgnacyjne” (Hołub, 2020: 14). Bohaterki zwracają uwagę na pogorszenie dobrostanu rodziny, mówią o redukcji zasobów osobistych: rozpadły się ich związki małżeńskie albo zmieniły się interakcje z pozostałymi członkami rodziny, znacznie też pogorszyła się sytuacja ekonomiczna ich rodzin, co skutkuje wycofaniem się z relacji formalnych i towarzyskich. Jedna z rozmówczyń powie: „Moje życie skończyło się w momencie, gdy zdiagnozowano chorobę genetyczną

mojej córki (...)" (Hołub, 2020: 71), potwierdzając niejako tezę Czaplńskiego, że oto najważniejszymi faktami współczesnego reportażu literackiego stały się „emocje (zwłaszcza uczucia rezygnacji, rozpacz, wściekłości, frustracji)” (Czaplński, 2019: 40). Beata, bohaterka pierwszej opowieści, wyznaje: „Czuję się tak, jakby mnie nie było. Bo tak naprawdę mnie nie ma. Nie mam swojego życia (...)" (Hołub, 2020: 11).

Codziennosc opiekunek rejestrowana w relacjach reportera tworzona jest i odnawiana wraz z każdą drobną czynnością wokół chorego. Najtrudniej matkom pogodzić opiekę nad dziećmi z troską o swoje życie i swoje potrzeby. O tym ostatnim traktuje fragment komentarza jednej z rozmówczyń poświęcony medialnym reprezentacjom niepełnosprawności w przekazie reklamowym: „Wkurza mnie, kiedy pokazują w telewizyjnych reklamówkach (...) mamusie niepełnosprawnych dzieci takie wypindrzone (...). I te dzieci – niby biedne, ale ćwiczą takie uśmiechnięte (...). Niech nagrają moją Justynkę, jak się posmarkała (...), mięśnie ma słabe i nie daje rady” (Hołub, 2020: 11). Wypowiedź ta konfrontuje obraz reklamowego artefaktu, prezentującego nowoczesną mobilizację ruchową małego pacjenta w procesie rehabilitacji, z „trywialną” codziennością opieki domowej. Bohaterka, która opowiada swoją historię, jest matką dwunastoletniej dziewczynki z bardzo rzadkim genetycznym zaburzeniem – zespołem Retta. W tabloidowej wersji dziecko pod okiem rehabilitanta wykonuje z uśmiechem ćwiczenia zdrowotno-sprawnościowe, które mają pomóc w odzyskaniu pożądanej sprawności. Życie dyktuje jednak inne scenariusze. Obserwacja doświadczenia codziennego, będąca przedmiotem opowieści Beaty, pozostaje w sferze niepewnego, wprowadza napięcie między zaangażowaniem i wyczerpaniem, walką i klęską „steranej, brudnej matki (...), która wygląda, jakby stoczyła najgorszą bitwę świata” (Hołub, 2020: 11). Reklamowy koncept przedstawienia niepełnosprawności w modelu synoptycznym (Bauman, 2000) kreuje obraz nienormatywnej mniejszości, wpisując go w oczekiwania pożądane przez oglądającą większość: (estetyczne wnętrza, uporządkowane przedmioty, higieniczność, uległe ciała, które z uśmiechem poddają się tym usprawnieniom zdrowotnym). Niestety proces przywracania sprawności nie jest neutralny – wiąże się

z mozołem współpracy terapeutów, rehabilitantów i matek kontynuujących ćwiczenia samotnie w domu.

Podtrzymywanie mobilizacji dziecka jest poważnym wyzwaniem dla wszystkich stron wsparcia, efektem współpracy podopiecznego, opiekuna i rehabilitantów. Rodzic uczestniczy w procesie degradacji i choroby, które unieważniają mechanizmy kompensacyjne, pozostawiając biskiego w sytuacji przymusu obcowania z bólem dziecka, bezradnością wobec jego zmęczenia. Komentarz ten na swój sposób demaskuje depersonalizujący dyskurs reklamy, który implantuje odbiorcy „prozdrowotne treści” charakteryzujące współczesną kulturę kultu zdrowia i sprawności. Izolacja matek wynika z trudności w pokonywaniu barier, także tej mentalnej przeszkody w percepcji osób pełnosprawnych, jaką jest selektywna ewaluacja dowartościowująca działania opiekunek przede wszystkim w aspekcie ich „heroicznych” zmagañ z niepełnosprawnością.

Problem z obecnością osób z niepełnosprawnościami w przestrzeni publicznej porusza Agnieszka, matka Kacpra. Defekt cielesny chłopca, deformacja jego ciała, naraża kobiety na niewrażliwe komentarze ze strony otoczenia: „Kiedyś stałam w kolejce i jedna pani zapytała mnie, czemu nie położę Kacpra na drugą stronę, bo ma taką krzywą głowę. Dziwiła się, co mu zrobiłam. Cały czas słyszę uwagi na temat wady twarzoczaszki Kacperka” (Hołub, 2020: 114). Destruktywnym czynnikiem kształtowania doświadczeń społecznych kobiet, jakie wyeksponowały w swoich opowieściach, jest uznanie negatywnych przekonań na temat ograniczeń związanych z niepełnosprawnością, z którą trzeba sobie radzić w samotności, albo – co trudniejsze – z którą należy się nie narzucać, skoro nie można uchronić siebie i dziecka przed obserwowanymi przejawami niechęci wobec zewnętrznych, dyskredytujących społecznie atrybutów choroby. Niepełnosprawność rozumiana jako wyraz zbiorowego lęku przed tym, co nieokreślone, obce, nieopisywalne, jest czymś z natury obciążającym, zasługującym na współczucie, w najgorszym razie na odrzucenie. Panujący ableizm wiąże się z przekonaniem, że życie z niepełnosprawnym dzieckiem to pasmo udręki. Inna wypowiedź dotycząca negatywnej stereotypizacji

niepełnosprawności opisuje codzienne doświadczenie, z jakim zmagają się niepełnosprawna matka samotnie wychowująca dziecko: „traktowali mnie z politowaniem: popatrzcie, nie dość, że niepełnosprawna, to jeszcze zostawił ją mąż” (Hołub, 2020: 100). To dowód społecznej obojętności, która nie wspiera macierzyństwa kobiet z niepełnosprawnościami – raczej kontroluje i stygmatyzuje ich decyzje (Pamuła, 2020: 93).

## Uwagi końcowe

Zebrane w książce Hołuba fragmenty biograficznych opowieści matek dzieci z niepełnosprawnością stanowią punkt wyjścia do rozważań na temat wyzwań reportażu społecznego, który może być z kolei ważnym impulsem do debaty dotyczącej wykluczenia i stygmatyzacji. Osią tematyczną reportażu jest rodzina dotknięta doświadczeniem niepełnosprawności, egzystująca w warunkach peryferyjnego zapóźnienia polskich wsi, prowincjonalnych miasteczek z niewydolnym systemem ochrony zdrowia i zaniedbań pomocy strukturalnej w placówkach opiekuńczo-wychowawczych. Książka ta na tle publicznej debaty o niepełnosprawności nabiera głębszego znaczenia nie tylko dlatego, że traktuje o matkach „niepełnosprawnych dzieci”, wpływając na świadomość zbiorową związaną z postrzeganiem ich praw i roli, lecz także z uwagi na to, że sama jest głosem aktywistycznego zaangażowania.

Niepełnosprawność, którą odnajdujemy w reportażach piśmiennictwa chorobowego Hołuba, miałyby – w myśl tego, co powiedzieliśmy – dwa przekroje problemowe w spojrzeniu na interesujące nas zagadnienie. Wymiar najgłębszy dotyczyłby historii intymnych, idiomatycznych, związanych z doświadczeniem samotności, miłości i troski o los dzieci, w sytuacji, gdy nie ma nikogo, kto byłby gotów dźwigać ciężar opieki nad nimi. Wprowadzając je w pole uwagi czytelnika, Hołub dowodzi, że jest czułym analitykiem codzienności, ukazującym świat, w którym obiektywne sposoby wytwarzania wiedzy okazują się nieoperatywne. Drugi wymiar realizowałby założenia edukacyjnej patografii



kobiet silnych, z perspektywą ich determinacji i zaangażowania (także narracyjnego) w walce o swoje prawa do podmiotowego, niedyskryminacyjnego traktowania.

## Literatura

- Bauman Z., 2000, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Byra S., Parchomiuk M., 2014, *Stygmatyzacja przeniesiona. Część 1: Perspektywa rodziców dzieci z niepełnosprawnościami i chorobą*, „Niepełnosprawność”, nr 5, s. 29–46.
- Czapliński P., 2019, *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 19–41.
- Dauksza A., 2021, *Humanistyka medyczna. O leczeniu (się) w patosystemie*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 38–58.
- Galant A., 2019, *Literatura z niepełnosprawnościami. Zarys możliwych lektur*, „Czas Kultury”, nr 4 (203), s. 41–46.
- Giedrońc M., 2020, *Niepełnosprawność w Polsce w wymiarze politycznym i społecznym. Analiza wybranych zagadnień*, Difin, Warszawa.
- Gieba K., 2019, *Rodzaje zaangażowania na przykładzie polskich współczesnych reportaży (na wybranych przykładach)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXII, z. 1, s. 69–80.
- Hołub J., 2020, *Żeby umarło przede mną. Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Kapuściński R., 2008, *Dałem głos ubogim – rozmowy z młodzieżą*, Znak, Kraków.
- Maroszczuk G., 2024, *Pomóżmy godnie chorować. Patografie doświadczeń opiekuńczych na przykładzie reportaży Jacka Hołuba*, „Ethos”, nr 145, s. 110–131.
- Pamuła N., 2020, „Czy adoptowałeś już niepełnosprawne dziecko?": przyczynek do analizy niepełnosprawności w dyskursie pro-choice w Polsce, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 86–102.
- Siewior K., 2019, *Ślimak, śrubeczka i śmierć. Reportaż intymny Mariusza Szczygła*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 66–85.
- Szubert M., 2019, *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze*, w: *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. M. Garnczar, I. Gielata, M. Ładoń, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk, s. 17–35.

Zierkiewicz E., 2012, *Patografia jako zjawisko kulturowe i jako narzędzie nadawania znaczeń chorobie przez współczesnych pacjentów*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja”, nr 1 (57), s. 50–61.

GRAŻYNA MAROSZCZUK – associate professor, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / dr hab. prof. UŚ, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

The area of her research interests is marked by historical-literary and autobiographical issues of contemporary prose, essay and interlocutory texts. Author of books: *Dyskurs i historie. O powieściach Andrzeja Szczypiorskiego* [Discourse and Histories. On the Novels of Andrzej Szczypiorski] (Katowice 2004), *Świadectwa – rozmowy – kreacje. W kręgu tekstów interlokucyjnych* [Testimonies – Conversations – Creations. Within the Circle of Interlocutory Texts] (Katowice 2012), *Artykulacje traumy: Andrzej Strug, Tadeusz Konwicki* [Articulations of Trauma: Andrzej Strug, Tadeusz Konwicki] (Katowice 2021). Author of articles and dissertations in collective works, scientific and literary periodicals.

Obszar jej zainteresowań badawczych wyznaczają historycznoliterackie i autobiograficzne zagadnienia współczesnych tekstów prozatorskich, eseistycznych i interlokucyjnych. Autorka książek: *Dyskurs i historie. O powieściach Andrzeja Szczypiorskiego* (Katowice 2004), *Świadectwa – rozmowy – kreacje. W kręgu tekstów interlokucyjnych* (Katowice 2012), *Artykulacje traumy: Andrzej Strug, Tadeusz Konwicki* (Katowice 2021). Autorka artykułów i rozpraw w pracach zbiorowych, periodykach naukowych i literackich.

E-mail: grazyna.maroszczuk@us.edu.pl



Katarzyna Frukacz-Lewandowska

<https://orcid.org/0000-0002-2910-4554>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Prawda obrazu czy obraz prawdy? Wizualne komponenty polskiej literatury reportażowej w dobie płynnego faktografizmu

Truth of Image or Image of Truth? Visual Components of  
Polish Reportage Literature in the Age of Fluid Factography

**Abstract:** The aim of this article is to characterise the visual turn visible in recent years in Polish reportage literature. The reflection on the problem in question is profiled by two theses. Firstly, there is a growing importance of graphic components which adjoin the documentary text or co-create the material space of books classified as reportage. Secondly, the visual aspects of publications from this genre are increasingly exceeding the narrowly conceived documentarism as a result of the rejection of the rule of semantic transparency. The analysis driven by the distinguished theses and supported by references to the semiotics of the image covers two groups of issues. The first group consists of visual effects resulting from specific editorial procedures, including those resulting from the typographic layout of the text. The second is made up of photographs used in non-fiction books as a sense-making tool. As an exemplification of the processes studied, the author refers to selected publications by Mariusz Szczygieł, Filip Springer, Wojciech Tochman, Jarosław Mikołajewski, and Marcin Kołodziejczyk. The context for the considerations is the crisis of orthodox factography noticeable in the post-modern era, resulting in the liquidation of the notion of fact and the popularisation of quasi-non-fictional forms alternative to reportage.

**Keywords:** literary reportage, visuality, typography, documentary photography

**Abstrakt:** Celem artykułu jest charakterystyka widocznego w ostatnich latach zwrotu wizualnego w polskiej literaturze reportażowej. Refleksję nad rzeczonym problemem profilują dwie tezy. Po pierwsze, rośnie znaczenie komponentów graficznych, które sąsiadują z tekstem dokumentalnym lub współtworzą materialną przestrzeń książek klasyfikowanych jako reportaże. Po drugie, wizualne aspekty publikacji z tego nurtu coraz częściej wykraczają poza wąsko pojmowany dokumentaryzm na skutek odrzucenia reguły przezroczystości semantycznej. Analiza ukierunkowana wyróżnionymi tezami i poparta odwołaniami do semiotyki obrazu obejmuje dwie grupy zagadnień. Pierwszą stanowią efekty wizualne będące następstwem określonych zabiegów edytorskich, w tym wynikające z układu typograficznego tekstu. Drugą tworzą fotografie wykorzystywane w książkach *non fiction* w charakterze narzędzia sensotwórczego.

W ramach egzemplifikacji badanych procesów przywołano wybrane publikacje Mariusza Szczygła, Filipa Springera, Wojciecha Tochmana, Jarosława Mikołajewskiego i Marcina Kołodziejczyka. Kontekstem rozważań jest zauważalny w dobie ponowoczesnej kryzys ortodoksyjnie pojmowanego faktografizmu, skutkujący upłynnieniem pojęcia faktu i popularyzacją alternatywnych wobec reportażu form quasi-niefikcyjnych.

Słowa kluczowe: reportaż literacki, wizualność, typografia, fotografia dokumentalna

## Reportaż płynnego faktografizmu – wstęp

Przemysław Czapliński określił polski reportaż literacki jako „orientacyjny” z uwagi na przybliżoną, nienormatywną tożsamość genologiczną (Czapliński, 2019: 34). W ostatnich latach ulega ona szczególnie silnej destabilizacji za sprawą świadomych wyborów twórczych dokonywanych przez reporterów. Spora ich część zwraca się obecnie ku niepoddającej się ścisłym klasyfikacjom prozie *non fiction*, o czym świadczą hybrydyczne w formie publikacje pokroju *Nie ma* Mariusza Szczygła (2018). Inni realizują z kolei eksperymenty jawnie kreujące rzeczywistość przedstawioną w utworze. Taki charakter ma książka Izabeli Meyzy i Witolda Szablowskiego *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem* (2012), w której autorzy przenieśli PRL-owskie realia życia lat 80. w czasy teraźniejsze.

Podążając dalej tym tropem, warto zauważyć, że reporterzy młodszego pokolenia – jak Marcin Kącki czy Justyna Kopińska – zaczynają pisać powieści lub upowieściowione reportaże (zob. Adamczewska-Baranowska, 2020; Żyrek-Horodyska, 2020). Pojawiają się też tacy, którzy co prawda pozostają w konwencji *non fiction*, lecz zarazem świadomie ją dekonstruują. Za przykład może posłużyć synkretyczny utwór Jarosława Mikołajewskiego *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki* (2019), w którym – oprócz ujęć eseistycznych, pamiętnikarskich, reportażowych i epistolarnych – znalazł się fikcyjalny dramat literacki o tragicznych losach tytułowej poetki. W związku z powstawaniem podobnych hybryd uwagę badaczy zwraca rosnąca popularność pisarstwa krzyżującego fakty z fikcją (zob. np. Glensk, Lesiak, 2021).

Zwrot autorów reportażu ku literackości zasadniczo tożsamej z fabulacją bywa łączony z estetyką ponowoczesności i kontestowaną w niej wiarą w istnienie prawdy obiektywnej. Za ponowoczesny rys w utworach polskich reporterów Mateusz Zimnoch uznaje akt „wyzbycia się odpowiedzialności za słowo” (Zimnoch, 2012: 57), czyli bezpośrednio sygnalizowaną rezygnację z poznawczej roszczeniowości w zakresie ujmowania materiału empirycznego. W zestawieniu z Baumanowską koncepcją rzeczywistości, będącej „efemeryczną strukturą subiektywnych konstrukcji” (Fudala, 2014: 122), faktografizm współczesnego reportażu staje się w coraz większym stopniu faktografizmem płynnym – to jest spersonalizowanym i w efekcie relatywizowanym.

Ponowoczesny etap dziejów polskiej prozy reportażowej charakteryzują ponadto obecne w niej intermedialne nawiązania do innych dziedzin wyrazu. Szczególną rolę w tym procesie odgrywa kategoria wizualności, którą Edyta Żyrek-Horodyska uznaje za istotny atrybut dzisiejszego reportażu pisanego, realizowany na poziomie narracyjnym – za sprawą obrazowych właściwości tekstu – oraz w odniesieniu do uzupełniających warstwę piśmienną ilustracji, przede wszystkim zdjęć (zob. Żyrek-Horodyska, 2017: 148). Podobne detale – poszerzone jednak o mniej rozpoznaną w kontekście książek reporterów typografię – wyznaczają tematykę niniejszych rozważań jako pośredni przejaw upłynnienia faktografizmu krajowej literatury *non fiction*.

Rozważania ogniskuję wokół dwóch założeń. Po pierwsze, obrazy sąsiadujące z tekstem niefikcyjnym bądź graficzne środki tworzące jego materialną ramę stopniowo zyskują rangę równorzędnego lub wręcz dominującego czynnika narracyjnego. Po drugie, wykraczają poza wąsko pojmowany dokumentaryzm na skutek odrzucenia reguły przezroczystości semantycznej, ograniczającej rolę ilustracji czy typografii do klarownego przenoszenia treści przekazu słownego. Obie tezy rozwijam na przykładzie wybranych polskich reportaży książkowych z dwóch ostatnich dekad, kierując się widoczną wówczas zmianą podejścia do estetyki wydawnictw z interesującego mnie sektora prozy. W tak sprofilowanej analizie, popartej odwołaniami do semiotyki obrazu, uwzględniam kolejno efekty wizualne będące następstwem określonych

działań typograficzno-edytorskich (zob. Frukacz, 2021) oraz – osobno – te warunkowane ściśle doborem materiału ilustracyjnego.

## Typografia i edytorstwo reportażu

Pierwszy z wyróżnionych wymiarów wizualności obejmuje typografię rozumianą jako sztuka składu tekstu, mająca za zadanie „graficzną interpretację drukowanej informacji” (Tomaszewski, 1996: 232), a w użytkowym ujęciu – edytowanie materiału pisanego w sposób ułatwiający jego odbiór (zob. Repucho, 2016: 94). Wśród podstawowych parametrów typograficznych należy wskazać kroje i wielkość pisma, układ płaszczyzn zadrukowanych i wolnych od druku, zastosowane kolory, ornamenty czy ilustracje, a także dobór metod i materiałów drukarskich (zob. Tomaszewski, 1996: 232). Wymienione środki wyrazu, pierwotnie podporządkowane kryteriom funkcjonalnym, coraz częściej współtworzą w utworach reportażowych sensy nadbudowane nad warstwą literalną.

Dowodzi tego na przykład książka *Projekt: prawda* Mariusza Szczygła (2016), która w wymiarze edytorskim – jak zauważa Bernadetta Darska – nawiązuje do idei liberatury z uwagi na eksperymentalizm formy (zob. Darska, 2023: 261). Wspomniany zbiór gromadzi prasowe felietony autora, wprawdzie zawierające elementy reportażu, lecz zestawione z przedrukiem fikcjonalnej powieści *Portret z pamięci* Stanisława Stanucha. Przekroczenie ram faktografizmu dokonuje się nie tylko poprzez konfrontację literackiej fabuły obcego twórcy z utrwalonym w felietonowych miniaturach osobistym studium żałoby po stracie bliskiego. Obecność dwóch podmiotów eksponowana jest również w aspekcie typograficznym. Poszczególne części książki, których powstanie dzieli kilkadziesiąt lat, opublikowano na różnych rodzajach papieru, z zastosowaniem odmiennych krojów pisma. Felietony Szczygła z drugiej dekady XXI wieku umieszczono na białych

stronach o gładkiej fakturze, pokrytych tekstem pozbawionym wyraźnych szeryfów i w efekcie sprawiającym wrażenie nowoczesnego. Wydany w 1959 roku utwór Stanucha wydrukowano z kolei na żółtym, chropowatym papierze, wykorzystując bardziej tradycyjne pismo szeryfowe. Hybrydyzacja faktów z fikcją została więc poświadczona nietypową edycją publikacji.

Akt ingerencji w faktograficzne tworzywo przy użyciu typografii wiadać także w książce *Dwunaste: Nie myśl, że uciekniesz* Filipa Springera (2019), będącej pokłosiem jego podróży do Danii zogniskowanych wokół prawa Jante. Terminem tym określa się zbiór opresyjnych reguł obyczajowych, wyznaczających utrwalone w skandynawskiej kulturze wzorce pożądanych zachowań społecznych. Przewrotny dekalog złożony z dziesięciu przykazań, uzupełnionych degradującym w wydźwięku pytaniem (w tekście Springera oddzielanym dodatkową interlinią), sformułował duńsko-norweski pisarz Aksel Sandemose w powieści *Uciekinier przecina swój ślad* z lat 30. XX wieku. Treść wywiedzionego z utworu prawa Jante, którego nazwa odsyła do fikcyjnej, lecz mającej realny odpowiednik miejscowości na jednej z duńskich wysp, reporter cytuje jako punkt wyjścia autorskiej wariacji na temat mechanizmów zniewolenia jednostki przez zbiorowość:

1. Nie sądz, że jesteś kimś.
2. Nie sądz, że nam dorównujesz.
3. Nie sądz, że jesteś mądrzejszy od nas.
4. Nie wyobrażaj sobie, że jesteś lepszy od nas.
5. Nie sądz, że wiesz więcej niż my.
6. Nie sądz, że jesteś kimś więcej niż my.
7. Nie sądz, że się do czegoś nadajesz.
8. Nie wolno ci się z nas śmiać.
9. Nie sądz, że komuś na tobie zależy.
10. Nie sądz, że możesz nas czegoś nauczyć. (...)

11. Myślisz, że nic o tobie nie wiemy?

(Springer, 2019: 40)





10. Nie możesz .

11. Myślisz, ?  
(Springer, 2019: 107)

Każdorazowo inne znaczenie uzyskane poprzez eksperymentalne zagospodarowanie druku na stronie poszerza reportażową narrację o pierwiastek kreacyjny. Koresponduje to z deklarowaną w książce fikcjonalizacją wątku mężczyzny zafascynowanego powieściowym Jante. Bohater uparcie odmawiał kontaktu z reporterem, dlatego wspomnianą postać i wydarzenia z jej udziałem Springer – jak przyznaje – musiał sobie „domyślić” (Springer, 2019: 23). Podkreślane w podobnych wzmiankach ufikcyjnienie opowieści dopełnia więc kreacyjność wynikającą z wizualnego układu tekstu.

*Dwunaste* jest jedną z wielu publikacji Wydawnictwa Czarne, która to oficyna – według Przemka Dębowskiego – odpowiada za upowszechnienie w kraju wzorców rzetelnego projektowania wysokonakładowych druków literackich (zob. Dłużewska, 2021: 33). Sam Dębowski – jako zawodowy projektant książek – posiada znaczące dokonania w zakresie tworzenia okładek reportaży, wyróżniających się semantycznie nośną szatą graficzną. Reprezentatywnym przykładem wydaje się zaprojektowana przez niego dla Wydawnictwa Karakter seria wznowień utworów Springera<sup>1</sup>, którą omawiam w dalszej części z uwagi na widoczną odrębność względem przyjętych standardów edycji tego typu prozy.

Na okładkach książek reportażowych zwykle umieszcza się fotografie dokumentalne, mające „pokazywać przedmioty i zjawiska takimi, jakie w istocie są” (Stępień, 2018: 178). Co oczywiste, regułą tę należy uznać za umowną – każde zdjęcie, z pozoru nawet najbardziej obiektywne, w rzeczywistości generuje prawdę podmiotową, konstytuującą się w interpretacji (zob. Solik, 2020: 12–13). Przedstawienia fotograficzne są więc

<sup>1</sup> W bibliografii podaję osobno pierwodruki książek Springera i ich wznowienia według projektu Dębowskiego. W tekście głównym, dla większej przejrzystości, precyzuję daty wydania poszczególnych edycji.

raczej semiotycznym konstruktem niż wiernym odwzorowaniem rzeczywistości. Tkwi w nich jednak niezaprzeczalny potencjał werystyczny, przekraczający ten przejawiany przez znaki o mniejszym stopniu podobieństwa do desygnatu, jak rysunki.

W świetle przytoczonych uwag z ideą *non fiction* współgrają okładkowe fotografie pierwszych edycji wybranych książek Springera. Okładka *Miedzianki. Historii znikania* (2011), zaprojektowana przez Agnieszkę Pasierską, zawiera zdjęcie dziczalej łąki, na której stoi osamotniony koń. Tylko to bowiem zostało po tytułowej ponemieckiej miejscowości, czasowo zlikwidowanej z powodu szkód górniczych. Podobną referencyjność można przypisać fotografiom, które Dębowski wykorzystał w projektach książek *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach* (2013) oraz *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u* (2011). Na pierwszej okładce figuruje archiwalne zdjęcie tytułowej pary architektów. Na drugiej widać sfotografowane przez reportera obserwatorium meteorologiczne na Śnieżce, reprezentujące modernistyczną architekturę opisaną w publikacji.

Okładka pierwodruku *Źle urodzonych* przeczy przekonaniu o bezosobowej formie fotografii dokumentalnej, traktowanej jako medium transparentne za sprawą mechanicznej rejestracji ukazywanych obiektów (zob. Siewior, 2012: 8). Dzięki zastosowanym filtrom budynek obserwatorium wydaje się iluzoryczny, co przenosi odbiór ze sfery denotacyjnej w konotacyjną. Z uwagi na zachowany związek z realiami subiektywizm zdjęcia nie jest tu jednak tożsamy z kreacją, w przeciwieństwie do okładki jednego ze wznowień utworu – ponownie autorstwa Dębowskiego. Reedycję *Źle urodzonych* (2022) projektant zilustrował abstrakcyjną, ostentacyjnie antyrealistyczną niebieską grafiką. W zamysłu twórcy przedstawia ona zróżnicowane wzory i tekstury, w które obfitowała architektura polskiego modernizmu, lecz skojarzenia te mają charakter czysto arbitralny.

W pokrewnym stylu Dębowski opracował nowe wydanie *Miedzianki* (2022). Fotografię łąki zastąpiła na okładce czarno-złota, zgeometryzowana grafika, odwzorowująca lokalną drogę do tytułowej miejscowości. Wznowienie *Zaczynu* (2022) zdobi z kolei ilustracja zdominowana przez

prostokąty zgrupowane w dwóch skontrastowanych kolorystycznie płaszczyznach, przedzielonych ukośną czarną linią. Grafika nawiązuje do odrzuconego projektu pomnika ofiar faszyzmu, który Oskar Hansen stworzył dla Muzeum Auschwitz-Birkenau<sup>2</sup>. Podobnie jak reedycje *Żle urodzonych* i *Miedzianki*, także i ta okładka została podporządkowana subiektywnej wizji Dębowskiego w sposób pozornie pozbawiony intencji werystycznej, a w istocie inspirowany faktami.

Innym przykładem ilustracji, która – mimo źródłowego charakteru – sprawia wrażenie demonstracyjnie antydokumentalnej, jest ta widniejąca na zaprojektowanej przez Dominikę Jagiełło okładce zbioru *Cień w cień* Mikołajewskiego. Figurujący na niej fotomontaż Krystyny Piotrowskiej wywołuje efekt odrealnienia za sprawą korony z czerwonych liści, wklejonej w jedno z najsłynniejszych zdjęć Zuzanny Ginczanki. Ten najbardziej „zrobiony” z portretów – jak pisze reporter (Mikołajewski, 2019: 79) – nadaje sylwetce poetki wymiar fantasmagoryczny, co znajduje przełożenie w treści publikacji. Niepodważalne fakty ustępują tu miejsca odautorskim domysłom, wynikającym z próby wypełnienia licznych luk w życiorysie bohaterki. Okładkowa fotografia staje się więc odrębnym narzędziem sensotwórczym, które dopełnia narrację tekstualną i zarazem podważa jej niefikcyjny rdzeń. Tak rozumiany mechanizm dekonstrukcji uobecnia się jeszcze silniej w umieszczanym we wnętrzach książek materiale ilustracyjnym.

## Materiał ilustracyjny reportażu

Ilustracje dołączane do reportażu książkowych przeszły na przestrzeni XX wieku dostrzegalną ewolucję. Dotyczy to zwłaszcza fotografii, które

<sup>2</sup> Zob. <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/hansen-oskar-jarnuszkiewicz-jerzy-palka-julian-rosinski> [dostęp: 8.02.2023]. Znaczenia omawianych okładek wyjaśniam na podstawie postów, które Dębowski zamieścił w serwisie Instagram. Odsyłacze do tych wpisów umieszczam na końcu artykułu w netografii.

– jak zauważa Kinga Siewior w odniesieniu do podróźniczej odmiany gatunku – stopniowo przestały pełnić jedynie swą prymarną funkcję sygnału asercji, czyli środka uwiarygodnienia tekstu poprzez unaocznienie przedmiotu opisu (Siewior, 2012: 20–21). Współcześnie rozpatrywane są raczej jako wyraz ekspresji podmiotu – w wielu sytuacjach balansują bowiem na granicy obiektywnego faktu i jego autorskiej interpretacji.

Kierunek tych przemian potwierdza konfrontacja przykładowych publikacji Springera. W jego *Księdze zachwyków* (2016) poetykę wizualnych przedstawień determinuje uprzednio wspomniana asertoryczność. Zdjęcia prezentowanych w utworze budynków, wzniesionych w Polsce po 1945 roku, przedrukowano z odrębnych serwisów agencyjnych w celu zobrazowania i uwierzytelnienia treści tekstu. Poszczególne fotografie nie wiąże jednak żaden semantycznie nacechowany klucz szeregujący. Widać go za to w książce *Dwunaste*, w której Springer zamieścił samodzielnie wykonane zdjęcia opustoszałych duńskich ulic. Wszystkie te ilustracje – każdorazowo pozbawione pierwiastka ludzkiego – konotują dehumanizującą moc sprawczą, jaką zyskało prawo Jante w życiu codziennym Duńczyków. Rola przekazu graficznego nie ogranicza się tu zatem tylko do unaoczniania referowanych faktów. Obraz staje się komplementarną wobec warstwy słownej płaszczyzną narracyjną, mimo zastosowania odmiennego kodu.

Intermedialny związek tekstu i zdjęcia jest jeszcze ściślejszy w przypadku projektu *Słowo historii. Fotoeseje* (2015), upamiętniającego repatriację polskiej ludności z Rosji bolszewickiej w latach 1921–1924. Centralnym elementem tej inicjatywy była plenerowa wystawa fotografii z archiwalnego albumu znajdującego się w zbiorach Muzeum Wojska w Białymstoku. Czarno-białe zdjęcia repatriantów opublikowano także w albumowej książce zawierającej teksty zaproszonych do współpracy pisarzy i reporterów – w tym Springera. Każdy z nich stworzył miniaturowe formy epickie inspirowane dwiema wybranymi z albumu fotografiami. Podjęta konwencja ekfrazy, czyli przeniesienia dzieła sztuki wizualnej w sferę literacką, zadecydowała o symbiotycznej relacji między zamieszczonymi w tomie obrazami, funkcjonującymi w kategorii

dokumentów Historii, a tematyzującymi je narracjami, które – mimo odwołania do utrwalonych w obiektywie faktów – obfitowały w elementy kreacyjne.

Kreacyjność motywowana anonimowością utekstwowionych fotografii, stymulującą pracę wyobraźni autorów, uwidoczniła się również we włączonych do albumu utworach Springera o tytułach *Prawda stóp* i *Pradziadek*<sup>3</sup>. Stanowią one przykład podwójnego zawłaszczenia: oglądającego przez zdjęcie oraz zdjęcia przez oglądającego (zob. Konończuk, 2016: 129–130). W obu opowieściach źródłem tak pojmowanego zaangażowania podmiotu w percepcję obrazu staje się wyeksponowany detal cielesny. W pierwszym tekście, wywiedzionym z opisu sfotografowanych repatrianckich dzieci, eksplorowane są ich bosa stopy, które „zawłaszczają kadr”, czyniąc swą obecność „nieznośną”. Przywołują bowiem wspomnienia fotografii innych bosonogich, uwikłanych w tryby Historii malców: bezimiennego chłopca z ponemieckiego miasteczka na Dolnym Śląsku oraz dziewczynki poparzonej napalmem podczas wojny w Wietnamie. W drugiej ekfrazie to oglądający przejmując kontrolę nad zdjęciem, przedstawiającym grupę mężczyzn portretowanych pod kątem szczegółu fizjonomicznego – oczu. W jednym z repatriantów narrator rozpoznaje swego pradziadka, tym samym włączając fotografię w autobiograficzną przestrzeń pamięci rodzinnej. W wymiarze gatunkowym skutkuje to wyraźną fikcjonalizacją przekazu.

Zachodząca w obu utworach Springera internalizacja retoryki fotograficznej przekształca ilustracje w pełnoprawne tworzywo artystyczne, nie naruszając jednak ich dokumentaryzmu. Odmianą poetykę reprezentują natomiast zdjęcia w książce *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana, ukazującej realia życia mieszkańców dzielnicy slumsów w stolicy Filipin – Manili. Ekfrastyczne partie reportażu odnoszą się do umieszczonych w nim zdjęć autorstwa Grzegorza Wełnickiego. Opisy fotografii przedstawiających dokumentowaną przez reportera filipińską biedotę stanowią punkt wyjścia fabuły rozwijanej w poszczególnych rozdziałach.

<sup>3</sup> Pierwsze wydanie albumu *Słowo historii. Fotoeseje* (2015) nie zawiera numeracji stron, dlatego pomijam ją w cytatach.

Ekfrazy w *Eli, Eli* dotychczas rozpatrywano ściśle w odniesieniu do aksjologii tekstu Tochmana. Książkę odczytywano między innymi jako krytykę medialnego voyeuryzmu (zob. Żyrek-Horodyska, 2016), który przejawia się w niezdrowej fascynacji i kupczeniu obrazami śmierci, biedy czy kalectwa. O podwójnych standardach etycznych towarzyszących podobnym praktykom pisała Susan Sontag w *Widoku cudzego cierpienia*. W reportażu Tochman cytuje wyimki z tego eseju, wśród których szczególnie jeden adekwatnie odzwierciedla specyfikę włączonych do utworu fotografii, estetyzujących przestrzeń filipińskich dzielnic nędzy:

Zdjęcia przedstawiające cierpienie nie powinny być piękne, tak jak podpisy nie powinny prawić morałów. W myśl tego poglądu piękne zdjęcie odwraca uwagę od dającego do myślenia tematu i kieruje ją ku samemu medium, co podważa status zdjęcia jako dokumentu. Zdjęcie wysyła sprzeczne sygnały. Położcie temu kres, przekonuje, ale jednocześnie wykrzykuje: cóż za widowisko! (Tochman, 2013: 119)

Zgodnie z koncepcją Sontag niektóre z zawartych w *Eli, Eli* zdjęć tracą dokumentalny status ze względu na aranżowany – czasem wręcz demonstracyjny – charakter ukazanych scen. Dowodzi tego fotografia mieszkającego na cmentarzu filipińskiego chłopca, spoglądającego w hamletowskiej pozie na trzymaną w rękę ludzką czaszkę, wydobytą z otwartego grobu (Tochman, 2013: 90). Kreacyjność wyróżnia jeszcze silniej portret Filipinki, której skórę pokrywają namnażające się bąble i pęcherze, odbierając kobiecie znamiona człowieczeństwa (Tochman, 2013: 116). Na potrzeby zdjęcia Wełnicki ucharakteryzował bohaterkę na dziewczynę z perłą ze słynnego obrazu Vermeera, chcąc wydobyć wewnętrzne piękno z naznaczonego chorobą ciała. Jak jednak gorzko ironizuje Tochman, widok cudzego kalectwa w istocie nie służy niczemu poza efektem samej fotografii (zob. Tochman, 2013: 119–120).

Dostrzalna w *Eli, Eli* ingerencja fotografa w rzeczywistość przedstawioną na zdjęciu uwypukla komercjalizację wizerunków biedy. Problem ten wymownie oddają cytowane w reportażu słowa filipińskiego scenarzysty i reżysera oper mydlanych, według którego „wszystko trzeba dzisiaj

upozować” (Tochman, 2013: 58). Sugerująca podobne podejście – choć tylko pozornie – fikcja fotografii Wełnickiego jest więc paradoksalnie esencją prawdy kodowanej w opowieści Tochmana. Tak motywowane sprzężenie tekstu ze zdjęciami egzemplifikuje – wzorem wcześniej rozpatrywanych utworów – postępującą kreacyjność wizualnych składników narracji *non fiction*.

## Prawda obrazu – wnioski

Dokonany przegląd nietypowych strategii edytowania oraz ilustrowania polskich książek reportażowych podważa tezę o możliwości odzwierciedlenia w dokumentalnym przekazie graficznym w pełni obiektywnego obrazu prawdy. Ten truistyczny skądinąd wniosek poświadczają omówione przykłady obrazów opartych na faktach, lecz generujących swoje własne prawdy w związku z upodmiotowieniem utrwalanych realiów. Przywołane w toku rozważań wizualne aspekty reportaży literackich przenoszą akt percepcji tekstu ze sfery funkcjonalnej w estetyczną. Wydają się ponadto jednym z czynników stymulujących formalne przeobrażenia rzeczowego gatunku niefikcjonalnego – zwłaszcza widoczne rozluźnienie restrykcji w zakresie przestrzegania paktu referencjalnego.

Wśród innych przejawów tej zmiany można wskazać postępującą dysproporcję w zakresie miejsca, jakie w wielu współczesnych publikacjach zajmuje płaszczyzna pisana w stosunku do ilustracyjnej. W przypadku literatury *non fiction* o mówieniu obrazu nad słowem świadczą eksperymenty w postaci reportaży komiksowych (zob. Darska, 2023: 284–287), w Polsce reprezentowanych choćby przez książkę *Morze po kolana* (2016). Stanowi ona swobodną kompilację wątków zaczerpniętych z różnych tekstów reportera Marcina Kołodziejczyka, jednak zapożyczenia te ograniczają się do cytatów w dialogowych dymkach, którymi uzupełniane są rysunki autorstwa Marcina Podolca. Co istotniejsze, komiks powstał przy użyciu techniki montowania odrębnych faktów

cząstkowych w ufikcyjnioną, acz wiarygodną całość. Odpowiada to Wańkowiczowskiej teorii mozaiki reportażowej, w której prawda esencjonalna wypiera literalną, poszerzając konwencję gatunku o elementy kreacyjne (zob. Wańkowicz, 1965: 108).

Poglądy Melchiora Wańkowicza zdają się aktualizować w najnowszym polskim reportażu. Jego „orientacyjność” – wzmiankowana we wstępie – przejawia się zarówno na poziomie merytorycznym, jak i w poddanym niniejszej analizie wymiarze edytorskim. W świetle poczynionych rozpoznai źródłem jednoczesnej kreacyjności i dokumentaryzmu obrazowania mogą stać się nie tylko manifestowane w treści utworu przejawy krzyżowania faktów z fikcją, lecz także wywołujące zbliżony efekt wizualne komponenty narracyjne.

## Literatura

- Adamczewska-Baranowska I., 2020, *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Czapliński P., 2019, *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 19–41.
- Darska B., 2023, *Czas reportażu. O tym, co działo się wokół gatunku po 2010 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn.
- Dłużewska E., 2021, *Nie rób krzywdy temu stworzeniu*, „Gazeta Wyborcza”, nr 117, dod. „Wolna Sobota”, s. 32–33.
- Frukacz K., 2021, *Zabiegi typograficzno-edytorskie jako narzędzie hybrydyzacji polskiej literatury faktu*, „Tekstualia”, nr 3, s. 57–72.
- Fudala R., 2014, *Płynna nowoczesność: czas zabawy i karnawału*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, nr 4, s. 121–127.
- Glensk U., Lesiak M., 2021, *Mozaikowanie prawdy. Narracje quasi-faktyczne w reportażu literackim*, „Konteksty Kultury”, z. 3, s. 314–325.
- Kołodziejczyk M., Podolec M., 2016, *Morze po kolana*, Wielka Litera, Warszawa.



- Konończuk E., 2016, *Fotografie w narracjach ekfrastycznych. Przypadek pewnego albumu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 4, s. 125–133.
- Meyza I., Szablowski W., 2012, *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wężami i maluchem*, Znak, Kraków.
- Mikołajewski J., 2019, *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Repucho E., 2016, *Od sztuki pięknego składu do narzędzia komunikacji wizualnej. Przemiany pojęcia typografii na przestrzeni XX i początków XXI w.*, „Acta Poligraphica”, t. 8, s. 85–97.
- Siewior K., 2012, *Odkrywczy i turyści na afrykańskim szlaku. Fotografia w polskim reportażu podróżniczym XX wieku*, Universitas, Kraków.
- Słowo historii. Fotoeseje*, 2015, Muzeum Wojska, Białystok.
- Solik R.H., 2020, *Prawda/y (w) fotografii. Od obrazu rzeczywistości do rzeczywistości obrazu*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura”, nr 41, s. 11–32.
- Springer F., 2011, *Miedzianka. Historia znikania*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Springer F., 2011, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Karakter, Kraków.
- Springer F., 2013, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa.
- Springer F., 2016, *Księga zachwyty*, Agora, Warszawa.
- Springer F., 2019, *Dwunaste: Nie myśl, że uciekniesz*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Springer F., 2022, *Miedzianka. Historia znikania*, Karakter, Kraków.
- Springer F., 2022, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*, Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków–Warszawa.
- Springer F., 2022, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Karakter, Kraków.
- Stępień K., 2018, *Fotografia uwalniająca rzeczywistość. Fotograficzna inwentaryzacja świata*, „Folia Bibliologica”, t. 60, s. 165–185.
- Szczygieł M., 2016, *Projekt: prawda*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Szczygieł M., 2018, *Nie ma*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Tochman W., 2013, *Eli, Eli*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Tomaszewski A., 1996, *Leksykon pism drukarskich*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa.
- Wańkiewicz M., 1965, *Prosto od krowy*, Iskry, Warszawa.
- Zimnoch M., 2012, *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, nr 1, s. 44–66.

Żyrek-Horodyska E., 2016, „Widok piętna już nie szokuje”. *Krytyka medialnego voyeuryzmu w „Eli, Eli” Wojciecha Tochmana*, „Tekstualia”, nr 4, s. 67–78.

Żyrek-Horodyska E., 2017, *Wizualność jako dominanta reportażu literackiego. Wokół książki „Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak” Jacka Hugo-Badera*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 2, s. 143–157.

Żyrek-Horodyska E., 2020, *Od reportażu do powieści (i z powrotem). O reporterach uwiedzionych przez literaturę*, w: *Komunikowanie interdyscyplinarne*, red. M. Nowina Kopka, W. Świerczyńska-Głownia, A. Hess, IDMiKS, Kraków, s. 303–318.

## Netografia

<https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/hansen-oskar-jarnuszkiewicz-jerzy-palka-julian-rosinski> [dostęp: 8.02.2023].

[https://www.instagram.com/p/CddCkFxIBtf/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CddCkFxIBtf/?utm_source=ig_web_copy_link) [dostęp: 8.02.2023].

[https://www.instagram.com/p/Chh\\_IYMuvIu/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/Chh_IYMuvIu/?utm_source=ig_web_copy_link) [dostęp: 8.02.2023].

[https://www.instagram.com/p/CiIpHvsOzdP/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CiIpHvsOzdP/?utm_source=ig_web_copy_link) [dostęp: 8.02.2023].

KATARZYNA FRUKACZ-LEWANDOWSKA – PhD, Institute of Literary Studies, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / dr, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

A literary scholar and researcher of reportage and new media. Her scientific interests revolve around non-fiction, media convergence, mass culture and mass communication, and genology. Author of the book *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje* [*Polish Book Reportage. Changes and Adaptations*] (Katowice 2019), 12th volume in the series *Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego* [*Read in Polish. Auxiliary Materials for Learning Polish as a Foreign Language*] (Katowice 2016), chapter in *The Routledge Companion to*

*World Literary Journalism* (Abingdon 2023). Editor of the collective volume *Reportaż w świecie. Światowość reportażu* [*Reportage in the World. The Worldliness of Reportage*] (Katowice 2019). She has published in Polish and foreign monographs and academic journals, including "Literary Journalism Studies", "Teksty Drugie", "Zagadnienia Rodzajów Literackich", and "Tekstualia".

Literaturoznawczyni, badaczka reportażu i nowych mediów. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół literatury faktu, konwergencji mediów, kultury masowej i komunikacji masowej, genologii. Autorka książki *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje* (Katowice 2019), 12. tomu z serii *Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego* (Katowice 2016), rozdziału w *The Routledge Companion to World Literary Journalism* (Abingdon 2023). Redaktorka tomu zbiorowego *Reportaż w świecie. Światowość reportażu* (Katowice 2019). Publikowała w polskich i zagranicznych monografiach oraz czasopismach naukowych, m.in. w „Literary Journalism Studies”, „Tekstach Drugich”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Tekstualiach”.

E-mail: katarzyna.frukacz@us.edu.pl



Dariusz Rott

<https://orcid.org/0000-0001-5171-2794>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Islandia z perspektywy narracji migracyjnej Mirosława Gabryśa

Iceland from the Perspective of a Migrant Narrative  
of Mirosław Gabryś

**Abstract:** The paper presents the book by Mirosław Gabryś (born 1973), titled *Islandzkie zabawki. Zapiski z wyspy wulkanów* [Icelandic toys. Notes from the volcano island] in which the author describes his 5-year-long stay on the island (2005–2010). His report is the first original attempt in the Polish literature to show the strategy of a Polish migrant – a representative of the largest and youngest national minority in Iceland – to adapt to the new social and natural environment. It is a subjective, multi-layered and hybrid narrative. For its author, emigration is an adventure, an important adaptive strategy, especially in the light of an economic crisis of the host country – Iceland, despite the fact that he has never felt at home here and has not stayed for longer. Even though he relatively rarely moves beyond an obvious paradigm of dualistic thinking: an immigrant – a citizen, we – others, connection to the place – non-placement, in the perspective of experiences, individual feelings and meanings he assigns to them, the author of the book is an example of a temporary emigrant who does not always fit the stereotype of a Pole in Iceland and even criticizes his compatriots.

**Keywords:** Iceland, Mirosław Gabryś, migrant narrative

**Abstrakt:** W artykule omówiono książkę Mirosława Gabryśa (ur. 1973) pt. *Islandzkie zabawki. Zapiski z wyspy wulkanów*, która opisuje pięcioletni pobyt autora na wyspie (2005–2010). Jego relacja stanowi pierwszą w polskim piśmiennictwie oryginalną próbę opisu adaptacji polskiego islandzkiego migranta, przedstawiciela największej i młodej wiekiem oraz stażem mniejszości narodowej na Islandii, do nowego środowiska społecznego i przyrodniczego. Jest to narracja subiektywna, wielowarstwowa i hybrydyczna, a dla jej autora emigracja to swoista przygoda, ważna strategia adaptacyjna i dostosowawcza, zwłaszcza w sytuacji kryzysu ekonomicznego kraju przyjmującego – Islandii, choć tak naprawdę nigdy się tutaj nie zadowolił i nie został na dłużej. Gabryś, mimo że stosunkowo rzadko wykracza poza oczywisty w takim przypadku paradygmat myślenia dualistycznego: imigrant – obywatel, my – inni, łączność z miejscem – nieumiejscowienie, w perspektywie doświadczeń i odczuć jednostkowych oraz sensu, jaki im nadaje, jest przykładem emigranta tymczasowego, nie zawsze odpowiadającego stereotypowemu wizerunkowi Polaka na Islandii, a nawet często krytykującego swoich rodaków.

**Słowa kluczowe:** Islandia, Mirosław Gabryś, narracja migracyjna

Na początku października 2005 roku Mirosław Gabryś dotarł na Islandię. Towarzyszyła mu jego partnerka Karolina<sup>1</sup>. Na wyspie przebywał przez pięć lat, do 2010 roku, a więc nie wrócił do Polski tuż po wybuchu (dwa lata wcześniej) wielkiego kryzysu finansowego na Islandii<sup>2</sup>. W tym też roku wydano jego książkę zatytułowaną *Islandzkie zabawki. Zapiski z wyspy wulkanów* (Gabryś, 2010)<sup>3</sup>. Publikacja miała swój pierwodruk w bielskim Wydawnictwie Pascal w serii *Mój prywatny świat*. Celem artykułu jest próba analizy tej odmiennej od dotychczasowych polskiej narracji o Islandii<sup>4</sup>.

Mirosław Gabryś (ur. 1973 w Cieszynie) to stosunkowo mało znany poeta i prozaik oraz – jak sam pisze – również: „listonosz, przemytnik wódki i papierosów, pracownik McDonald’s, dziennikarz, pracznka, gitarzysta”<sup>5</sup>. Publikował m.in. w: „brulionie”, „Frazie”, „Kresach”, „Nowym Nurcie”, „Czasie Kultury”, „Pro Arte”, „Kartkach”, „FA-arcie”, „Opcjach”, „Studium”, „Toposie” i „Wiadomościach Kulturalnych”. Autor tomików poetyckich: *I inne wiersze kultowe* (Instytut Wydawniczy Świadectwo, 1997),

<sup>1</sup> Ich towarzyszem był również królik Gwidon.

<sup>2</sup> Małgorzata Budyta-Budzyńska zwraca uwagę, że kryzys ten nie spowodował masowych powrotów Polaków do kraju (zob. szerzej: Budyta-Budzyńska, 2016).

<sup>3</sup> Gabryś pisał: „Najmniej odczuwa kryzys królik Gwidon. (...) Kryzys przywitał w wesołych podskokach. W misce miał same przysmaki (...). Ja osobiście również nie odczułem, żeby zawartość mojej miski się zmieniła. Na Laugavegur 58 B cała nasza trójka – Karolina, Gwidon i ja – żyje jakby nic się nie stało. Pewnie gdyby był koniec świata, nie zauważylibyśmy go” (Gabryś, 2010: 190). W dalszej części artykułu cytaty z książki Gabryśa oznaczam w tekście zasadniczym jako I z odpowiednim numerem strony (lub numerami stron) po dwukropku i wyodrębniam w nawiasie.

<sup>4</sup> O innych publikacjach na temat Islandii zob. szerzej: Rott, 2018. Od niedawna dysponujemy nową książką – zbiorem reportaży i wywiadów pt. *Islandia i Polacy. Historie tych, którzy nie bali się zaryzykować*. Jej autorki chciały „pokazać różnorodność doświadczeń, sukcesów i porażek, pomysłów na siebie i życie. Uwiecznić zarówno tych, dla których Islandia okazała się wyspą spełnionych obietnic, jak i tych, którzy znaleźli tu samotność, niepewność i żal” (Kozłowska, Wąsiewicz, 2023: 11).

<sup>5</sup> Informacja autorska na okładce książki Gabryśa.

*Legendarna czarna kropka* (Wydawnictwo Zielona Sowa, 2001), *Podziemne skrzydła zegarów* (Wydawnictwo Miniatura, 2006), *Kres i krach* (Instytut Mikołowski, 2019), książki podróżniczo-emigracyjnej *Islandzkie zabawki. Zapiski z wyspy wulkanów* (Wydawnictwo Pascal, 2010), powieści *Zwłoki monterów idą w miasto* (Wydawnictwo Literackie, 2011) oraz zbioru opowiadań *Na szczęście umrzemy* (Wydawnictwo Miniatura, 2015). Jest także laureatem kilku konkursów literackich. Mieszka w Cieszynie.

W swojej książce Gabryś opisał zasadniczo w ujęciu chronologicznym pierwsze trzy lata (od 2005 do 2008 roku)<sup>6</sup> pobytu dwojga emigrantów w Islandii, dostrzegając m.in. trudności związane ze skutkami niekorzystnych kredytów, szok cenowy czy powiązanie rosnącego bezrobocia, które wzrosło do 9% (z około 1%), ze wzrostem przestępczości, o który oskarżano zwłaszcza Litwinów i Polaków<sup>7</sup>. Musimy pamiętać, że w okresie trwającego od jesieni 2008 roku kryzysu, zwanego po islandzku *kreppa* (Budyta-Budzyńska, 2011), odnotowano ponad dwukrotny spadek kursu korony islandzkiej. Paradoksalnie Gabryś zauważa jednak również swoje walory kryzysu, a zwłaszcza zmniejszenie się liczby wszechobecnych polskich emigrantów na wyspie czy łatwiejszy dostęp do mieszkań do wynajęcia za przystępną cenę. Fragmenty książki dotyczące strategii adaptacyjnych polskich imigrantów w sytuacji kryzysu ekonomicznego kraju przyjmującego zasługują na wyróżnienie<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Epilog książki Gabryś datuje na styczeń 2009 roku.

<sup>7</sup> Choć Gabryś pisze też, że „coraz częściej się słyszy, że Islandczyk buchnął to czy tamto” (I: 189).

<sup>8</sup> Niezwykle interesujące i unikatowe badania stopnia i sposobów wchodzenia polskich imigrantów w społeczność większościową w sytuacji islandzkiego kryzysu ekonomicznego przeprowadziła Małgorzata Budyta-Budzyńska z Collegium Civitas w Warszawie (zob. Budyta-Budzyńska, red., 2011). Warto też zapoznać się z artykułem Anny Wojtyńskiej *Islandia i Islandczycy oczami polskich imigrantów* (Wojtyńska, 2009; jest to zmieniona wersja rozdziału pracy magisterskiej autorki, która w latach 1996–2005 prowadziła badania na wyspie).

Powodów wyjazdu Gabrysia z kraju było kilka. Opisuje je m.in. na tylnej stronie okładki, zwracając uwagę na przyczyny osobiste, potrzebę zmiany i chęć znalezienia się z dala od Polski:

Wyruszyłem w drogę nie ze strachu przed mężem mojej dziewczyny. Zrobiłem to z kilku powodów. Najistotniejszym niech będzie ten, że potrzebowałem dystansu i spojrzenia z zewnątrz. Wygumować się z najbliższego otoczenia, a najlepiej – z Polski. Życ bez telefonu i bez Internetu. Zagubić swój język w jakiejś zupełnie nieznannej mowie. Zniknąć (Gabryś, 2010, z okładki).

Należy do tego dodać jeszcze względy finansowe, choć nie stanowiły one głównego powodu wyjazdu, a więc nieco inaczej niż w przypadku zdecydowanej większości polskich imigrantów. Dla Gabrysia nie była to również emigracja polityczna<sup>9</sup>. W 2007 roku liczba polskich imigrantów na wyspie wzrosła z 3629 do 5627 osób (był to efekt otwarcia rynku pracy dla obywateli nowych państw członkowskich Unii Europejskiej, co nastąpiło w maju 2006 roku), a na początku 2010 roku młodą stażem i wiekiem społeczność polska na Islandii liczyła już 11 tys. osób (na ogólną liczbę 27 tys. imigrantów) (zob. szerzej: Budyta-Budzyńska, red., 2011: 8); obecnie stanowi ponad 6% ludności wyspy, a więc około 23 tys. osób.

Gabryś dość szczegółowo opisuje prace, które podejmował na wyspie (McDonald, poczta, hurtownia odzieży), ich zmiany i poszukiwania zatrudnienia, co wcale nie było takie łatwe, zwłaszcza w sytuacji braku znajomości języka islandzkiego i prawa jazdy. Inaczej niż w przypadku jego partnerki, Karoliny, która była poszukiwaną i rozchwytywaną przedszkolanką, ponieważ ukończyła dwa kursy islandzkiego i realizowała kolejny. Gabryś przyznaje: „Z drugich zajęć niewiele wynoszę również. Drugie zajęcia są moimi ostatnimi zajęciami. Wmawiam sobie,

<sup>9</sup> „Polska emigracja na Islandii ma charakter wyłącznie zarobkowy lub poznawczy (...)” (Budyta-Budzyńska, red., 2011: 9). Rzadziej powodami migracji są chęć zmiany otoczenia czy ciekawość świata (zob. szerzej: Wojtyńska 2011).

że będę się sam uczył w domu. Za trzy miesiące kurs się skończy, a ja do podręcznika nie zajrzę ani razu” (I: 144); „(...) ja jestem zbyt leniwy” (I: 82–83). Choć po kilku latach emigracji zacznie odczuwać wątpliwości i niewielkie wyrzuty sumienia, nie będzie to dla niego, mimo wszystko, motywacją do nauki języka islandzkiego. Jest to również potwierdzenie strategii dostrzeżonej przez Rafała Raczyńskiego, że kobiety „częściej niż mężczyźni podejmują próbę zmiany swej sytuacji życiowej i dokonania awansu społecznego” (Raczyński, 2015: 89). Gabrys reprezentuje tutaj dość stereotypowy model polskich imigrantów, dla których brak znajomości języka islandzkiego oraz ogromna niechęć do jego nauki wynikająca z uznania go za bardzo trudny są głównymi barierami w adaptacji na wyspie oraz integracji z lokalną społecznością (Raczyński, 2015: 76). Autor *Islandzkich zabawek* zna język angielski, co również nie jest powszechne wśród Polaków pracujących na Islandii i co zdecydowanie go wyróżnia<sup>10</sup>. Czasem jednak ma poczucie wstydu, że pozostał językowo na poziomie nowo przyjezdnych emigrantów: „(...) wstydę się mówić, że ponad dwa lata tu mieszkam. Bo mówię to po angielsku. Gdy słyszę język angielski, to od razu myślę: aha, świeżaki, nie dłużej niż rok są na wyspie, może zaledwie parę tygodni. O plusach mówienia po islandzku w Islandii mówić nie trzeba” (I: 143).

Na szczególną uwagę zasługują bardzo krytyczne uwagi Gabrysia o polskich imigrantach na wyspie<sup>11</sup>. Oto zaledwie kilka charakterystycznych cytatów: „Kto, jak nie Polak, z rodaków za granicą zedrze? Na Polaków zawsze można liczyć” (I: 159); „Są takie miejscowości w Islandii, w których od Polaków jak od much musiałbym się odganiać” (I: 93–94); „Ze strony Polaków trzeba obawiać się wszystkiego. I nagle auta trzeba

<sup>10</sup> „Ale jeśli trzeba po angielsku, to Polak potrafi, np. problem. »Ajem hard dżob. Hał meny for oklok?« – zagaduje wzorową angielszczyzną” (I: 83); „(...) Polaków w cholere. I wszyscy narzekają. Że mało płacą, że mają najgorsze rejony. Narzekają, ale nie odchodzą, bo jak znaleźć pracę, gdy po angielsku mówi się biegle, ale tylko trzema słowami (yes, no, fuck)?” (I: 149).

<sup>11</sup> Typom Polaków na wyspie poświęca Gabrys niewielki, ale interesujący podrozdział (I: 72–73).



zamykać i mieszkania, co do tradycji islandzkiej raczej nie należało” (I: 132); „Czy można mieszkać z Islandczykami, z którymi dogadać się nie potrafię? Czy można mieszkać z Polakami, z którymi dogadać się nie potrafię jeszcze bardziej?” (I: 100). Gabrys w znaczący sposób przeciwstawia też poczucie humoru Polaków i Islandczyków:

Islandczycy jednak śmiali się w stylu islandzkim, nie polskim. Gdy Polacy śmiali się z wypowiedzi Wałęsy, to nabijali się w sensie „ale borok, co za nieuk, jaki obciach, po polsku nie umie mówić analfabeta jeden, prezydent od siedmiu boleści”, czyli w stylu polskim. Islandczycy z wypowiedzi pierwszej damy śmiali się po islandzku – bez wyszydzenia, z sympatią i zrozumieniem (I: 176).

Czasem stać go nawet na taką bardzo gorzką i smutną alkoholową metarefleksję:

Tradycyjnie temat skupi się na alkoholu. Czyżbym nie widział innych przejawów polskości w Islandii? Wzrok mam mętny od wódki? Niczym się nie różnię od tych, na których pluję? (I: 135).

Opisując miejscowość Vík położoną na południu wyspy, Gabrys stwierdza:

Sklep spożywczy zamknięty, więc wchodzimy do restauracji. Większość pracowników to Polacy. Czy jest jakieś nieskażone miasteczko w Islandii? Jeśli znajdziemy miejscowość wolną od Polaków, przeprowadzimy się tam bezzwłocznie. Tymczasem jemy frytki, podane przez Polaków (I: 169).

(Wszech)obecność Polaków dostrzegają odwiedzający Islandię i dokumentują wszyscy piszący o wyspie:

Polaków spotyka się wszędzie: na budowach, w przetwórnicy ryb, hutach aluminium, szpitalach, hotelach i pensjonatach. Pracujemy jako lekarze, kucharze, barmani, fryzjerki i opiekunki do dzieci (...) (Kozłowska, Wąsiewicz, 2023: 9).

Inaczej jednak niż wielu migrantów, utrzymujących kontakty wyłącznie z Polakami na wyspie, których „adaptacja przebiega na podstawowym poziomie, zazwyczaj wyłącznie ekonomicznym, związanym z rynkiem pracy” (Tworek, 2011: 75), Gabryś nie żyje w swoistym rozkroku między Islandią a Polską. Wręcz przeciwnie – chciałby uciec jak najdalej od swoich rodaków, jak pamiętamy, pragnie „zagubić swój język w jakiejś zupełnie nieznannej mowie”<sup>12</sup>, co jest jednak zupełnie niemożliwe na Islandii, ponieważ Polacy są wszędzie na wyspie. W końcu w 2010 roku wróci na stałe do Polski.

Autor *Islandzkich zabawek* opisuje także w sposób satyryczny różne codzienne paradoksy, np. zwraca uwagę na tablicę ogłoszeń i specyficzne ogłoszenie:

Na kredowym papierze tłusty tekst w trzech językach – islandzkim, angielskim i polskim. Nie wiem, kto tłumaczył na polski, ale należą mu się brawa. POCZTĘ NALEŻY DOSTARCZAĆ NAWET GDY NIE MA POCZTY. Brawo. No i stosuję się do żelaznej zasady listonosza – dostarczam nieistniejące listy. Chodziło o to, że ulotki reklamowe należy dostarczać wszystkim – również tym, do których nie ma listów imiennych (...). Żadnej poczty (nawet listów nieistniejących) nie trzeba dostarczać, gdy mamy do czynienia ze skrzynkami bez adresatów. Takich jest sporo w nowych, na razie tylko częściowo zamieszkanym blokach. Są one specjalnie oznakowane kartkami z odpowiednią informacją. W trzech językach – islandzkim, angielskim i polskim: PROSCE NEI WRZUCAC GAZET ANI REKLAM, DZIEKUJE (I: 163).

Intrygujący jest zwłaszcza fragment, w którym Gabryś dostrzega, że jego partnerka, która udziela długiego wywiadu islandzkiej telewizji, zdecydowanie odbiega od stereotypowego wizerunku Polaka/Polki na wyspie. W interesujący sposób, zwracając uwagę na typowy obraz polskich emigrantów w islandzkich mediach, przywołuje epizod, w którym Karolina została zaproszona do programu telewizyjnego. Materiał

<sup>12</sup> Zob. wyżej, s. 4.

jednak, mimo że nagrany, nigdy nie został wyemitowany, co Gabryś próbuje wytłumaczyć tak:

Najwyraźniej Karolina nie pasowała do profilu programu. Bo Karolina jest za mało polska, a emigranci muszą być pokazani zawsze tak samo: my tu ciężko pracujemy, w pocie czoła zarabiamy pieniądze dla naszych rodzin i dla własnej lepszej przyszłości, ble, ble, ble. Tęsknimy za ojczyzną i najbliższymi, ale się nie poddajemy, bo jesteśmy silni i jest nas tu dużo, trzymamy się razem, bo my Polacy to jedna wielka rodzina (albo jedna wielka ścierna). I nie damy się złemu Islandczykowi, który nas na każdym kroku chce wydmać, będziemy walczyć o swoje (w sobotę kupimy wódkę, a w niedzielę pójdziemy do kościoła), ale ogólnie to jest fajnie, pozdrawiamy wszystkich. Tak było w programie? (I: 90).

Gabryś bardzo często przywołuje różnorodne skojarzenia z Polską (w jego opinii polskie miasta i artykuły spożywcze są o wiele lepsze niż te na wyspie<sup>13</sup>; zauważa też np. trudny do rozpoznania i zrozumienia system komunikacji autobusowej czy śmietników w Reykjavíku). Choć to stereotyp powielany w wielu polskich współczesnych relacjach o Islandii, dostrzega obecność na sklepowych półkach przysmaku tubylców – wafelków Prince Polo („są reklamowane w Islandii jako przysmak narodowy” – I: 61). Twierdzi jednak, że Islandczycy nie wiedzą, że pochodzą one z Polski (i z jego rodzinnego Cieszyna). Płaskorzeźby w Reykjavíku przypominają mu zdobienia cieszyńskich kamienic, których kiedyś nie zauważał, a które odkrył dopiero teraz na wyspie – paradoksalnie i sentymentalnie – po 30 latach. Droga prowadząca przez Selfoss skojarzy mu się z podróżą przez Skoczów, Strumień, albo inne znane mu dobrze miasteczka Beskidu Śląskiego, a budynek, w którym

<sup>13</sup> Wspominając o polskim sklepie „Stokrotka”, pisze: „Klientami są głównie Polacy. Mogą dostać tam to, co zwykli jeść od dziecka, a czego nie mogą dostać w islandzkich sklepach – artykuły, o których Islandczycy nie mają pojęcia, albo które w wydaniu islandzkim smakują dramatycznie. Kaszanka, pulpety, leczo, gołąbki, kwaszone ogórki i kapusta, marynowane grzyby, mrożone pierogi i pyzy” (I: 61).

mieszkał z Karoliną, obity wszechobecną w stolicy Islandii rdzewiejącą blachą falistą, opisuje tak:

A przecież ten typ mieszkania należy tu do atrakcyjnych. Mój ojciec ma kemping w Koniakowie (Beskidzie Śląskim), który wygląda mniej więcej tak, jak nasz domek, też obity blachą falistą. Ale jego blaszanka, choć niewiele różni się od naszej, od biedy nadaje się do wypadu na weekend. O mieszkaniu w czymś takim nie ma mowy. W Polsce (I: 100).

Nostalgia staje się bardzo silna, gdy po prawie 10 miesiącach pobytu na wyspie zamierza odwiedzić Polskę:

Mimo wszystko podnieca mnie myśl „jutro Polska”. Mimo wszystko jest parę twarzy, które chciałoby się zobaczyć, i parę miejsc szczególnych, do których zawsze się będzie wracać (cholera, jestem sentymentalny).

Dlaczego moim ulubionym zajęciem ostatnich kilku tygodni było siedzenie przy lotnisku z piwem i fotografowanie startujących samolotów? No, dlaczego? (I: 68).

Dwumiesięczny pobyt w Polsce niezwykle go jednak rozczarował:

28 września wróciłem na wyspę. Te dwa miesiące w Polsce były paskudnym nieporozumieniem. Wakacyjna porażka i rozczarowanie (...). Szkoła gadać. Trzeba zapomnieć. Zostawić to, co było parę tysięcy kilometrów stąd. Tak daleko, że w innym świecie zupełnie. Świecie, którego nie ma (I: 69–70).

Tak wyczekiwanej podróży do Polski, mimo że w ojczyźnie był dwa miesiące, poświęcił w książce zaledwie kilka zdań, wspominając o pechowym paśmie nieszczęść: zawieszał się i psuł jego stary komputer, szwagier przypadkiem skasował fragment jego powieści, nie mógł więc realizować zamierzeń pisarskich, musiał uśpić swoje ulubione koty, nic nie wyszło też z postanowienia intensywnej nauki języka angielskiego metodą relaksacyjną. Doszło do tego jeszcze „rozczarowanie towarzyskie”,

czego nie rozwija szczegółowo w *Islandzkich zabawkach*. Jego „polskiego” świata już zasadniczo nie było, a więc powrócił na Islandię.

Autor książki, w perspektywie doświadczeń i odczuć jednostkowych oraz nadanego im znaczenia, jest przykładem emigranta tymczasowego – nie zawsze odpowiadającego jednak stereotypowemu wizerunkowi Polaka na Islandii, a nawet często krytykującego swoich rodaków. To zresztą, w mojej opinii, najciekawsze fragmenty jego publikacji – narracja subiektywna, wielowarstwowa i hybrydyczna, przedstawiająca doświadczenie jednostkowe i sens, jaki mu nadał Gabryś. Dla niego emigracja to swoista przygoda – ważna strategia adaptacyjna i dostosowawcza, choć tak naprawdę nigdy się tutaj nie zdomowił i nie został na dłużej:

Miesiące uciekają jeden za drugim (...). Zniknęło już pierwsze zauroczenie Islandią, pierwsze hausty przygody już dawno zostały wypite. Po kilku miesiącach wszystko wydaje się być tu oczywiste i znajome. Islandia fascynuje turystów, ale niewielu chciałoby w niej zakotwiczyć na dłużej. Wielu obcokrajowców zamieszkujących wyspę nienawidzi jej (zwłaszcza Polacy), są tu tylko dla kasy (I: 67).

Gabryś prezentuje się czytelnikom „jako Inny w stosunku do tego, który migrację rozpoczynał” (Gosk, 2012: 9), choć mimo wszystko raczej rzadko wykracza poza stereotypowy paradygmat myślenia dualistycznego: imigrant – obywatel, my – inni, łączność z miejscem – nieumiejscowienie<sup>14</sup>.

Warto uważnie przeczytać relację Gabryśia, która stanowi pierwszą w polskim piśmiennictwie próbę opisu strategii adaptacji polskiego imigranta, przedstawiciela najliczniejszej i młodej wiekiem oraz stażem mniejszości narodowej na Islandii, do nowego środowiska społecznego i przyrodniczego (zob. szerzej: Rott, 2018)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Wykorzystuję tutaj kategorie wymienione przez Hannę Gosk (2012: 11).

<sup>15</sup> Muszę w tym miejscu zweryfikować zawartą w artykule moją wcześniejszą opinię o znaczeniu literackim książki Gabryśia – czytana po latach, zyskuje na wartości. War-

## Literatura

- Budyta-Budzyńska M., 2011, *Islandzki kryzys finansowy a strategie adaptacyjne Polaków na Islandii*, w: *Integracja czy asymilacja. Polscy imigranci w Islandii*, red. M. Budyta-Budzyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 91–122.
- Budyta-Budzyńska M., 2016, *Polacy na Islandii. Rekonstrukcja przestrzeni obecności*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Budyta-Budzyńska M., red., 2011, *Integracja czy asymilacja? Polscy imigranci w Islandii*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Gabryś M., 2010, *Islandzkie zabawki. Zapiski z wyspy wulkanów*, Wydawnictwo Pascal, Bielsko-Biała.
- Gosk H., 2012, *Wprowadzenie*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Universitas, Kraków, s. 7–11.
- Kozłowska A., Wąsiewicz M., 2023, *Islandia i Polacy. Historie tych, którzy nie bali się zaryzykować*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Raczyński R., 2015, *Polacy w Islandii. Aktywność społeczno-polityczna*, Harmonia Universalis, Gdańsk.
- Rott D., 2018, *Oswajanie przestrzeni Islandii w piśmiennictwie polskim. Rekonesans*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 2, s. 49–59.
- Tworek K., 2011, *Motywy migracji i typy migracyjne – przypadek polskich emigrantów na Islandii*, w: *Integracja czy asymilacja. Polscy imigranci w Islandii*, red. M. Budyta-Budzyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 66–76.
- Wojtyńska A., 2009, *Islandia i Islandczycy oczami polskich imigrantów*, w: *Islandia. Wprowadzenie do wiedzy o społeczeństwie i kulturze*, red. R. Chymkowski, W.K. Pessel, Wydawnictwo Trio, Warszawa s. 147–169.
- Wojtyńska A., 2011, *Historia i charakterystyka migracji z Polski do Islandii*, w: *Integracja czy asymilacja. Polscy imigranci w Islandii*, red. M. Budyta-Budzyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 29–43.

to dokładnie przeanalizować jeszcze jej fragmenty opisujące zalety Islandii, dotyczące swoistej fascynacji często ekscentrycznym ubiorem czy zachowaniem mieszkańców (i mieszkańek) wyspy, a także przyrody czy kultury muzycznej.

DARIUSZ ROTT – PhD, DLitt., professor at the Institute of Polish Studies, University of Silesia, Katowice, Poland / prof. dr hab., Instytut Polonistyki, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Rott is a literary scholar specialising in the history of Old Polish literature. His research interests also include contemporary Polish travel books. Rott has served as a visiting professor at Collegium Civitas in Warsaw, Palacký University Olomouc (the Czech Republic), Sofia University “St. Kliment Ohridski” (Bulgaria), University of Trnava (Slovakia), and Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University (Ukraine). His research has revolved around Iceland for years, and he has led tourist expeditions to the island several times.

Historyk literatury dawnej Polski. Jego zainteresowania naukowe obejmują również współczesny polski reportaż podróżniczy. Był profesorem wizytującym w Collegium Civitas w Warszawie, na Uniwersytecie Palackiego w Ołomuńcu (Czechy), Uniwersytecie Sofijskim im. św. Klemensa z Ochrydy (Bułgaria), Uniwersytecie św. św. Cyryla i Metodego w Trnawie (Słowacja), Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Pawła Tyuczyny w Humaniu (Ukraina). Od lat naukowo zajmuje się Islandią. Kilukrotnie prowadził wyprawy turystyczne na wyspę.

E-mail: [dariusz.rott@us.edu.pl](mailto:dariusz.rott@us.edu.pl)



Justyna Zych

<https://orcid.org/0000-0002-4346-5313>

Uniwersytet Warszawski  
Warszawa, Polska

## Między autobiografią a bedekerem. Pisarki jako przewodniczki

Between Autobiography and a Baedeker.  
Women Writers as Guides

**Abstract:** The aim of the article is to signal and analyze a symptomatic phenomenon evident in the Polish publishing market, situated on the border between tourism and literature, and reflecting various connections and mutual inspirations between practical travel literature such as guides and walkers, classified as non-fiction, and fiction. It is devoted to a series of guidebooks to mainly European cities and islands entitled "Podróż Nieoczywista" that has been published since 2019. The guides by three famous writers i.e. Grażyna Plebanek, Manuela Gretkowska and Katarzyna Tubylewicz were subject to a detailed analysis. The study focuses primarily on the coexistence, in their books, of the non-fictional nature of urban topography, autobiographical reminiscences about the places described by the aforementioned writers, and references to the plots of their own, as well as other authors' literary works, whose action takes place in these locations. To carry out the analysis, the terms and concepts taken from geopoetics, urban studies and gender studies were used. The article is a contribution to the outline of the current image of Polish literature, in which a clear tendency is to shift peripheral genres (a guide) towards the literary center.

**Keywords:** guide, autobiography, fiction, non-fiction

**Abstrakt:** Celem artykułu jest zasygnalizowanie i przeanalizowanie symptomatycznego zjawiska na polskim rynku wydawniczym, sytuującego się na pograniczu turystyki i literatury oraz odzwierciedlającego rozmaite powiązania i wzajemne inspiracje zachodzące między użytkową literaturą podróżniczą (przewodniki, spacerowniki), zaliczaną do *non-fiction*, a beletrystyką. Poświęcony jest on mianowicie serii bedekerów po miastach i wyspach, głównie europejskich, pt. „Podróż Nieoczywista”, ukazującej się od 2019 roku. Szczegółowej analizie poddane zostały przewodniki autorstwa trzech znanych pisarek: Grażyny Plebanek, Manuli Gretkowskiej i Katarzyny Tubylewicz. Studium koncentruje się przede wszystkim na współistnieniu w ich bedekerach i spacerownikach niefikcjonalności topografii miejskiej, autobiograficznych reminiscencji dotyczących opisywanych miejsc oraz nawiązań do fabuły utworów literackich – własnych i cudzych, których akcja rozgrywa się w tych lokalizacjach. Do przeprowadzenia analizy zastosowane zostały pojęcia i koncepcje zaczerpnięte z geopoetyki, studiów miejskich oraz *gender studies*. Artykuł stanowi przyczynek do zarysowania aktualnego obrazu literatury polskiej, w którym wyraźną tendencją jest przesunięcie gatunków peryferyjnych (przewodnik) w stronę literackiego centrum.

**Słowa kluczowe:** przewodnik, autobiografia, fikcjonalność, literatura faktu



Przewodnik autorstwa pisarki czy pisarza nie jest zjawiskiem nowym – o ile rozumiemy pojęcie *przewodnik* szeroko, także jako zbiór esejów poświęconych określonemu miastu, regionowi czy krajowi lub diarystyczny zapis własnych podróży i wędrówek. Wystarczy wspomnieć utwory Zbigniewa Herberta będące owocem jego kulturowych peregrynacji po różnych krajach europejskich czy literacki hołd Jarosława Iwaszkiewicza dla Włoch, a zwłaszcza dla Sycylii, spośród zaś najnowszych publikacji – np. *Osobisty przewodnik po Pradze* Mariusza Szczygła. Jednak cała seria bedekerów pisanych konkretnie na zamówienie wydawnictwa przez współczesnych pisarzy i pisarki zwraca uwagę jako fenomen chyba bezprecedensowy na polskim rynku wydawniczym, a przy tym symptomatyczny, bo wiele mówiący o aktualnych potrzebach, oczekiwaniach i zainteresowaniach odbiorców, którzy są jednocześnie podróżnikami i czytelnikami. Chodzi mianowicie o serię „Podróż Nieoczywista” warszawskiego wydawnictwa Wielka Litera, która ukazuje się regularnie od 2019 roku. Liczy już dziewięć tomów, a składają się na nią przewodniki po miastach i wyspach – głównie europejskich, ale nie tylko.

Jaką niszę wypełniają te publikacje na – przesyconym już, zdawałoby się – rynku literatury podróżniczej? Ambicję i intencję serii komunikuje bezpośrednio jej tytuł – przewodniki ukazujące się w tym cyklu wydawniczym mają być nieoczywiste, a więc niesztampowe, mają się zdecydowanie różnić od większości tego typu propozycji. Ten imperatyw oryginalności odzwierciedla zapewne wyraźną wśród wielu współczesnych miłośników podróży tendencję do stronięcia od masowości i banalności, czyli od utartych szlaków, pakietów *all inclusive* czy zwiedzania miejsc wymienianych w rankingach największych atrakcji turystycznych. Przewidywalności, anonimowości i powierzchowności produktów przemysłu turystycznego sformatowanych z myślą o niewymagającym masowym odbiorcy przeciwstawiana jest coraz wyraźniej potrzeba oferty spersonalizowanej, szytej na miarę, przede wszystkim zaś – poszukiwanie autentyczności, a więc faktycznego kontaktu z prawdziwymi mieszkańcami i realną kulturą odwiedzanego kraju zamiast serwowanego przyjezdnym rzekomego ludowego rękodzieła *made in China*. „W Meksyku turyści domagają się spotkania z Majami, w Australii

z Aborygenami, a w Kenii z Masajami” – podsumowała ten trend Jennie Dielemans w książce *Witajcie w raju. Reportaże o przemyśle turystycznym* (Dielemans, 2011: 48).

W serii „Podróż Nieoczywista” w rolę *cicerone* wcielili się ludzie pióra reprezentujący rozmaite gatunki i style wypowiedzi literackiej oraz publicystycznej. Weronika Wawrzkowicz-Nasternak, dziennikarka, oraz Marta Stacewicz-Paixão, filolożka, podzieliły się swoją fascynacją Lizboną. Tłumaczka i producentka Marta Hopfer-Gilles przybliżyła rodakom Oslo. Marta Guzowska, autorka poczytnych kryminałów, nakreśliła portret Wiednia. Anna Klara Majewska, twórczyni popularnej trylogii obyczajowej, wystąpiła jako przewodniczka po Majorce. Piotr Ibrahim Kalwas, reportażysta znany głównie z tekstów poświęconych islamowi, oprowadził czytelników po Gozo, wyspie sąsiadującej z Maltą. Z kolei Beata Lewandowska-Kaftan, geografka i wydawczyni, zabrała miłośników literackich wojaży na Zanzibar. Na serię składają się również trzy tomy stworzone przez pisarki o bogatym dorobku literackim i dużej rozpoznawalności medialnej, i to te właśnie tomy zostaną szczegółowo omówione w niniejszym artykule. W cyklu „Podróż Nieoczywista” możemy mianowicie zwiedzać Wenecję w towarzystwie Manueli Gretkowskiej, przechadzać się po Brukseli z Grażyną Plebanek i poznawać Sztokholm według wskazówek i rekomendacji Katarzyny Tubylewicz.

Autorzy i autorki przewodników po poszczególnych miastach i wspaniach nie zostali wybrani przypadkowo, a zadanie napisania bedekera w tym literacko-podróżniczym cyklu powierzono im ze względu na ich silne związki biograficzne z danym miejscem. Są to bowiem osoby, które albo od wielu lat mieszkają na stałe w opisywanych przez siebie okolicach, albo prowadzą nomadyczne życie między Polską a krajem, który urzekł ich na tyle, by uczynili zeń drugą ojczyznę. Wyjątkiem jest Gretkowska, która nigdy nie osiadła w portretowanej przez siebie Wenecji, jednak kilkanaście dłuższych i krótszych pobytów w tym mieście oraz imponująca erudycja w zakresie jego dziejów czynią z pisarki równie kompetentną i wiarygodną przewodniczkę co jej koleżanki i koledy po piórze, którzy na co dzień przemierzają opisywane przez siebie ulice

i parki. Wszystkie bedekery w serii zostały więc stworzone przez ludzi, którzy mogą uchodzić za lokalsów, bo znają miejsca, o których piszą, tak dobrze jak – a nawet lepiej niż – tubylcy zakorzenieni w tej przestrzeni od pokoleń. Autorki i autorzy łączą bowiem gruntowną znajomość lokalnej topografii i miejscowych zwyczajów z obszerną wiedzą o historii i kulturze danego zakątka, która właściwa jest zwykle pasjonatom danej lokalizacji.

Czytelnicy są więc skłonni uznać, że np. opis Sztokholmu w wykonaniu Tubylewicz jest prawdziwy i wiarygodny, pozwala poznać jego faktyczne zalety i mankamenty, a jednocześnie nie stanowi szablonowego i bezosobowego tekstu, od jakich roi się w większości przewodników, bo po pisarce można się przecież spodziewać oryginalności i kreatywności, wolno od niej wymagać ciekawego autorskiego pomysłu na zaprezentowanie ukochanego miasta i umiejętności oddania czegoś tak nieuchwytnego jak jego *genius loci*. Autorytet tubylczyni jest tu podbity autorytetem literatki, co ma gwarantować zarówno autentyzm, jak i tytułową i jakże pożądaną nieoczywistość doświadczenia podróżniczego. Ponadto polskich literatów w roli przewodników – pomimo wrośnięcia w nowy krajobraz i przyjęcia lokalnego stylu życia – jako przyjezdnych cechuje nieuchronnie pewien dystans i tendencja do porównywania codzienności aktualnego miejsca pobytu z realiami znanymi z Polski. Przekłada się to na ich zdolność opisywania przybranych ojczyzn w sposób przekonujący i zrozumiały dla rodaków.

Oferując czytelnikom możliwość wyruszenia na wyprawę ze znanymi polskimi pisarkami do słynnych miast – ważnych nie tylko dla historii i kultury europejskiej, lecz także dla biografii i twórczości literatek – analizowana seria przewodników zdaje się świadomie odpowiadać właśnie zapotrzebowaniu na niepowtarzalne i autentyczne doświadczenie podróżnicze. Czy dla wielbicieli literatury w ogóle, a szczególnie konkretnej autorki, może istnieć bardziej intrygująca propozycja zwiedzania jakiegoś miejsca, aniżeli ta sygnowana przez ulubioną pisarkę, a zarazem koneserkę danej metropolii? Tym bardziej że z takiego bedekera prawdopodobnie można również sporo dowiedzieć się o jej życiu prywatnym, a także o kulisach powstawania

jej powieści czy reportaży, jeśli ich akcja została osadzona w opisywanej lokalizacji.

Niezależnie od spójnych założeń serii i czytelnego klucza doboru *ciceroni*, te wydane pod wspólnym szyldem przewodniki bardzo się od siebie różnią – tak bardzo, jak odmienne są style pisarskie, upodobania gatunkowe oraz zainteresowania ich autorek. Jeżeli znamy ich twórczość, możemy przypuszczać, czego się spodziewać po literackich portretach miejsc bliskich ich sercu, a nasze czytelnicze antycypacje i hipotezy znajdują potwierdzenie w kolejnych tomach serii. Odzwierciedlają one bowiem język, wątki i perspektywy charakterystyczne dla poszczególnych pisarek.

Nie zaskoczy nas więc, że charakterystyka Brukseli w wykonaniu Plebanek, nosząca podtytuł *Zwierzęcość w mieście*, to feministyczno-ekologiczno-postkolonialny portret wielokulturowej i tętniącej życiem europejskiej metropolii. Szlak wytyczony przez pisarkę, która mieszka w belgijskiej stolicy już od 19 lat, prowadzi przede wszystkim śladami wybitnych i zasłużonych, a często zapomnianych i niedocenionych mieszkanki Brukseli z różnych epok. W tym ujęciu wyraźna jest perspektywa genderowa, przejawiająca się w intencji uczynienia kobiet – które współtworzyły historię i kulturę miasta, a które „pominięto w wielkich narracjach współczesnego światowego porządku” (Kubica, 2006: 8) – głównymi bohaterkami opowieści o Brukseli. Inspiracją dla brukselskiej włóczęgi Plebanek są również protagoniści nieantropocentryczni. Autorka podąża bowiem nurtem niemal całkowicie zabetonowanej, a więc niewidocznej rzeki Senne, którego odtworzenie wymagało quasi-detektywistycznych poszukiwań – i w archiwach, i w terenie – oraz tropem *zinneke*, bezpańskich kundli szwendających się po mieście, które Plebanek uznaje za jeden z jego symboli. Za symbolicznością psów przemawia nie tylko ich wszechobecność na brukselskich ulicach, ale i uwiecznienie w postaci mało znanego pomnika *Zinneke Pis*, zdaniem pisarki znacznie ciekawszego niż powielany w nieskończoność na zdjęciach i pocztówkach *Manneken Pis*. Ważnymi wątkami tej nieszablonowej opowieści o Brukseli są także demaskowanie jej szokującej kolonialnej przeszłości, aktualne zagorzałe dyskusje na ten temat

dzielące społeczeństwo belgijskie oraz liczna współczesna zbiorowość brukselczyków pochodzenia kongijskiego – widoczna, ale wciąż marginalizowana. Na swojej autorskiej trasie po Brukseli Plebanek nie tylko metodycznie omija zabytki, którym większość przewodników poświęca najwięcej uwagi, czyli muzea czy Pałac Królewski, ale celowo unika też budynków będących siedzibami różnych organów Unii Europejskiej, żeby przeciwstawić się stereotypowemu utożsamieniu miasta ze stolicą Europy i centrum unijnej biurokracji.

Z kolei wenecki bedeker Gretkowskiej, o pełnym polotu podtytułe *Miasto, któremu się powodzi*, jest gawędziarską i błyskotliwie napisaną opowieścią o fascynującej historii i kulturze Serenissimy, umiejętnie przetykaną praktycznymi wskazówkami autorki. Na okładce książki literatka została przedstawiona za pomocą lapidarnej, acz znamiennej formuły: „Pisarka, która zawsze marzyła, by zostać przewodniczką po Wenecji”. Gretkowska hojnie dzieli się wiedzą bywalczyńni i koneserki miasta. Prowadzi czytelników mniej uczęszczanymi uliczkami, by uniknęły tłumu, poleca ulubione kawiarnie i księgarnie, pamiętając o rozsądnych cenach, sugeruje, o jakiej porze dnia widok na daną *piazza* jest najbardziej malowniczy. Pisarka nie ogranicza się tylko do warstwy wizualnej. W swoim zmysłowym literackim portrecie Wenecji próbuje oddać także charakterystyczne dźwięki, smaki i zapachy miasta. Nie zapomina o ważnych datach w weneckim kalendarzu – choćby o karnawale, festiwalu filmowym i biennale sztuki współczesnej. Równolegle konsekwentnie snuje erudycyjną opowieść o dziejach miejskiej potęgi na Morzu Adriatyckim, obfitującą w cytaty i anegdoty, do czego pretekst stanowi niemal każdy mijany pałac, most czy zaułek, nieuchronnie związany z którymś ze sławnych mieszkańców czy bywalców Wenecji. Dzięki jej bedekerowi możemy spacerować po mieście kanałów śladami Marca Polo, Antonia Vivaldiego, Tycjana, George Sand, Peggy Guggenheim, Ernesta Hemingwaya czy George’a Clooneya. Wierna reputacji naczelniej skandalistki literatury polskiej Gretkowska z lubością odkrywa też libertyńskie i hedonistyczne oblicze Wenecji spod znaku Casanovy, co zapowiadają już niektóre tytuły rozdziałów, choćby: *Kochankowie z hotelu Danieli*, *Uczciwe kurtyzany* czy *Miłość w żeńskich klasztorach*.

Z kolei bedeker sztokholmski, któremu Tubylewicz nadała podtytuł *Miasto, które tętni ciszą*, najbardziej przypomina typowe przewodniki. Obfituje w konkretne i praktyczne informacje, tj. adresy, ceny, godziny otwarcia czy opisy najdogodniejszych połączeń. Pisarka zdecydowała się nawet poświęcić cały rozdział muzeom w szwedzkiej stolicy, z tym że zamiast tych powszechnie uważanych za obowiązkowy punkt każdej wycieczki zaproponowała autorską listę mniej uczęszczanych czy niemal nieznanymi instytucji kultury. Forma tej publikacji także jest zbliżona do konstrukcji i wyglądu większości przewodników – o ile książki Plebanek i Gretkowskiej wypełnia ciągły tekst, o tyle w bedekerze Tubylewicz nie brakuje elementów niezależnych od toku narracji i wyróżnionych graficznie – są to głównie rozmaite listy, rankingi i wyliczenia w rodzaju: „Nie do przegapienia na Södermalm” czy „Dobre i sprawdzone wypożyczalnie kajaków”. Jednak pisarkę, znaną głównie z licznych reportaży na temat współczesnej rzeczywistości szwedzkiej, interesuje przede wszystkim mentalność sztokholmczyków oraz problemy społeczne w stolicy Szwecji, która uchodzi za otwartą i tolerancyjną, lecz okazuje się – według Tubylewicz, przysposobionej sztokholmki od prawie 24 lat – miastem podziałów etnicznych i klasowych, zaskakująco hermetycznym dla przyjezdnych. Dlatego, oprowadzając po malowniczej metropolii, reportażystka nie ogranicza się do reprezentacyjnego centrum, ale wiele uwagi poświęca sztokholmskim przedmieściom, gdzie mieszka większość imigrantów. Autorka *Moralistów* wplata również do przewodnika, podobnie jak do swoich reportaży, kilka wywiadów, m.in. z polską lektorką uczącą uchodźców języka szwedzkiego czy ze znawcą sztokholmskich suburbiów jako fenomenu socjologiczno-architektonicznego. Jeszcze jednym komponentem tego niefikcyjnego patchworku literackiego, mającego oddać obraz współczesnego Sztokholmu, jest emocjonalny artykuł pierwotnie opublikowany przez Tubylewicz w „Gazecie Wyborczej” 8 kwietnia 2017 roku, czyli dzień po ataku terrorystycznym w stolicy Szwecji, umieszczony w omawianej książce pod tytułem *Nie w Sztokholmie. Nie w kraju Astrid Lindgren. Mam nadzieję, że już nigdy więcej*.

Autorskie *ja* jest wyraźne, donośne i eksponowane we wszystkich trzech bedekerach, i to nie tylko dzięki pierwszoosobowej narracji. Każda z pisarek deklaruje, że zabiera czytelników na wyprawę po swoim mieście, poleca swoje sprawdzone adresy, rekomenduje swoje ulubione trasy spacerów, przedstawia swoją subiektywną wizję Brukseli, Wenecji czy Sztokholmu. W każdym z przewodników pojawiają się także liczne reminiscencje autobiograficzne, często pełne emocji, choćby wspomnienie z pierwszej podróży do portretowanego miasta. Na przykład obrazowy opis weneckiej epifanii Gretkowskiej pozwala czytelnikom dowiedzieć się dużo o życiu prywatnym pisarki:

Był koniec lat 80. ubiegłego wieku. Przyjechałam z ponurego, szarego świata komuny do miasta światła, wolnego świata. (...) Łatwo sobie wyobrazić, co wtedy czułam – dwudziestoparoletnia absolwentka filozofii, znająca Zachód tylko z biblioteki, a włoską sztukę z szarych reprodukcji. Wysiadłam na weneckim dworcu Santa Lucia prosto w hologram objawienia: estetyki, przepychu historii. (...) Bardzo, bardzo starałam się razem z moim ówczesnym mężem nie wyglądać na uchodźców z brzydoty i biedy. (...) Nigdy nie myślałam, że będę po latach w Wenecji turystką, nie wieczną uciekinierką, i zbuduję swoje życie od nowa (Gretkowska, 2020: 21–24).

Przewodniki niepozbawione są również pewnej fabuły wykraczającej poza prostą konwencję miejskiej *flânerie* okraszanej historyczno-kulturowo-socjologicznymi dygresjami. U Gretkowskiej na akcję składają się przygody autorki i jej córki Poli Pietuchy podczas pobytu w Wenecji, kiedy to pracowały wspólnie nad przewodnikiem – matka nad treścią, dziecko – nad oprawą fotograficzną publikacji. Dowiadujemy się więc m.in., że turystki postanowiły opuścić w nocy hotel, w którym dopiero się zameldowały, gdyż nieustające dziwne szmery i błyski utwierdziły je w przekonaniu, że w zabytkowym *palazzo* straszy (Gretkowska, 2020: 384–392). Ten epizod daje oczywiście asumpt do barwnej opowieści o duchach dawnych weneccjan nawiedzających miasto. Śledzimy także żywiołowe reakcje narratorki i jej córki na niepokojące podwyższanie się poziomu wody w lagunie, którego kulminacją jest zalanie weneckich ulic przez

sezonowy przypływ, zwany *acqua alta*, i brodzenie po kolana w wodzie (Gretkowska, 2020: 62–75). Takie zapisy konkretnych osobistych doświadczeń z pobytu w Wenecji przybliżają, unaocniają Wenecję w relacji Gretkowskiej. Wątki autobiograficzne, choćby anegdotyczne, wzmacniają autentyczność opisu, urzeczywistniają miasto owiane legendą i zdają się jeszcze potęgować niefikcjonalność, która i tak jest przecież właściwa przewodnikowi jako gatunkowi.

Zresztą zaangażowanie do projektu dzieci pisarek jest kolejnym wspólnym mianownikiem omawianych przewodników. Każda publikacja w serii ma bogatą szatę graficzną, którą tworzą zdjęcia zrobione głównie albo wyłącznie przez potomstwo autorek. Informacja o autorstwie fotografii umieszczona jest zarówno na stronie tytułowej, jak i na czwartej stronie okładki każdego z bedekerów. Brukselę uwiecznił na zdjęciach Maciej Strupczewski, syn Plebanek, Sztokholm zaś do książki swojej matki sfotografował Daniel Tubylewicz. Nasuwa się pytanie, czy była to inicjatywa samych autorek, pozwalająca na artystyczne zaistnienie ich dzieciom, czy zręczny chwyt marketingowy wydawnictwa, podbijający jeszcze komercyjny potencjał serii – prawdopodobnie i jedno, i drugie. Zabieg ten z pewnością wzmaga jednocześnie wrażenie autentyczności i nieprzeciętności bedekerów. Utwierdza nas bowiem w przekonaniu, że przewodnik, który trzymamy w rękach, jest inny niż pozostałe – subiektywny i literacki, ale solidnie przygotowany, łącznie z bogatą i aktualną dokumentacją fotograficzną, a więc silnie osadzony w niefikcjonalnej rzeczywistości; w dodatku zaś prywatny, powstały w wyniku rodzinnej współpracy, wzmacniającej więź matki i dziecka i pozwalającej im wspólnie, ale na różne sposoby – przez słowo lub przez obraz – wyrazić admirację dla ukochanego miasta. Ten sugestywny chwyt można też wpisać w poetykę kultury w kontakcie, o której pisał Andrzej Zieniewicz, mając na myśli utwory, które cechuje „pragnienie wejścia w dialog” oraz zwrot, ruch „ku doświadczeniu, ku autentyczności” (Zieniewicz, 2020: 19). Zdaniem badacza formuła „słowo plus obraz”, a więc taka konstrukcja tekstu, w której przekaz medialny, np. zdjęcie, jest jego integralną częścią, stanowi jedną z najbardziej efektywnych metod nawiązywania komunikacji z odbiorcami – z jednej



strony „przydaj[e] (...) autentyzmu” z drugiej zaś – „zaspokaj[a] nasze pragnienie powieści” (Zieniewicz, 2020: 19).

Jeszcze jednym podobieństwem między bedekerami Plebanek, Gretkowskiej i Tubylewicz jest pewne uwikłanie fikcji literackiej w materię przewodnika jako gatunku niefikcjonalnego. Publikacje te obfitują bowiem nie tylko w cytaty z licznych utworów związanych z portretowanym miastem i w aluzje do cudzej twórczości – np. autorka *Moralistów* z upodobaniem przywołuje fragmenty swoich ulubionych szwedzkich wierszy i powieści – lecz także w odniesienia do własnych książek. Ich akcja jest wszak często osadzona właśnie w tych miejscach, które prozaiczki chciałyby opisać również w swoim przewodniku. Reminiscencje fikcyjnych scen czy dialogów z własnych powieści nakładają się więc teraz nieuchronnie na miejską rzeczywistość, choć przecież pierwotnie inspiracja przebiegała w odwrotnym kierunku – to określona realna przestrzeń stawała się niezbędną scenografią dla powieściowej fikcji. Dzięki tym literackim referencjom opisywane miejsca zostają – przynajmniej w oczach miłośników literatury – dodatkowo uatrakcyjnione, a zarazem ukonkretnione, uprawomocnione. Odkrycie, że znane z beletrystyki lokalizacje naprawdę istnieją – że można pójść do parku, gdzie spacerowali bohaterowie powieści, i napić się kawy w ich ulubionej kawiarni – urealnia tę fikcję literacką, ale jednocześnie to obecność w literaturze nobilituje te miejsca – do tego stopnia, że stają się obowiązkowymi punktami na trasie zwiedzania miasta przez fanów danej książki, celem swoistych literackich pielgrzymek, które same w sobie stanowią ciekawe zjawisko, sytuujące się właśnie gdzieś na pograniczu niefikcjonalnej topografii miejskiej i powieściowego świata przedstawionego.

Za apogeum takiego przemieszania porządków fikcji literackiej i autobiograficznego *non-fiction* można uznać scenę opisaną przez Plebanek w przewodniku po Brukseli. Otóż kiedy pisarka szła pewnego dnia ulicą belgijskiej stolicy, podbiegła do niej rozentuzjasmowana kobieta z egzemplarzem powieści *Nielegalne związki* w ręku. Okazało się, że to polska czytelniczka, która przyleciała do Brukseli specjalnie po to, żeby zwiedzać miasto śladami bohaterek i bohaterów książki, i od razu rozpoznała

wśród przechodniów swoją ulubioną autorkę (Plebanek, 2021: 256–257). Takie przypadkowe spotkanie twórczyni w rzeczywistej scenerii jej własnej powieści podczas podążania tropem książkowych protagonistów wydaje się szczególnie zagmatwanym przypadkiem złożonych zależności między fikcją a niefikcjonalnością, z jakimi możemy się zetknąć w serii „Podróż Nieoczywista”. W innym fragmencie Plebanek zdradza, że widok z okna głównej bohaterki jej powieści *Pani Furia* ma swój pierwowzór w panoramie rozciągającej się za szybą w mieszkaniu jednej z brukselskich koleżanek prozaiczki. Ukazuje więc konkretną inspirację miastem czy raczej namacalne przeniknięcie przestrzeni Brukseli do fabuły utworu. Autorka wyjaśnia na tym przykładzie, w jaki sposób topografia belgijskiej stolicy uobecnia się w jej twórczości: „Ilekcroć do niej [do koleżanki – J.Z.] przychodziłam, hipnotyzowała mnie budowla [Pałac Sprawiedliwości – J.Z.] otulona w ażurowy szkielec rusztowań, zwieńczona złotą kopułą. Opisałam ten widok w powieści” (Plebanek, 2021: 121). Literatka zdaje się więc sama naprowadzać na miejsca utrwalone w swoich powieściach, podpowiada szlak zwiedzania wiodący śladami stworzonych przez siebie bohaterek. Elżbieta Rybicka nazwała takie trasy turystyczne, podyktowane ścisłym powiązaniem praktyk podróżowania i czytania, podróżami lekturowymi (Rybicka, 2014: 223).

Wszystkie trzy omawiane tu książki, proponujące różne scenariusze spacerów po opisywanych miastach, w mniejszym lub większym stopniu odwołują się do strategii określanej jako *reading-as-walking*, czyli do praktyki „jednoczesnego chodzenia w realnej przestrzeni i czytania jej fikcyjnej reprezentacji” (Szalewska, 2019: 61). Niekiedy przechadzki odwzorowują drogi protagonistów wykreowanych przez same autorki, czasami zaś szlak miejskiej wędrówki wyznaczają powieściowe ścieżki bohaterów powołanych do życia przez innych pisarzy. Jednoznaczna klasyfikacja genologiczna tych publikacji, pozostających na pograniczu turystyki i literatury, na styku przewodnika i spacerownika, nie jest prosta. Wpisują się one w szeroką definicję bedekera, choć różnią się proporcjami treści, które powinny się znaleźć w typowym wydawnictwie tego rodzaju. Przypomnijmy, że

[z]a przewodnik turystyczny jest uznawane wydawnictwo służące turystom, w którym w sposób popularny, lecz ścisły (...) przedstawione są najważniejsze wiadomości dotyczące środowiska naturalnego, historii i współczesności, są prezentowane trasy zwiedzania lub wędrówek oraz podane niezbędne informacje użytkowe (Mika, 2007: 484).

Jednak rozbudowane partie eseistyczne, reportażowe i autobiograficzne ewidentnie wykraczają poza prosty szablon bedekera. Należy więc poszukać bardziej pojemnej formuły gatunkowej, która pozwoliłaby pomieścić te hybrydyczne teksty, w większości zdecydowanie bardziej literackie niż użytkowe, a jednocześnie akcentowałaby wyraźną klamrę tematyczną łączącą wszystkie analizowane utwory, czyli miasto. Takim nośnym i zręcznym pojęciem są urbanalia, które Katarzyna Szalewska określiła jako „teksty związane z doświadczeniem miejskości tematycznie i formalnie, w tym sensie, że stanowią efekt poszukiwań tekstowych form ekwiwalencji doświadczenia bycia w przestrzeni miejskiej, z właściwymi mu odczuciami zmysłowymi (...) oraz odczuciem ruchu, przemierzania miasta w sensie de Certeauwskiej praktyki przestrzennej” (Szalewska, 2017: 17). Wprawdzie jest to termin nazywający praktykę kulturową, a nie gatunek literacki, jednak trafnie oddaje charakter dzieł zróżnicowanych i nieortodoksyjnych genologicznie, ale spowinowaconych tematycznie przez pierwszoplanowy motyw miasta. Można zaryzykować twierdzenie, że im więcej jest w urbanaliach wątków autobiograficznych, śladów własnego miejskiego doświadczenia autorek, tym silniejszym efektem autentyczności i komunikatywności owocuje dany tekst.

Cała seria „Podróż Nieoczywista” jest jednym z wielu świadectw nobilitacji przewodnika jako gatunku i jego wyraźnego w ostatnich latach przesunięcia z peryferii w stronę literackiego centrum. Pozyskanie do współpracy w ramach tego cyklu wydawniczego znanych i cenionych pisarek z jednej strony także dowodzi usytuowania bedekerek i spacerowników wyżej w literackiej hierarchii, z drugiej zaś odpowiada zapewne w dużej mierze za sukces komercyjny serii, którego każą się domyślać zarówno liczne entuzjastyczne wypowiedzi czytelników na

forach takich serwisów, jak np. [lubimyczytac.pl](http://lubimyczytac.pl), jak i systematyczne publikowanie kolejnych tomów.

Jerzy Madejski zauważył, że przewodniki stają się coraz częściej „instruktażem przeżywania przestrzeni” (Madejski, 2019: 20). Nie tylko podsuwają zwiedzającym szczegółowe trasy, lecz także dostarczają gotowych scenariuszy odkrywania i doświadczenia miasta, popartych i uwiarygodnionych wiedzą, a przede wszystkim autopsją biograficzną autorów. Z kolei popularność bedekerów i wzorców poznawania miasta, które rozpowszechniają, nie pozostaje bez wpływu na beletrystykę. Zdaniem badacza czynnik ten oddziałuje zwrotnie na sposób tworzenia fikcji literackiej, co przejawia się chętnym przyjmowaniem przez pisarzy roli przewodników i „profilowa[niem] przez nich swojej twórczości w taki sposób, by mieściła się we współczesnych ramach dyskursywnych” (Madejski, 2019: 20). Być może rzeczywiście tak różne, ale powiązane przecież ze sobą zjawiska, jak: zwrot przestrzenny w humanistyce, niesłabnące zainteresowanie podróżami, popularność tras turystycznych śladami bohaterów książkowych, silne zapotrzebowanie na niefikcjonalność w literaturze, sprawiły, że literaci – podświadomie albo z pełną premedytacją – zaczęli pisać kolejne powieści tak, żeby łatwo poddawały się mapowaniu, wytyczały szlaki zwiedzania, którymi podążą czytelnicy-fani, i wreszcie żeby mogły wkrótce stać się kanwą przewodników, mających ułatwić odnalezienie literackiego świata przedstawionego w przestrzeni niefikcjonalnej.

## Literatura

- Dielemans J., 2011, *Witajcie w raj. Reportaże o przemyśle turystycznym*, przeł. D. Górecka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Gretkowska M., 2020, *Wenecja. Miasto, któremu się powodzi*, Wielka Litera, Warszawa.
- Kubica G., 2006, *Siostry Malinowskiego, czyli kobiety nowoczesne na początku XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Madejski J., 2019, *Wstęp. Przewodnik, bedeker, poradnik i geoliteratura*, w: *Geoliteratura. Przewodnik, bedeker, poradnik*, red. J. Madejski, S. Iwasiów, Universitas, Szczecin–Kraków, s. 5–20.
- Mika M., 2007, *Główne źródła informacji dla turystów*, w: *Turystyka*, red. W. Kurek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 483–495.
- Plebanek G., 2021, *Bruksela. Zwierzęcość w mieście*, Wielka Litera, Warszawa.
- Rybicka E., 2014, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków.
- Szalewska K., 2017, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Szalewska K., 2019, *Bedeker i spacerownik – dwa modele lokalnego chronotypu*, w: *Geoliteratura. Przewodnik, bedeker, poradnik*, red. J. Madejski, S. Iwasiów, Universitas, Szczecin–Kraków, s. 53–68.
- Tubylewicz K., 2019, *Sztokholm. Miasto, które tętni ciszą*, Wielka Litera, Warszawa.
- Zieniewicz A., 2020, *Nauczanie kultury i pragnienie opowieści*, w: *Literackie obrazy kultury. Perspektywa glottodydaktyczna*, red. J. Zych, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 15–28.

JUSTYNA ZYCH – PhD, Faculty of Polish Studies, University of Warsaw, Warsaw, Poland / dr, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, Polska.

A literary scholar, graduate of Polish and Romance Philology at the University of Warsaw. Her research interests include geopoetics, multiculturalism and transculturalism in literature, novels, reportage, travel literature, literature in teaching Polish as a foreign language. The most important publications: *Obraz degradacji kultury francuskiej jako przejawu kryzysu cywilizacji europejskiej w Szkicach piórkim Andrzeja Bobkowskiego* [*The image of the degradation of French culture as a manifestation of the crisis of European civilization in Wartime Notebooks by Andrzej Bobkowski*] („Przegląd Humanistyczny” 3/2011), *L’Influence de la psychanalyse sur la critique littéraire en France (1914–1939)* (Warszawa 2014), *Najnowsze polskie powieści jako źródło wiedzy o życiu codziennym współczesnych Polaków* [*The latest Polish novels as a source of knowledge about everyday life of contemporary Poles*] (in: *Literackie obrazy kultury. Perspektywa glottodydaktyczna*, ed. J. Zych, Warszawa 2020).

Doktorka literaturoznawstwa, absolwentka filologii polskiej i romańskiej UW. Jej zainteresowania badawcze to: geopoetyka, wielokulturowość i transkulturowość w literaturze, powieść, reportaż, literatura podróżnicza, literatura w glottodydaktyce. Najważniejsze publikacje: *Obraz degradacji kultury francuskiej jako przejawu kryzysu cywilizacji europejskiej w Szkicach piórkem Andrzeja Bobkowskiego* („Przegląd Humanistyczny” 3/2011), *L’Influence de la psychanalyse sur la critique littéraire en France (1914–1939)* (Warszawa 2014), *Najnowsze polskie powieści jako źródło wiedzy o życiu codziennym współczesnych Polaków* (w: *Literackie obrazy kultury. Perspektywa glottodydaktyczna*, red. J. Zych, Warszawa 2020).

E-mail: j.zych@uw.edu.pl



Andrea F. De Carlo

<https://orcid.org/0000-0001-9116-8308>

Uniwersytet „L’Orientale” w Neapolu  
Neapol, Włochy

## Anamorfoza literatury: kobieca eseistyka jako gatunek hybrydowy na przykładzie eseju Joanny Mueller

Anamorphosis of Literature: Women’s Essay Writing  
as a Hybrid Genre on the Example of Joanna Mueller’s Essay

**Abstract:** Based on *Powlekać rosnące. Apokryfy prenatalne [Coating the Growing. Prenatal Apocrypha]* (2013) by Joanna Mueller, the most significant essay on motherhood in Polish literature, the author discusses the role that women’s essay writing and its hybrid nature play in the process of self-determination. Moreover, it presents how literary essays – by means of creating a story, a storyline perceived through narrative structures – influence an individual shape of each work and personal creative experience.

**Keywords:** women’s essay writing, autobiography, Joanna Mueller, motherhood, new narratives

**Abstrakt:** Opierając się na najbardziej znaczącym w literaturze polskiej eseju o macierzyństwie, *Powlekać rosnące. Apokryfy prenatalne* (2013) pióra Joanny Mueller, autor omawia rolę, jaką w procesie autodeterminacji odgrywa kobieca eseistyka oraz jej hybrydowy charakter. Ponadto prezentuje, jak eseistyka literacka – poprzez kreowanie opowiadania, historii percypowanej przez struktury narracyjne – wpływa na indywidualne kształtowanie każdego dzieła i na osobiste doświadczenie twórcze.

**Słowa kluczowe:** eseistyka kobieca, autobiograficzność, Joanna Mueller, macierzyństwo, nowe narracje

### Współczesna polska eseistyka

We współczesnej literaturze bardzo ważne jest podjęcie refleksji nad zmieniającym się charakterem eseistyki literackiej, tzn. ponowne

przeanalizowanie ścieżek ewolucji eseju jako gatunku oraz wyodrębnienie elementów twórczości krytycznej dawnej i w czasach obecnych.

Od XX wieku esej literacki klasyfikowany jest jako gatunek hybrydowy kierujący krytykę oraz samą literaturę w stronę wspólnej przestrzeni, gdzie mniejsze znaczenie ma specyfika gatunku i języka i gdzie łączą się kompetencje analityczne oraz kreatywność widoczne w stylu, formalnym charakterze wypowiedzi oraz potencjale poznawczym.

Gatunek eseju próbowano usystematyzować według kategorii ściślego sformalizowania, bazującej na paradygmacie nauk ścisłych, jednak teksty te wychodziły poza ramy utrwalonej retoryki, dyskursu i pewnego schematycznego typu kreatywności językowej. Ich forma pozwoliła krytyce literackiej połączyć wymagania analizy z inwencją twórczą, co przyczyniło się do odkrycia potencjału eseju. Co więcej, eseistyka, włączając w swój obszar elementy narracyjne, wypracowała indywidualny charakter, a także odmienność stylu (zob. Berardinelli, 2002).

W XXI wieku krytyka literacka nie tylko kontynuuje obrany kierunek paranarracyjny, lecz także rozwija spektrum jego tematów i form. Oba te aspekty wzajemnie się uzupełniają: wybór oryginalnego, innowacyjnego głównego wątku wiąże się z nie do końca określonym modelem świata i takie podejście prowadzi do tworzenia hybrydowych tekstów, często nieuznawanych za teksty krytyczne.

Omawiany gatunek do tej pory przysparza badaczom wielu problemów, ponieważ nie mieści się w ramach klasycznej definicji, ale być może ta plastyczność jego formy oraz jego ewolucyjno-adaptacyjny charakter sprawiają, że jest on znacznie ciekawszy i ma szansę na dalszy rozwój.

Z jednej strony, jak podaje badaczka Dobrawa Lisak-Gębala:

pojedynczy esej najwłaściwiej byłoby rozpatrywać jako unikalne „zdarzenie” tekstowe, będące artystycznym efektem mierzenia się konkretnego „ja” z konkretnym tematem bądź tematami. Z drugiej jednak strony – to z kolei komunał historycznoliteracki i edytorski – porządkowania oraz typologizowania uniknąć nie sposób, zresztą sami autorzy esejów niejednokrotnie dążyli do konsolidacji frontu kulturalnego, przykładowo publikując teksty



w określonym periodyku czy serii wydawniczej, poruszając podobne tematy, nawiązując do kolegów po piórze (Lisak-Gębała, 2019: 13).

Jest to po części prawda, gdyż pewna grupa eseistów, w szczególności tzw. szkoły Stempowskiego skupionej wokół paryskiej „Kultury” – jak to określił Jan Tomkowski (2017) – stworzyła tradycje polskiej szkoły tekstów publikowanych do roku 2000 (zob. Lisak-Gębała, 2019: 13–14).

Z kolei Renata Lis w swojej recenzji antologii Tomkowskiego krytykuje brak elementów eseistycznych oraz punktów widzenia wniesionych do tego gatunku przez kobiety. Jako przykład podaje esej Jolanty Brach-Czajny z roku 1991 zatytułowany *Szczeliny istnienia*: „Już jedna Brach-Czaina rozsadziłaby tę antologię od środka, wpuszczając do niej – wraz z pogardzaną drugą połową ludzkiego doświadczenia – świeże powietrze, którego tak w niej mało” (Lis, 2017; zob. także: Lisak-Gębała, 2019: 14).

Należy również wspomnieć o eseistyce literackiej przełomu XIX i XX wieku, z jednej strony podporządkowanej kulturze masowej i wolnemu rynkowi, popychającym ją w kierunku uznania nowych propozycji literackich, z drugiej zaś strony część pisarzy, a zwłaszcza pisarek, proponowała rozwiązania, które zażegnałyby ryzyko tłumienia dynamiki i polifonii charakteryzujących kulturę polską w nowym kontekście historycznym. Aby uniknąć ujednolicenia i standaryzacji tego typu twórczości, przede wszystkim kobiecej, przyjęto formę metaeseju z całą gamą cech świadczących o jej hybrydyzacji, eksperymentalności oraz niezdefiniowanym charakterze (zob. De Carlo, 2020).

W latach 90. przyznano kobietom margines wolności, co pozwoliło im pokazać własne uniwersa, „poruszające takie tematy, jak egzystencjalne doświadczenie porodu, filozoficzna wartość krzątaństwa czy olśnienia, jakie można mieć przy lepieniu pierogów” (Lis, 2017). Dzięki temu feministyczne pisarki mogły rozwinąć refleksję dotyczącą eseju, również w kontekście *gender*. Uwidacznia się to np. w twórczości Romy Sendyki (2006), która pierwszą osobę liczby pojedynczej („ja”)

podaje w rodzaju żeńskim, co wybiega poza ogólnie przyjęty kanon i świadczy o feministycznym, nowym i otwartym charakterze jej piśarstwa (Lisak-Gębala, 2018: 104).

Rzecz jasna, nie brakowało głosów krytycznych i polemiki, które ukazywałyby, jak niekompatybilne są te dwie perspektywy metaeseistyczne: ta skrajna, która odrzuca wszelkie kanony, oraz ta bardziej umiarkowana, stanowiąca prototyp eseju idealnego; ustandaryzowana, która w sposób wybiórczy zbliżona jest do tradycyjnej. Krytyka mieszcząca się w ramach drugiego schematu zakłada, że kobiecość lub męskość formy eseistycznej nie powinny być elementami determinującymi, ponieważ esencją tego gatunku jest otwartość na różnorodne rozwiązania językowe. Nie można przy tym wykluczyć, że buntowniczy charakter eseju stanowi przestrzeń „przetrwania” i swobody wypowiedzi dla wielu autorów, w tym polityków, gdyż gatunek ten dopuszcza niejednoznaczności i gry słowne, na które nie ma miejsca gdzie indziej (Lisak-Gębala, 2018: 104–105).

Owa zaprogramowana w formie wolność jest realizowana również na poziomie autobiografii, gdyż autorzy nasycają swoje teksty wieloma elementami zaczerpniętymi z ich życia. Zwięzły przegląd tradycji pokazuje, że esej często jest autobiograficzny, ale tak naprawdę nie musi zawierać żadnych komponentów tego typu, jak również w ogóle nie musi być pisany w pierwszej osobie. Strategia autobiograficzna jest tylko jedną z opcji, która może zostać wybrana. Z feministycznego punktu widzenia autobiografia stanowi często jedyną odpowiednią dla wypowiedzi przestrzeń, która pozwala wyjść poza utarty szlak męskiego świata i pokazać kobiecy sposób postrzegania rzeczywistości (Lisak-Gębala, 2018: 105–106).

Bazując na – moim zdaniem – najbardziej znaczącym w literaturze polskiej traktacie o macierzyństwie pióra Joanny Mueller, chciałbym omówić rolę, jaką odgrywa kobieca eseistyka w kontekście procesu autodeterminacji, oraz jej hybrydowy charakter. Będąc daleki od generalizowania, chciałbym przy tym zaprezentować, w jaki sposób eseistyka literacka – kreująca teksty w formie opowiadania, historii poznawanej poprzez struktury narracyjne – wpływa na indywidualizm każdego dzieła oraz na osobiste doświadczenie twórcze.

## Autobiograficzność jako miejsce samookreślenia

*Powlekać rosnące. Apokryfy prenatalne* Joanny Mueller (2013) wpisują się w szeroką refleksję na temat sposobu, w jaki literatura podchodzi do spraw intymnych, takich jak ciąża czy macierzyństwo. Autorka ukazuje trudności w wyrażaniu uczuć oraz doświadczeń fizycznych i emocjonalnych kobiety, a także zwraca uwagę na tendencje do cenzurowania tego typu opisów.

Pisarka domaga się uznania wartości kobiety nie jako matki, ale jako istoty ludzkiej, odpowiedzialnej w pierwszej osobie za podejmowane decyzje; żąda spojrzenia na kobietę przez pryzmat indywidualności, przez pryzmat istoty kobiecej, a nie matki. W ten sposób można zauważyć, że świadomość własnej tożsamości, doświadczanej zarówno fizycznie, jak i literacko, rozwija się równoległe z procesem poznawczym, który z kolei realizuje się poprzez słowa, dyskurs przedmiotowo-podmiotowy. Forma autobiograficzna bazuje na wewnętrznej narracji autorki, będącej jednocześnie tej narracji podmiotem i przedmiotem, w związku z czym stanowi odpowiednią przestrzeń dla tematu intymnego charakteru macierzyństwa:

Macierzyństwo – doświadczane prywatnie i konkretnie – wyklucza obiektywność. W pewnym sensie zresztą wyklucza też subiektywność, skoro odbiera nam „ja” i zamienia je w obiekt. Macierzyństwo jest ciągłym wahaniami między podmiotem, przedmiotem i pomiotem, kapryśnym chaosem deterministycznym, cyklem odpływów i przyptyków, które trudno wymierzyć odgórnie i globalnie. Czasem staje się – jak chcą kulturaliści – memem, wzmówieniem i spętaniem kobiet, ale bywa też russowską naturalną więzią, zlepkiem abiektałnych odruchów, afirmatywnym horrendum hormonów (Mueller, 2013: 240).

Na podstawie najnowszych badań można stwierdzić, że w XXI wieku pisarki odrzuciły tradycyjne formy wyrażania własnego doświadczenia,

wybierając inne środki przekazu, które lepiej oddają ich osobiste przeżycia i mogą posłużyć jako nowy, symboliczny porządek rzeczywistości – matka (zob. Muraro, 1991). W narracji o macierzyństwie prowadzonej z perspektywy matki możemy nie tylko poznać kobiecy punkt widzenia, lecz także dostrzec samą matkę, nieuwikłaną w rolę opiekunki (zob. Daly, Reddy, 1991).

Mueller wykazuje ogromną świadomość formy dzieła literackiego widoczną w jej książce. W polifonicznym zestawieniu różnych opinii, z których utkany jest tekst, w mozaice wyznaczonej rytmem następujących po sobie etapów macierzyństwa zauważamy refleksje metaliterackie, które suną po torze osobistych i literackich doświadczeń. Z jednej strony autorka opisuje ekstremalnie intymne doświadczenia, sonduje i odkrywa własną tożsamość. Z drugiej zaś mierzy się z twórczością literacką, którą dopiero co poznaje, odkrywając tym samym nowe środki ekspresji.

Autorka w swoich szczegółowych opisach ciąży, porodu i macierzyństwa wykorzystuje oryginalne sformułowania językowe i liczne neologizmy. W ten sposób wypełnia lukę terminologiczną, tworząc jednocześnie nowy kod językowy odpowiedni do wyrażenia nieopisywanych dotąd emocji doznawanych przez kobietę. Jeśli przyjęcie i podzielenie kodów ekspresywnych powstaje na gruncie literatury, dostarczając jedynych i unikatowych środków ekspresji, to kobieta, która chce dowiedzieć się czegoś więcej na temat macierzyństwa, ma do dyspozycji nieliczne wzorce<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> W przeszłości poziom czysto fizyczny związany z różnymi fazami macierzyństwa, takimi jak: poród, połóg, laktacja, był pomijany w tekstach, ze względu na zbyt eksplcytny i intymny charakter kobiecości. Ciało, które doznawało bólu i deformacji, było przemilczane, a główną kwestię stanowiło jedynie wydanie na świat dziecka. Kobiety, których ciało było częstym tematem dyskusji i opisów, mogły mieć opory i trudności w wyrażaniu własnej fizyczności (zob. Spelman, 1982). Wynikało to z lęku związanego z odbiorem ich twórczości przez czytelników. Poza tym unikanie opisywania ciała kobiety ciężarnej wiązało się też ze społecznym przeświadczeniem o poświęceniu fizycznym i emocjonalnym matki.

Problem ekspresji jest mocno związany z autoanalizą. Litewska badaczka Birutė Ciplijauskaitė w swoich badaniach dotyczących fizjonomii kobiecego pisarstwa w książce *La novela femenina contemporánea (1970–1985): hacia una tipología de la narración en primera persona [Współczesna powieść kobieca (1970–1985): w stronę typologii narracji pierwszoosobowej]* pisze, iż refleksja na temat twórczości nieuchronnie przekształca się w medytację na temat własnej tożsamości (Ciplijauskaitė, 1988).

Zdaniem Ciplijauskaitė to, co interesuje współczesne autorki, to już nie tylko chęć opowiedzenia lub wypowiedzenia się. Konkretnym głosem kobiety stawiają pytania i odkrywają nieznanne i niezwerbalizowane wcześniej aspekty. Jest to ciągły i nieprzerwany wysiłek szukania własnej świadomości, który wymaga odpowiednich narzędzi językowych. Agnieszka Gawron dostrzega w tym akcie pewne przeformułowanie tradycji językowych, którego esencją jest „koncepcja języka otwartego na podmiotowość i uprzywilejowując transcendentalne jako próba połączenia paradygmatu językowego z cielesnym” (Gawron, 2016: 478). Katarzyna Szopa interpretuje pracę Mueller w podobny sposób, dostrzegając w niej „tworzenie sieci i splotów materialno-semiotycznych” (Szopa, 2013: 139) opartych zasadniczo na doświadczeniach macierzyństwa (Sołtys-Lewandowska, 2018: 52):

gdybym chciała rozpatrywać swoje doświadczenia macierzyńskie w ramach dyskursu „matkopolkowego”, to własna fizjologia, cielesność byłaby dla mnie jedynie odrzucanym abiektem, tym właśnie wykrzywionym kawałkiem obrazu, którego nie potrafiłabym zrozumieć – a zatem moje doświadczenie byłoby niepełne, nieodczytane, zakryte jak twarz matki na wiktoriańskich fotografiach. Natomiast próba opisanie prywatnego doświadczenia w kategoriach „mistyki macierzyństwa”, ale z nakładką abiektałną, pozwala mi odnaleźć właściwą perspektywę anamorficzną – dzięki czemu i dusza jest syta, i ciało w całej okazałości. Tak to właśnie działa: że owszem, sięgam po dyskursy socjologiczne, publiczne, instytucjonalne, ale nicuję je – anamorfizuję – tym, co intymne, prywatne, osobiście doświadczane (Mueller, 2013: 240).

Jak stwierdza Edyta Sołtys-Lewandowska, jesteśmy świadkami procesu anamorfizowania: „(...) doświadczeni[e] macierzyństwa polega po pierwsze na konfrontowaniu go z istniejącymi dyskursami: feministycznymi, religijnymi, literackimi, socjologicznymi i filozoficznymi” (Sołtys-Lewandowska, 2018: 58). Owo pomieszczenie prywatnego (wnętrza autorki) oraz publicznego (odniesień kulturowych) prowadzi do objaśnienia zmian psychologicznych i antropologicznych. Ukazuje zejście do najbardziej ukrytych, intymnych obszarów własnego „ja”, co odbywa się za pomocą złożonej, emocjonalnej i jednocześnie naukowej twórczości motywowanej introspekcją. Z tego punktu widzenia „esej-dziennik” stanowi rodzaj zwierciadła intymności, w którym można uzasadnić obecność elementów kultury, gdzie prywatne, głęboko schowane doświadczenia są dalekie od kultury, ale jednak stanowią dla autorki źródło środków ekspresji, gdyż przeziąknięcie zewnętrznymi bodźcami kulturowymi kształtuje wnętrze człowieka i uposaża je w wielofunkcyjne mechanizmy. Nie jest to bynajmniej triumf natury, choć ta jest przedstawiana i analizowana w opowiadaniu; zaletą kultury, dyskursu, słowa może być co najwyżej pokazanie, że kobiecość i doświadczenie ciąży mają prawo (same w sobie) stać się literaturą i kulturą.

Niespodziewanie autorka tworzy bardzo precyzyjny, cielesny, wręcz namacalny opis swojego stanu, który jednocześnie jest niezwykle oryginalny i emocjonalny. Obraz ten kreuje na nowo za pomocą poetyckich środków wyrazu.

Źródła, z których czerpie eseistyka, nie ograniczają się jedynie do sztuki, poezji, mitologii i ogólnie literatury – to również zasób debat oraz krytyki kulturowej. Podstawą refleksji u Mueller na temat macierzyństwa są teorie i ruchy feministyczne. Tworzy ona złożony obraz, będący starciem różnych poglądów: Luce Irigaray, Nancy K. Miller, Adrienne Rich, Manueli Gretkowskiej, Anny Nasiłowskiej oraz Krystyny Miłobędzkiej.

Autorka opowiada swoją historię, nawiązując do *écriture féminine* – idei „pisania prenatalnego, zwiastunnego, rosnącego” (Mueller, 2013: 127). Obok tej modulacji pełnej pisarstwa skierowanego do świata

kultury Mueller często zmienia kierunki, malując realistyczne obrazy ciała przechodzącego transformację (m.in. martwienie się utratą urody i deformacją ciała). Cięża oraz walka z nadwagą związaną z macierzyństwem stają się dla autorki doświadczeniem granicznym, które mocno wpływa na jej egzystencję, ale również ponownie zapisuje, określa i zmienia jej dzieło<sup>2</sup>.

W traktacie o macierzyństwie Mueller obserwujemy równowagę zachowaną pomiędzy elementami autobiograficznymi, krytyką literacką oraz fragmentami czysto poetyckimi. Jak zauważa Lisak-Gębala, jego wielopłaszczyznowy charakter stawia dzieło Mueller pomiędzy skupionymi na cielesności, antykulturowymi esejami Brach-Czainy a twórczością Lis lub – powiedziałbym również – „eseistycznymi reportażami” czy „eseistycznymi felietonami” Joanny Bator zanurzonymi w kulturze (Lisak-Gębala, 2019: 24). Jednocześnie kreacje literackie Mueller oddalają się od wspomnianych wyżej wzorców, gdyż intencją autorki jest odrzucenie całkowitego uniwersalizmu.

Podążając za tendencjami kobiecej twórczości XX i XXI wieku, Mueller nie tylko podejmuje podróż do wnętrza kobiecości, ukazując wybrane aspekty społecznego obrazu kobiet utrwalonego w psychice każdego człowieka, stanowiącego kolektywną świadomość, ale przede wszystkim zagłębia się w świadomość, która wpływa na postrzeganie roli kolejnych pokoleń kobiet. Rozwój „kwestii kobiecych” w życiu społecznym służy tyle osiągnięciu pewnych praw,

<sup>2</sup> Marianne Hirsch nawiązuje do koncepcji „somatofobii” wprowadzonej przez Elizabeth V. Spelman (1982), która definiuje to pojęcie jako strach i uczucie dyskomfortu wobec własnego ciała: „Wiele obszarów feministycznej analizy było skoncentrowanych na wykluczeniu identyfikowania się z biologią. Dokładność, z jaką teorie feministyczne, w odpowiedzi na patriarchalną identyfikację kobiety z ciałem i konieczność utrzymania w kulturze definicji kobiecości, (...) powinna wiązać się z dyskomfortem odczuwanym wobec własnego ciała. Oczywiście relacja macierzyństwa i seksualności nadal pozostaje tematem tabu w badaniach o charakterze feministycznym” (Hirsch, 1989: 166; tłumaczenie własne).

ile obaleniu uprzedzeń, stereotypów i dyskryminacji, które często w pośredni sposób przyczyniły się do tego, że kobiety zabrały głos i zaczęły o sobie pisać. Historie ich życia i ich autobiografie są przestrzenią, w której gatunek staje się ciałem fizycznym, seksualnym, umykającym abstrakcyjnej generalizacji.

Eseje zawarte w tomie *Powlekać rosnące* ukazują, w jaki sposób macierzyństwo prowadzi autorkę do podejmowania dyskusji na temat własnej tożsamości, na temat bycia kobietą i matką. Teksty posłużyły do poszukiwania nowych wzorców macierzyństwa, które nie odciskałoby dewastującego piętna na podmiotowości kobiety. Mueller stara się pokazać macierzyństwo z punktu widzenia skoncentrowanego na kobiecie oraz zbadać podmiotowość kobiety bez uwzględniania patriarchalnego archetypu matki. Autorka proponuje nowe wzorce literackie kobiety oraz zupełnie nowe narracje dotyczące jej przeżyć i doświadczeń.

## Podsumowanie

W ostatnim dziesięcioleciu autobiograficzne opowiadanie jest jednym z popularniejszych gatunków uprawianych przez twórców. Pełni istotne funkcje: kulturową, dydaktyczną, a nawet polityczną (zob. O'Reilly, Caporale Bizzini, 2009). Wspomnienia autobiograficzno-narracyjne przestają być jedynie twórczością prywatną, intymną i autoreferencjalną.

Podsumowując, można stwierdzić, iż współczesna polska eseistyka kobieca rozwija się na wielu płaszczyznach. Niektóre autorki eksplorują nowe obszary tematyczne, eksperymentują z nowymi formami, prowokując wręcz awangardowym stylem pisarskim. Zaobserwowane zmiany pozwalają mówić o „nowej eseistyce literackiej”, która zrywa z dawnymi tradycjami i nie wpisuje się w dotychczasowe koncepcje i schematy. Dlatego też nie należy zapominać, że esej jest poniekąd twórczością antysystemową i podlega ciągłym udoskonaleniom i aktualizacjom.



## Literatura

- Berardinelli A., 2002, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia.
- Ciplijauskaitė B., 1988, *La novela femenina contemporánea (1970–1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona.
- Daly B.O., Reddy M.T., 1991, *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*, University of Tennessee Press, Tennessee.
- De Carlo A.F., 2020, *La prosa polacca dal 1989 al nuovo millennio. Una breve ricognizione*, w: *Il romanzo del nuovo Millennio*, red. G. Di Giacomo, U. Rubeo U., Mimesis, Milano–Udine, s. 345–352.
- Gawron A., 2016, *Apokryficzne macierzyństwa Joanny Mueller. Między cielesnością a tekstualnością*, „Ruch Literacki”, nr 4, s. 477–494.
- Hirsch M., 1989, *The Mother/daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis.
- Lis R., 2017, *Esej i kwanty*, <https://www.dwutygodnik.com/artypokryf/7480-esej-i-kwanty.html> [dostęp: 4.09.2023].
- Lisak-Gębala D., 2018, *Esej, kobieta, autobiografia – hipotezy na marginesie analizy Przechroczny Marii Kuncewiczowej*, „Autobiografia”, nr 1 (10), s. 103–114.
- Lisak-Gębala D., 2019, *New Century – ‘New Essays’?*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, nr 8, s. 13–35.
- Mueller J., 2013, *Powlekać rosnące. Apokryfy prenatalne*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Muraro L., 1991, *Lordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma.
- O’Reilly A., Caporale Bizzini S., 2009, *From the Personal to the Political: Toward a New Theory of Maternal Narrative*, Susquehanna University Press, Senlinsgrove.
- Sendyka R., 2006, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków.
- Sołtys-Lewandowska E., 2018, *Powlekać rosnące Joanny Mueller – wiwisekcja macierzyństwa*, „Autobiografia”, nr 1 (10), s. 51–61.
- Spelman V.E., 1982, *Woman as Body: Ancient and Contemporary Views*, „Feminist Studies”, vol. 8, no. 1, s. 109–131.
- Szopa K., 2013, *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller*, „Praktyka Teoretyczna”, nr 4, s. 137–160.

Tomkowski J., red., 2017, *Polski esej literacki. Antologia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

ANDREA F. DE CARLO – professor, Faculty of Literature, Linguistics and Comparative Studies, Polish Language and Literature, L'Orientale University of Naples, Naples, Italy / prof., Wydział Literatury, Lingwistyki i Komparatystyki, Język i Literatura Polska, Uniwersytet „L'Orientale” w Neapolu, Neapol, Włochy.

From 2006 to 2011, he was a contract professor at the Faculty of Literature, Linguistic and Comparative Studies at the University of Salento in Lecce (Italy), where he taught literature, translations and Polish. Since 2011, he has been teaching Polish literature at the L'Orientale University of Naples. In his research work, he focuses mainly on three areas: Italian-Polish literary connections, poetic translations and text criticism. He publishes the results of his research in many Italian and foreign magazines and periodicals. He is an author of a monograph entitled *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante* (Naples 2019). One of his latest studies is a research project – an analysis of Józef Ignacy Kraszewski's translation of Dante's *Divine Comedy*.

Od 2006 do 2011 roku był profesorem kontraktowym na Wydziale Języków i Literatury Obcej przy Uniwersytecie Salento w Lecce (Włochy), gdzie prowadził zajęcia z literatury, tłumaczeń i języka polskiego. Od 2011 roku do dzisiaj wykłada literaturę polską na Uniwersytecie „L'Orientale” w Neapolu. W swojej pracy naukowej koncentruje się głównie na trzech obszarach: włosko-polskich związkach literackich, tłumaczeniach poetyckich oraz krytyce tekstów. Wyniki swoich badań publikuje w wielu czasopismach i periodykach włoskich i zagranicznych. Autor monografii naukowej: *Dantes maxime mirandus in minimis. Kraszewski e Dante* (Neapol 2019). Jednym z najnowszych opracowań jest projekt badawczy – analiza przekładu *Boskiej Komedii* Dantego w wykonaniu Józefa Ignacego Kraszewskiego.

E-mail: afdecarlo@unior.it



Monika Válková Maciejewska

<https://orcid.org/0000-0002-5267-4846>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Poznań, Polska

## Czytanie realfantastyki. Najnowsza polska proza na zajęciach dla cudzoziemców

Reading Realfantasy. The Latest Polish Prose in Classes for Foreigners

**Abstract:** This article focuses on the latest Polish prose and discusses the question of whether references in literary texts to Polish realities (references in fiction to people from the world of politics, religion, culture; to spatial or urban concretisations) in the field of widely understood fantasy can be grasped by foreign readers. The author argues that decoding meanings is not only inspiring and linguistically interesting (vocabulary-wise, in developing the competence to create texts-descriptions), but also becomes a contribution to mediation and openness to different forms of delivery and the Other. The study cites excerpts from the works of Ignacy Karłowicz (*Niehalo*), Marcin Kołodziejczyk (*Prymityw*) and Zygmunt Miłoszewski (*Jak zawsze*).

**Keywords:** contemporary Polish prose, glottodidactics, realfantasy, interpretation

**Abstrakt:** W artykule skupiono się na najnowszej prozie polskiej i poddano pod rozwagę kwestię, czy odniesienia w tekstach literackich do polskich realiów (pojawiające się w beletrystyce nawiązania do osób ze świata polityki, religii, kultury; do ukonkretnień przestrzennych czy urbanistycznych) w zakresie szeroko pojętej fantastyki mogą być dla cudzoziemskiego odbiorcy uchwytne. Autorka przekonuje, że dekodowanie znaczeń nie tylko jest inspirujące i ciekawe językowo (słowotwórczo, w rozwijaniu kompetencji tworzenia tekstów-opisów), lecz także staje się przyczynkiem do mediacji i otwarcia na różne formy przekazu oraz Innego. W studium przytoczono fragmenty utworów Ignacego Karłowicza (*Niehalo*), Marcina Kołodziejczyka (*Prymityw*) i Zygmunta Miłoszewskiego (*Jak zawsze*).

**Słowa kluczowe:** współczesna proza polska, glottodydaktyka, realfantastyka, interpretacja

## Literackie gry z rzeczywistością

„Jakiegolwiek podobieństwo do rzeczywistych postaci, książek, relacji i stosunków międzyludzkich nie jest wynikiem zamierzeń autora. Jest wynikiem ciągłego namnażania się, które sprawiło, że nic już nie zdarza

się po raz pierwszy, tylko powtarza do bólu i znużenia” (Karpowicz, 2006: 5). Tak rozpoczyna swoją powieść *Niehalo* Ignacy Karpowicz i cytat ten wydaje się idealnym rozpoczęciem rozważań nad przemianą literatury: nad charakterem gier z rzeczywistością, fantastycznymi, acz przejrzystymi i czytelnymi aluzjami do rzeczywistości<sup>1</sup>; realfantastyką i realfikcją, czyli komparatystycznymi relacjami między fikcją, która udaje współczesność, a onirycznymi wizjami, które stają się jej składnikiem.

Do powieści realistycznej fantastyka wkracza, dałoby się rzec, niezauważona i – jak typologizuje Jerzy Jarzębski – przybiera różne postaci:

poprzez zapisy snów, marzeń, narkotycznych transów, następnie poprzez zmieszanie zdarzeń zwyczajnych z nadnaturalnymi – i to w porządku zarówno „poziomym” (sekwencja zdarzeń realistycznych poprzedza sekwencję fantastyczną), jak „pionowym” (warstwie zdarzeń realistycznych towarzyszy stale jakiś fantastyczny element lub zbiór elementów winkrustowany niejako w porządek potocznej rzeczywistości (Jarzębski, 2011: 104).

Badacz dodaje też trzecią ścieżkę – amalgamat *real-fiction*<sup>2</sup>: „(..) stop realizmu z fantastyką w postaci rzeczywistości pomyślanej jako w zasadzie bytowo jednorodna, ale kojarząca w sobie różne rodzaje motywacji zdarzeń” (Jarzębski, 2001: 104). Te dwa ostatnie zjawiska będą w centrum naszych zainteresowań w kontekście *mimesis*, realistycznych fabuł najnowszej prozy polskiej, która niejako, zdaje się, romansuje

<sup>1</sup> W niniejszym studium dla opisanie interesującego mnie zjawiska używać będę terminów: *realfantastyka*, *realfikcja*, *quasi-fikcja*.

<sup>2</sup> Paweł Majewski w artykule *Błędni rycerze umysłu. O pisarstwie Jacka Dukaja* przedstawia zjawisko genologiczne, kiedy to autorzy z dawnego Związku Radzieckiego w utworach, formalnie należących do *science-fiction*, stosowali dwie strategie: po pierwsze ezopowym językiem „opisywali aktualną rzeczywistość swojego kraju”, a po drugie „wiele utworów pisanych przy zachowaniu wszystkich konwencji realizmu literackiego zawierało treść najzupełniej fantastyczną” (Majewski, 2011: 485). Autor rozdział swojego szkicu zatytułował *Realfantastyka*.

z reportażem. Kiedy bowiem przyjmiemy, że reportaż to gatunek „wchłonięty przez system literacki”, „łączący wiarygodną wiedzę<sup>3</sup> z dobrą literaturą”, „gatunek orientacyjny”, „mącący” (Czapliński, 2019: 19; Glensk, Lesiak, 2021: 324), a sam reporter staje się tej swojskiej – ale przecież jakże czasami odmiennej od znanej czytelnikowi – rzeczywistości tłumaczem, to zbliża go to do „bycia pisarzem literackim”, pisarzem choć *real*, to przecież dla niektórych odbiorców prawie że *fiction* (tak trudno nam uwierzyć w prawdopodobieństwo opisywanej przez niektórych reportażyistów sytuacji)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Mam tu na myśli to, że reportaż opisuje wydarzenia na świecie i w Polsce, pozwala zorientować się w rzeczywistości. Reporter, według Czaplińskiego, staje się „etnografem swojskości”, etnografem „inności bliskiej”, która wymaga „dziwienia się temu, co macierzyste. Wymaga [etnografia inności – M.V.M.] potraktowania kultury własnej (w tym przypadku polskiej) jako kultury obcej” (Czapliński, 2019: 39).

<sup>4</sup> Warto wspomnieć jeszcze jedną ważną pozycję, która będzie przyczynkiem do dyskusji nad miejscem rzeczywistości i nie-fikcji w literaturze beletrystycznej. Paweł Zajas w publikacji pt. *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej* przywołuje nazwiska dwóch niderlandzkich literatów: Willema Frederika Hermansa i Gerarda Reve'a. Pierwszy z nich, starając się przed laty wyznaczyć granicę między literaturą a dziennikarstwem, twierdził, że „Dziennikarz daje wyraz temu, o czym myślały masy, pisarz zwalcza masy i wydaje na światło dzienne to, o czym masy boją się pomyśleć (...). Pisarz nie opisuje rzeczywistości, lecz stwarza swoją prywatną mitologię i robi to, w przeciwieństwie do realistów, świadomie. Jego bohaterami nie są ludzie z krwi i kości, lecz personifikacje”; drugi natomiast „sformułował prawo nieprzydatności rzeczywistości do celów literackich” (Zajas, 2011: 10). Wydaje się jednak, że współczesna polska proza zadaje kłam dwóm z trzech powyższych stwierdzeń. Po pierwsze: bohaterowie. Ci z publikacji Wojciecha Karpińskiego, Marcina Kołodziejczyka i Zygmunta Miłoszewskiego są symbolami, zakotwiczonymi w tradycji i kulturze, których wprawny czytelnik umieści w fabule życia. Po drugie: rzeczywistość. To poprzez odwołania do niej właśnie buduje się najciekawsze treści. Trzymająca w napięciu gra toczona z odbiorcą polega na jak najszybszym odszyfrowaniu sensów i postaci i nadaniu im interpretacyjnego kształtu. „Prywatna mitologia” służy opisowi rzeczywistości i pomaga w zrozumieniu jej absurdów. Jedyne, z czym możemy się zgodzić, to to, że

I tak docieramy do sedna. Próbę zinterpretowania sposobu osadzenia rzeczywistości w „literackiej literaturze” podejmowało w wielu kontekstach wielu badaczy<sup>5</sup>, bo też i czasy złożone. „Każda epoka historyczna wytwarza własny kształt *mimesis* – pisze Bogumiła Kaniewska – pokawałkowanej rzeczywistości ponowoczesnej nie może odpowiadać systemowy realizm” (Kaniewska, 2011: 42). Badaczka szuka odpowiedniego słowa do nazwania relacji między rzeczywistością a literaturą i dochodzi do wniosku, że „ta relacja składa się z szeregu (...) pasm, łączących odczucie [*sic!*] rzeczywistości z jego literacką artykulacją. Nie ma więc mowy (...) o spójnym mimetycznym projekcie ostatnich lat dwudziestu, ba! Nie może być także mowy o zamkniętym repertuarze literackich zachowań czy strategii wobec rzeczywistości” (Kaniewska, 2011: 45).

W tę różnorodność zjawiska, w której to *mimesis* przybiera różne formy (językowe i nostalgiczne), wpisuje się Kinga Dunin. Pisarka chciałaby w literaturze „zobaczyć Polskę, jaką mogłaby się stać” (Dunin, 2004: 6)<sup>6</sup>. Zaprojektować ją. Ale zdaje sobie sprawę, że „wciąż jest to jednak Polska, kraj, który pół wieku spędził w komunistycznej poczekalni, aby wreszcie skonfrontować się nie tylko z objawami klasycznej nowoczesności, ale jednocześnie z jej późnomodernistyczną rewizją. Kraj, który wciąż nie rozegrał do końca swojej gry z tradycją” (Dunin, 2004: 6). Trudno oprzeć się wrażeniu, że z podobnego założenia wychodzą Ignacy Karłowicz (2006), Marcin Kołodziejczyk (2018) czy Zygmunt Miłoszewski (2017). W swoich fabułach dokonują oni niejako próby zaprojektowania rzeczywistości, a jednocześnie boleśnie się z nią zderzają. Albo inaczej:

współcześni autorzy, nagradzani i doceniani, rzeczywiście wydają na światło dzienne to, „o czym masy boją się pomyśleć” – ukazują bowiem miałość rzeczywistości, kompromitację i niespójność języka, pokawałkowane symbole, kulturowo utrwalone nienawiści i frustracje, różne formy pogardy, niespełnialne pragnienia, niezaspokajalne pożądania (Czapliński, 2009: 347).

<sup>5</sup> M.in. Bogumiła Kaniewska, Michał Głowiński, Przemysław Czapliński.

<sup>6</sup> Wbrew postulatowi Zygmunta Bauman, który „radzi nam (...) poprzestać na trudnej roli »tłumacza«. Zamiast ustanawiania standardów prawdy i dobra zająć się pośrednictwem między różnymi innościami” (Dunin, 2004: 6).

gwałtowna kraksa z rzeczywistością domaga się jej fantazmatów (realfantastyki, realfikcji). Czy jednak obie kategorie są czytelne? I dla kogo?

W niniejszym artykule zbadamy, czy i na ile polska realfantastyka może być uchwytna i przydatna dla cudzoziemskiego odbiorcy. Czy odniesienia w tekstach literackich do pojętych dość szeroko polskich realiów (pojawiające się w beletrystyce nawiązania do osób ze świata polityki, religii, kultury; do ukonkretnień przestrzennych czy urbanistycznych) – niekiedy onirycznie, językowo zakamuflowane – mogą być dla cudzoziemskiego odbiorcy czytelne? A czy poddane zabiegom zdekodowania nie tylko okażą się ciekawe i inspirujące językowo (słowotwórczo), lecz także staną się przydatne dydaktycznie, pomogą w obraniu najlepszej strategii edukacyjnej? Pytania te zostaną poddane analizie w niniejszym studium.

Współczesna polska proza jest swoistym zwierciadłem, ale też kroniką; dziennikiem, w którym odbijają się nastroje społeczne, opisane są wydarzenia, bolączki, podziały. To pamięć tworzy dziś literaturę<sup>7</sup>. Krótko mówiąc, „nasza terażniejszość to era pamiętania” (Bednarek, 2018: 296); wentyl, przez który uchodzą nastroje społeczne. Dlatego warto ją przywoływać w dyskusjach z cudzoziemskim odbiorcą, oczywiście znajdującym się na odpowiednim poziomie zaawansowania językowego (B1–C2). Materiał taki będzie wartościowy (żeby nie powiedzieć: niezbędny) zwłaszcza na kursach specjalistycznych, przeznaczonych dla słuchaczy kierunków filologii polskiej jako obcej, studiów o Polsce, kursów dla cudzoziemskich polonistów i innych tego typu<sup>8</sup>. To doskonale

<sup>7</sup> Joanna B. Bednarek swój artykuł ze zbioru *Prognozowanie terażniejszości* rozpoczyna stwierdzeniem: „Z niewielkim ryzykiem niepowodzenia założyć można, że jedno z najważniejszych słów końca XX i początku XXI wieku to »pamięć«” (Bednarek, 2018: 295). I dalej: „Nasza terażniejszość to era pamiętania” (Bednarek, 2018: 295).

<sup>8</sup> W zakres tego typu kursów wchodziły wykłady z literatury, historii, realiów i inne. Wiedza wyniesiona z tych zajęć umożliwia głębsze odczytanie tekstów kultury, w których zawarte są aluzje do polskiej rzeczywistości. Liczymy zatem, że cudzoziemski czytelnik będzie miał zaplecze do pracy z materiałami przygotowanymi na kanwie beletrystyki realfantastycznej.

uzupełnienie zajęć o współczesnej historii Polski, o tradycji i społeczeństwie. Ale nie tylko. Zderzenie faktów i języka, którym o nich mówimy, z różnorodnych tekstów kultury (teksty artystyczne, świadectwa, teksty historyczne, prasowe), a także poszukiwanie różnic i określenie typologii tych przekazów będzie ciekawym ćwiczeniem urozmaicającym zajęcia i wzbogacającym adepta studiów o Polsce. Takie działania wpisują się też doskonale w perspektywy dydaktyczne: zadaniową koncepcję kształcenia językowego, nauczanie poprzez działanie oraz strategie nauczania: dyskusję, wymianę poglądów (Janowska, 2011).

## Realfikcja i glottodydaktyka

Parafrazując Milana Kunderę, można powiedzieć, że jesteśmy świadkami przerabiania tematów geopolitycznych na geopoetyckie, czyli przetwarzania polityki w poetykę (Czapliński, 2018: 74). Współczesny świat doktryn i koncepcji oraz zmiany społeczne zachodzące szczególnie na tej kanwie (podziały, konkretne partie i politycy, polityka historyczna i religijna państwa) są podstawą do tworzenia narracji, utworów beletrystycznych, które zaliczyłabym do realfikcji, alternatywnej quasi-fikcji, która sekwencje fantastyczne wykorzystuje w porządku potocznej, dobrze identyfikowalnej<sup>9</sup> rzeczywistości. O ile to mieszanie poziomów i sekwencji może być, przy odpowiednim wprowadzeniu w tekst, łatwo czytelne, to skutecznie utrudnić interpretację może kategoria ironii, sarkazmu, groteski. Z takim zabiegiem mamy do czynienia w bestsellerowej powieści *Niehalo* Karpowicza (2006), w której to „cała współczesna rzeczywistość opisana została jako domena fałszu. Sprawiedliwość

<sup>9</sup> Rozumiem przez to, iż nietrudno wyszukać informacje na temat konkretnych osób działających na polu politycznym i społecznym we współczesnej Polsce. Adresy kulturowe (Garncarek, 2021), dzięki pomocom słownikowym i internetowym oraz współpracy z „nauczycielem – tłumaczem kultur” (Achtelik, 2020: 125), nie pozostaną dla obcokrajowca nieczytelne.



wymierzyć jej można jedynie w fantastycznym marzeniu (...) – jak recenzuje Jarzębski. – Wszystkie te siły [polityczne – M.V.M.] w równym mniej więcej stopniu mierzą bohatera. W sekretne porozumienie wejść może tylko z ożywionymi na tę okazję pomnikami historycznych bohaterów: Józefa Piłsudskiego i księdza Jerzego Popiełuszki” (Jarzębski, 2011: 106).

Powieść przedstawia historię początkującego dziennikarza, który sumiennie wypełnia swoje obowiązki i opisuje aktualności z białostockiego podwórka, przyglądając się jednocześnie antagonizmom, prowincjonalności, miałkości, agresji społecznej, kultom tradycji i historii, młodym i emerytom. Wyjść cało z tego zderzenia pomaga mu poduszka powietrzna w postaci ożywionych fonogramów bohaterów narodowych. Otóż: z piedestału schodzą [sic!] Popiełuszko i Piłsudski, co pozwala młodemu dziennikarzowi przetrwać. Absurdalna sytuacja jest odniesieniem jeden do jednego do rzeczywistości.

Jak pomóc obcokrajowcowi zrozumieć tę rzeczywistość i odnaleźć się w gąszczu groteskowych chwytów?<sup>10</sup> Poniżej znajduje się propozycja do wspólnej lektury i próby rozpoznania:

Przed pomnikiem Marszałka dygam jak na akademii i dorzucam dwa goździki do kupki zwiędłych goździków w identycznym zestawie kolorystycznym.

– To dla Pana – mówię. – Chciałem przeprosić, że źle o Panu myślałem. Oraz chciałem powiedzieć, z całym szacunkiem, że nie warto było o taką Polskę walczyć.

Marszałek milczy, co mnie nawet dziwi. (...)

Schylam się, może żeby podnieść zwiędłe goździki, a może boli mnie brzuch.

Ktoś przez zaciśnięte zęby mówi.

– Zostaw, to moje.

<sup>10</sup> O nauczaniu poprzez literaturę i wdrażaniu tekstów literackich na zajęciach z języka polskiego jako drugiego/obcego/odziedziczonego pisali: Wioletta Próchniak, Tamara Czerkies, Romuald Cudak, Justyna Zych, Wioletta Hajduk-Gawron, Anna Seretny, Piotr Kajak, Monika Válková Maciejewska i in.

(...)

– Nie ruszam przecież – cedzę... (...)

– Akurat – odpowiada. – Znam was, oazowców, ciągle mi zabieracie kwiatki i nosicie pod Jana Pawła II, tam przy Farze, wiesz gdzie. (...)

Nim zdążyłem zaprotestować, Józef wciągnął mnie na cokół, a sam zeskoczył z gracją i łomotem. Zamarłem w pozycji odpowiedniej, jak sądziłem, z głupawym wyrazem twarzy niby spod dłuta artysty, ale jednak moim własnym przyrodzonym, oraz z ręką prawą na biodrze prawym. (...)

Białostoczanie chyba nic nie zauważyli. Nie zauważyli po Okrągłym Stole, jak upadały jedne pomniki, a na ich gruzach drugie się wzbijały. Nie zauważyli i teraz – wszak ceny wszystkiego nadal idą w górę (Karpowicz, 2006: 127).

Powyższy fragment polecam omawiać w grupach średnio zaawansowanych językowo, na kursach filologii polskiej jako obcej czy na zajęciach będących w ofercie polonistyk zagranicznych, gdyż są to studia rozszerzone, prezentujące dogłębnie aspekty polskiej kultury, polityki, mediów itp. Takie teksty literackie mogą pomóc pokazać rzeczywistość z innej nieco perspektywy. Zakładamy bowiem, że zobrazowane w wybranych cytatach zagadnienia historyczne i odnośniki do realnego świata są kursantom znane, ale przedstawione zostały niejako *à rebours*, z dystansem; że prowokacyjnie konfrontują one rzeczywistość literacką z tą znaną z kart historii i z przekonań. Mierzenie się z zadaniem interpretacyjnym bywa trudne, ale jest niezwykle satysfakcjonujące<sup>11</sup>. Fragment będzie też ciekawy dla grup niejednorodnych narodowościowo, acz zaawansowanych (B2.2/C1)<sup>12</sup>, których uczestnicy związali swoje życie prywatne bądź zawodowe z Polską i będą mogli porównać prezentowane treści fabularne z aktualną sytuacją społeczną i polityczną, a w ten sposób odczytać intencje

<sup>11</sup> Zajęcia tego typu przeprowadzono na kierunku studia o Polsce w Collegium Polonicum w Słubicach.

<sup>12</sup> W *Programach nauczania języka polskiego. Poziomy A1–C2* lektura fragmentów powieści jako technika nauczania czytania zalecana jest od poziomu B2.

nadawcy tekstu (chodzi tu wspomniane wyżej ironię, absurd i groteskę)<sup>13</sup>. Ta ostatnia kategoria może bowiem sprawiać najwięcej kłopotu odbiorcy niewdrożonemu w realia kraju, o którym mowa<sup>14</sup>.

I tak pracę nad fragmentem rozpoczniemy od wspólnej lektury oraz wyjaśnienia tytułu. Słowo *niehalo* niesie kwalifikator potoczności i znaczy: „nie w porządku”, „niedobrze pod jakimś względem” (WSJP). Już sam tytuł może ukierunkowywać na właściwe tory interpretacyjne zaistniałej we fragmencie/powieści sytuacji. Doświadczenie lektorskie przekonuje, że słuchacze kursów szybko pociągną wątek i kreatywnie przywoływać będą odpowiednie odniesienia (np. do głuchej rozmowy telefonicznej, do dziwnej, niezrozumiałej sytuacji). Słów potocznych w tekście jest więcej (*dygać* – jako pot. w znaczeniu „iść, ruszać ręką/nogą, robić coś wiele razy”, tu: „kłaniać się”; *kupka* kwiatków); warto też wyjaśnić inne adresy kulturowe (*akademia*, *Okrągły Stół*) i znaczenia przenośne (*cedzić*). Przed opisaniem świata przedstawionego – sytuacji narracyjnej – koniecznie trzeba przybliżyć sylwetki osób pojawiających się w utworze (może to być zadanie wcześniejsze, weryfikowane przy omawianiu fragmentu): marszałka Józefa Piłsudskiego, Karola Wojtyły. Następnie przechodzimy do opisanie sytuacji: co się w tekście dzieje? Pytanie, jakie możemy zadać słuchaczom, to: co się wydarzyło i gdzie? Po wyjaśnieniu wszystkich okoliczności wewnątrztekstowych (fabularnych, np.: składanie kwiatów, hołd bohaterom; narracyjnych i językowych, np.: *ceny idą w górę*, *pomniki się wzbijają/upadają*) nadchodzi czas na najciekawsze zagadnienie. Mianowicie: dlaczego to się dzieje?, czyli na interpretację fragmentu i pytania:

<sup>13</sup> Niewątpliwie wszystkie trzy służą „ośmieszeniu pragmatyki narodowych mitów” (Czapliński, 2011: 75).

<sup>14</sup> Jarzębski przywołuje wywiad z Karpowiczem („Książki w Tygodniku” 2006, nr 7/8), w którym wybrzmiało, że „groteska jest jedynym sposobem uporania się z rzeczywistością, gdyż ta ostatnia wydaje się przerastać zdrowy rozsądek i proste kategorie”. I choć Karpowicz jest przekonany, że można pisać też inaczej, „korzystając z niegroteskowych narzędzi”, to i tak w wielu swoich powieściach zmierza w stronę groteskowej fantastyki (np. *Balladyny i romanse*) (Jarzębski, 2011: 107).

1. Dlaczego bohaterowie narodowi schodzą z pomników (przy okazji możemy wyjaśnić frazeologizmy: *postawić komuś pomnik, zejść z pomnika, pomnik ze spiżu, pomnik kultury, pomnik przyrody*)?
2. Dlaczego zostają ożywieni? Jakim językiem mówią (młodzieżowy czy archaiczny) i jaki ma to wpływ na ich postawy?
3. Czy godzi się wskrzeszać symbole (dosłownie)?
4. Jakie emocje wzbudza w czytelnikach i uczestnikach działania ten fragment (śmieszny, niepokoi, wstrząsa, porusza, zastanawia)?

Literatura, zadziwiając, przemycza znaczenia. Powyższy fragment nie jest wyjątkiem: działa pobudzająco i zmusza do pracy nie tylko w warstwie praktycznej (obcowanie z tekstem literackim, artystycznym, odczytywanie sensów linearnych), lecz także na poziomie społeczno-historycznym (deszyfrowanie sensów metaforycznych). A ponadto jest ciekawy i miesza atrakcyjne współcześnie zjawiska: fantastykę i *non-fiction*. Wszystkie te zabiegi interpretacyjne zaproponowane na zajęciach zmierzają ku interakcji w grupie: ożywionej dyskusji, wymianie doświadczeń, porównań.

Kolejną propozycją, która opisuje współczesność w specyficzny, realifikcyjny sposób, jest *Prymityw. Epopeja narodowa* Marcina Kołodziejczyka (2018). Na przykładzie kilku fragmentów możemy dokonać podobnej analizy jak powyżej:

Lato, dworzec od strony kas przy ulicy Kijowskiej był w owym czasie galerią zdjęć, na których zwyczajni ludzie – wśród nich bezdomni – prezentowali coś w rodzaju woli walki w związku ze zbliżającymi się tuż-tuż mistrzostwami Europy w piłce nożnej<sup>12</sup>. Niektórzy fotografowani stali przy składanych rowerach, którymi zwykle wozili żelastwo do skupu, inni przy fabrycznych maszynach, gdy Wiktoria (Wiedeńska) na nich spojrzała, od razu poznała, że tylko udają dzielność. Polska, jeśli wierzyć telewizji, dyszała z podniecenia futbolowego, byliśmy narodem piłkarskich triumfatorów i pohukiwaliśmy na temat zwycięstwa nad innymi narodami (Kołodziejczyk, 2018: 63).

Czasu nie było już nie tylko dlatego, że zanegowany ustawą, ale nie było go w ogóle na nic. Polska odradzała się w zbyt szybkim tempie (Kołodziejczyk, 2018: 51).

A gdy się wypełniły dni i zbliżało się lato tego konkretnie '15 roku, w którym młody Bożydar Jałowy pokonał starego Darzborę Memłę, zdobywając tytuł prezydenta Polski – co w sumie nikogo u nas nie obeszło, bo niewielu się orientowało w perspektywach dla kraju, bo sami byliśmy w trudnym położeniu i mieliśmy ciężko (Kołodziejczyk, 2018: 109).

Pracę z fragmentami możemy rozpocząć od zadań wstępnych – narysowania sytuacji politycznej/histerycznej/społecznej (np. posługując się technikami e-learningowymi lub tradycyjnymi, możemy przygotować quiz wiedzy o Polsce – WOS. Przykładowe propozycje pytań to: Ile partii politycznych jest w polskim parlamencie i jak się nazywają?; Wyjaśnij akronimy: PiS, PO, PSL, SLD – Lewica Razem; Wymien polskich prezydentów po '89 roku; Ile trwa kadencja prezydenta w Polsce?). Po teście rozgrzewkowym przechodzimy do materiału źródłowego. Zaczniemy od lektury i interpretacji tytułu całego dzieła (prymityw<sup>15</sup> to osoba, cecha: prymitywny; kierunek artystyczny: prymitywizm; epopeja: długi poemat, szereg wydarzeń o podniosłym znaczeniu, „większy utwór powieściowy lub cykl powieści, przedstawiający obraz społeczeństwa w przełomowych momentach historycznych” [PWN, WSJP]). Następnie przejdźmy do działań na tekście ujętych w triadę, czyli:

- 1) opisu świata przedstawionego, sytuacji narracyjnej i jej osadzenia w czasie: zbliżające się mistrzostwa, przyjazd do Warszawy, podniosła atmosfera, bezdomni na dworcu, zbieranie złomu, uchwalenie ustaw, wybory, odradzanie się kraju itp.;
- 2) opisu języka, który o tym świecie mówi (tu szczególnie istotne jest słownictwo nominatywne; słowotwórstwo nominatywne: *Wiktor Wiedeński, Bożydar, Darzbór*; rzeczowniki określające osoby /

<sup>15</sup> Koniecznie do tego zestawu trzeba dodać definicję umieszczoną przez autora we wstępie do książki: „PRYMITYW (Wikipedia) – rodzaj figur geometrycznych w grafice komputerowej, z których buduje się inne, bardziej skomplikowane. Z punktu widzenia geometrycznej definicji figury, każdą z nich można zbudować z punktów” (Kołodziejczyk, 2018: 7).

rzeczowniki dwurodzajowe: *memła*; epitety: *jałowy*; słownictwo archaiczne, starotestamentowe: *w owym czasie*);

- 3) i ponownie przeczytajmy fragmenty. Czy doszło do zmiany w odbiorze tekstu po powtórnej lekturze? W jakim stopniu?

O ile powyższe fragmenty, zważywszy na ich nawiązania do rzeczywistości, metaforyczność i groteskowość, są przeznaczone dla studenta polonistyki zagranicznej lub filologii polskiej jako obcej cechującego się wyższym stopniem zaawansowania językowego (B2.2/C1), to ostatni, który przywołam, może być wykorzystany na zajęciach z grupami z poziomu B1/B1.2 na kursie jpjo. Idzie o *Jak zawsze* Zygmunta Miłoszewskiego (2017), utwór wpisujący się w ramy zjawiska o nazwie „historia alternatywna”<sup>16</sup>. Jest to ironiczno-romantyczna opowieść o parze, która przeniosła się w czasie i ponownie odkrywa Warszawę z lat 60. XX wieku (rok 1963). Miejsce nie przypomina jednak znanej bohaterom stolicy, a raczej jakiegoś rozwiniętego miasta europejskie. Z tekstu możemy wydobyc kilka wątków<sup>17</sup> i wykorzystać je na zajęciach w grupach początkujących (B1/B2), np.:

- 1) opis przestrzeni i miasta<sup>18</sup>:

Widok nie był zbyt zachęcający. Znajdowaliśmy się na ósmym, może dziesiątym piętrze czegoś, co musiało być dość paskudnym blokiem. Prosty wniosek, biorąc pod uwagę, że z okna widzieliśmy kolejne bloki, bardzo betonowe, bardzo gigantyczne, bardzo identyczne i z niewiadomych przyczyn bardzo gęsto ustawione, jakby ktoś się uparł, żeby na każdy metr kwadratowy gruntu przypadało jak najwięcej mieszkańców. Nie przypominały polskich bloków z wielkiej płyty (...).

– To Warszawa? Polska w ogóle? – spytał Ludwik.

<sup>16</sup> Dokładnie o wyznacznikach terminologicznych pisze Magdalena Wąsowicz (2016).

<sup>17</sup> Jest to zaledwie propozycja, która może stać się inspiracją dla lektorek i lektorów. Zaznaczam skrótowo wybrane zagadnienia.

<sup>18</sup> Opis miejsca i przedmiotu oraz katalog pojęć i role komunikacyjne: kierowca, wypadek drogowy – zob. Janowska i in., red., 2011.

Wzruszyłam ramionami. Może być i Mars, byleby mieli sklep spożywczy. Sądząc po śniegu i błocie, raczej nie Lazurowe Wybrzeże, tylko jakiś właśnie rejon wiecznej szczęśliwości na Wschodzie. Może Polska, może Białoruś, może Rurytania albo Borduria, co to ma za znaczenie. Śnić jak najdłużej – tylko to się liczy. (...)

– A więc jednak Warszawa?

Skinęłam głowę (Miłoszewski, 2017: 43–45);

## 2) fleksja imienna – powtórzenie konstrukcji z dopełniaczem:

Napisy po polsku, ale wszystko inne. Przede wszystkim nie było żadnych produktów w plastikowych opakowaniach, tylko w szklanych, metalowych i papierowych. Najbardziej zdziwiła go bateria słoików: gulasz, pulpety, bigos, nie wiedzieć czemu, nazwany z francuska szukrutem, groch, fasolka z boczkiem tytułowana na etykiecie kasuletem, jakieś tajemnicze „Kenelki”, pomidory konserwowe... (Miłoszewski, 2017: 53);

## 3) opis środków transportu i ich części – samochód (poziom B2):

– Ogrzewanie jakieś znajdź, bo zamarzniemy tutaj.

Uwaga była słuszna. Włożył kluczyk do stacyjki, wcisnął sprzęgło i przekręcił, silnik zaterkotał i zaczął pracować głośno jako karabin maszynowy. Poszukał gałki zmiany biegów. Z blaszanej deski rozdzielczej wystawały trzy wajchy, ale nie miał pojęcia, do czego służą. Metodą prób i błędów ustalił, że jedna obsługuje kierunkowskazy, a druga wycieraczki, czyli pręt wystający z prędkościomierza musiał służyć do zmiany biegów. Ustawił go w pozycji, która wydawała się luzem, i puścił sprzęgło.

Citroen szarpnął do przodu i zgasł (Miłoszewski, 2017: 71);

## 4) z katalogu zagadnień realizowalnych – historia vs współczesność:

Myślisz, że to oznacza, że jesteśmy po drugiej stronie żelaznej kurtyny?

– Cholera wie. Może nie ma żadnej żelaznej kurtyny.

– Lepsza wersja historii? (...)

– Inna. Czytałaś komentarze do podpisania tych traktatów? Dla nas to wygląda rewelacyjnie, jakbyśmy dołączali do Wspólnoty Europejskiej czterdzieści lat wcześniej, jakby nie było komuny. Ale ten dziennikarz nie pisze entuzjastycznie... (Miłoszewski, 2017: 75);

## 5) wynalazki, wizje przyszłości – opis przedmiotu:

– Każdy ma w kieszeni telefon wielkości paczki papierosów i może chodzić z nim, gdzie chce, jeździć za granicę, siedzieć w lesie i w każdej chwili może zadzwonić do innej osoby. Każdy to ma, stary, młody, dzieci dostają, jak idą do szkoły, wszyscy w każdej chwili mogą być ze sobą w kontakcie. Mogą zadzwonić, albo wysłać SMS-a, to znaczy wystukać jakby taki telegram, który druga osoba od razu widzi na swoim telefonie. (...) Są małe klawisze z numerami i literami, trochę jak w maszynie do pisania. (...) Każdy ma komputer, czyli połączone w jedno niewielki ekran, klawiaturę jak z maszyny do pisania, no i serce tranzystorowe.

– To jakiś absurd. I co na nim robi?

– Co chce. Księgowy księguje, pisarz pisze, kompozytor komponuje, architekt projektuje. (...)

– I w tym świecie... – zaczął cicho – ...dzwonimy do siebie, żeby się zobaczyć, kiedy jesteśmy daleko? (Miłoszewski, 2017: 362–369).

W przytoczonych powyżej fragmentach kryterium „faktowości”, choć jest artystyczną kreacją, nie sprawia trudności w jego odszyfrowaniu: łatwo się domyślić, czego dotyczą przywołane opisy: blokowisko, środek transportu, telefon. Ten swoisty pakt („powieść jest śladem tekstowym pewnego śladu dokumentalnego” [Zajas, 2011: 24]) zawarty między twórcą literatury a odbiorcą – naszym studentem – jest przyczynkiem do zabawy językowej, próby odtworzenia rzeczywistości, przedstawienia jej w dłuższej wypowiedzi. Dobrym więc uzupełnieniem propozycji wykorzystania wskazanych cytatów byłaby gra w grupie kursowej: opisz coś tak, jakbyś widział to po raz pierwszy (powyżej taką strategię zastosowano wobec opisu telefonu). Rozłóżmy wśród studentów przedmioty (lub karteczki z ich nazwami), poprośmy o scharakteryzowanie



obiektu, a resztę grupy o odgadnięcie, cóż to za rzecz. Ćwiczenie to pobudzi wyobraźnię, zmusi do kreatywności poprzez zaktywizowanie synonimów, użycie szerokiej gamy przymiotników i konstrukcji porównania, być może nauczy precyzji. Słowem: pozwoli spojrzeć na świat z innej perspektywy.

## Ściąga, na którą pozwala nauczyciel

Czapliński uważał, że proces dramatycznego poszukiwania dostępu do mas w kulturze rozpoczął się już 60 lat temu. Twórcom zależało na odnalezieniu „narracji, którymi można do nich przemówić, wspólnego mianownika (...), podstaw, na których można by oprzeć porozumienie, tożsamościowych tendencji przejawianych przez rozmaite grupy, wreszcie możliwych filiacji z kulturą elitarną” (Czapliński, 2011: 74). Odnosi się wrażenie, że dziś mamy do czynienia z podobną sytuacją. Stale poszukujemy w literaturze odniesień do rzeczywistości, wytłumaczenia jej, wyjaśnienia, a czytając, czujemy, że uciekamy od egalitaryzmu, że należymy do wyjątkowej grupy sięgającej po książkę. Jednak jako wykładowcy i nauczyciele cudzoziemskiego odbiorcy możemy to doniosłe zadanie literatury jeszcze podwoić: niech medium to pomoże w zrozumieniu nastrojów społecznych nie tylko nam, lecz także przybyszom. Przecież literatura jest swoistym „opracowaniem do rzeczywistości” (D. Masłowska, cyt. za: Mitosek, 2003: 332), a poprzez kreatywne do niej odniesienia i ciekawe zabiegi literackie otwiera na inność.

Oczywiście, by poznający język polski obcokrajowiec zrozumiał korelacje, potrzebuje wskazówek, wsparcia, słowem: przewodnika, tłumacza kultury, mentora lub tylko świadka „niezależnych poszukiwań” (Czerkies, 2020: 34), który bez względu na to, czy zaproponuje wspólne przejście przez kręte ścieżki interpretacji, czy samodzielne ich penetrowanie, to na pewno musi zagwarantować odpowiednie narzędzia, by działać w tekście, z tekstem, i – o co nam chodzi najbardziej – poza

tekstem, międzykulturowo. „Fikcja [bowiem – M.V.M.] nie jest prostym, kłamliwym zmyśleniem. Jest formą, dzięki której fakty mogą przemówić” (M.P. Markowski, cyt. za: Zajas, 2011: 178–179). Nauczyciel powinien przede wszystkim zachęcać cudzoziemskiego odbiorcę do postawy otwartej wobec literatury, do gotowości na spotkanie z odmiennością. To bowiem „stanowi klucz do tego, aby czytający odkrywał siebie, doznawał »małych cudów« i smakował, czym może być literatura poznawana na zajęciach glottodydaktycznych” (Czerkies, 2020: 41). Pisarze wszak również wybierają przeróżne strategie, by złożoną rzeczywistość opisać. Tak samo jak różnych działań mają się nauczyciele, prezentując na zajęciach literaturę współczesną, i studenci, odkrywający jej interpretacje.

## Literatura

- Achtelik A., 2020, *Reportaż jako narzędzie w przekazie wiedzy o kulturze polskiej*, w: *Literackie obrazy kultury. Perspektywa glottodydaktyczna*, red. J. Zych, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 123–133.
- Bednarek J.B., 2018, *Horror show, czyli fetyszycyzacja pamięci*, w: *Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. P. Czapliński, J.B. Bednarek, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, s. 295–321.
- Czapliński P., 2009, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Czapliński P., 2011, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czapliński P., 2018, *Krańce wyobraźni*, w: *Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. P. Czapliński, J.B. Bednarek, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, s. 61–87.
- Czapliński P., 2019, *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 19–41.
- Czerkies T., 2020, *Zdarzenie lektury, czyli „możesz nie”... O roli nauczyciela, kryteriach doboru tekstu oraz modelach czytelniczych na zajęciach z języka polskiego jako obcego*

- z wykorzystaniem literatury, w: *Literackie obrazy kultury. Perspektywa glottodydaktyczna*, red. J. Zych, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 29–44.
- Dunin K., 2004, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Garncarek P., 2021, *Adres kulturowy w nauczaniu języka obcego*, w: *Dydaktyka języka polskiego jako nierodzimego: konteksty – dylematy – trendy*, red. E. Lipińska, A. Seretny, Universitas, Kraków, s. 295–313.
- Glensk U., Lesiak M., 2021, *Mozaikowanie prawdy. Narracje quasi-faktyczne w reportażu literackim*, „Konteksty Kultury”, t. 18, z. 3, s. 314–325.
- Janowska I. i in., red., 2011, *Programy nauczania języka polskiego jako obcego. Poziomy A1–C2*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Janowska I., 2011, *Podejście zadaniowe do nauczania i uczenia się języków obcych. Na przykładzie języka polskiego jako obcego*, Universitas, Kraków.
- Jarzębski J., 2011, *Fantastyka i pesymizm*, w: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Universitas, Kraków, s. 99–120.
- Kaniewska B., 2011, *Okruchy rzeczywistości, czyli o kłopotach z mimesis*, w: *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*, WBPiCAK, Poznań, s. 34–50.
- Karpowicz I., 2006, *Niehalo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Kołodziejczyk M., 2018, *Prymityw. Epopeja narodowa*, Wielka Litera, Warszawa.
- Majewski P., 2011, *Błędni rycerze umysłu. O pisarstwie Jacka Dukaja*, w: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Universitas, Kraków, s. 485–510.
- Miłoszewski Z., 2017, *Jak zawsze*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Mitosek Z., 2003, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Universitas, Kraków.
- Staszczyszyn B., 2006, *Absurd w Białymstoku, absurd pod palmami*, w: *Magazyn literacki „Książki w Tygodniku”*, TP 32/2006, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/absurd-w-bialymstoku-absurd-pod-palmami-128563> [dostęp: 30.05.2024].
- Wąsowicz M., 2016, *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 59, z. 2, s. 91–105.
- Wielki słownik języka polskiego*, www.wsjp.pl.
- Zajas P., 2011, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

MONIKA VÁLKOVÁ MACIEJEWSKA – PhD, Polish Language and Culture for Foreign Students, Faculty of Polish and Classical Philology, Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland / dr, Studium Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Polska.

Literary scholar. She has worked as a Polish language teacher (on behalf of the Ministry / delegation of the Ministry of Foreign Affairs) at university centres in the Czech Republic and Ukraine, taught at a Polish language school in Serbia, conducted Polish language classes in Greece (UAM/NAWA) and a summer course on Lake Baikal (Bristol Association). She is interested in literature as a glottodidactic tool. Co-author of the publication *Literatura i glottodydaktyka w praktyce. Tekst literacki na zajęciach języka polskiego jako obcego* [*Literature and Glottodidactics in Practice. Literary Text in the Classes of Polish as a Foreign Language*] (Poznań 2018) and numerous articles in this field.

Literaturoznawczyni. Pracowała jako lektorka języka polskiego (z ramienia ministerstwa / delegacja MNIŚW) w ośrodkach uniwersyteckich w Czechach i na Ukrainie, uczyła w szkole polonijnej w Serbii, prowadziła lektorat języka polskiego w Grecji (UAM/NAWA) i letni kurs nad Bajkałem (Stowarzyszenie „Bristol”). W kręgu jej zainteresowań leży literatura jako narzędzie glottodydaktyczne. Współautorka publikacji *Literatura i glottodydaktyka w praktyce. Tekst literacki na zajęciach języka polskiego jako obcego* (Poznań 2018) oraz licznych artykułów z tej dziedziny.

E-mail: monval@amu.edu.pl



Elżbieta Dutka

<https://orcid.org/0000-0002-5404-2586>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Góry „na opak”. O nowej tendencji w ramach *mountaineering non fiction*

“The Upside Down” Mountains.  
On a New Trend in the Mountaineering Non-fiction

**Abstract:** Mountain climbing is considered one of the symptoms of European modernity, allowing one to follow changes in culture and finding reflection in literature. Texts about mountaineering, despite their extraordinary popularity among readers, do not arouse much interest among researchers. Hence, the aim of the article is to fill this research gap. The author analyzes a new tendency that emerged in the Polish mountaineering non-fiction with the publication of Olga Morawska's book *Góry na opak, czyli rozmowy o czekaniu* [*The upside down mountains or a conversation about waiting*] in 2011. In a collection of conversations conducted by the Himalayan's widow with relatives of Polish climbers (including Wanda Rutkiewicz, Jerzy Kukuczka, Andrzej Zawada), there was a significant reversal of personal and spatial perspectives. High mountain expeditions are discussed by people who have not been there, whereas the highest peaks of the earth are shown from a distance and from a low point of view. This leads to questions about a sender, hero and recipient, as well as goals of not only the above-mentioned book by Morawska, but also many similar publications in the field of *mountaineering non-fiction* (e.g. by Anna Kamińska, Beata Sabala-Zielińska, Katarzyna Zdanowicz). The issues related to the literary topography of mountains take on a new dimension. Using tools provided by geopoetics, the article formulates the thesis that in these works the mountain space is determined not as much by direct experiences and professional descriptions of climbing as by emotions. In stories about, sensual landscapes are replaced by intimate spaces and emotive topographies. With these shifts, traditionally highly masculinized mountaineering writing has seen a greater emergence of women's stories and narratives about the trauma of fatal accidents while conquering the highest peaks.

**Keywords:** “upside-down” mountains, mountaineering non-fiction, literary topographies of mountains

**Abstrakt:** Wspinaczka wysokogórska jest uważana za jeden z symptomów europejskiej nowoczesności, pozwalający śledzić przemiany w kulturze i znajdujący odzwierciedlenie w literaturze. Twórczość o tematyce alpinistycznej, pomimo niezwyklej popularności wśród czytelników, nie budzi większego zainteresowania naukowców. Celem artykułu jest zapalenie tej luki badawczej. Autorka analizuje nową tendencję, która zarysowała się w polskim piśmarstwie alpinistycznym o charakterze *non fiction* wraz z ukazaniem się w 2011 roku książki Olgi Morawskiej *Góry na opak, czyli rozmowy o czekaniu*. W zbiorze rozmów przeprowadzonych przez wdowę po himalaistce z bliskimi polskich wspinaczy

(m.in. Wandy Rutkiewicz, Jerzego Kukuczki, Andrzeja Zawady) nastąpiło znaczące odwrócenie perspektyw osobowych i przestrzennych. O wyprawach wysokogórskich opowiadają osoby, które na nich nie były, a najwyższe szczyty Ziemi pokazywane są z oddalenia i z niskiego punktu widzenia. Skłania to do postawienia pytań o nadawcę, bohatera i odbiorcę oraz cele nie tylko wspomnianej książki Morawskiej, lecz także wielu podobnych publikacji z zakresu *mountaineering non fiction* (np. Anny Kamińskiej, Beaty Sabały-Zielińskiej, Katarzyny Zdanowicz). Nowego wymiaru nabierają w nich zagadnienia związane z literacką topografią gór. Wykorzystując narzędzia podsuwane przez geopoetykę, w artykule postawiono tezę, że w tych utworach przestrzeń górską wyznaczana jest nie tyle przez bezpośrednie doświadczenia i profesjonalny opis wspinaczki, ile przez emocje. W opowieściach o górach „na opak” krajobrazy sensualne wypierane są przez przestrzenie intymne i topografie emotywne. Wraz z tymi przesunięciami w tradycyjnie mocno zmaskulinizowanym piśmiennictwie alpinistycznym pojawiły się w większym stopniu opowieści kobiece i narracje o traumie związanej ze śmiertelnymi wypadkami w czasie zdobywania najwyższych szczytów.

Słowa kluczowe: góry „na opak”, alpinistyczne *non fiction*, literackie topografie gór

## Nowa tendencja?

Rozpoczynam od zestawienia paru faktów wydawniczych, związanych z cieszącym się dużą popularnością piśmiennictwem o tematyce górskiej.

W 2011 roku ukazała się książka Olgi Morawskiej pod tytułem *Góry na opak, czyli rozmowy o czekaniu* (Morawska, 2011). Żona Piotra Morawskiego – himalaisty, który zginął w Himalajach zaledwie dwa lata wcześniej – przeprowadziła dziesięć rozmów z osobami, które podobnie jak ona straciły kogoś bliskiego w górach lub z niepokojem czekają na czyjś powrót z kolejnych wysokogórskich wypraw. O życiu naznaczonym ekstremalną pasją opowiadali m.in. brat Wandy Rutkiewicz, syn Jerzego Kukuczki i żona Andrzeja Zawady. W 2016 roku Beata Sabała-Zielińska wydała rozmowę z Ewą Berbeką, zatytułowaną *Jak wysoko sięga miłość? Życie po Broad Peak* (Sabała-Zielińska, 2016). Trzy lata wcześniej Polska żyła tragedią, do której doszło w Karakorum – po sukcesie, jakim było pierwsze zimowe wejście na Broad Peak, podczas zejścia zginął mąż bohaterki tej książki – Maciej Berbek. Wydarzenie to było rozpatrywane w mediach, wzbudziło dyskusję na temat sensu himalaizmu zimowego i etyki wspinaczkowej, poświęcono mu dwa reportaże (Dobroch, Wilczyński, 2014; Hugo-Bader, 2014). W 2017 roku ukazał się kolejny zbiór wywiadów przeprowadzonych przez wdowę po Piotrze Morawskim (która zmieniła nazwisko na Punciewicz), zatytułowany *Góry na*

*opak 2, czyli rozmowy z tymi, co zostają* (Puncewicz, 2017). W gronie rozmówców tym razem znaleźli się m.in.: zaprzyjaźniona z wieloma wspinaczami, pracująca kilkadziesiąt lat w Polskim Związku Alpinizmu Halina Wiktorowska, synowie (Stanisław Berebeka, Łukasz Wolf) oraz żony (Izabela Hajzer, Paulina Kozub-Chwastek) himalaistów. W 2020 roku opublikowano reportaże Katarzyny Skrzydłowskiej-Kalukin i Joanny Sokolińskiej, bazujący na konwersacjach z bliskimi wspinaczami, zatytułowany *Rodziny himalaistów* (Skrzydłowska-Kalukin, Sokolińska, 2020). W 2021 roku Katarzyna Zdanowicz wydała tom *Zawsze mówi, że wróci. Żony himalaistów opowiadają o życiu w cieniu wielkiej góry* (Zdanowicz, 2021).

W stosunkowo krótkim okresie można zatem zaobserwować swego rodzaju wysyp książek, które zgodnie z wydawniczo-księgarskimi klasyfikacjami trafiają do działów z literaturą alpinistyczną, choć nastąpiła w nich swego rodzaju „nieoczekiwana zmiana miejsc”. Himalaiści stali się bohaterami drugiego planu, a najwyższe szczyty częściowo zostały przesłonięte przez to, co dzieje się poniżej.

W artykule stawiam pytanie, czy można już mówić o tendencji do ukazywania gór „na opak” w *mountaineering non fiction*<sup>1</sup>. Poszukując odpowiedzi, przeanalizuję zmiany perspektywy nadawcy i odbiorcy w *Górach na opak* Olgi Morawskiej. Rozważę także konsekwencje tych przesunięć dla literackich topografii gór.

## Góry „na opak”

Dwa tomy wywiadów przeprowadzonych przez Olę Morawską (Puncewicz) ze względu na podejmowane w nich kwestie sytuują się w samym centrum literatury o tematyce górskiej, w kręgu niezwykle popularnego

<sup>1</sup> Terminu *mountaineering non fiction* używam za Julie Rak, która wyjaśnia, że obejmuje on m.in.: wspomnienia pisane przez wspinaczy, biografie, relacje z wypraw wysokogórskich (Rak, 2021: 7).

*mountaineering non fiction*, obejmującego swoim zakresem reportaże o wielkich wyprawach, biografie znanych himalaistów czy wywiady z nimi.

W *Górach na opak* wśród rozmówców znalazły się osoby, które dobrze wiedzą, czym jest alpinizm, gdyż same kiedyś się wspinały (np. Konstanty Miodowicz, Grażyna Jaworska-Chrobak) bądź czynią to nadal (Paweł Pustelnik, Łukasz Wolf). Książki Morawskiej są bogato ilustrowane reprodukcjami fotografii wykonanych przez jej męża w Himalajach i Karakorum. Praca autorki nad tymi publikacjami zaczęła się od myśli o wydaniu albumu z górskimi zdjęciami, ale stopniowo pomysł ewoluował, przyjmując ostatecznie formę zbioru wywiadów (Morawska, 2011: 5–6). Każdy z nich został poprzedzony biogramem himalaisty, o którym rozmawiają interlokutorzy. Omawiane publikacje zawierają również dodatki cenione przez miłośników wspinaczki i literatury górskiej: w pierwszym tomie zamieszczony został wykaz „szczytów występujących w tekście i ich wysokości” oraz biograficzne noty (Morawska, 2011: 235–248), a w drugim pojawił się spis szczytów zaliczanych do Korony Himalajów i Karakorum<sup>2</sup>, informacje o Koronie Ziemi<sup>3</sup> i Śnieżnej Panterze<sup>4</sup> (Puncewicz, 2017: 245–247). Na czym zatem polegają zmiany i tytułowe ukazanie gór „na opak”? W porównaniu z innymi utworami literatury o tematyce wspinaczkowej w publikacjach Morawskiej dostrzec można znaczące przesunięcie punktów ciężkości na osi nadawca–bohater–odbiorca.

Najczęściej autorami książek górskich są osoby, które znają góry z bezpośrednich doświadczeń. Wiele lat temu Jacek Kolbuszewski,

<sup>2</sup> Korona Himalajów i Karakorum obejmuje czternaście szczytów ośmiotysięcznych. Dziesięć z nich znajduje się w Himalajach, cztery w Karakorum.

<sup>3</sup> Koronę Ziemi tworzą najwyższe szczyty siedmiu kontynentów. Ponieważ różne szczyty bywają uznawane za najwyższe, autorka przytacza wersje Richarda Bassa, Reinholda Messnera i Ebharda Jurgalskiego.

<sup>4</sup> Śnieżna Pantera jest wyróżnieniem alpinistycznym, przyznawanym za zdobycie najwyższych szczytów, które znajdowały się w granicach dawnego Związku Radzieckiego.



charakteryzując prozę taternicką, pisał: „(...) aby móc ukazać góry takimi, jakimi one w istocie są, trzeba się wśród nich znaleźć – a więc być tam, gdzie stromo – trudno, najtrudniej i najniebezpieczniej” (Kolbuszewski, 1976: 11). Współcześnie sprawa nadawców alpinistycznych opowieści jednak bardziej się skomplikowała, chociażby dlatego, że – jak zauważa Tomasz Stępień – „Podobnie jak w wypadku innych osób publicznych alpinisci korzystają niejednokrotnie z pomocy dziennikarzy i redaktorów oraz ghostwriterów” (Stępień, 2021a: 202).

Himalaiści są najczęściej także głównymi bohaterami tego typu narracji. W ramach *mountaineering literature* ukształtował się heroiczny mit wspinacza, walczącego z niesprzyjającymi warunkami i własnymi słabościami, zdobywającego góry. Jak zauważa Julie Rak, tradycyjnie, od czasów pierwszych odkrywców himalaistą był dobrze ubrany biały mężczyzna, uosabiający patriarchalną kulturę i europocentryczny punkt widzenia (Rak, 2021: 5–6). Ale Margret Grebowicz pisze o dokonującym się na naszych oczach „końcu świata” zdobywców, eksploratorów nieznanego, którzy współcześnie stali się celebrytami, występującymi przed swoją widownią (Grebowicz, 2021: 4)<sup>5</sup>. W książkach Morawskiej wspinacze nadal są bohaterami, ale nie zawsze najważniejsze jest to, czego dokonali w górach. Opowieści zamieszczone w *Górach na opak* są przede wszystkim o himalaistach jako osobach prywatnych, pozostających w różnych relacjach z innymi: małżeńskich, rodzinnych, przyjacielskich.

Rozmówcy Morawskiej, przedstawiając życiowe pasje swoich najbliższych, mówią o szczytach i sytuacjach podczas wypraw, które znają przede wszystkim „z drugiej ręki”. Oni sami stają się nadawcami i w dużym stopniu także (obok himalaistów) bohaterami kolejnej górskiej opowieści, ale zarazem jest to już inna narracja. Osoby przepytywane przez Morawską na najwyższe szczyty patrzą niejako „z dołu”, pozostając w domach, „na nizinach”. Przywołane określenia odnoszą

<sup>5</sup> „Climbers are household names there, like Mike Jordan or Tiger Woods are in the American consciousness. They have fanbases, TV appearances and ghost-written, bestselling memories” (Grebowicz, 2021: 4).

się nie tylko do przestrzennego usytuowania opowiadających; mają też wymiar mentalnościowy, związany z poczuciem niższości wobec tych, którzy zdobywają najwyższe szczyty. W środowisku wspinaczy jeszcze do niedawna obowiązywała „szkoła pionowego awansu”, prowadząca od skałek, przez Tatry i Alpy, po Himalaje. Zgodnie z tym wzorcem himalaista wspinający się w najwyższych górach stoi najwyżej w wewnątrzśrodowiskowych hierarchiach (Pacukiewicz, 2012: 98–114)<sup>6</sup>. Celem rozmów przeprowadzonych przez Morawską jest nie tylko utrwalenie pamięci o wspinaczach, lecz także swego rodzaju dowartościowanie (podniesienie) ich bliskich, zarysowanie wspólnoty doświadczeń tych, którzy czekają, a często zostają już na zawsze sami.

Oczywiście każdy wywiad to oddzielna historia, odmienne okoliczności, różne emocje i postawy. Niektórym rozmówcom zależy na utrwaleniu pamięci o bliskim himalaiście. O różnych wysiłkach i inicjatywach z tym związanych opowiada Anna Milewska-Zawada. Znana aktorka zapewnia, że mąż był jej pasją – „tylko i wyłącznie” (Morawska, 2011: 157). Przykładem może być także wypowiedź Wojciecha Kukuczki:

W jednym z wywiadów Rysiek Warecki, partner i kolega ojca, z którym często wyjeżdżał na wyprawy, powiedział, że Jerzy żył jak król i zginął jak król. I rzeczywiście zginął po królewsku, bo robił to, co chciał, pokonywał najtrudniejszą ścianę w tamtym okresie. Nie można sobie wyobrazić lepszej śmierci, bardziej rycerskiej. Stało się wręcz jak w kiczowatym filmie, bo ojciec zginął na Lhotse, a to była góra, od której kiedyś zaczynał, jego pierwszy ośmiotysięcznik. I jedyna ściana, na którą próbował wcześniej wejść, ale nie udało mu się. (...) Właśnie na południowej ścianie – największej, najwspanialszej i najbardziej prestiżowej – w momencie, kiedy już

<sup>6</sup> O „szkole pionowego awansu” wspominają rozmówcy Morawskiej. Na przykład Konstanty Miodowicz mówi o swojej siostrze Dobrosławie Miodowicz-Wolf, że przeszła wszystkie etapy rozwoju: Tatry, Alpy, Dolomity, Pamir, Karakorum; „Jej rozwój jako alpinistki był linearny i wkomponowany w środowiskową tradycję. Przyjęło się uważać himalaizm za koronę wcześniejszych doświadczeń” (Morawska, 2011: 13–14).

dochodził do szczytu, po prostu odpadł i zginął. Za jakieś sto lat na pewno każdy powie, że pięknie umarł. Nas już nie będzie, a po nim zostanie pamięć (Morawska, 2011: 201).

Na różne sposoby podejmowane są próby zrozumienia ekstremalnej pasji. Bliscy zazwyczaj wykazują się empatią. Ale w ich wypowiedziach do głosu dochodzi także żal, niezgoda na to, co się stało, pretensje. Wanda Czok po wielu latach mówi, że mąż nie powinien jechać na kolejną wyprawę i wyznaje:

Czasami zła byłam. Jak każda żona alpinisty nieraz sobie popłakałam, że szafka nie przybita, że coś tam nie jest zrobione. Andrzej mówił wtedy: Myszko, jesteś taka dzielna. A ja: no jestem dzielna, ale czemu sama mam to wszystko robić?! (Morawska, 2011: 115)

Niektórzy z rozmówców odmawiają „upamiętniania”, nie chcą budować pomnika, gdyż bardziej zależy im na zachowaniu w pamięci osoby bliskiej niż znanego „człowieka gór”. Konstanty Miodowicz oburza się na pytanie, czy chciałby napisać książkę o siostrze:

Dlaczego właściwie miałbym upubliczniać moje emocje i przeżycia? Nie chcę pisać o sprawach tak osobistych. Pamięć o siostrze jest dla mnie bezcenna. Szafując nią na kartach książki, mógłbym coś z niej utracić. Każdy człowiek ma swój sposób na przeżywanie tragedii, na przeżywanie emocji – mój jest taki, że wolę te emocje nosić w sobie i nie chcę się nimi dzielić (Morawska, 2011: 24).

Tak różne rozmowy łączą tytułowe spojrzenie na góry „na opak”, perspektywa kogoś, kto jest z boku, obserwuje rozwój kariery wspinaczkowej, ale ma także własne życie powiązane – chcąc nie chcąc – ze szczytami. W poszczególnych wywiadach (w większym lub mniejszym stopniu) widoczny jest proces krystalizowania się autonomicznej opowieści bliskich himalaistów o ich życiu i „zapośredniczonym”, ale nie mniej przez to skomplikowanym, stosunku do gór.

Emancypacja (nie)himalaistycznej historii wyraźna jest w przypadku samej Olgi Morawskiej. Zaledwie rok po śmierci jej męża ukazały się dwie książki *in memoriam*. Pierwszą z nich jest tom tekstów i zdjęć Piotra Morawskiego, publikowanych wcześniej w miesięczniku „Góry”, zatytułowany *Zostają góry. Opowiadania. Felietony. Wspomnienia* (Morawski, 2010)<sup>7</sup>. Zbiór zawiera nie tylko utwory autorstwa himalaisty, ale został także opatrzony wspomnieniami o nim napisanymi przez towarzyszy z wypraw i żonę.

W drugiej publikacji wspomnieniowej Morawska nie jest już tylko edytorką, dbającą o pamięć o himalaistcie, lecz staje się współautorką, przedstawia własną wersję wydarzeń i stanowisko (Morawscy, 2010). W *Od początku do końca* narracja jest podwójna: składa się z dziennikowych notatek wspinacza i pisanych z dystansu czasu wspomnień wdowy. Przy czym nie jest to tylko zestawienie dwóch opowieści; są one kompozycyjnie tak ściśle ze sobą powiązane, że powstaje „autobiografia na cztery ręce” – autobiografia himalaisty, ale i autobiografia kobiety, której życie również naznaczyły najwyższe szczyty świata (zob. Dutka, 2022). Początkowo Morawska pragnęła swoimi wspomnieniami uzupełnić portret męża, stopniowo jednak coraz więcej opowiada o własnych emocjach i przeżyciach. Książka przedstawia himalaistę, ale i „Olgę, która na niego czekała” (Morawscy, 2010: 161). W ten sposób wdowa spełniła pragnienie męża, który planował wydać tom *Od początku do końca, czyli jak w Himalajach i Karakorum bywało*. Jednak tytuł książki, która ukazała się po śmierci Morawskiego, jest krótszy i brzmi *Od początku do końca*, co może sugerować, że jest to nie tylko opowieść o tym, „jak to w Himalajach i Karakorum bywało”, ale i o „nizinnej części życia” himalaisty i jego rodziny. Połączenie dwóch narracji pozwala spojrzeć na prezentowaną historię z perspektywy zarówno „człowieka gór”, jak i jego towarzyszkę życia. Z diariusza wspinacza czytelnicy poznają „od początku do końca” wyprawę na szczyty, śledzą rozwój

<sup>7</sup> Tomasz Stępień pisze o książce Morawskiego jako „pozycji znaczącej” w literaturze górskiej (Stępień, 2021a: 204–206).

wspinaczkowej pasji i kariery. Ze wspomnień żony wyłaniają się „od początku do końca” dzieje relacji, historia dziesięciu lat wspólnego życia w cieniu wysokich gór.

Wydany w kolejnym roku tom *Góry na opak* jest już autorską książką Morawskiej, przekonującą jeszcze bardziej o tym, że w obrębie *mountaineering literature* jest także miejsce dla opowieści osób spoza himalaistycznej subkultury. O celu swojej publikacji żona himalaisty mówi wprost:

Nie chciałam robić książki jedynie wspominkowej, ale taką, której bohaterami staną się ludzie na co dzień niewidoczni, ale skazani na życie z górami i dla gór. Pragnęłam porozmawiać z ludźmi, na których losie zażyła górską pasją ich bliskich. Nie zdecydowali o tym sami, takie życie zostało im dane z jego wszystkimi plusami i, chcąc nie chcąc, minusami (Morawska, 2011: 6).

Morawska nie kryje, że przygotowane przez nią publikacje mają charakter terapeutyczny dla niej samej i dla jej rozmówców. Opowieści o górach „na opak” stają się próbą uporania się z emocjami, formą przepracowania żałoby, narracją o traumie, która łączy się z procesem poznawania siebie, w świetle pasji innego i w lustrze najwyższych gór.

Adresatami narracji himalaistycznych są zazwyczaj członkowie środowiska. Ale książki alpinistyczne mają także zaspokoić „górski apetyt” czytelników spoza tego kręgu, „zwykle niezdolnych do oddania się przyjemnościom ekstremalnej wyprawy” (Kaliszuk, 2018: 60); często wręcz „tworzą” nowych alpinistów, jeżeli nawet nie dosłownie, to w sferze marzeń i fantazji (Habjan, 2022: 9). Natomiast utwory wpisujące się w tendencję gór „na opak” są bardziej uniwersalnymi opowieściami o egzystencjalnych rozterkach, trudnych wyborach, ludzkich dramatach i poszukiwaniach własnych dróg. Wraz z tymi przesunięciami rozszerza się krąg odbiorców.

## Topografie emotywnie, czyli co widać z oddali

Tomasz Stępień pisze:

Literatura „górska” swój byt zawdzięcza góróm, jest konstytuowana przez tę specyficzną przestrzeń, góry – czyli „obszary o dużych różnicach wysokości, wznoszące się ponad otaczającym je terenem, od którego różnią się najczęściej także budową geologiczną oraz roślinnością i fauną” – decydują o jej statusie ontycznym (Stępień, 2012: 87).

Badacz zauważa, że zazwyczaj tego typu utwory odnoszą się do określonej przestrzeni geograficznej, ale także wyznaczana w nich jest przestrzeń alpinistyczna, związana z akcją górską. Punktami w tej topografii są miejsca, skąd rozpoczynają się wyprawy, kolejne bazy aż po szczyt, który jest celem himalaistów. Zmiany perspektywy nadawcy, bohatera i odbiorcy w tomach rozmów *Góry na opak* odbijają się w sposobie przedstawiania przestrzeni, jednego z najważniejszych wyznaczników literatury górskiej (Stępień, 2021a). Zdaniem Stępnia książki Morawskiej wprowadzają nową perspektywę w polskiej literaturze górskiej, ekspozując wyraźnie przestrzeń „intymną alpinizmu” – „światy rodzin i bliskich, tych, którzy na alpinistów i alpinistki czekają” (Stępień, 2021b: 216). Wcześniej, jeżeli pojawiały się elementy wyznania, wątki intymne, to były one raczej związane ze światem wewnętrznym himalaistów, z ich subiektywnymi przeżyciami<sup>8</sup>.

Ekspozowanie przestrzeni intymnych nie pozostaje bez wpływu na topografię. W opowieściach o górach „na opak” mniejszą rolę niż w narracjach himalaistów odgrywają krajobrazy sensualne, zapisy wrażeń sensorycznych, tworzących tożsamość opisywanych miejsc (Rybacka, 2014: 247–248). W większym stopniu do głosu dochodzą emocjonalne

<sup>8</sup> Marek Pacukiewicz pisze o wahaniach w literaturze alpinistycznej pomiędzy formą itinerarium a wyznaniem, obiektywizmem, technicznymi informacjami o przejsciu górskiej drogi a subiektywizmem przeżycia (Pacukiewicz, 2010: 224).

interakcje między górami a człowiekiem (nie tylko tym, który doświadcza ich w sposób bezpośredni), zarysowują się skomplikowane topografie emotywnie (Rybicka, 2014: 269). Góry wraz z rozwojem taternictwa i himalaizmu opisywane były w sposób coraz mniej poetycki, a bardziej szczegółowy i profesjonalny jako miejsce wędrówek czy wspinaczek. Tymczasem w utworach podobnych do tych opublikowanych przez Morawską (Puncewicz) często stają się metaforą życia (góry „na opak”, życie w cieniu wielkiej góry, jak wysoko sięga miłość). Szczególną rolę odgrywa wyobraźnia, powraca język figuratywny. W rozmowach z bliskimi wspinaczy góry są przede wszystkim przestrzenią skomplikowanych emocji. Rozbudowane zostają zwłaszcza zagadnienia związane z psychologicznymi kosztami himalaizmu, z ceną podejmowanego ryzyka, kwestią odpowiedzialności za innych. Mówi o tym Łukasz Wolf, którego rodzice zginęli w górach:

Oczywiście jest coś takiego jak fascynacja himalaizmem, heroiczną walką o zdobycie góry. Ludzie nie zdają sobie sprawy, że ryzyko, które podejmują wspinacze w górach wysokich, nie dotyczy tylko ich własnego życia. I to, moim zdaniem, jest istotna kwestia, warto o niej mówić. Nie myślę tylko o rodzinach, ale także o współtowarzyszach wspinaczy, tragarzach czy nawet zwierzętach (Puncewicz, 2017: 142).

„Przestrzeń intymne” są coraz mocniej obecne i eksponowane także w innych książkach biograficznych i reportażach o wspinających się kobietach i mężczyznach opublikowanych po *Górach na opak*. Przykładem mogą być biograficzne reportaże Anny Kamińskiej o Wandzie Rutkiewicz (Kamińska, 2017) i Halinie Krüger-Syrokomskiej (Kamińska, 2019), *Himalaistki* Mariusza Sepioły (Sepioło, 2017) czy *Życie za szczyt* Racheli Berkowskiej (Berkowska, 2021).

Przestrzeń intymna wydaje się obecnie niemal niezbędna w *mountaineering literature*, ale także w innych tekstach kultury. Pełen niezwykle silnych emocji jest film Elizy Kubarskiej *K2. Dotknąć nieba* (Kubarska, 2015), w którym ukazana została wyprawa grupy dorosłych dzieci himalaistów w miejsce, gdzie zginęli ich rodzice. „Co ma Kanczendzonga,

czego ja nie mam?!” – krzyczy z rozpaczą jedna z bohaterek dramatu *Wasza wysokość* Anny Wakulik (2014: 34).

## Konkluzje

Trudno nie zauważyć, że opowieści o górach „na opak” są niemal wyłącznie narracjami kobiecymi. To zdecydowanie wyróżnia je na tle mocno zmaskulinizowanej literatury alpinistycznej. Próbą przełamania dominacji męskiej były, promowane m.in. przez Wandę Rutkiewicz w latach 70. XX wieku, idee himalaizmu kobiecego (Rutkiewicz, 1992: 75–76, 79). Choć powstały opracowania poświęcone kobiecemu wspinaniu (Blum, 2014; Štěrbová, 2016), to jednak nie odbiegają one od innych opowieści himalaistycznych, nie wykrystalizowała się za ich sprawą osobna tendencja w piśmiennictwie o tematyce wysokogórskiej. Tymczasem zarówno książki Morawskiej (Puncewicz), jak i kolejne publikacje, w których coraz wyraźniej zarysowują się przestrzenie intymne i spojrzenie na góry z dystansu, skłaniają do mówienia o nowej tendencji w *mountaineering non fiction*. Związana z nią zmiana perspektyw nadawcy, bohatera i odbiorcy staje się coraz wyraźniejsza, podobnie jak zmiany w zakresie literackiej topografii gór. Wydaje się, że w polskim piśmiennictwie przyczyniły się do tego zbiory rozmów przeprowadzonych przez wdowę po Morawskim. Zaproponowana w nich formuła gór „na opak” okazuje się trafna, bo dobrze oddająca istotę przesunięć punktów ciężkości.

Dodać można, że podobnie na himalaizm spojrzała Maria Coffey w wydanej w 2003 roku książce *Where the Mountain Casts Its Shadow: The Dark Side of Extreme Adventure*, której przekład na język polski ukazał się dziesięć lat później pod tytułem *Mroczna strona gór* (Coffey, 2013). Brytyjka, której partner zginął na zboczach Mount Everestu, przyznaje, że sama przez wiele lat po tej tragedii nie potrafiła się odnaleźć. Stawia pytania o to, co czują ci, którzy po himalaistycznych wypadkach



zostają sami. Coffey pisze o psychologicznych kosztach himalaizmu, o cenie, jaką za pasję płacą nie tylko wspinacze, lecz także ich bliscy. Trudno stwierdzić, czy *Mroczna strona gór* miała bezpośredni wpływ na skłonność do ukazywania gór „na opak” w polskim piśmiennictwie alpinistycznym. Zarysowujące się analogie wymagałyby podjęcia gruntownych badań o charakterze komparatystycznym, pozwalają jednak już teraz stwierdzić, że jest to tendencja obecna nie tylko w polskim, ale i w światowym piśmiennictwie wspinaczkowym.

## Literatura

- Berkowska R., 2021, *Życie za szczyt. Polacy w Himalajach i Karakorum*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Blum A., 2014, *Annapurna – góra kobiet. Dramatyczny opis pierwszego kobiecego wejścia na jeden z najtrudniejszych ośmiotysięczników*, przeł. H. Urbańska, przedm. M. Herzog, Poradnia K, Warszawa.
- Coffey M., 2013, *Mroczna strona gór*, przeł. G. Tłaczała, Wydawnictwo Sklepu Podróżnika, Warszawa.
- Dobroch B., Wilczyński P., 2014, *Broad Peak. Niebo i piekło*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Dutka E., 2022, *The Vertical World and the Mountains Upside Down, or, a Four-Handed Himalayan Climbing Autobiography by Olga Morawska and Piotr Morawski*, przeł. E. Jozsko, „Slavica Tergestina. European Slavic Studies Journal”, vol. 28 (2022/I), *Writing the Himalaya in Polish and Slovenian*, s. 98–121.
- Grebowicz M., 2021, *Mountains and Desire: Climbing vs. The End of the World*, Repeater Books, London.
- Habjan J., 2022, *Writing the Himalaya in Polish and Slovenian. Introduction*, „Slavica Tergestina. European Slavic Studies Journal”, vol. 28 (2022/I), *Writing the Himalaya in Polish and Slovenian*, s. 8–15.
- Hugo-Bader J., 2014, *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Znak, Kraków.
- Kaliszuk P., 2018, *Pionowy schemat doświadczeń. Relacje podróżnicze himalaistów (Jerzy Kukuczka, Adam Bielecki)*, „Forum Poetyki”, nr 11/12, s. 48–63.

- Kamińska A., 2017, *Wanda. Opowieść o sile życia i śmierci. Historia Wandy Rutkiewicz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kamińska A., 2019, *Halina. Dziś już nie ma takich kobiet. Opowieść o himalaistce Halinie Krüger-Syrokomskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kolbuszewski J., 1976, *Przedmowa*, w: *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939*, red. J. Kolbuszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 5–23.
- Kubarska E. (reż.), 2015, *K2. Dotknąć nieba*, produkcja: Braidmade Films, Hbo Central Europe, Inselfilm Produktion, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Wajda Studio.
- Morawscy O. i P., 2010, *Od początku do końca*, National Geographic, Warszawa.
- Morawska O., 2011, *Góry na opak, czyli rozmowy o czekaniu*, National Geographic, Warszawa.
- Morawski P., 2010, *Zostają góry. Opowiadania. Felietony. Wspomnienia*, Góry Books, Kraków.
- Pacukiewicz M., 2010, „Inaccessible Background”: Prolegomena to the Studies of Polish Mountaineering Literature, in: *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*, eds. G. Moroz, J. Sztachelska, Cambridge Scholars, Newcastle, s. 218–231.
- Pacukiewicz M., 2012, *Grań kultury. Transgresje alpinizmu*, Universitas, Kraków.
- Puncewicz (Morawska) O., 2017, *Góry na opak 2, czyli rozmowy z tymi, co zostają*, National Geographic, Warszawa.
- Rak J., 2021, *False Summit: Gender in Mountaineering Nonfiction*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London–Chicago.
- Rutkiewicz W., 1992, *Wszystko o Wandzie Rutkiewicz. Wywiad rzeka Barbary Rusowicz*, Comer & Ekolog, Toruń–Piła.
- Rybicka E., 2014, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków.
- Sabała-Zielińska B., 2016, *Jak wysoko sięga miłość? Życie po Broad Peak. Rozmowa z Ewą Berbeką*, Prószyński Media, Warszawa.
- Sepioło M., 2017, *Himalaistki. Opowieść o kobietach, które pokonują każdą górę*, Znak, Kraków.
- Skrzydłowska-Kalukin K., Sokolińska J., 2020, *Rodziny himalaistów*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Štěrbová D., 2016, *Tęsknota i przeznaczenie. Pierwsze kobiety na ośmiotysięcznikach*, przeł. H. Jarzębowski, Stapis, Katowice.

- Stępień T., 2012, *Przestrzeń w literaturze „górskiej”*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok, s. 87–102.
- Stępień T., 2021a, *Literatura „górska” – typ, odmiana, gatunek? Rekonesans*, w: T. Stępień, P. Grocholski, *Teksty (z) gór. Opowieści i metaopowieści*, Verbum, Praha, s. 187–206.
- Stępień T., 2021b, *Przestrzeń w literaturze górskiej – wokół Alpinistów Adama Bilczewskiego*, w: P. Grocholski, T. Stępień, *Teksty (z)gór. Opowieści i metaopowieści*, Verbum, Praha, s. 207–216.
- Wakulik A., 2014, *Wasza wysokość*, „Dialog”, nr 7/8, s. 30–64.
- Zdanowicz K., 2021, *Zawsze mówi, że wróci. Żony himalaistów opowiadają o życiu w cieniu wielkiej góry*, Czerwone i Czarne, Warszawa.

ELŻBIETA DUTKA – PhD, DLitt., professor at the Institute of Polish Studies, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / prof. dr hab., Instytut Polonistyki, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

She deals with contemporary Polish literature. Her scientific interests focus on special issues (mythical lands, cities, regions, mountains), seen from various perspectives: geopoetics, new regionalism, phenomenology, and ecocriticism. She is an author of the following monographies: *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku* [Topographic tests. Places and landscapes in Polish literature of the 20th and 21st centuries] (Katowice 2014), *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia* [Centres, provinces, alleys. Julia Hartwig's work as auto/bio/geo/graphy] (Kraków 2016), *Pytania o miejsce. Sondowanie topografii literackich XX i XXI wieku* [Questions about the place. Probing literary topographies of the 20th and 21st centuries] (Kraków 2019).

Zajmuje się współczesną literaturą polską. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problematyki spacji (krainy mityczne, miasta, regiony, góry), widzianej z różnych perspektyw: geopoetyki, nowego regionalizmu, fenomenologii, ekokrytyki. Autorka monografii: *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2014), *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia* (Kraków 2016), *Pytania o miejsce. Sondowanie topografii literackich XX i XXI wieku* (Kraków 2019).

E-mail: elzbieta.dutka@us.edu.pl

Varia



Renata Ryba

<https://orcid.org/0000-0003-0415-3015>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Na obcej ziemi – relacja Stefana Jana Ślizienia z mołdawskiej wyprawy (*Haracz krwią turecką Turkom wyplacony*)\*

On Foreign Soil – Stefan Jan Ślizien’s Account of the  
Moldavian Expedition (*Haracz krwią turecką Turkom wyplacony*  
[*Tribute paid with Turkish blood to the Turks*])

**Abstract:** The article considers the poem by Stefan Jan Ślizien entitled *Haracz krwią turecką Turkom wyplacony* [*Tribute paid with Turkish blood to the Turks*] in 1674. The work is barely present in historical-literary reflection. Both the work, which is part of a group of numerous texts praising Jan Sobieski’s victory over the Turks near Chocim, and the author himself as a participant in those events deserve closer attention. The last (of four) parts of the work were subject to a closer examination, constituting the poet-soldier’s account of the disastrous expedition of Polish troops to Moldova at the turn of 1673 and 1674, which closed the campaign against the Ottoman enemy. The focus was on how soldiers perceived the foreign reality surrounding them. The real world during war turned out to be unfriendly and the space difficult to get used to. Therefore, the poetic message was saturated with negative emotions, such as disappointment, uncertainty, and fear. In these parts of the text, the work is set in the context of geopoetics whereas from the genological perspective, it was situated in the convention of the “native heroicum”, in the tradition derived from ancient works – the Lucretian epic. Comparing the poem against the background of various varieties of old travel accounts, it was noticed that the poem follows a military variant of the “journey” pattern. The findings obtained in this article can be used for further historical and cultural history research.

**Keywords:** old Polish literature, Stefan Jan Ślizien, Moldova, war report

\* W zasadniczej części szkicu, po wstępnych uwagach genologicznych, utwór Ślizienia został poddany obserwacji z perspektywy geopoetyki. Z tego punktu widzenia położono nacisk na opis doświadczania przestrzeni przez jej eksploratorów, badanie relacji zachodzących między miejscem a podmiotem w nim funkcjonującym – w tym przypadku w specyficznych, skrajnych warunkach wojennych. Na temat geopoetyki jako narzędzia badawczego zob. m.in. Rybicka, 2014; praktyczne zastosowanie zasad geopoetyki w odniesieniu do literatury dawnej zob. Krawiec-Złotkowska, 2016.

**Abstrakt:** W artykule podjęto rozważania na temat poematu Stefana Jana Ślizienia pt. *Haracz krwię turecką Turkom wypłacony* z 1674 roku. Utwór jest słabo obecny w refleksji historycznoliterackiej. Na przybliżenie zasługuje zarówno dzieło należące do zespołu licznych tekstów sławiących zwycięstwo Jana Sobieskiego nad Turkami pod Chocimiem, jak i sam autor jako uczestnik tamtych wydarzeń. Bliższemu oglądowi została poddana ostatnia (z czterech) część utworu, stanowiąca relację poety-żołnierza z zakończonej klęską wyprawy wojsk polskich do Mołdawii na przełomie 1673 i 1674 roku, która zamykała kampanię przeciw otomańskiemu wrogowi. W centrum uwagi postawiono problem, jak żołnierze odbierali otaczającą ich obcą rzeczywistość. Świat realny w warunkach wojennych okazał się nieprzyjazny, a przestrzeń – trudna do oswojenia. Toteż poetycki przekaz został nasycony negatywnymi emocjami, takimi jak: rozczarowanie, niepewność, strach. W tych partiach szkicu dzieło jest osadzone w kontekście geopoetyki; z kolei z perspektywy genologicznej zostało usytuowane w konwencji „ojczystego *heroicum*”, w tradycji wywiedzionej z antycznych realizacji – eposu Lukana. Obserwując utwór na tle rozmaitych odmian dawnych relacji z podróży, dostrzeżono, że poemat realizuje wojskowy wariant schematu „wędrowki”. Poczynione w niniejszym artykule ustalenia mogą posłużyć dalszym badaniom historycznym oraz z zakresu historii kultury.

**Słowa kluczowe:** literatura staropolska, Stefan Jan Ślizień, Mołdawia, relacja wojenna

Jak zauważył Roman Krzywy, twórcy staropolscy, poszukując nowożytnej rodzimej formuły eposu, dokonali wyboru historycznego modelu gatunku (Krzywy, 2020: 107). Odwołując się głównie do tradycji Lukana, jednocześnie nie stronili od środków heroizujących, właściwych dla realizacji homerycko-wergiliańskich w odniesieniu do prezentacji głównego bohatera i ukształtowania świata przedstawionego (Krzywy, 2020: 107). W owym ojczystym *heroicum*, posługując się wierszem „prostym” i ukazując zdarzenia w sposób werystyczny, poeci sięgali po współczesne im wypadki dziejowe lub te niezbyt odległe w czasie (Krzywy, 2001: 197). Obok tematyki biograficznej czy podróżniczej (dyplomatycznej), najchętniej utrwalano czyny sarmackiego oręża, wyrażając w ten sposób dumę z dokonań narodu (Krzywy, 2020: 108) i upamiętniając je dla potomnych. W myśl nadrzędnej zasady przekazywania prawdy ceniono walor autopsji (Krzywy, 2001: 183). Nurt dawnej epiki wierszowanej obfituje w dzieła, których autorzy mieli status bezpośrednich świadków.

Do dość licznej grupy twórców uczestniczących w opisywanych przez siebie zdarzeniach należał Stefan Jan Ślizień. Ten przyszyły referendarz litewski służył najpierw w wojsku koronnym, biorąc udział w latach 1672–1674 w wyprawach dowodzonych lub inicjowanych przez hetmana Jana Sobieskiego (Rachuba, 2016). Przebieg tych działań

wojskowych Ślizień zrelacjonował w poemacie właśnie spod znaku ojczyzstego *heroicum* (Ryba, 2017: 52–53) pt. *Haracz krwią turecką Turkom wyplacony*, wydany w Wilnie „na świeżo” – już w 1674 roku.

W poprzedzającym utwór wierszowanym zwrocie *Do czytelnika łaskawego* autor zadeklarował się jako poeta-żołnierz, podejmujący tematykę batalistyczną („Ja, że się wojną bawię, wojnę wypisuję” – Ślizień, 1674, w. 4)<sup>1</sup>, zwolennik zasady prawdy w dziele („(...) przynoszę/ Wojnę prawdziwą, nie wierszów pozory” – w. 1–2), a także – przekazu autoptycznego („To piszę, com sam widział” – w. 9), odrzucający jako źródło informacji cudzą relację („(...) te prace piszę,/ W których byłem sam; nie te, co od drugich słyszę” – w. 13–14). Jednocześnie, pomimo iż wprost zrezygnował z „kolorów słów” (w. 1) i „pozorów wierszy” (w. 2), opowiadając się za „powieścią prawdziwą” (w. 2) – to właśnie w obrębie zwrotu do czytelnika zastosował dość obszerny, relatywnie do rozmiarów tego wierszowanego wstępu, „ozdobnik” mitologiczny, za pomocą którego zobrazował swe rycerskie powołanie:

Wszak, że mię nie Apollo w Parnasie na łonie  
Swym chował, ani Muza w wdzięcznym Helikonie,  
Lecz mię Mars w swojej szkole krwawej uczył wojny,  
Nie w domu pielęgnował Janus bóg spokojny (w. 5–8).

Ślizień ujawnił w tym miejscu właściwą mu manierę pisarską: w całym poemacie inkrustacje mitologiczne i antyczne będą chętnie stosowane<sup>2</sup>.

Opisując w konwencji ojczyzstego *heroicum* wyprawy wojenne z lat 1672–1674, poeta podzielił dzieło na cztery części (zwane „punktami”). W części pierwszej przedmiotem opisu stały się działania wojsk

<sup>1</sup> Wiersz *Do czytelnika łaskawego* znajduje się na nienumerowanej karcie potytułowej; dalej podaję numer wersu. W dalszym ciągu szkicu cytaty z poematu pochodzą ze wskazanego wydania; po cytatach podaję numer strony.

<sup>2</sup> Myśl dotyczącą konieczności inkrustowania prawdy w gatunku ojczyzstego *heroicum* sformułował wprost Samuel Twardowski, twierdząc, że w jego czasach „to czytelnicy wymagają ubrania prawdy w piękną formę” (Ociecek, 1995: 74).

kwarcianych, dowodzonych przez hetmana Sobieskiego, podjęte na obszarze południowo-wschodnich ziem Rzeczypospolitej, by chronić tamtejszą ludność cywilną przed skutkami łupieżczego napadu Tatarów w niezwykle trudnym czasie po poddaniu się kamienieckiej twierdzy (Pajewski, 2003: 141–144; Sikorski, 2007: 170–198). Istotą tej partii utworu jest relacja z nieustannych zmagania z ordyńcami, w wyniku których Polacy wyzwolili liczne rzesze uprowadzonych w jasyr (Kałuż, Niemirów, Komarno). Z kolei na dwie następne części *Haraczu...* składa się szczegółowy obraz podchocimskich bojów zjednoczonych armii polskiej i litewskiej: przemarsz wojsk zgromadzonych pod Hrubieszowem, trudna przeprawa przez wezbrany Dniestr, założenie obozu pod Chocimem, przebieg kolejnych faz bitwy (Ryba, 2017: 54–64). To najobszerniejsza, centralna partia poematu. Wreszcie „punkt” ostatni przynosi opisanie akcji militarnej z przełomu 1673 i 1674 roku, mającej na celu uzależnienie gospodarstwa mołdawskiego (według ówczesnej powszechnej nomenklatury – „Wołoszczyzny”) od Rzeczypospolitej – na niekorzyść imperium osmańskiego, rywalizującego z Polską o wpływy w Mołdawii. I właśnie ten rozdział poematu Ślizienia będzie stanowić przedmiot bliższego oglądu w niniejszym szkicu.

Pod względem kompozycyjnym „punkt” czwarty stanowi odrębną, zwartą całość. Rozpoczyna się od przywołania postaci Marsa, któremu co prawda „praca się nadprzykrzyła” (s. 82) i który zamyka po zwycięstwie chocimskim pewien segment działań bitewnych („(...) szablę ze krwi pogańskiej ociera” – s. 82), jednocześnie jednak następuje otwarcie nowej akcji wojennej – dla wybranych oddziałów: „Tym do Botuszan, nazad tym drogę otwiera./ Żegnają się w tym pułki z sobą rozdzielone” (s. 82). Kończy się natomiast wyjściem wojsk z Mołdawii – wygaśnięciem akcji. Również pod względem treściowym wskazany rozdział nosi znamiona pewnej autonomiczności. Wypadki w nim przedstawione rozgrywają się po bitwie chocimskiej, jak już wspomniano – głównym „wydarzeniu” w poemacie. Nie bierze w nim także bezpośredniego udziału Sobieski (jak we wcześniejszych „punktach”), który „jedynie” wydał rozkaz realizacji mołdawskiej operacji. Aktywność batalistyczną podjęła też



tylko część rycerstwa (sześć do ośmiu tysięcy), wybrana z armii walczącej pod Chocimiem, tym razem pod dowództwem chorążego koronnego Mikołaja Sieniawskiego (Orłowski, 2007: 126). Zatem – co w narracji okaże się istotne – sytuacja „ilościowa” uległa zmianie. Ponadto o ile uprzednie zdarzenia toczyły się na ziemiach polskich bądź niedaleko ich granic, o tyle akcja epizodu mołdawskiego przebiegała na obcej ziemi, daleko w głębi postronnego państwa.

Odrębność „punktu” czwartego zaznaczył zresztą również autor, opatrując go inną formułą tytułową: *Continuatio prac wojsk koronnych i Wielkiego Księstwa Litewskiego abo wołoska kampania*. W przypadku części pierwszej tytuł brzmi następująco: *Haraczu Turkom wyplaconego abo relacyjej dwuletnich prac wojsk koronnych punkt pierwszy*; z pewną zaś modyfikacją w stosunku do pierwszego w kolejnych dwóch rozdziałach tytuły zostały sformułowane identycznie: *Haraczu Turkom wyplaconego abo relacyjej dwuletnich prac wojsk koronnych i WKL punkt wtóry (punkt trzeci)*. Ponadto zmianie podlega też żywa pagina. O ile w trzech częściach brzmi jednakowo: jest powtórzeniem tytułu z karty tytułowej dzieła, o tyle w rozdziale ostatnim przyjmuje postać: *Kampania wołoska*.

W „punkcie” czwartym uwidaczniają się również wyraźnie właściwości relacji z wyprawy wojennej (różne od podróży edukacyjnej, dyplomatycznej czy z pobudek religijnych) – o czym w dalszym toku wywodu.

Rozpoczynając przebiegające w porządku chronologicznym poetyckie sprawozdanie z wołoskiej eskapady wojsk polskich, Ślizień odsłania przemyślenia żołnierzy, związane z mającym wkrótce nastąpić spotkaniem z nieznanym obszarem, a przy tym organizmem państwowym labilnym pod względem politycznym. Poeta daje wyraz pojawiającemu się dojmującemu poczuciu niepewności losu: „(...) ten skrytymi w sercu łzami się zalewa,/ Że w tej ziemi tak małą garstką się zostawa,/ A do lekkich Wołoszy wojsko się udawa” (s. 82). Także początek marszu w głąb gospodarstwa upływa pod znakiem wątpliwości odnośnie do własnej doli. Rycerstwo nękała świadomość, że stanowią „małą drużynę” (s. 83) i stąd groziła im porażka ze strony zarówno Wołochów, jak i sił tatarsko-tureckich. Jednak w miarę zbliżania się do Botoszan

(Botošani; u Ślizienia: Botuszany), pierwszego wyznaczonego miejsca postoju, w myślach żołnierzy zrodziła się nadzieja na możliwość czerpania korzyści z dostatków przemierzanego kraju, doświadczenia dobrobytu; pojawiła się też pokusa zysku:

(...) jedni, że zostali cieszą się w tej mierze,  
 Radują się, że w ziemi obfitej stać będą,  
 Gdzie się i na dostatki wołoskie zdobędą,  
 Inszym zaś win obfitość najbardziej smakuje,  
 [ . . . . . ]  
 Inszym różne dostatki, jak w Amalti rogu  
 Są powabem (...) (s. 83).

Marzenia o pobycie w krainie obfitości szybko zostały zderzone z rzeczywistością. Botoszany okazały się wyludnione, miejscowa ludność uciekła, ukrywając przy tym zapasy żywności. Złudzenia przysły – wojsko Rzeczypospolitej nie było mile widziane, a zetknięcie się z cudzą ziemią przyniosło rozczarowanie. Zamiast wygodnej gościny miasto zaoferowało „zimną chałupę” (s. 84). Ślizień, by wyeksponować poczucie zawodu, dokonuje konfrontacji obcego kraju z tym, co rodzime: „Już tu musim porzucić dawne obyczaje/ Polskie, gdy w swej gospodzie chlebowej zastaje/ Wszystko gotowo żołnierz; tu go nikt nie wita” (s. 84). Nie działa tu zatem polskie prawo gościnności, nie panują dobre obyczaje, bo kraj zamieszkują ludzie nieokrzesani, prostacy („gruby lud” – s. 84). Według poety, który niewątpliwie wyidealizował sposób traktowania wojsk na leżach, to ojczyzna okazywała się przyjazna dla żołnierzy, na obczyźnie zaś samemu należało zadbać o siebie („Sameś tu i gospodarz, sameś i gość sobie” – s. 84), a żywność trzeba było zdobywać: czeladź za pomocą „żelaznych świdrów” wydobyła pożywienie, schowane w jamach w ziemi. Dopiero wówczas zaspokojono głód, o czym relator informuje z entuzjazmem, uruchamiając wyobrażenie o orientalnym targowisku: „Tu bryndz, maseł i miodów pełno dosyć w jamie,/ Owo zgoła rozkoszy jako w bezastamie (właśc. beze-stanie)” (s. 84).

Raz jeszcze Polacy ulegli pokusie dostatku, wynikającej już nie z własnych błędnych oczekiwań, ale z namowy hospodara Stefana Petryczajki, który pojawił się w Botoszanach, by skłonić Sieniawskiego do wejścia do Jass i w ten sposób umocnić swą władzę, niepewną ze względu na tureckie dążenie do osadzenia na tronie innego – podległego Otomanom – hospodara (Orłowski, 2007: 127–128). Petryczajko obiecał najpierw wojsku dobre warunki bytowe: „(...) w kraju go lokować na wszystko obfitym” (s. 85), a kiedy Turcy ostatecznie opuszczą Mołdawię – szczodre nagrody nawet w postaci nadań majątków ziemskich („tymary”). I znów nadzieje okazały się płonne. Pobyt w Jassach ponownie wiązał się z koniecznością zdobywania żywności przez czeladź lub kupowania jej u miejscowych. W interpretacji Ślizienia obca ziemia okazała się zatem niewdzięczna za żołnierski trud. Nie odplaciła się korzyściami materialnymi. Co więcej, jak narzekał poeta, nieprzyjazne nastawienie Mołdawian było daleko posunięte. To „Wołosza porabowała” (s. 86) wozy, które wojsko wysłało do Suczawy. Polaków zewsząd otaczała „wołoska zdrada” (s. 91). Nieprzychylność osiągnęła punkt kulminacyjny, gdy żołnierze, uciekając u schyłku misji ku granicom Rzeczypospolitej, byli już jawnie atakowani przez Wołochów: „aż gburowie/ Na nasze się po górach zasadzają zdrowie./ Są żołnierze wołoscy u nich karąsasz,/ Którym w ziemi niemiłe było wojsko nasze” (s. 99). Wbrew wcześniejszym oczekiwaniom mieszkańcy Mołdawii okazali się wrogo nastawieni do Polaków. Obcość ziemi stała się dla nich w najwyższym stopniu dotkliwa.

Dobitym wyrazem odczuwania owej obcości, jak już sygnalizowano, stały się w poemacie Ślizienia przywołania ojczyzny. Najczęściej występują one przy okazji relacjonowania sytuacji skrajnie niebezpiecznych. Poeta odsłania pojawiającą się wówczas u żołnierzy nieodpartą chęć powrotu: „Już każdy rad by widział grunty swej krainy” (s. 91). Niezwykle przejmująco twórca wyraził to pragnienie, oddając doznania swoje i współtowarzyszy w ekstremalnie trudnych okolicznościach, kiedy to podczas odwrotu z gospodarstwa został wysłany na niemal straceńczy podjazd pod dowództwem porucznika Paprockiego:

Każdy westchnąwszy, na swą ojczyznę wspomnimy  
 I któżby nam dał widzieć swoich krajów dymy!  
 [ . . . . . ]  
 Proteusza, ach, by nas dzielność odmieniła  
 W lotne ptaki lub w zwierzę prędkie przetworzyła,  
 Żeby z tej już otwartej na nas wyjść paszczyki  
 I przed kajdanowymi uchronić się brzęki;  
 I które by mię pióro w dom mój dziś odniosło  
 Lubo jaką pociechę fatum stąd przyniosło:  
 Lub w ptaki się przemienić Palamedesowe,  
 Lub by nas cugi niosły Diomedesowe (s. 99–100).

Pełen dramatyzm, beznadziejność położenia oraz przemożną chęć opuszczenia przestrzeni niosącej zagrożenie autor *Haraczu*... zobrazował za pomocą odwołań antycznych. Wyłącznie magiczna metamorfoza, właściwa naturze Proteusa, choćby w żurawie („ptaki Palemedesowe”) (Graves, 1968: 175; Słomak, 2016: 131), czy posiadanie cudownie rączych rumaków („cugi Diomedesowe”) – mogły przynieść ocalenie.

Reminiscencji ojczyzny dokonał poeta również przez pryzmat historii. Otóż w drodze do Jass, nieopodal miasta, żołnierze mijali miejsce, które nosiło wymowną lokalną nazwę „Lackiej dąbrowy” (s. 86). W nazwie tej została przywołana pamięć o bitwie znanej w polskiej historiografii jako bitwa pod Sasowym Rogiem. W lipcu 1612 roku wojska polskie pod dowództwem Stefana Potockiego podczas wyprawy interwencyjnej – mającej na celu przywrócenie, zamiast protureckiego Stefana Tomży, panowania Konstantego Mochyły – poniosły druzgocącą klęskę (Skorupa, 2004: 168–171). Siedemnastowieczny historyk mołdawski, Miron Costin, odnotował:

Cale pozostałe wojsko polskie popadło w niewolę tatarską i w większości potopiło się w Prucie. Powiadają, że ledwo kto uszedł, że jeśli ktoś przepłynął Prut, łąki za Prutem pełne były chłopów i koszów tatarskich, ci wszystkich chwyтали i prowadzili do wojewody Tomszy, najwięcej jednak zabili chłopci (Costin, 1998: 120).

Nic dziwnego, że pamięć o tragicznej dla Polaków przeszłości wywołała u żołnierzy w roku 1673 mieszane uczucia<sup>3</sup>. To przecież mołdawski lud walnie przyczynił się wówczas do rozgromienia polskich oddziałów, zresztą – generalnie rzecz ujmując – w niemal tożsamyh okolicznościach: Polacy także ingerowali w sprawy gospodarstwa, by wspomóc polskiego stronnika. Wojsko Sieniawskiego znalazło się w przestrzeni już naznaczonej krwią rodaków. Groźne *memento* wzbudziło w nich wątpliwości, czy i im uda się wrócić do domu, pomimo zapewnień kałauzów (przewodników) o przyjaźni:

Ale kogoż ten widok po sercu nie bodzie,  
Gdy w tymże i nasz przodek, co i my narodzie  
Poległ takąż pokorą zmyśloną zwabiony,  
Kto tuszył, by oglądał dym kiedy swej strony (s. 87).

Konfrontacja terażniejszości z przeszłością zdeterminowała postrzeganie obcej ziemi, która kiedyś okazała się tak bardzo nieprzychylna<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Dodajmy, że porażkę Stefana Potockiego wzmiankowali też inni epicy XVII stulecia. Samuel Twardowski w poemacie *Władysław IV, król polski i szwedzki z 1649 roku* przywołał „klęskę oną światau/ (...) nieopłakaną nad nieszczęsną Dzieżą” (Twardowski, 2012: 80). Również Wacław Potocki w *Transakcyi wojny chocimskiej*, opisując wydarzenia poprzedzające bitwę chocimską (1621), przypomniał ówczesną sytuację polityczną i udział Stefana Potockiego w mołdawskich wypadkach, a w tym przegraną bitwę „milę tylko od Jass” – „nad Dzieżą” (Potocki, 2003, s. 21). Zauważmy, iż obaj epicy ulokowali walki nad rzeką Dzieżą (Żiżją), prawym dopływem Prutu, a nie pod Sasowym Rogiem. Według historyków bowiem to właśnie nad ową rzeką rozegrała się pierwsza faza bitwy (Costin, 1998: 120, przyp. 145).

<sup>4</sup> Scenę o podobnej wymowie nakreślił Samuel Twardowski w *Przeważnej legacyi*. Otóż podczas pobytu w latach 1622–1623 w Stambule jako członek poselstwa Krzysztofa Zbarskiego poeta odbył wycieczkę w górę Bosforu. Opis owej ekskursji, prowadzony początkowo w tonacji arkadyjskiej, zmienia nagle swoje nacechowanie. Zwiedzający dostrzegł bowiem miejsce kaźni Dymitra Wiśniowieckiego, który po tym, jak dostał się do tureckiej niewoli, został w 1563 roku skazany na śmierć przez zrzucenie na haki (Prejs, 1999: 90; zob. także:

Niemожność zaznania warunków domowych była dla oddziałów Sieniawskiego dokuczliwa. Na początkowym etapie wyprawy, kiedy przemierzane obszary zdradzały już pierwsze symptomy nieprzyjaznej ziemi („nocleg gdy w pustej wiosce odprawiamy,/ Dopieroż nużą swoją i biedę uznamy” – s. 86), Polakom doskwierały „polowe obozy” (s. 86). Jednakże w końcowej fazie operacji, podczas pospiesznego wycofywania się za granice Mołdawii, przestrzeń obozu została inaczej zwaloryzowana. Stała się namiastką domu, celem, do którego się powracało, gdzie zbierała się wspólnota współziomków, dająca poczucie względnego bezpieczeństwa. Ślizień relacjonował, z jaką determinacją żołnierze z podjazdu Paprockiego po wykonaniu zadania starali się dotrzeć do obozu głównych sił polskich. Chcąc znaleźć się wśród swoich, natrafili jednak na tatarski kosz. W tym przypadku pomyłka między tym, co „swoje”, a tym, co „obce”, mogła kosztować życie: „Tak, gdy się już postrzeżem, że nie nasze dymy,/ Barziej o śmierci niżli żywocie myślemy” (s. 97).

Jak wspomniano, w drodze do Jass wojska Sieniawskiego napotykały wyludnione miasta i wsie. Owe miejscowości, będące najczęściej miejscami postoju, wzbudziły zainteresowanie poety przede wszystkim pod względem utylitarnym i strategicznym. Zwracał uwagę, czy zapewniały odpowiednią aprowizację, wygodny pobyt i bezpieczeństwo. O ile pozostające na szlaku wojska miasta wołoskie zostały ocenione pejoratywnie: pogardliwym określeniem „mieścina” (Botoszany, Łopusza), o tyle interesująco na tym tle wypada prezentacja Kutnar (Cotnari). Otóż poeta nie tylko nie formułuje negatywnych spostrzeżeń w odniesieniu do tego miasta, ale wręcz wyraża żal, że wojsko musiało je minąć. Kutnar wabił bowiem obfitością i jakością wina:

mijamy Kutnary,  
Gdzie naprzędniejszym Bachem pienią się puchary;  
I pewnie by tam każdy polskiej polityki

Czamańska, 2007: 81). Marek Prejs dostrzegł w tym fragmencie poematu Twardowskiego bodaj najważniejszy moment w całym dziele: ostre zderzenie z obcym i groźnym światem dało „głośny sygnał, że pora już wracać do Polski” (Prejs, 1999: 92).

Zapomniał, ale chętnie spełniałby imbryki,  
Gdyby nie Mars, który nie o swoim zdrowiu  
Myślić każe, ale być zawsze pogotowiu (s. 86).

Z kolei w notce marginesowej autor objaśnia: „Kutnar – miasto wołoskie, gdzie wino najlepsze” (s. 86). Tak więc sytuacja wojenna (konieczność utrzymywania stanu ciągłej czujności) zdeterminowała sposób „użytkowania” przestrzeni: rezygnację z korzyści (przyjemności), które zaoferowała w tym przypadku szczodra ziemia.

Najobszerniej zostały opisane Jassy – stolica gospodarstwa i punkt docelowy wojskowej marszruty. Tu także wojska stacjonowały najdłużej. Według relacji Ślizienia oddziały Sieniawskiego nie od razu weszły do miasta. Najpierw autor poematu zasygnalizował zbliżanie się jego granic: „widzim Jaskie miasto stare” (s. 87). Następnie ujawnił działania mające na uwadze względy bezpieczeństwa: wysłano podjazd, by rozpoznał ewentualne zagrożenia. I tu w poemacie pojawiły się obserwacje zarówno znaczące z punktu widzenia relacji wojennej, jak i charakterystyczne dla topiki deskrypcji przestrzeni miejskiej. Otóż Ślizień dostrzegł, że Jassy nie były obwiedzione murem obronnym<sup>5</sup>, a obwarowania miały tylko cerkwie. Poeta wyjawiał przyczynę takiego stanu rzeczy: to Turcy, obawiając się buntów, nie pozwolili na ufortyfikowanie miasta. Przybliżając w dalszym ciągu narracji wygląd mołdawskiej stolicy, autor *Haraczu*... odnotował wielkość założenia urbanistycznego („wielka machina” – s. 88), jego długie ulice, a także (w notce marginesowej) stan

<sup>5</sup> W literaturze staropolskiej od piszącego wymagano, aby zwrócił uwagę, czy miasto zostało otoczone murami. Mury były wówczas wyznacznikiem miejskości. Jednak w ciągu XVII stulecia pogląd ten ustępował przekonaniu, że o miejskości decydują cechy zabudowy (Krzywy, 2013: 78). Dodajmy, że dla autorów poetyckich relacji wojennych opis usytuowania miasta był istotny z punktu widzenia jego funkcji obronnych i strategicznych. Nie pozostawił wątpliwości, w jakim celu określa w dziele położenie Smoleńska, Samuel Hutor Szymanowski w poemacie pt. *Mars Sauromatski* z 1642 roku: „Tu pierwej obaczywszy miasta położenie,/ Snadnie możesz zrozumieć jego oblężenie” (Szymanowski, 2009: 63).

zaludnienia („8000 osady rachuje” – s. 88). Ostatecznie jednak krytycznie skonstatował: „pusta, nikczemna mieścina” (s. 88). Jassy nie zyskały sympatii poety-żołnierza, a jedyną pociechą w czasie nieprzyjemnego pobytu był dostatek wina<sup>6</sup>.

W opisach miast i wsi (te zostały jedynie wymienione z nazwy jako miejsca grupowania się wojsk) dominuje wojskowa recepcja przestrzeni; obserwacje nie są motywowane ciekawością i czystą chęcią poznawczą. Także o deskrypcji elementów natury wołoskiej nie decydował wyznacznik estetyczny, lecz utylitarno-militarny. Jest to widoczne zwłaszcza, gdy akcja batalistyczna w poemacie nabrała tempa – po wyjściu Sieniawskiego z Jassy, by zwalczać świeże siły tatarsko-tureckie, które wkroczyły do Mołdawii (Orłowski, 2007: 130–131). (Finalnie, przypomnijmy, działania te zakończyły się pospiesznym odwrotem: najpierw głównych wojsk Sieniawskiego, a potem ucieczką grupy Paprockiego). W tym fragmencie poematu następuje swoista kumulacja szczegółów topograficznych (zmienił się teren operowania żołnierzy na „pozamiejski”). Ważną rolę choćby w wyznaczaniu trasy marszu czy orientacji w przestrzeni odgrywała rzeka Prut: „Całą noc Pruta brzegiem pędzim od Budziaku” (s. 97); według biegu rzeki określano lokalizację wojsk wroga: od ordy „zmarzły Prut tylko nas graniczył” (s. 97). Co więcej, w pewnym momencie podczas przeprawy przez tę rzekę lód się załamał, co odczytano jako złą wróżbę (epickie prodigia), a to z kolei miało wpływ na nastroje żołnierzy i tym samym mogło decydować o powodzeniu lub niepowodzeniu działań wojskowych: „Jedni smętni, a drudzy z różnych przyczyn radzi,/ Niejedna u nas cera, bo ten prorokuje,/ Że ordzie wpadniem w ręce, ten się bić gotuje” (s. 93).

<sup>6</sup> Inną kwestię poruszył natomiast, wspominając Jassy, Franciszek Gościecki w epickiej relacji z podróży poselskiej Stanisława Chomętowskiego z lat 1712–1714 do Stambułu. W *Poselstwie wielkim* autor zanotował: „Jeden w Jasiech jest kościół, drugi spustoszały/ W Kutnarze (...)” (Gościecki, 1732: 48). Duchownego zatem nie interesował stan obronności (mury), ale wyłącznie „wyposażenie” przestrzeni miejskiej w świątynie (katolickie).



Ukształtowanie terenu postrzegane jest jako pomocne lub działające na szkodę żołnierzy. I tak, z powodu wyczerpania koni chorągwie Pa-prockiego „W bliskiej (...) dąbrowie i niskiej dolinie” (s. 98) popasały „liściem dębowym” (s. 98), a w tym czasie dowódca „upatruje z pagórka” (s. 98). Schronienie przed wrogiem dawały las i zarośla: „ku lasowi dobrym zmrokiem przyjdziem./ Tam dopiero pogonia nazad się wróciła” (s. 101); „Przez Cecorę kłusem się ku chruśniakom kiniem” (s. 98). Opuszczenie tych miejsc bezpiecznych wiązało się z ryzykiem ataku wroga: „Tylko co się pokażem z chrustów, aż gburowie/ Na nasze się po górach zasadzają zdrowie” (s. 99). Otwarta przestrzeń niosła najwyższe zagrożenie, a znalezienie się na płaskim, pustym terenie wywoływało uczucie przestachu: „Dopieroż się obaczym w polu nieprzebytym/ Do ucieczki i każdy strumieniem obfitym/ Zalawszy się (...)” (s. 99).

Oczywiście sposoby rozpoznania terenu mają charakter wojskowy. Żołnierze zbierali wiadomości, by zapewnić sobie bezpieczeństwo, przeprowadzić sprawne akcje militarne, uprzedzić działania wroga. Stąd dla ostrożności wysyłana była przednia straż, zanim wszystkie oddziały wjechały do miasta; wyprawiane były podjazdy w celu rozeznania się w rozlokowaniu i liczebności sił przeciwnika; zwiad miał też za zadanie zdobycie „języka” – schwytanie jeńców, by uzyskać od nich informacje. Ślizień wielokrotnie podkreślał również ważną rolę lokalnych przewodników, którzy chorągwiom Sieniawskiego towarzyszyli od początku interwencji, a ich wiedzy często zawierzano całkowicie: „Idziem zatym, dokąd nas kałauz prowadzi” (s. 93). W ich rękach spoczywały nieraz los i życie żołnierzy, jak choćby podczas ucieczki z Mołdawii w stanie najwyższego zagrożenia. Wówczas, jak konstatuje poeta, „nadzieja tylko w ucieczce jedyna,/ A w dobrym kałauzie (...)” (s. 97). Z kolei łączność między podzielonym na mniejsze grupy wojskiem zapewniali posłańcy. Autor *Haraczu*... wzmiankował m.in. o Kozaku, który szybko przyniósł wieści od regimentarza Sieniawskiego. Zatem podejmowane były próby zapanowania nad tą obcą i nieprzychylną przestrzenią.

Niewątpliwie relacja Ślizienia z wyprawy mołdawskiej nasycona została negatywnymi emocjami. Opowieść zdominowało poczucie niepewności, zagrożenia i strachu, o którym mówi się wprost: „serca strachem

zwarzone” (s. 91). Żołnierze pozostawali w stanie ciągłego napięcia, nieustannej troski o własne bezpieczeństwo („nie bez mola” – s. 91), w permanentnej gotowości bojowej: „Wypada (...) w pole (...) / Żołnierz, przetarłszy ze snu lub z pijaństwa oczy” (s. 91). Dokuczliwe okazywało się oddalenie od ojczyzny („daleko od granic” – s. 91), a także oderwanie od wspólnoty, brak zaplecza wspólnotowego („w małej kupie” – s. 86; „z szczyłym wojskiem” – s. 91) i odrębność kulturowa. Kontakty z mieszkańcami były trudne: poeta narzekał na „wołoską nieszczerłość” (s. 90) i „zdradę” (s. 91). Zetknięcie się z krajem mołdawskim przyniosło najpierw rozczarowanie, a następnie widmo zagłady. Wbrew początkowym nadziejom obca ziemia okazała się przestrzenią wrogą, miejscem strasznym. W postrzeganiu autorskim wyprawa mołdawska jawi się jako skrajne doświadczenie egzystencjalne.

Z kolei z punktu widzenia schematu „wędrowki” relacja Ślizienia realizuje wariant wojskowy: wejście na obcy teren zostało zainicjowane nie z własnej woli, lecz na rozkaz, a penetracja obszaru spełniała potrzeby militarne, spychając na plan dalszy pragnienie zaspokojenia ciekawości i poczucie estetyki jako podstawowe motywacje poznawcze, właściwe innym sposobom eksploracji świata i odmiennym typom opisu podróży.

## Literatura

Costin M., 1998, *Latopis ziemi mołdawskiej i inne utwory historyczne*, przeł., wstęp i komentarze I. Czamańska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań.

Czamańska I., 2007, *Wiśniowieccy. Monografia rodu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Gościecki F., 1732, *Poselstwo wielkie [...] Stanisława Chomętowskiego [...] od [...] Augusta II [...] do Ahmeda IV [...]*, Drukarnia Collegium Societatis Iesu, Lwów.

Graves R., 1968, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Krawiec-Złotkowska K., 2016, *Barokowy „hortus ludi” w perspektywie geopoetyki (na wybranych przykładach literackich)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Geographica Socio-Oeconomica”, nr 26, s. 21–45, <https://doi.org/10.18778/1508-1117.26.02>.
- Krzywy R., 2001, *Od hodoeporiconu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej, Warszawa.
- Krzywy R., 2013, *Wędrowki z Mnemozyne. Studia o topice dawnego podróżopisarstwa*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa.
- Krzywy R., 2020, *Polska epika bohatera przed i po „Gofredzie”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”, nr 20 (312), s. 97–122, <https://doi.org/10.24917/20811853.20.6>.
- Ocieczek R., 1995, „Ojczyście heroica” *Samuela Twardowskiego. Kilka uwag o znaczeniu terminu*, „Studia Bibliologiczne” nr 9, s. 69–76.
- Orłowski D., 2007, *Chocim 1673*, Bellona, Warszawa.
- Pajewski J., 2003, *Buńczuk i koncerz. Z dziejów wojen polsko-tureckich*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Potocki W., 2003, *Wojna chocimska*, oprac. A. Brückner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – De Agostini Polska, Wrocław.
- Prejs M., 1999, *Egzotyzm w literaturze staropolskiej. Wybrane problemy*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Literatury Polskiej, Warszawa.
- Rachuba A., 2016, *Ślizień Stefan Jan h. własnego Świat*, w: *Polski słownik biograficzny*, T. 51, z. 208, red. A. Romanowski, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Societas Vistulana, Warszawa, s. 26–29.
- Ryba R., 2017, *Obraz kampanii chocimskiej z perspektywy litewskiego poety żołnierza. Stefan Jan Ślizień: „Haracz krwią turecką Turkom wypłacony”*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 2 (10), s. 51–65.
- Rybicka E., 2014, *Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków.
- Sikorski M., 2007, *Wyprawa Sobieskiego na czambuły tatarskie 1672*, Wydawnictwo Inforteditions, Zabrze.
- Skorupa D., 2004, *Stosunki polsko-tatarskie 1595–1623*, Wydawnictwo Neriton. Instytut Historii PAN, Warszawa.
- Słomak I., 2016, „*Phoenix Rhetorum*” *Jana Kwiatkiewicza*, przeł. i oprac. I. Słomak, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

- Szymanowski (Hutor) S., 2009, *Mars sauromatski i inne poematy*, wyd. P. Borek, Collegium Columbinum, Kraków.
- Ślizień S.J., 1674, *Haracz krwią turecką Turkom wypłacony*, Drukarnia Akademicka Societatis Iesu, Wilno.
- Twardowski S., 2012, *Władysław IV, król polski i szwedzki*, wyd. R. Krzywy, Instytut Badań Literackich Wydawnictwo, Warszawa.

RENATA RYBA – PhD, DLitt., Institute of Polish Studies, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / dr hab., Instytut Polonistyki, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Her research interests concentrate on old literature, especially the literature of the 17th century, as well as the turn of the Baroque and the Enlightenment. She also deals with Old Polish references in the 19th century. She is an author of the books: *„Książę Wiśniowiecki Janusz” Samuela Twardowskiego na tle bohaterskiej epiki biograficznej w XVII wieku* [“Prince Wiśniowiecki Janusz” by Samuel Twardowski against the background of heroic biographical epics in the 17th century] (Katowice 2000), *Literatura staropolska wobec zjawiska niewoli tatarsko-tureckiej* [Old Polish literature and the phenomenon of Tatar-Turkish captivity] (Katowice 2014). (Katowice 2014).

Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury dawnej, szczególnie piśmiennictwa wieku XVII, a także przełomu baroku i oświecenia. Zajmuje się również nawiązaniem staropolskimi w wieku XIX. Autorka książek: *„Książę Wiśniowiecki Janusz” Samuela Twardowskiego na tle bohaterskiej epiki biograficznej w XVII wieku* (Katowice 2000), *Literatura staropolska wobec zjawiska niewoli tatarsko-tureckiej* (Katowice 2014).

E-mail: renata.ryba@us.edu.pl



Choi Sung-Eun (Estera Czój)

<https://orcid.org/0000-0003-3599-3113>

Hankuk University of Foreign Studies  
Seul, Korea Południowa

## Recepcja twórczości Olgi Tokarczuk w Korei Południowej\*

Reception of Olga Tokarczuk's Work in South Korea

**Abstract:** In the past five years (2018–2022), six books by Olga Tokarczuk have been translated into Korean: *Primeval and Other Times*, *Flights*, *House of Day*, *House of Night*, *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*, *Czuly narrator* [*The Tender Narrator*] and *Zgubiona dusza* [*The Lost Soul*]. South Korean readers most prefer the novels: *Flights*, *Primeval and Other Times* and *Zgubiona Dusza* [*The Lost Soul*]. This article deals with the reception of Tokarczuk's work in South Korea, the reaction of the Korean media after the publication of a particular work, reviews written by literary critics and Korean writers, and the aspect of publishing strategies undertaken by South Korean publishing houses. An important factor in the popularity of Tokarczuk's works in South Korea is the subject matter, which refers to new and interesting problems for the Korean audience – e.g. the nomadic nature of man, the attempt to take a new look at the world around us, myth as a universal model of human destiny, the blending of realism and fantasy, rational description and magic. All this fills in the blanks in Korean literature and culture. Tokarczuk also encourages the reader to engage in self-reflection, to see the world, to cross boundaries. By emphasising that everything in the world is closely interconnected like a constellation, she reminds us that we are never alone. These elements have an impact on Koreans, who eagerly read Tokarczuk's books.

**Keywords:** Olga Tokarczuk, Polish literature in South Korea, Polish prose, translation

**Abstrakt:** W ciągu ostatnich pięciu lat (2018–2022) sześć książek autorstwa Olgi Tokarczuk zostało przetłumaczonych na język koreański: *Prawiek i inne czasy*, *Bieguni*, *Dom dzienny, dom nocny*, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, *Czuly narrator* i *Zgubiona dusza*. Czytelnicy południowokoreańscy najchętniej wybierają powieści: *Bieguni*,

\* Praca ta była wspierana przez Hankuk University of Foreign Studies Research Fund (of 2023/2024). Tytuły książek, czasopism i dzienników oraz nazwy własne instytucji występujące w koreańskim alfabecie *hangeul* zapisują w zmodyfikowanym systemie łacynizacji z 2000 roku zatwierdzonym przez Ministerstwo Kultury i Turystyki w Korei Południowej (MOCT).

*Prawiek i inne czasy* oraz *Zgubiona dusza*. Niniejszy artykuł dotyczy recepcji twórczości Tokarczuk w Korei Południowej, reakcji koreańskich mediów po ukazaniu się konkretnego utworu, recenzji krytyków literackich oraz pisarzy koreańskich, a także aspektu strategii wydawniczych podejmowanych przez południowokoreańskie wydawnictwa. Ważnym czynnikiem popularności twórczości Tokarczuk w Korei Południowej jest tematyka nawiązująca do nowych i interesujących problemów dla koreańskiego odbiorcy – np. nomadyczna natura człowieka, próba nowego spojrzenia na otaczający nas świat, mit jako uniwersalny wzorzec ludzkiego losu, pomieszanie realizmu i fantastyki, racjonalnego opisu i magii. Wszystko to stanowi wypełnienie pustych miejsc w literaturze i kulturze koreańskiej. Tokarczuk zachęca także do podejmowania refleksji nad sobą, do oglądania świata, do przekraczania granic. Podkreślając, że wszystko na świecie jest ściśle ze sobą związane nierzeczywistość konstelacja, przypomina nam, że nigdy nie jesteśmy sami. Elementy te oddziałują na Koreańczyków, którzy chętnie czytają książki Tokarczuk.

Słowa kluczowe: Olga Tokarczuk, literatura polska w Korei Południowej, polska proza, tłumaczenie

W Korei Południowej do chwili obecnej (do 10 kwietnia 2023 roku) przełożono na język koreański sześć książek autorstwa Olgi Tokarczuk: *Prawiek i inne czasy*, *Bieguni*, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, *Czuły narrator*, *Dom dzienny, dom nocny* oraz *Zgubiona dusza*. Ukazały się one w ciągu pięciu lat (od 2018 do 2022 roku). Jestem tłumaczką pierwszych czterech dzieł. *Dom dzienny, dom nocny* został przełożony przez dr Lee Ok-Jin<sup>1</sup>, a *Zgubiona dusza* przez dr Lee Jiwon<sup>2</sup>. Ponadto przetłumaczyłam jeszcze dwa inne utwory: *Otwórz oczy, już nie żyjesz* w 2006 roku (Tokarczuk, 2006) i *Okno* w 2020 roku (Tokarczuk, 2020). Według statystyk czytelnicy południowokoreańscy najchętniej sięgają po książki: *Bieguni*, *Prawiek i inne czasy* oraz *Zgubiona dusza*.

Artykuł ten dotyczy recepcji twórczości Tokarczuk w Korei Południowej, reakcji koreańskich mediów po wydaniu konkretnej powieści, recenzji krytyków literackich oraz pisarzy koreańskich, a także aspektu strategii wydawniczych podejmowanych przez południowokoreańskie wydawnictwa.

<sup>1</sup> Doktor literatury polskiej, wykładowczyni Polonistyki na Hankuk University of Foreign Studies.

<sup>2</sup> Doktor historii sztuki, kuratorka ilustracji literatury dziecięcej oraz wykładowczyni Polonistyki na Hankuk University of Foreign Studies. Zajmuje się tłumaczeniem i projektowaniem książek obrazkowych dla dzieci.

## Wizyta Olgi Tokarczuk w Korei Południowej

Chronologicznie pierwszym utworem Tokarczuk przetłumaczonym na język koreański jest opowiadanie *Otwórz oczy, już nie żyjesz* pochodzące z tomu *Gra na wielu bębenkach* (2001). Zostało ono przełożone przeze mnie i opublikowane w książce pod tym samym tytułem, czyli *Otwórz oczy, już nie żyjesz* [*Nueul ttuesio, dangsineun imi dzueokseumnida*] – antologii wydanej z okazji 2006 Seoul Young Writers Festival w roku 2006 (Tokarczuk, 2006). Wówczas polska pisarka przyjechała do Korei, by wziąć udział w tym festiwalu literackim organizowanym przez Korean Literary Translation Institute (KLTI)<sup>3</sup>. W wydarzeniu uczestniczyło 16 pisarzy z 15 krajów (poza Koreą). Z uwagi na to, że utwory większości z nich nie zostały przetłumaczone na koreański, KLTI postanowił wydać antologię (jeden tom) opowiadań zaproszonych autorów. Każdy pisarz miał wybrać jeden ze swoich tekstów. Tokarczuk zdecydowała się na *Otwórz oczy, już nie żyjesz*. Redaktorom antologii najbardziej spодobało się właśnie to opowiadanie, a jego tytuł stał się tytułem antologii.

W trakcie pobytu w Korei Tokarczuk uczestniczyła w panelach dyskusyjnych dotyczących literatury w ramach festiwalu, zwiedziła także różne miejsca turystyczne wraz z pisarzami koreańskimi i pochodzącymi z innych krajów. Jedna z wielu rozmów autorki, rozmowa z koreańskim powieściopisarzem Cheong Young-Mun, ukazała się w prestiżowym dzienniku „Chosun Ilbo”. Poniżej przytaczam jej fragment:

**Cheong Young-Mun:** Chciałbym porozmawiać o nas pisarzach jako osobach prywatnych. Co Panią skłania do pisania?

<sup>3</sup> Korean Literary Translation Institute to rządowy instytut, działający przy Ministerstwie Kultury, który pełni podobną funkcję jak Instytut Książki w Polsce.

**Olga Tokarczuk:** Powiedziałabym, że potrzeba pisania bierze się z niepokoju, iż nasze życie, doświadczenia, wydarzenia są bardzo ulotne, podatne na zapomnienie i zaprzepaszczenie. Wydaje mi się, że kiedy piszę, zatrzymuję czas, przyglądam mu się z bliska. W jakiś sposób działam przeciwko chaosowi i śmierci, że robię coś pożytecznego, bo zatrzymuję coś, co – gdyby tego nie zapisać – przypadłoby na zawsze. Wydaje mi się też, że w zwyczajnym ludzkim życiu istnieje wiele paradoksów, dziwnych zrządeń opatrności, przypadków, że w gruncie rzeczy nie rozumiemy porządku, który nas otacza. To drugi powód, dla którego piszę – chwycić te dziwne chwile, dzielić się całym własnym zdziwieniem z innymi (Kim Tae-Hun, 2006).

Podczas pobytu w Korei pisarka ze względu na znakomitą znajomość języka angielskiego oraz udzielanie odpowiedzi pełnych głębokich przemyśleń najbardziej przykuła uwagę południowokoreańskich mediów. Cieszyła się popularnością także wśród pisarzy biorących udział w festiwalu. Podczas rozmowy z dziennikarzem Tokarczuk dzieliła się swoimi wrażeniami w ten sposób:

Polska pisarka Olga Tokarczuk wraz z innymi uczestnikami festiwalu odwiedziła świątynię Buseoksa. Zachwycona głębokim i przeciągłym dźwiękiem buddyjskiego dzwonu powiedziała: „Kiedyś w przyszłości moje pisanie będzie odzwierciedlać doświadczenia z koreańskimi pisarzami oraz kulturą koreańską”. Jeszcze dodała: „Dzięki festiwalowi zdaliśmy sobie sprawę, że żyjemy w tej samej epoce i mamy tę samą, wspólną wiedzę o tych samych pisarzach, tych samych filmach” (Cho Yong-Ho, 2006).

Po 2006 Seoul Young Writers Festival kilka południowokoreańskich wydawnictw było zainteresowanych wydaniem książek Tokarczuk, ale z powodu braku tłumaczy języka polskiego w Korei nie doszło do realizacji tych planów w tamtym czasie.



## Książki wydane tuż przed otrzymaniem Literackiej Nagrody Nobla

Można powiedzieć, że rok 2017 rozpoczął poważne dyskusje w Korei Południowej na temat utworów Tokarczuk. Redaktorka z wydawnictwa Ŭnhaeng Namu, którą znałam już od ponad 10 lat (była ona redaktorką książki *Quo Vadis* przełożonej przeze mnie na język koreański w 2005 roku), poprosiła mnie, żebym zarekomendowała powieść Tokarczuk, którą warto przedstawić na koreańskim rynku. Poleciałam jej wtedy *Prawiek i inne czasy*. Miesiąc później drugie wydawnictwo, Minumsa, które jest najbardziej prestiżowym wydawnictwem literackim w Korei, skontaktowało się ze mną i zaproponowało, żebym przetłumaczyła powieść *Dom dzienny, dom nocny*; prosiło także o zarekomendowanie jeszcze jednego utworu. Wskazałam książkę *Bieguni* (było to jeszcze przed otrzymaniem przez Tokarczuk Międzynarodowej Nagrody Bookera).

Należy zaznaczyć, że na tłumaczenie dzieł pisarki nie było żadnych dotacji rządowych ze strony Polski, jednakże ówczesnie od ponad 10 lat nazwisko Tokarczuk było już znane w międzynarodowym świecie literatury, więc koreańskie wydawnictwa naturalnie zainteresowały się jej twórczością. Przewidywały, że w przyszłości autorka prawdopodobnie otrzyma Literacką Nagrodę Nobla. Te dalekosiężne inwestycje były rezultatem przeprowadzonych przez wydawnictwa badań rynków wydawniczych w innych krajach Europy. Na podstawie analiz twórczości Tokarczuk oraz rynku książkowego zakładano, że pisarka będzie noblistką za około 10–15 lat.

W takich okolicznościach, od października 2018 roku do września 2019 roku, czyli tuż przed przyznaniem Tokarczuk Literackiej Nagrody Nobla, dwie jej książki zostały wydane w Korei: *Zgubiona dusza* oraz *Prawiek i inne czasy*.

*Zgubiona dusza* [Ireobeorin Yeonghon]

W marcu 2018 roku ilustratorka Joanna Concejo otrzymała nagrodę Bologna Ragazzi Award Special Mention za ilustracje do książki *Zgubiona*

*dusza*, której autorką jest Olga Tokarczuk. Już w październiku tego samego roku pozycja ta została wydana w Korei. Tekst przetłumaczyła dr Lee Jiwon, dzięki której sztuka polskiej ilustracji została zaprezentowana i spopularyzowana w Korei. Concejo już wcześniej opublikowała kilka książek w Korei, a w roku 2017 odbyła się wystawa jej ilustracji, więc można powiedzieć, że artystka była już do pewnego stopnia znana koreańskiej publiczności. Jeszcze przed przyznaniem Tokarczuk Nagrody Nobla książki obrazkowe Concejo zostały bardzo dobrze przyjęte przez południowokoreańskich czytelników. Rocznie sprzedawało się ponad 5000 egzemplarzy, ale gdy pisarka została noblistką, liczba ta zwiększyła się do ponad 6600 w ciągu trzech miesięcy (od października do grudnia 2019 roku). W roku 2020 odbyła się także wystawa ilustracji do *Zgubionej duszy* w Albus Gallery w Seulu.

Nie będą omawiać szczegółowo utworu *Zgubiona dusza*, gdyż jest to dzieło ilustrowane, a co najważniejsze – odbiorcami tej pozycji są inni czytelnicy niż w przypadku powieści, stąd też odmienne strategie wydawnicze i promocyjne.

#### *Prawiek i inne czasy [T'aego ūi sigandŭl]*

W lutym 2019 roku w Korei Południowej została wydana pierwsza powieść Olgi Tokarczuk: *Prawiek i inne czasy [T'aego ūi sigandŭl]*. Pomimo tego, że nazwisko Tokarczuk było wciąż nieznane, media koreańskie zwróciły uwagę na pisarkę za względu na Międzynarodową Nagrodę Bookera, którą otrzymała w 2018 roku. W sumie sześć głównych gazet opublikowało recenzje książki, wśród których dziennikarka „Donga Ilbo”, Lee Seol, zachwycała się znakomitym połączeniem fikcji i rzeczywistości:

To pierwsza powieść Olgi Tokarczuk wydana w naszym kraju. W tej powieści można znaleźć tragedie historyczne takie jak: Holokaust, I i II wojna światowa oraz zimna wojna – wszystko to miało miejsce w dziejach Polski. Powieść sytuuje się między fantastyką a dokumentem, jednak w *Prawieku* rzeczywistość staje się bardziej żywa niż prawdziwa. Po zamknięciu ostatniego rozdziału zaczynamy czuć na nowo cały świat (Lee Seol, 2019a).

9 lutego 2019 roku gazeta „Chosun Ilbo”, która ma najwięcej czytelników w Korei, przeprowadziła wywiad z Tokarczuk. Skontaktowałam się w tej sprawie z autorką, uzyskałam jej zgodę i zostałam tłumaczką całego wywiadu. Dziennikarka Baek Su-Jin zadawała różne pytania – nie tylko o książkę *Prawiek i inne czasy*, lecz także o to, jak to się stało, że Tokarczuk została pisarką, wcześniej pracując jako psychoterapeutka, jakie było jej dzieciństwo w systemie socjalistycznym i jakie wrażenia pozostały jej z wizyty w Korei. Oto fragment wywiadu Tokarczuk z okazji wydania powieści *Prawiek i inne czasy* w Korei:

**Dziennikarka:** Słyszałam, że interesuje się Pani również filozofią buddyjską. Co Panią zainteresowało w buddyzmie?

**Olga Tokarczuk:** W buddyzmie zawsze pociągała mnie jasność i uczciwość diagnozy – wszystko jest cierpieniem, a jedynym sposobem poradzenia sobie z tym jest zlikwidowanie pragnienia. Czuję też, że traktowanie świata jako całości wzajemnych wpływów jest bardzo prawdziwe. Podobą mi się nacisk kładziony na współodczuwanie i współczucie – to jest skuteczne lekarstwo na choroby naszego świata (Baek Su-Jin, 2019).

*Prawiek i inne czasy* sprzedał się w nakładzie 2000 egzemplarzy (pierwsze wydanie) w ciągu zaledwie czterech miesięcy od publikacji. Dodruk wykonano w czerwcu. Następnie 10 października 2019 roku Tokarczuk otrzymała Literacką Nagrodę Nobla za rok 2018, w związku z czym sprzedaż gwałtownie wzrosła. Dla koreańskich czytelników stało się to okazją do poznania prawdziwej wartości tego dzieła.

Od piątej edycji, opublikowanej w listopadzie 2019 roku, na okładce zaczęto umieszczać rekomendacje koreańskich pisarzy. Chwalili oni osiągnięcia literackie polskiej autorki i jej głęboki światopogląd:

Człowiek szuka Boga w historii, ale nigdy nie rozumie miłosierdzia Boga ani jego bezduszości. Ta niezwykła powieść w cudowny i wyjątkowy sposób uosabia swoją niezrozumiałość. Akcja rozgrywa się w małym miasteczku w Polsce w XX wieku. Czas człowieka, czas Boga, czas historii i czas mitologii rozgrywają się w delikatny i epicki sposób. Jakież talent

może stworzyć taką powieść? Podczas czytania trudno było w to uwierzyć (poeta Hwang In-Chan) (Tokarczuk, 2019).

Urzekła mnie lektura tej powieści od początku do końca. Jak możliwe jest to, że pisarka potrafiła wyrazić tak szeroki i rozległy świat w tak specyficznym i delikatnym sposób? Jest to dzieło, które na nowo uświadomiło mi istotną rolę literatury (pisarka Cheong I-hyeon) (Tokarczuk, 2019).

Pisarze i krytycy koreańscy publikowali także recenzje książki *Prawiek i inne czasy* w czasopismach literackich; oto kilka fragmentów:

Ta powieść jest jak pejzaż przedstawiający czasy niezliczonych ludzi i przedmiotów na obrazie namalowanym techniką puentylizmu. Kropki uwieczniają każdą wyjątkową chwilę, a stworzony krajobraz nie jest wyraźny, ale łączy w sobie życie, historię i czas. (...)

W *Prawieku i innych czasach* jest świat siły wyższej, Boga, wojny, śmierci, ruiny, straty i pustki. Jednak autorka, próbując pokazać jego istotę, nie tonie w nim. Takim czasem jest młynek. Nowy czas, czas płynący nowym nurtem. Jak szepcze nam wolno płynąca rzeka, ostatnim odczuciem tej powieści nie jest samotność. Bo to czas Adelki i czas na rozpoczęcie czegoś nowego (Kim Seong-Jung, 2020: 167, 170).

Jest to powieść, która opisuje bogów, aniołów, wioski, ludzi, wojny, miłość, apokalipsę i pochodzenie, a jednocześnie dotyka piękna. Jest to prawdopodobnie najbardziej intensywna i doskonała powieść, jaką ostatnio czytałem. Mikroskopowo przenika ludzkość i widzi wszystko (Beak Eun-Son, 2021: 30).

W recenzji książki dla pisma literackiego „Kultura Morza Żółtego” krytyk literacki O Gil-Young skrytykował obecny stan literatury koreańskiej i porównał *Prawiek i inne czasy* Tokarczuk z dziełami pisarzy koreańskich w podobnym wieku:

Dla mnie Literacka Nagroda Nobla nie jest aż tak wielką nagrodą, żeby wywoływała u mnie dreszcze. Nie zawsze zostaje przyznana autorowi, który zasługuje na to wyróżnienie. (...) Oczywiście zdarzają się

przypadki, w których pisarz zdecydowanie na to zasługuje. Po przeczytaniu książki *Prawiek i inne czasy* (dalej *Prawiek*) Olgi Tokarczuk, laureatki z 2018 roku, potwierdzam ten wybór. Jednym słowem jest to znakomita książka. Powinienem uważać na proste porównania, ale czytanie tej powieści uświadamia mi, jak skarłowaciała stała się literatura koreańska. (...)

Można się nie zgodzić z postrzeganiem przez pisarkę świata ukazanego w *Prawieku*. Bo ona nie udziela odpowiedzi, a jedynie zadaje pytania o historię cywilizacji i historię naturalną danej epoki. Trzeba jednak uznać za zasadne zadane w *Prawieku* pytania o naszą cywilizację i przyrodę. Czytając dzieła takie jak *Prawiek*, pytam: co dziś straciła literatura koreańska? (O Gil-Young, 2020: 293, 294, 306).

Jak wcześniej wspomniałam, *Prawiek i inne czasy* ukazał się niecały rok przed przyznaniem Tokarczuk Nagrody Nobla, ale już wtedy zaczęła pobudzać literatów do zadawania pytań o koreański świat literacki, a także skłaniać pisarzy do podejmowania refleksji nad teraźniejszością i przyszłością literatury koreańskiej.

W grudniu 2019 roku *Prawiek i inne czasy* wybrano podczas Zjazdu Wydawców „Książką Roku 2019”. Zjazd Wydawców, który w 2022 roku obchodził 30-lecie założenia, został utworzony przez przedstawicieli 43 wydawnictw w celu promowania zdrowej kultury wydawniczej poprzez wszelkie badania nad jej przyszłością i wymianę pomysłów między wydawcami.

Powieść *Prawiek i inne czasy* została wskazana jako „Książka Roku 2019 (kategoria zagraniczna – fikcja)” również przez gazetę „Donga Ilbo”. Dzieło wytypowano do tego tytułu po rekomendacji 42 osób, w tym wydawców, naukowców i przedstawicieli kultury. „Donga Ilbo” w następujący sposób wyjaśnia powody tego wyboru:

*Prawiek* to czasoprzestrzeń, w której rzeczywistość miesza się z mitem. Jest centrum wszechświata, który wykracza poza czas i przestrzeń. Ta niesamowita narracja tworzy małe miasteczko w Polsce jako przestrzeń, w której splatają się losy ludzi i zwierząt, roślin i przedmiotów oraz wszelkich

istniejących bytów. Zaletą tej książki jest także doskonałe tłumaczenie, dzięki któremu czytelnik poczuje potęgę oryginału<sup>4</sup>.

*Prawiek i inne czasy* został zarekomendowany także przez czasopismo „Shisa In” w ramach „10 najlepszych przekładów roku 2019”<sup>5</sup>.

Do lipca 2022 roku książkę dodrukowywano 13 razy. Sprzedaż osiągnęła ponad 16 000 egzemplarzy, a sama powieść spotkała się z doskonałym przyjęciem ze strony zarówno koreańskich czytelników, jak i krytyków literackich.

## Książki wydane po otrzymaniu Literackiej Nagrody Nobla

*Bieguni* [Bangrangdzadŭ]

Tłumaczenie powieści *Bieguni* na język koreański ukończono w czerwcu 2019 roku. Jednak kiedy 10 października 2019 roku Tokarczuk została laureatką Literackiej Nagrody Nobla za rok 2018, wzrosło zainteresowanie jej twórczością, a także zapotrzebowanie koreańskich czytelników na dzieła autorki. W związku z tym wydawca zmienił harmonogram i przyspieszył proces wydawniczy *Biegunów*. Przekład koreański ukazał się ostatecznie 22 października.

Ponieważ uwaga mediów skupiła się na Literackiej Nagrodzie Nobla pisarki, zaraz po publikacji książki gazety, takie jak: „Yeonhap News”, „Newsis”, „Chosun Ilbo”, „Donga Ilbo”, „Hankook Ilbo”, „Kyunghyang shinmun”, „Hangyoreh”, „Gazeta MK”, a także kanały telewizyjne, takie jak: KBS, SBS i YTN, umieściły informacje o wydaniu *Biegunów* po koreańsku. Wydarzenie to zrelacjonowano w 22 mediach.

<sup>4</sup> <https://www.donga.com/news/article/all/20191227/98990708/1> [dostęp: 1.06.2023].

<sup>5</sup> Zob. <https://www.sisain.co.kr/news/articleView.html?idxno=40936> [dostęp: 1.06.2023].

Inne wybrane przekłady roku to m.in. *Wydech* Ted Chianga i *Mleczarz* Anny Burns.

Oto przykłady fragmentów recenzji zamieszczonych na łamach koreańskich gazet, dzięki którym można przesledzić ogólne reakcje na powieść Tokarczuk:

Wygląda jak dziennik z podróży, a zdania wydają się niczym filozoficzne maksymy. Pisarka dogłębnie bada ludzką naturę i bez końca zastanawia się, dlaczego życie jest pielgrzymstwem. Dla Olgi Tokarczuk literatura jest nie tylko komunikacją między ludźmi, ale także narzędziem i kanałem zrozumienia ludzkiej natury. (...) Tokarczuk jest również dobrze zorientowana w antropologii kulturowej i filozofii. W jej twórczości szczególnie czuć wpływ myśli Carla Gustava Junga i filozofii buddyjskiej (Lee Seung-U, 2019).

Powieść Olgi Tokarczuk *Bieguni* to literacka kwintesencja człowieczeństwa jako Homo Nomada zapisana w jednym tomie. Jest to arcydzieło splątania życia i śmierci ludzkości pod hasłem wędrówki. Jest okazją do potwierdzenia prawdziwej wartości pisarki, której nazwisko stało się obecnie najważniejszym nazwiskiem w świecie literackim. (...) Ta powieść to długie aforyzmy Tokarczuk, które mówią nam, że nasze życia mogą być długimi, oddzielnymi, ale połączonymi ze sobą podróżami (Han Seo-Beom, 2019).

Po książce *Prawiek i inne czasy*, która została wydana w Korei w styczniu tego roku, od czasu do czasu na myśl przychodzi mi nazwisko „Olga Tokarczuk”. Wyrafinowany smutek i żal, odgłos bycia w świecie duszy... Emanuje niesamowitą charyzmą nawet wśród arcydzieł. (...) *Bieguni* to refleksja nad chwiejnym i niestabilnym losem człowieka. Polecam czytelnikom, aby oderwali się od gorączki codziennego życia i oddali się tej niezwykłej wędrówce (Lee Seol, 2019b).

Większość recenzji odwołuje się do formalnych cech *Biegunów*, a mianowicie próby fragmentarycznego konstruowania świata, zauważając, że wszystkie opowiadania są ze sobą ściśle powiązane, niczym konstelacja, jak to nazywa sama Tokarczuk – „powieść konstelacyjna”. Choć na pierwszy rzut oka książka wygląda jak reportaż z podróży, chwalona jest

również za to, że w istocie jest tekstem filozoficznym, skłaniającym do refleksji nad życiem wędrującego człowieka.

W listopadzie 2019 roku książka *Bieguni* została wybrana jako jeden z „10 najlepszych przekładów roku” w ramach Korean Publication Culture Award, która może pochwalić się 60-letnią tradycją i uznaniem w Korei.

31 grudnia 2019 roku fragment powieści został zacytowany w popularnym koreańskim programie informacyjnym *Newsroom* (JTBC). Spiker Son Seok-Hee, który prowadził ten program przez 6 lat i 4 miesiące, a który musiał z niego zrezygnować, podczas ostatniego pożegnania z widzami przywołał najsłynniejsze cytaty z *Biegunów*:

Drodzy widzowie, jest to już 947 wydanie wiadomości, ale dla mnie jest ono ostatnie. (...)

*Znieruchomiałe musi ulec rozpadowi, degeneracji i obrócić się w perzynę, ruchome zaś – będzie trwało nawet wiecznie [Olga Tokarczuk, *Bieguni*].*

Polska pisarka Olga Tokarczuk portretuje w swojej twórczości nieustannie poruszające się, wędrujące istoty.

*Ruszaj się, ruszaj. Błogosławiony, który idzie [Olga Tokarczuk, *Bieguni*].*

Życie jest niepewne dla nas wszystkich, więc nawet jeśli się potykamy, błądzimy i zawodzimy, musimy iść dalej. (...) Nasz rok 2019 przebiegał ze strachem i drżeniem niczym kompas, który nieustannie drży w kierunku właściwego celu. Mam nadzieję, że nowy 2020 rok, który przywitamy za kilka godzin, również ruszy do przodu z niepowstrzymanym ruchem... (*Newsroom*, 2019).

W 2020 roku w czasopismach literackich ukazały się recenzje powieści *Bieguni* napisane przez krytyków literackich i pisarzy. Cheong Eun-Kyung podkreśla, że *Bieguni* przynoszą ukojenie – nam, żyjącym w epoce zerwania więzi z powodu pandemii – a także przypominają, że jesteśmy od siebie zależni:



Podróże i ruch pozwalają nam spojrzeć na nasze życie z innej perspektywy, a czasem zamieniają strach przed innymi w zachwyt i podziw. Dlatego można powiedzieć, że ta książka jest rodzajem pisma poświęconego „wszelkim podróżom i ruchom na świecie”. (...) Potężna postmodernistyczna narracja wyposażona w genialne środki i lekcje z historii (Cheong Eun-Kyung, 2019: 66).

Poeta Son Cheong-Su porównuje oryginalną strukturę *Biegunów* do pewnego rodzaju dzieła muzycznego:

W powieści *Bieguni* opowiadania o niejednorodnych formach umieszczone między dwoma biegunami fikcji i dyskursu pokazują ruchy i przepływy, które się łączą, rozpraszają i grupują na płaszczyźnie niskiego centralnego tonu podróży, a czasem powtarzają się, nakładają i oddalają od siebie. Ten złożony i dynamiczny rytm jest świadectwem wysoce muzycznej struktury powieści Olgi Tokarczuk (Son Cheong-Su, 2020: 164).

*Bieguni* to najpopularniejsza wśród koreańskich czytelników powieść Tokarczuk. Była dwunastokrotnie dodrukowywana, a sprzedaż osiągnęła 30 000 egzemplarzy; nadal jest uwielbiana przez szerokie grono odbiorców.

*Dom dzienny, dom nocny* [Nadzŭi dzip, bamŭi dzip]  
oraz *Prowadź swój pług przez kości umarłych*  
[Dzŭgŭnidŭlŭi bbyeouyro dzaengirŭl ggŭleora]

We wrześniu 2020 roku ukazały się jednocześnie kolejne dwie książki Tokarczuk: *Dom dzienny, dom nocny* oraz *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Sama wyszłam z propozycją opublikowania drugiego tytułu. Wydawca zgodził się przede wszystkim dlatego, że w tym utworze Tokarczuk przeprowadza krytykę patriarchalnych i antropocentrycznych założeń. Jest to modny temat wśród koreańskich czytelników. Ponadto na pozytywną decyzję wydawnictwa zdecydowanie wpłynęły też ekranizacja tej powieści przez Agnieszkę Holland i nagroda Srebrnego

Niedźwiedzia na niemieckim Berlinale. *Dom dzienny, dom nocny* został przetłumaczony przez dr Lee Okjin, wykładowczynię Polonistyki HUFŚ, a tłumaczką powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* zostałam ja.

Ponieważ poprzednie trzy książki (*Prawiek i inne czasy*, *Bieguni* oraz *Zgubiona dusza*) odniosły sukces w Korei, wzrosła liczba miłośników i tzw. stałych czytelników twórczości Tokarczuk. Powieść *Prowadź swój pług przez kości umarłych* zyskała znacznie większe zainteresowanie niż *Dom dzienny, dom nocny*. Powodem była jej ekranizacja przez Hollad i nominacja do Międzynarodowej Nagrody Bookera w 2019 roku.

Oto przykładowe fragmenty recenzji:

Tokarczuk została laureatką prestiżowej literackiej Międzynarodowej Nagrody Bookera w 2018 roku. Wyróżniono jej powieść *Bieguni* (*Flights*). Rok po tym, jak koreańska pisarka Han Kang zdobyła Międzynarodową Nagrodę Bookera za *Wegetariankę*. To przypadek, że obie pisarki, jedna z Europy Środkowo-Wschodniej, a druga z Azji Wschodniej, podejmują takie same tematy, jak wegetarianizm, ekologia i feminizm. To także dowód na to, że współczesna literatura światowa zwraca uwagę, jakie tematy są podejmowane i przez jakich pisarzy (Han Seo-Beom, 2020).

Ponieważ *Prowadź swój pług przez kości umarłych* ma formę powieści kryminalnej, nie ma tu miejsca na nudę. Jest to także doskonałe wprowadzenie w świat literatury i styl Tokarczuk. (...) Jak czytelnicy mogą się spodziewać, koniec historii to nie tylko identyfikacja sprawcy. Ujmuje tęsknota za światem, w którym ludzie i zwierzęta pokojowo współistnieją. (...) W książce można odczytać ważne przesłanie – że tylko mocna solidarność kruchych istot może uratować świat (Kim Eun-Hyung, 2020).

Wydawnictwo Minumsa, chcąc uczcić publikację dwóch książek Tokarczuk, przeprowadziło e-mailowy wywiad z autorką, aby jeszcze skuteczniej promować jej dzieło. Odebrałam pytania od dziennikarzy zajmujących się literaturą z 12 znanych koreańskich mediów i wysłałam je pisarce. Dotyczyły one wrażeń po otrzymaniu Literackiej Nagrody

Nobla, siły i potencjału literatury polskiej, osobistej więzi Tokarczuk z Koreą, związków między pisarstwem a ukończoną przez noblistkę psychologią. Pytano również o kompozycję *Biegunów* jako powieści konstelacyjnej, o ulubione dzieła i o znaczenie aktu pisania dla samej Tokarczuk, a także o nowo wydane książki. Po wysłaniu 25 pytań autorce otrzymałam odpowiedzi na 10 stronach A4.

Od 28 września do 2 października 2020 roku łącznie 12 gazet (m.in. „Yeonhap News”, „Newsis”, „Chosun Ilbo”, „Hankook Ilbo” czy „Gazeta MK”) opublikowało wywiad z Tokarczuk i recenzje nowych utworów. W „Hankyoreh” ukazał się cały tekst. Oto fragment tego wywiadu:

**Pytanie:** Jakie były Pani doświadczenia związane z uczestnictwem w Seoul International Young Writers’ Festival w 2006 roku zorganizowanym przez Korean Literature Translation Institute? Jakie wrażenie zrobili na Pani koreańscy pisarze, literatura koreańska?

**Olga Tokarczuk:** Bardzo miło wspominam ten pobyt. Był to mój pierwszy i jedyny jak na razie wyjazd do Korei. Zakochałam się wówczas w kuchni koreańskiej i mam szczęście, że w moim mieście, we Wrocławiu, jest sporo Koreańczyków i mogę chodzić do ich restauracji. Podczas mojego pobytu w Korei spędziłam nawet kilka dni w klasztorze buddyjskim. To był cudowny czas i wiele z tych wydarzeń zainspirowało niektóre wątki w *Biegunach*. Poznałam też kilkoro pisarzy koreańskich i utrzymywałam z nimi kontakt listowy.

Korea mnie fascynuje. Nie wiem, jak to możliwe, ale istnieje sporo podobieństw do mojego kraju – temperament ludzi, podobna historia w cieniu wielkiego dominującego sąsiada, stosunek do pracy i tak dalej.

**Pytanie:** Polska może być uważana za kraj na obrzeżach Europy, nienależący do grona najpotężniejszych, najbardziej znanych na świecie państw. Ale już po raz piąty Polak dostaje Literacką Nagrodę Nobla. Pani także, otrzymując nagrodę, podkreślała, że pochodzi z Europy Centralnej. Słyszałem, że jest Pani uwielbiana przez czytelników w Polsce. Gdzie, Pani zdaniem, leży siła literatury polskiej?

**Olga Tokarczuk:** Polska kultura od zawsze była kulturą pogranicza, powstającą, kształtującą się z dala od tej zachodniej, dziś dominującej. Jest

nieświadomie i świadomie otwarta na wszelkie wpływy, co wynika z uwarunkowań historycznych i geograficznych. Ma ogromny potencjał inności, tworzono ją z myślą o klasach społecznych odmiennych od tych występujących na Zachodzie. Może więc przekazać światu zaskakujące treści.

Zawsze wydaje mi się, że prowincja to te obszary ludzkiego doświadczenia, z których przychodzi do nas najwięcej istotnych rzeczy. Nieoczywistych, z dala od centrum, podających w wątpliwość to, co wydaje się naturalne, czym żyje mainstream. To, co inne i niecodzienne, ma ogromny wpływ na proces twórczy (Choi Jae-Bong, 2020).

Powieść *Prowadź swój pług przez kości umarłych* została zarekomendowana przez współtwórców magazynu „Sisa In” jako jeden z „10 najlepszych przekładów roku 2019”<sup>6</sup>. Do tej pory dodrukowano ją 6 razy, a sprzedaż osiągnęła ponad 7000 sztuk. Książka *Dom dzienny, dom nocny* miała dwa dodruki i sprzedaż ponad 3300 egzemplarzy.

## Podsumowanie

Międzynarodowa Nagroda Bookera oraz Literacka Nagroda Nobla wywołały ogromne zainteresowanie twórczością Olgi Tokarczuk na całym świecie, także w Korei Południowej. W ciągu ostatnich pięciu lat sześć książek autorstwa Tokarczuk zostało przetłumaczonych na język koreański: *Prawiek i inne czasy*, *Bieguni*, *Dom dzienny, dom nocny*, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, *Czuły narrator* i *Zgubiona dusza*. Czytelnicy południowokoreańscy najchętniej wybierają powieści: *Bieguni*, *Prawiek i inne czasy* oraz *Zgubiona dusza*.

Ważnym czynnikiem popularności twórczości Tokarczuk w Korei Południowej jest tematyka jej dzieł, nawiązująca do nowych i interesujących dla koreańskiego odbiorcy problemów – np. nomadyczna natura

<sup>6</sup> <https://www.sisain.co.kr/news/articleView.html?idxno=43495> [dostęp: 1.06.2023].

człowieka, próba nowego spojrzenia na otaczający nas świat, mit jako uniwersalny wzorzec ludzkiego losu, pomieszanie realizmu i fantastyki, racjonalnego opisu i magii. Wszystko to jest wypełnieniem pustych miejsc w literaturze i kulturze koreańskiej.

Urok i siła twórczości Tokarczuk tkwi w poszerzaniu sfery rzeczywistości, którą przyjmujemy za pewnik. Co jest realistyczne? Czy tylko to, co jest widoczne i postrzegane jako realistyczne? Rzeczywistość percypowana przez człowieka nie jest jedyną rzeczywistością. Pisarka nieraz zwraca uwagę na jej tajemniczość. Jest nieufna wobec redukcjonizmu, który stara się ujmować pod postacią antropocentryzmu, skoncentrowanego wyłącznie na ludzkim punkcie widzenia. Jest to perspektywa rzadko spotykana we współczesnej literaturze koreańskiej.

Ponadto utwory Tokarczuk odzwierciedlają uniwersalny humanizm, pomimo że ich tematy dotyczą problemów lokalnych, a akcja wielu z nich dzieje się w małych miejscowościach w Polsce. Autorka w poetycki i przejmujący sposób opisuje zwyczajnych ludzi, ich uczucia, emocje i przeżycia. Tokarczuk zachęca także do refleksji nad sobą, do oglądania świata, do przekraczania granic. Podkreślając, że wszystko na świecie jest ściśle ze sobą związane niczym konstelacja, przypomina nam, że nigdy nie jesteśmy sami. To wszystko wpływa na Koreańczyków, którzy chętnie czytają książki Tokarczuk.

## Literatura

- Baek Su-Jin, 2019, *Międzynarodowa Nagroda Bookera w 2018 roku dla Olgi Tokarczuk, wydanie w Korei najgłośniejszej powieści „Prawiek i inne czasy”*, „Chosun Ilbo”, 19.02.2019, [https://www.chosun.com/site/data/html\\_dir/2019/02/19/2019021900079.html](https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2019/02/19/2019021900079.html) [dostęp: 1.06.2023].
- Beak Eun-Son, 2021, *Olga Tokarczuk – „Prawiek i inne czasy”*, „Axt”, nr 35, s. 30–33.
- Cheong Eun-Kyung, 2019, *Pasja i fikcja Wikipedii*, „Littor”, nr 21, s. 62–66.
- Cho Yong-Ho, 2006, *Młodzi zagraniczni pisarze zwiedzali Youngju i Andong tzw. miejsca uczonych*, „Segye Ilbo”, 13.05.2006.

- Choi Jae-Bong, 2020, *Przyszedł czas, by wpisać do konstytucji prawa zwierząt*, „Hankyoreh”, 28.09.2020, [https://www.hani.co.kr/arti/culture/book/963894.html?\\_ga=2.195685420.1247290111.1658816025-1456439865.1658816025](https://www.hani.co.kr/arti/culture/book/963894.html?_ga=2.195685420.1247290111.1658816025-1456439865.1658816025) [dostęp: 1.06.2023].
- Han Seo-Beom, 2019, *Wszyscy jesteście nomadami...*, „Hankook Ilbo”, 25.10.2019, <https://www.hankookilbo.com/News/Read/201910241672083296> [dostęp: 1.06.2023].
- Han Seo-Beom, 2020, *Zemsta zwierząt na ludziach – ekologia w wykonaniu laureatki Nagrody Nobla Kryminał*, „Hankook Ilbo”, 25.09.2020, <https://www.hankookilbo.com/News/Read/A2020092309360001757?did=NA> [dostęp: 1.06.2023].
- Kim Eun-Hyung, 2020, *Ekologizm w thriller kryminalny*, „Hankyore”, 25.09.2020, <https://www.hani.co.kr/arti/culture/book/963600.html#csidx1a2b32a68631251a165eafcd-1c43b1a> [dostęp: 1.06.2023].
- Kim Seong-Jung, 2020, *Ostatnie odczucie wolno płynącej rzeki*, „Axt”, nr 28, s. 166–170.
- Kim Tae-Hun, 2006, *Nawet w świecie wirtualnym literatura to miecz, która przesywa życie (Olga Tokarczuk i Cheong Young-Mun, rozmowa e-mailowa)*, „Chosun Ilbo”, 19.04.2006.
- Lee Seol, 2019a, *Granica między światem a życiem pozagrobowym – nędzne życie w tej granicy*, „Donga Ilbo”, 9.02.2019, <https://www.donga.com/news/article/all/20190208/94029519/1> [dostęp: 1.06.2023].
- Lee Seol, 2019b, *Zapach książki*, „Donga Ilbo”, 26.10.2019, <https://www.donga.com/news/article/all/20191025/98076261/1> [dostęp: 1.06.2023].
- Lee Seung-U, 2019, *Ruszaj się, ruszaj. Błogosławiony, który idzie*, „Yeonhap News”, 22.10.2019, <https://www.yna.co.kr/view/AKR20191022152700005?input=1195m> [dostęp: 1.06.2023].
- O Gil-Young, 2020, *Czego oczekujemy od pisarzy doświadczonych: „Przeszłość światła” Eun Hui Gyeong i „Prawiek i inne czasy” Olgi Tokarczuk*, „Hwanghae Munhwa” [„Kultura Morza Żółtego”], nr 106, s. 293–306.
- Son Cheong-Su, 2020, *Dwa sposoby na zwiększenie znaczenia Nagrody Nobla – Svetlana Alexievitch i Olga Tokarczuk*, „Axt”, nr 28, s. 162–165.
- Tokarczuk O., 2006, *Nueul ttuesio, dangsineun imi dzueokseumnida* [Otwórz oczy, już nie żyjesz], przeł. Choi Sung-Eun, w: *Nueul ttuesio, dangsineun imi dzueokseumnida* – 2006 Seul Young Writers Festival, Gang, Seoul, s. 7–73.
- Tokarczuk O., 2019, *T'aego ūi sigandŭl* [Prawiek i inne czasy], przeł. Choi Sung-Eun, Ŭnhaeng Namu, Seoul.

Tokarczuk O., 2020, *Chang [Okno]*, przeł. Choi Sung-Eun, „Littor”, nr 25 (8/9), Minum-sa, Seoul, s. 58–61.

## Programy telewizyjne

*Newsroom*, 2019, telewizja JTBC, data emisji: 31.12.2019, [https://news.jtbc.joins.com/article/article.aspx?news\\_id=NB11927034](https://news.jtbc.joins.com/article/article.aspx?news_id=NB11927034) [dostęp: 1.06.2023].

## Netografia

<https://www.donga.com/news/article/all/20191227/98990708/1> [dostęp: 1.06.2023].

<https://www.sisain.co.kr/news/articleView.html?idxno=40936> [dostęp: 1.06.2023].

<https://www.sisain.co.kr/news/articleView.html?idxno=43495> [dostęp: 1.06.2023].

CHOI SUNG-EUN (ESTERA CZOJ) – Professor, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, South Korea / prof., Departament Studiów Polskich, Uniwersytet Studiów Zagranicznych Hankuk, Seul, Korea Południowa.

Her scientific interests span comparative studies, contemporary Polish poetry, and literary translation. Her most important publications include: *Korea w polskich utworach literackich: od pierwszej wzmianki do współczesności* [*Korea in Polish literary works: from the first mention to the present day*] (in: *Spotkania Polonistyk Trzech KrajóW – Chiny, Korea, Japonia*, vol. 1, Tokyo 2009), *Poezja Wisławy Szymborskiej z perspektywy filozofii Lao-Zhuanga* [*Wisława Szymborska's poetry from the perspective of Lao-Zhuang's philosophy*] (in: *Literatura polska w świecie*, vol. 3, *Obecności*, Katowice 2010), *Recepcja poezji Wisławy Szymborskiej w Korei Południowej* [*Reception of Wisława Szymborska's poetry in South Korea*] ("Pamiętnik Literacki" 2014). In 2012, she was awarded the Knight's Cross of the Order of Merit of the Republic of Poland.

Jej zainteresowania naukowe to: komparatystyka, współczesna poezja polska oraz przekład literacki. Do jej najważniejszych publikacji należą: *Korea w polskich*

*utworach literackich: od pierwszej wzmianki do współczesności* (w: *Spotkania Polonistyk Trzech Krajów – Chiny, Korea, Japonia*, t. 1, Tokio 2009), *Poezja Wisławy Szymborskiej z perspektywy filozofii Lao-Zhuanga* (w: *Literatura polska w świecie*, t. 3, *Obecności*, Katowice 2010), *Recepcja poezji Wisławy Szymborskiej w Korei Południowej* („Pamiętnik Literacki” 2014). W 2012 roku została uhonorowana Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi RP.

E-mail: estera90@hufs.ac.kr





Joanna Przyklenk

 <http://orcid.org/0000-0002-0385-6432>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

Irmina Kotlarska

 <https://orcid.org/0000-0003-3858-9650>

Uniwersytet Zielonogórski  
Zielona Góra, Polska

## Dyskurs glottoedukacyjny a dyskurs glottodydaktyczny. W poszukiwaniu *genus proximum* i *differentia specifica* dyskursu dotyczącego nauki języków obcych (perspektywa lingwistyki historycznej)

A Glottoeducational Versus a Glottodidactic Discourse.  
In Search of the *genus proximum* and *differentia specifica*  
of the Discourse Regarding Foreign Language Didactics  
(the Perspective of Historical Linguistics)

**Abstract:** The article stems from the belief in the usefulness of the discourse category used to present the transformations of communication activities in old texts, and the need to supplement linguistic descriptions of the glottodidactic process with a diachronic perspective. The text constitutes a part of the Polish studies on a diachronic discourse, and its aim is to expand the network of concepts used to describe the communication process of individuals in terms of developing competences in a foreign language and the knowledge about this language and its users being transmitted. Proposing a term other than *glottodidactic* to describe communication practices in the area of teaching/learning foreign languages results from the adopted diachronic perspective. Observation of old texts documenting foreign language education indicates a greater share of informal education at that time as compared to the present. Professionalization and institutionalization, which are key to the glottodidactic discourse, begin to dominate in the 20th century. This

makes the term less appropriate in relation to older statements describing the discursive space of foreign language education. The understanding of the expression *a glottoeducational discourse* is presented against the background of taxonomies of discourse functioning in Polish literature and the conceptual scopes of the terms *didactics*, *glottodidactics* and *education*. This allowed us to establish that a *glottoeducational discourse* fits into the space of educational discourse and is a term that is broader in scope than a *glottodidactic discourse*. The definitional considerations are exemplified by the description of non-discursive elements in the texts of the glottoeducational discourse based on the sources illustrating the English-speaking education of Poles. The text sources in question indicate a high absorptivity of the glottoeducational discourse – it is formed in close connection with an institutional and a specialist discourse, and is subject to ideological influences as well as serves identity functions.

Keywords: glottoeducational discourse, historical linguistics, English-speaking education of Poles, inter-discursive relations

Abstrakt: Artykuł wyrasta z przekonania o użyteczności kategorii dyskursu dla prezentacji przeobrażeń działań komunikacyjnych w tekstach dawnych oraz konieczności uzupełnienia lingwistycznych opisów procesu glottodydaktycznego o perspektywę diachroniczną. Opracowanie wpisuje się w polskie badania nad dyskursem o nacyleniu diachronicznym. Jego celem jest rozszerzenie siatki pojęć stosowanych do opisu procesu komunikowania się jednostek w zakresie kształtowania kompetencji w języku obcym oraz przekazywanej wiedzy na temat tego języka i jego użytkowników. Zaproponowanie innego niż *glottodydaktyczny* określenia do opisu praktyk komunikacyjnych w obszarze nauczania / uczenia się języków obcych wynika z przyjętej optyki diachronicznej. Obserwacja dawnych tekstów dokumentujących edukację obcojęzyczną wskazuje większy niż obecnie udział kształcenia nieformalnego. Kluczowe dla dyskursu glottodydaktycznego profesjonalizacja oraz instytucjonalizacja zaczynają dominować w XX wieku. To sprawia, że termin ten jest mniej adekwatny w odniesieniu do starszych poświadczeń opisujących przestrzeń dyskursywną kształcenia obcojęzycznego. Rozumienie wyrażenia *dyskurs glottoedukacyjny* zaprezentowano na tle funkcjonujących w literaturze polonistycznej taksonomii dyskursu oraz zakresów pojęciowych terminów: *dydaktyka*, *glottodydaktyka* i *edukacja*. Pozwoliło to ustalić, że *dyskurs glottoedukacyjny* mieści się w przestrzeni *dyskursu edukacyjnego* i jest określeniem zakresowo szerszym niż *dyskurs glottodydaktyczny*. Egzemplifikacją rozważań definicyjnych jest opis elementów inno-dyskursywnych w tekstach dyskursu glottoedukacyjnego na przykładzie źródeł ilustrujących edukację anglojęzyczną Polaków. Zaprezentowane źródła tekstowe wskazują na dużą chłonność dyskursu glottoedukacyjnego – kształtuje się on w ścisłej łączności z dyskursem instytucjonalnym i specjalistycznym, podlega wpływowi ideologicznym; pełni też funkcje tożsamościowe.

Słowa kluczowe: dyskurs glottoedukacyjny, lingwistyka historyczna, edukacja anglojęzyczna Polaków, relacje międzydyskursywne

Rozważania zawarte w przedstawionym opracowaniu wyrastają z prowadzonych przez nas studiów nad dawnymi tekstami dokumentującymi nauczanie języków obcych na ziemiach polskich (także za granicą, ale wciąż wśród Polaków, np. nauczanie języka angielskiego w Polonii amerykańskiej). Badaniom tym towarzyszy przekonanie o użyteczności kategorii dyskursu dla prezentacji przeobrażeń działań komunikacyjnych w tekstach dawnych oraz konieczności uzupełnienia lingwistycznych opisów procesu glottodydaktycznego o perspektywę diachroniczną.

Kategoria dyskursu jako narzędzie naukowego opisu różnych dyscyplinowo badań jest stale modyfikowana i poszerzana o nowe aspekty poznawcze. W studiach jej poświęconych możemy wyróżniać m.in.

procesualne, interakcyjne, strategiczne, kognitywne czy kulturowe sposoby jej interpretowania (Rypel, 2012: 15–19). W językoznawczych pracach polonistycznych dostrzegamy ewolucję w zakresie konceptualizacji dyskursu: początkowo umieszczano go bądź na poziomie aktualizacji tekstowej – jako synonim wypowiedzi (Grzegorczykowa, 1998), jako „konkretne, o charakterze interaktywnym, zdarzenie językowe i czynność mowy” (Kawka, 1999: 25), „zespół tekstów rozpoznawalnych ze względu na grupę sensów, sposób konceptualizacji świata i dobór środków (np. werbalnych)” (Skudrzyk, Warchała, 2002: 278) – bądź na płaszczyźnie idealizacji (Grabias, 1994; Labocha, 1996). Zmiany widać również w sferze zagranicznych inspiracji: wcześniej opowiadano się za tzw. francuską szkołą analizy dyskursu, lingwistyką amerykańską oraz anglosaską z Teunem van Dijkem na czele (Witosz, 2012a: 63–64); dziś, wypracowując teorię własną, sięga się do źródeł europejskiej myśli dyskursywnej, a więc do Michela Foucaulta, krytycznej analizy dyskursu i koncepcji socjologicznej Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe (Witosz, 2016: 26). Dotychczasowe językoznawcze ustalenia teoretyczno-metodologiczne i prowadzone na ich podstawie studia empiryczne pozwalają przypuszczać, że kategoria dyskursu ma większą moc eksplikacyjną niż np. kategoria stylu czy gatunku (Wojtak, 2011: 70).

W niniejszych rozważaniach przyjmujemy definicję dyskursu zaproponowaną przez Waldemara Czachura, wedle której dyskurs to „zbiór habitualnych praktyk komunikacyjnych, realizowanych przez różne podmioty w formie seryjnych wypowiedzi (tekstów), które w procesie komunikacji kształtują określone wizje świata według przyjętych reguł kulturowych” (Czachur, 2020: 144). Tak szerokie rozumienie dyskursu nie czyni zeń obiektu badań tylko lingwistycznych; dyskurs, traktowany dziś jako „kategoria modelująca zachowania społeczne i komunikacyjne” (Witosz, 2009: 67), staje się kategorią lingwistyczną wówczas, kiedy jest „rozpatrywany z perspektywy interakcyjnych działań językowych oraz tekstów jako form ich manifestowania się i oddziaływania społecznego, a także szerokiego kontekstu społeczno-kulturowego (...)” (Czachur, 2020: 144). Co ważne, o kształcie obecnej w analizach polonistycznych koncepcji dyskursu współdecyduje tradycja badań nad

tekstem (Witosz, 2012a, 2012b), czyli osiągnięcia stylistyki funkcjonalnej, etnolingwistyki, socjolingwistyki czy genologii lingwistycznej.

Typ dyskursu będący przedmiotem naszych rozważań, najczęściej nazywany dyskursem glottodydaktycznym, jest w proponowanym ujęciu pewnym modelem w zakresie dydaktycznych praktyk komunikacyjnych. W tym sensie mieści się w przestrzeni dyskursu dydaktycznego, któremu za Stanisławem Gajdą (1999: 13–14) wyznacza się miejsce w obszarze szeroko traktowanego dyskursu naukowego.

Obok określnika *dydaktyczny* pojawia się w pracach polskich badaczy także określenie *edukacyjny*<sup>1</sup>, a sposoby rozumienia obu pojęć zwykle uzależnia się od przyjmowanych znaczeń terminów wyjściowych, tj. *dydaktyka* i *edukacja*. Ponieważ w dyskusji językoznawczej wypracowano już pewien model interpretowania znaczeń obu jednostek, proponujemy przyjąć za Jolantą Nocoń szerokie rozumienie edukacji, a węższy zakres przypisać dydaktyce; dyskurs dydaktyczny byłby więc „dyskursem zinstytucjonalizowanym, dokonującym się w zorganizowanych formach edukacji (w procesie nauczania-uczenia się) i w określonych ramach czasoprzestrzennych” (Nocoń, 2009: 21). Przymiotnik *edukacyjny* stanowiłby tu hiperonim dla przymiotnika *dydaktyczny*, choć jak podkreśla badaczka – w pojmowaniu tych kategorii można mówić o płynności; niektórzy traktują je także synonimicznie (za: Nocoń, 2013b: 115–116). Jeszcze węższym pojęciem będzie w tym układzie *dyskurs szkolny* (Kawka, 1999: 27–37), a dalej *lekcyjny* (Skowronek, 1999: 12–13).

Stojąca w centrum naszej uwagi glottodydaktyka (z grec. *glotta* ‘język’; *didaktikós* ‘pouczający’) zgodnie z przyjętym tokiem rozumowania sytuowałaby się w relacji podrzędności do dydaktyki. Erę samookreślenia się tej dziedziny badawczej przypieczętowało użycie w 1965 roku terminu *glottodydaktyka* w tytule zainicjowanego przez Ludwika Zabrockiego periodyku pt. „Glottodidactica. An International Journal of Applied

<sup>1</sup> Zob. polskie pionierskie badania na polu dyskursu edukacyjnego zawarte w pracach Teodozji Rittel, z których wywodzi się koncept lingwistyki edukacyjnej (np. Rittel, 2017).

Linguistics”. Współcześnie, uogólniając, w polskich pracach pod pojęciem *glottodydaktyka* rozumie się profesjonalne kształcenie nauczycieli języków obcych, teorie akwizycji językowej, nauczanie i uczenie się języków obcych oraz opracowywanie materiałów dydaktycznych i metod nauczania języków obcych. Najczęściej termin ten jest traktowany jako synonim określenia *dydaktyka języków obcych* (zob. np. Miodunka, 2006: 7; Barkowski, Krumm, 2010: 105)<sup>2</sup>. O autonomiczny status glottodydaktyki jako dyscypliny naukowej upominają się m.in. Maria Dakowska (2014) oraz Anna Jaroszevska (2014), z których pierwsza zauważa, że sprowadzając dydaktykę języków obcych wyłącznie do metodyki ich nauczania, odmawia się „tej dziedzinie walorów poznawczych” (Dakowska, 2014: 25). Podkreśla się także humanistyczny i interdyscyplinarny charakter glottodydaktyki, która łączy subdyscypliny językoznawcze z psychologią, pedagogiką, antropologią kulturową i socjologią edukacji, oraz nakierowanie prowadzonych w jej obrębie badań na podniesienie efektywności przyswajania, uczenia i nauczania języków (Gębał, 2019: 55).

Określenia: *glottodydaktyka*, *dydaktyka języków obcych*, *nauczanie / uczenie się języków obcych* mogą być używane w odniesieniu zarówno do teoretycznych podstaw glottodydaktyki, jak i do jej wymiaru praktycznego. Ponieważ interesujący jest dla nas dyskurs glottodydaktyczny – czyli *par excellence* dyskurs dydaktyczny typu przedmiotowego, tj. zakładający kształtowanie kompetencji komunikacyjnej w zakresie nauczanego języka obcego i przekazywanie wiedzy na temat tego języka

<sup>2</sup> W odniesieniu do glottodydaktyki rozumianej jako dziedzina naukowa używa się nazw: w Polsce – dydaktyka języków obcych, glottodydaktyka, metodyka (nauczania JO), językoznawstwo stosowane; Francja – dydaktyka języków (nowożytnych), dydaktoлогия języków i kultur, metodyka nauczania języków; kraje anglosaskie – językoznawstwo stosowane, przyswajanie (akwizycja) języków drugich/obcych, metodyka nauczania języków drugich/obcych, lingwistyka edukacyjna, dydaktyka języków obcych; Niemcy – badania nad przyswajaniem języka drugiego; badania nad nauczaniem języka, dydaktyka języków obcych, metodyka nauczania języków obcych (za: Wilczyńska, Michońska-Stadnik, 2010: 42–46; zob. także: Gębał, Miodunka, 2020: 20–21).

i jego nosiciele – to skupiamy się głównie na praktykach komunikacyjnych realizujących ów proces. Refleksję teoretyczną – tak naukową, jak i przednaukową – traktujemy jako przedmiot dociekań historii pedagogiki i włączamy do obserwacji jako tło dalszych analiz.

Tak jak dyskurs nie jest kategorią jedynie lingwistyczną, tak i glottodydaktyka nie jest domeną rozstrzygnąć wyłącznie językoznawczych (Miodunka, 2016: 41). Ujęcie lingwistyczne, w tym proponowane podejście historycznojęzykowe do nauczania / uczenia się języków obcych, byłoby więc jednym z wielu możliwych sposobów deskrypcji wskazanego fenomenu.

Podejście historycznojęzykowe<sup>3</sup> obliguje nas do badania tekstów o różnej proveniencji temporalno-lokatywnej, co wiąże się z przyjęciem perspektywy maksymalnie szerokiej, tj. zwróceniem uwagi nie tylko na teksty o funkcji prymarnie dydaktycznej (np. podręczniki, samouczki, rozmówki, słowniki, wzorniki tekstów, glosariusze), lecz także na teksty innego typu. Skoro obiektem analiz jest przestrzeń dyskursywna, w której zachodzą procesy nauczania / uczenia się języków obcych, to należy uwzględnić – zwłaszcza w odniesieniu do wieków dawnych – także te wypowiedzi, które informują o transmisji wiedzy innojęzycznej pośrednio, a zatem np. literaturę wspomnieniową, literaturę piękną, korespondencję oraz teksty urzędowe. Ponadto warto przyjrzeć się materiałom zawierającym informacje na temat przyczyn podjęcia nauki takiego, a nie innego języka. Jest to o tyle istotne, że uczenie się języka obcego jest częściej niż w przypadku innych przedmiotów wynikiem świadomego wyboru uczącego się i/lub okoliczności, które sprawiają, że nauka ta była i jest podejmowana poza nurtem kształcenia sformalizowanego. Wreszcie należy wziąć pod uwagę teksty traktujące o skutkach nauki

<sup>3</sup> Choć prac poświęconych historii nauczania języków obcych przybywa, wciąż postuluje się ich dalszy rozwój (np. Harbig, 2010). Badacze z grupy History of Language Learning and Teaching (<https://www.hollt.net/>) głoszą potrzebę opracowań historyograficznych dziejów nauczania / uczenia się języków obcych (Smith, 2016). Na gruncie polskim szerokie studia nad nauczaniem jppo prowadzi Anna Dąbrowska oraz Rafał Zarębski (zob. m.in. Dąbrowska, 2018a, 2018b; Zarębski, 2022).

języka obcego. Jeśli bowiem celem działań glottodydaktycznych jest przygotowanie do skutecznej komunikacji, to cennym dopełnieniem pola obserwacji będą wypowiedzi poruszające kwestię (nie)pomyślności kształcenia, widoczną np. w sytuacji realnej rozmowy.

Przyjęta optyka diachroniczna oraz propozycja dyskursywnego opisu trzech członów sytuacji dydaktycznej – motywacji, kształcenia i skutku kształcenia weryfikowalnego w sytuacji niedydaktycznej<sup>4</sup> – sprawiają, że dla tak zakreślonego pola eksploracji właściwsze byłoby określenie *dyskurs glottoedukacyjny*. Choć zakresowo jest to termin szerszy względem pojęcia *dyskurs glottodydaktyczny*, to precyzyjniej oddaje interesujący nas obszar badań, czyli „dyskurs edukacyjny (...) widziany w szerokiej społecznej i kognitywnej perspektywie jako każda forma transmisji wiedzy z perspektywy eksperta do perspektywy nowicjusza w obrębie określonego horyzontu kognitywnego” (Skudrzyk, Warchała, 2002: 279) – tu horyzontu kształcenia obcojęzycznego. Dyskurs glottoedukacyjny w odróżnieniu od glottodydaktycznego, który traktuje się jako dyskurs specjalistyczny, często też instytucjonalny<sup>5</sup>, objąłby swym zakresem zarówno formalne, jak i nieformalne kształcenie w obszarze języków obcych. Wybór określnika *glottoedukacyjny* w odniesieniu do zorientowanych dyskursologicznie badań tekstów niewspółczesnych jest uzasadniony też tym, że im dalej w przeszłość, tym mniejszy w edukacji innojęzycznej udział kształcenia sformalizowanego. Bliżej współczesności wyraźniejsza staje się profesjonalizacja tego działania, widoczna w tekstach dyskursu glottodydaktycznego, które już pozwalają za centrum dyskursywne uznać „dyskurs konstytuujący się w publicznej przestrzeni instytucji oświatowych (państwowych i prywatnych) działających zgodnie z obowiązującymi regulacjami programowymi i według akceptowalnych zasad dydaktycznych” (Nocoń, 2013a: 21).

<sup>4</sup> Komponenty te można zbadać, gdy mają swe tekstowe reprezentacje. Odwołując się do jednej z definicji dyskursu edukacyjnego, należy stwierdzić, że kluczowe w oglądzie badawczym byłyby: użycie języka, przekazywanie idei oraz interakcje w sytuacjach społeczno-edukacyjnych (Rittel, Rittel, 2015: 43).

<sup>5</sup> Zob. przegląd badań: Zarzycka, 2018: 30–31.

Ponieważ „każdy dyskurs jest miejscem ścierania się (...) innych dyskursów” (Witosz, 2016: 30), w obrębie przestrzeni glottoedukacyjnej można też dostrzec aktualizacje różnych modeli dyskursywnych (zob. Zarzycka, 2018: 30), których analiza przyczyni się do rozpoznania interesującego nas obiektu oraz skonstruowania sieci powiązań, w jakie dyskurs ten wchodzi z innymi typami dyskursywnymi. Mamy tu na myśli przede wszystkim współwystępowanie elementów dyskursu typu prywatnego, instytucjonalnego, ideologicznego, ale też tożsamościowego czy tematycznego; ich udział na przestrzeni wieków różnie się kształtował. Dyskursowi glottoedukacyjnemu początkowo towarzyszy też większa obecność wzorców obcych (co poświadcza np. historia nauczania jppo w XIX wieku; Dąbrowska, 2010)<sup>6</sup>.

Opis relacji międzydyskursywnych wymaga omówienia wielu kształtujących je komponentów. W celu ich zobrazowania proponujemy przegląd zależności dyskursywnych, w jakie wchodzi dyskurs glottoedukacyjny, dokonany dla przykładu na podstawie lektury różnych gatunkowo i stylowo tekstów ilustrujących edukację anglojęzyczną Polaków<sup>7</sup>. Oglądem objęto materiały do nauki angielskiego wydawane od końca XVIII do połowy XX wieku, tj. podręczniki, w tym szkolne, i samouczki przeznaczone dla uczących się języka angielskiego w Polsce lub dla emigrantów przebywających w krajach

<sup>6</sup> Dla badań dyskursologicznych istotne jest rozróżnianie materiałów dydaktycznych opracowanych do nauki danego języka obcego przez rodzimych użytkowników tegoż języka od materiałów przygotowanych czy choćby adaptowanych przez użytkowników innych języków niż nauczany, ponieważ uwarunkowania językowe, kulturowe czy etniczne znajdują odzwierciedlenie w doborze i prezentacji nauczanych treści.

<sup>7</sup> Tworzone przez Polaków materiały do edukacji obcojęzycznej są źródłem wiedzy nie tylko o sposobach postrzegania innojęzycznych osób i ich kultury w kręgu polskojęzycznym, lecz także o języku i kulturze ich autorów. W ramach glottoedukacji uczy się obcego języka i kultury, jednak dobór i układ treści kształcenia warunkowane są zróżnicowanymi czynnikami kontekstowymi ściśle powiązanych z aktualnym etapem ewolucji rodzimego języka uczących (się).



anglojęzycznych, prasę specjalistyczną oraz programy szkolne poświadczające politykę językową państwa polskiego wobec języka angielskiego.

Spojrzenie wstecz ukazuje wyraźną obecność tematyki poświęconej nauce języków obcych w gatunkach dyskursu prywatności (pamiętnikach, dziennikach, zbiorach wspomnień). Nauka języków obcych długo była na ziemiach polskich częścią edukacji domowej, a ta z kolei wiązała się z życiem rodzinnym (zwykle w środowiskach arystokratycznych). Lektura tekstów wspomnieniowych wskazuje, że wybory glottoedukacyjne były częścią przygotowania arystokratów do wykonywania funkcji publicznych, co obrazuje fragment *Dziennika nauczyciela domowego (1814–1823)* autorstwa Juliana Antonowicza, wychowawcy hrabiego Jana Bogdana Tarnowskiego:

18. Czer[wca]. Posiadanie doskonałe języków podług zamiarów Ojca, i urodzenia twojego, jest Ci koniecznie potrzebne (Antonowicz: 30/54)<sup>8</sup>.

Z kolei umieszczenie angielszczyzny na liście przedmiotów szkolnych w 1919 roku tworzy przestrzeń dla współobecności dyskursu glottoedukacyjnego i instytucjonalnego (edukacja formalna). Oprócz podręczników szkolnych dla uczniów (np. Grzebieniewski, Jastroch, 1936) pojawia się także podręcznik dla nauczyciela (Jastroch, 1934). Ten nowy typ tekstu modelował przebieg procesu edukacyjnego zgodnie z obowiązującą metodą i programem nauczania języka angielskiego publikowanym przez ministerstwo oświaty. Forma stylowejzykowa materiałów do nauki języka angielskiego kształtowana przez instytucje edukacyjne pozostawała zatem w łączności z ustaleniami poczynionymi na płaszczyźnie dyskursu specjalistycznego (metodycznego). W Polsce rozwój refleksji teoretycznej nad metodami i organizacją nauczania języków obcych przypadł na początek XX wieku i wiązał się z osadzaniem filologii języków nowożytnych jako dyscyplin naukowych na polskich uniwersytetach. Poglądy akademickie

<sup>8</sup> Pisownia cytatów zgodna z oryginałem.

wymieniano za pośrednictwem monografii metodycznych (Kwiatkowski, 1932), a także na łamach czasopisma specjalistycznego „Neofilolog”, którego zawartość ilustruje powstawanie wspólnoty dyskusyjnej skupiającej profesorów akademickich, nauczycieli i uczących się języków obcych.

Obecność dyskursu ideologicznego w glottoedukacji skupionej na angielszczyźnie uwidoczniła się wówczas, kiedy kształcenie w jej zakresie stało się elementem realizacji krajowej polityki edukacyjnej. Cele nauczania języków nowożytnych miały wyraźną obudowę ideologiczną umocowaną w przekonaniu o konieczności zaangażowania szkoły we wzmacnianie roli państwa, np.:

Celem szkoły jest wychowanie i kształcenie na świadomych swych obowiązków i twórczych obywateli Rzeczypospolitej. (...) Kształcąc jednostkę na tych [polskich – J.P., I.K.] dobrach kulturalnych, winna szkoła wychowywać ją świadomie i celowo do życia społecznego i obywatelskiego. (...) Wymaga to wyrobienia odpowiedzialności jednostki za czyny i przyzwyczajania jej do karności i ofiar na rzecz dobra zbiorowego (*Program*, 1934: VII).

Rys ideologiczny przełożył się również na sposób prezentacji realiów anglosaskich. Promowanie innej kultury i otwartości na spotkanie z *Innym* to jedno z najbardziej rozpoznawalnych postaw obecnych w nauczaniu neofilologicznym. W szkole stosującej przywołaną ideę kształcenia państwowego treści prezentujące kulturę Wielkiej Brytanii (oraz Stanów Zjednoczonych) i kreujące wizerunek Anglików (Amerykanów)<sup>9</sup> miały także dostarczać wiedzy o *Nas* i naszej (polskiej) kulturze.

<sup>9</sup> Odstępstwem od tej reguły są podręczniki wydawane w latach 50. XX wieku (np. Bastgen, 1951). Dobór treści kulturowych dowodzi w nich wyższości krajów socjalistycznych nad kapitalistycznymi, stąd obecność tekstów o niewolnictwie czy wyzysku robotników, jako zjawiskach typowych dla kultury anglosaskiej, oraz opisujących postęp technologiczny i cywilizacyjny w krajach socjalistycznych.

Glottoedukacja zyskiwała więc wymiar tożsamościowy, co obrazuje cytata:

Idzie tu o wydobycie z nauki języka angielskiego głębszych wychowawczych wartości, poruszenie w duszy młodzieży pewnych strun, stawienie jej przed oczy pewnych faktów z życia tamtego narodu, pokazania tamtych ludzi po to, żeby uświadomiła sobie własne braki i wyszała z tej nauki nie tylko soki odżywcze dla mózgu, ale siłę moralną.

Nie wynika z tego wcale, aby nauczyciel miał gloryfikować wszystko, co się tyczy Anglii, (...), ale idzie o to, żeby młodzież zdobyła (...) wartości pozytywne (...) (Siwicka, 1933: 31).

Zmienność okoliczności społeczno-historycznych, w jakich Polacy przyswajali język angielski, sprawiała, że dyskurs tożsamościowy wzmacniał poczucie przynależności narodowej, wykorzystując typowe dla jej konstruowania kategorie: *Bóg, honor, ojczyzna* (Rypel, 2012: 175–223). Obserwujemy to m.in. w podręcznikach przeznaczonych dla Polaków uczących się języka angielskiego za granicą (np. w czasie emigracji ekonomicznej do USA lub w okresie II wojny światowej). Poglądy na temat istoty polskości wyrażane są *explicite* w wypowiedziach, które identyfikują adresatów publikacji, np.:

Jestem ziomkiem Kościuszki i Pułaskiego, którzy walczyli za niepodległość Stanów Zjednoczonych Ameryki.

Jestem Polakiem i chcę Polakiem pozostać aż do śmierci.

Jestem Polakiem i pragnę gorąco, aby moje dzieci pozostały tem samym.

Jestem rzymsko-katolikiem i takim pozostanę.

Pragnę, aby dzieci moje zostały wychowane w religii rzymsko-katolickiej (Maryański, 1905: 7).

Badania nad dawnymi tekstami dokumentującymi edukację obcojęzyczną dowodzą, że większy niż współcześnie był początkowo udział kształcenia nieformalnego (pozaszkolnego). Kluczowe dla dyskursu glottodydaktycznego profesjonalizacja oraz instytucjonalizacja zaczynają

dominować w XX wieku. To sprawia, że termin *dyskurs glottodydaktyczny* jest mniej adekwatny w odniesieniu do starszych poświadczeń opisujących przestrzeń dyskursywną kształcenia obcojęzycznego. W tej funkcji lepsze zdaje się pojęcie *dyskurs glottoedukacyjny*, które jest zakresowo szersze niż określenie *dyskurs glottodydaktyczny*.

Przykładowo wskazane świadectwa tekstowe edukacji języka angielskiego jako obcego dowodzą, że dyskurs glottoedukacyjny kształtuje się w ścisłej łączności z dyskursem instytucjonalnym (nie zawsze szkolnym), podlega wpływom ideologicznym i bierze udział w formowaniu tożsamości uczących się. Zaprezentowane „miejsca wspólne” nie są jedynymi dowodami obecności elementów innodyskursywnych w tekstach dyskursu glottoedukacyjnego – powszechność, zróżnicowanie i bogactwo treści przekazywanych w edukacji obcojęzycznej czynią ten typ dyskursu wyjątkowo chłonnym.

W refleksji nad dyskursem edukacyjnym/dydaktycznym powtarza się zwykle za Basilem Bernsteinem, że dyskurs ten pozbawiony jest „specyficznej, własnej treści dyskursywnej” (Bernstein, 1990: 172), a kluczowa jest „zasada rekontekstualizacyjna, która wybiórczo przejmuje, przemieszcza i reorientuje inne formy dyskursu, aby ustanowić swój własny ład i uporządkowania” (Bernstein, 1990: 172; por. Kawka, 1999: 119). Sama idea inspirowała badaczy dyskursu edukacyjnego do skupiania uwagi nie tyle na treści, ile na „sposobie przekazywania wiedzy, rozumianym jako zbiór reguł i zasad komunikowania się o charakterze społecznym” (Kawka, 1999: 148). Można jednak sądzić, że w węższym wymiarze, a zwłaszcza w odniesieniu do ujmowanej historycznie glottoedukacji, możliwe jest rozpoznanie treści własnej tego dyskursu, ponieważ nie stanowi on prostej transpozycji wiedzy z poziomu naukowego na dydaktyczny. Dobór, organizację i scalanie treści innodyskursywnych w procesie glottoedukacyjnym uznajemy za znaczące.

W proponowanych badaniach nad dawnymi śladami tekstowymi edukacji obcojęzycznej kierowanej do Polaków chodzi o to, by przyjmując wielostronną perspektywę wewnętrzną (dyskursywną oraz interdyskursywną) i zewnętrzną (metadyskursywną – to, co o dyskursie „mówi się” w innych dyskursach), poszukiwać w źródłach elementów

pozwalających zbudować dyskursywną reprezentację świata. Takie założenie umożliwi pełną charakterystykę kluczowych dla tożsamości dyskursu kategorii podmiotowych i przedmiotowych (Witosz, 2016: 33).

## Literatura

- Barkowski H., Krumm H., 2010, *Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*, Francke, Tübingen–Basel.
- Bernstein B., 1990, *Odtwarzanie kultury*, przeł. Z. Bokszański, A. Piotrowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Czachur W., 2020, *Lingwistyka dyskursu jako integrujący program badawczy*, Atut, Wrocław.
- Dąbrowska A., 2010, *Plagiaty w dawnych tekstach*, w: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*, red. J. Mazur, A. Małycka, K. Sobstyl, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 289–301.
- Dąbrowska A., 2018a, *Nauczanie polszczyzny jako języka obcego w historii języka polskiego*, „Język Polski”, nr 2, s. 22–41.
- Dąbrowska A., 2018b, *Byli przed nami, uczyli przed nami. Nauczanie języka polskiego jako obcego (jpjo) – spojrzenie diachroniczne*, w: *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy. Koncepcje. Perspektywy*, red. J. Tambor, t. 5, *W kręgu glottodydaktyki*, red. A. Achtelek, K. Graboń, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 15–43.
- Dakowska M., 2014, *O rozwoju dydaktyki języków obcych jako dyscypliny naukowej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Gajda S., 1999, *Współczesny polski dyskurs naukowy*, w: *Dyskurs naukowy – tradycja i zmiana*, red. S. Gajda, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 9–17.
- Gębal P., 2019, *Dydaktyka języków obcych. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gębal P., Miodunka W., 2020, *Dydaktyka i metodyka nauczania języka polskiego jako obcego i drugiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Grabias S., 1994, *Język w zachowaniach społecznych*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

- Grzegorzczkowska R., 1998, *Głos w dyskusji o pojęciu tekstu i dyskursu*, w: *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 37–43.
- Harbig A., 2010, *O konieczności badań nad historią nauczania języków obcych*, „Neofilolog”, nr 34, s. 67–78.
- Jaroszewska A., 2014, *O glottodydaktyce słowami glottodydaktyków*, „Języki Obce w Szkole”, nr 4, s. 52–66.
- Kawka M., 1999, *Dyskurs szkolny. Zagadnienia języka*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków.
- Labocha J., 1996, *Tekst, wypowiedź, dyskurs*, w: *Styl a tekst*, red. S. Gajda, M. Bałowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 49–53.
- Miodunka W., 2006, *Wprowadzenie. Metodyka, dydaktyka i pedagogika a nauczanie języka polskiego jako obcego*, w: *Z zagadnień dydaktyki języka polskiego jako obcego*, red. E. Lipińska, A. Seretny, Universitas, Kraków 2006, s. 7–9.
- Miodunka W., 2016, *Glottodydaktyka polonistyczna. Pochodzenie – stan obecny – perspektywy*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Nocoń J., 2009, *Podręcznik szkolny w dyskursie dydaktycznym – tradycja i zmiana*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Nocoń J., 2013a, *Dyskurs edukacyjny i jego społeczny zasięg*, w: *Język a Edukacja*, t. 2, *Tekst edukacyjny*, red. J. Nocoń, A. Tabisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 13–26.
- Nocoń J., 2013b, *Styl dydaktyczny – styl dyskursu dydaktycznego*, w: *Przewodnik po stylistyce polskiej. Style współczesnej polszczyzny*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Universitas, Kraków, s. 111–139.
- Rittel T., 2017, *Lingwistyka edukacyjna i dyskurs edukacyjny. Ujęcie lingwoedukacyjne*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Rittel T., Rittel S., 2015, *Dyskurs edukacyjny. Zagadnienia – znaczenia – terminy. Wybór i opracowanie*, Collegium Columbinum Waclaw Walecki, Kraków.
- Rypel A., 2012, *Ideologiczny wymiar dyskursu edukacyjnego na przykładzie podręczników języka polskiego z lat 1918–2010*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.
- Skowronek B., 1999, *O dialogu na lekcjach w szkole średniej. Analiza pragmatyczno-językowa*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.

- Skudrzyk A., Warchała J., 2002, *Dyskurs edukacyjny a kompetencja interakcyjna*, „Studia Pragmalingwistyczne”, t. 3, *Czynności tworzenia i rozumienia wypowiedzi*, s. 277–284.
- Smith R., 2016, *Building ‘Applied Linguistic Historiography’: Rationale, Scope, and Methods*, „Applied Linguistics”, vol. 1, s. 71–87.
- Wilczyńska W., Michońska-Stadnik A., 2010, *Metodologia badań w glottodydaktyce. Wprowadzenie*, Avalon, Kraków.
- Witosz B., 2009, *Dyskurs i stylistyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Witosz B., 2012a, *Badania nad dyskursem we współczesnym językoznawstwie polonistycznym*, „Oblicza Komunikacji”, nr 5, s. 61–76.
- Witosz B., 2012b, *Od kategorii stylu funkcjonalnego do wieloaspektowych badań dyskursu*, w: *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje*, red. D. Ulicka, W. Bolecki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 323–339.
- Witosz B., 2016, *Kategoria dyskursu w polonistycznej edukacji akademickiej*, w: *Jak analizować dyskurs? Perspektywy dydaktyczne*, red. W. Czachur, A. Kulczyńska, Ł. Kumiega, Universitas, Kraków, s. 19–39.
- Wojtak M., 2011, *O relacjach dyskursu, stylu, gatunku i tekstu*, „Tekst i Dyskurs / Text und Diskurs”, nr 4, s. 69–78.
- Zarębski R., 2022, *Kilka uwag o wybranych niegdysiejszych pomocach do nauczania polszczyzny w środowisku frankofońskim*, „Roczniki Humanistyczne”, nr 6, s. 233–252.
- Zarzycka G., 2018, *Dyskurs – dyskursologia – glottodydaktyka polonistyczna*, „Acta Universitatis Lodzianis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców”, nr 25, s. 27–42.

## Cytowane źródła

- Antonowicz J., 1814–1823, *Dziennik nauczyciela domowego*, rękopis.
- Bastgen Z., 1951, *Here and there. Podręcznik do nauki języka angielskiego dla klasy IX*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa.
- Grzebieniowski T., Jastroch K., 1936, *Great and greater Britain (scenes and stories)*. *Podręcznik języka angielskiego dla 3. klasy gimnazjalnej*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów.
- Jastroch K., 1934, *Uwagi wstępne dla nauczyciela do podręcznika „The first year of English”*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów.

- Kwiatkowski S., 1932, *Dydaktyka i metodyka nauczania języków nowożytnych*, Książnica-Atlas, Lwów-Warszawa.
- Maryański M., 1905, *Przewodnik Polsko-Angielski i Słownik Polsko-Angielski z wymową fonetyczną z dodaniem przestróg, uwag i wskazówek. Dla wychodźców polskich i przybyszów do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej i Kanady*, nakładem autora, Chicago.
- Program nauki w gimnazjach państwowych z polskim językiem nauczania (tymczasowy)*, 1934, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Lwów.
- Siwicka Z., 1933, *Wychowanie obywatelsko-państwowe na tle języka angielskiego w szkole średniej*, „Neofilolog”, z. 4, s. 31–39.

JOANNA PRZYKLENK – PhD, Institute of Linguistics, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / dr, Instytut Językoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

A linguist; her research interests involve history of the Polish language with particular emphasis on the methods of textology, linguistic genology and stylistics, and glottodidactics. In her research, she focuses on the following cognitive areas: identity discourses considered in the context of glottodidactics, multilingualism and the attitude of Poles towards foreigners of other languages, social archives from a linguistic perspective, artistic language. Selected publications: *Staropolska kronika jako gatunek mowy* [Old Polish chronicle as a speech genre] (Katowice 2009), *Distance toward Foreigners in the Polish Public Discourse of the Polish-Lithuanian Commonwealth* („East European & Balkan Studies” 2018), „Cyberprzestrzeń” w polskim dyskursie parlamentarnym [“Cyberspace” in Polish parliamentary discourse] („Forum Lingwistyczne” 2020).

Językoznawczyni. Zainteresowania naukowe: historia języka polskiego ze szczególnym uwzględnieniem metod tekstologii, genologii lingwistycznej i stylistyki oraz glottodydaktyki. W prowadzonych badaniach skupia się na następujących obszarach poznawczych: dyskursy tożsamościowe rozpatrywane w kontekście glottodydaktyki, wielojęzyczności i stosunku Polaków do innojęzycznych obcych; archiwa społeczne w ujęciu lingwistycznym; język artystyczny. Wybrane publikacje: *Staropolska kronika jako gatunek mowy* (Katowice 2009), *Distance toward Foreigners in the Polish Public Discourse of the Polish-Lithuanian Commonwealth* („East European & Balkan Studies” 2018), „Cyberprzestrzeń” w polskim dyskursie parlamentarnym („Forum Lingwistyczne” 2020).

E-mail: joanna.przyklenk@us.edu.pl



IRMINA KOTLARSKA – PhD, Institute of Polish Philology, University of Zielona Góra, Zielona Góra, Poland / dr, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, Polska.

A linguist; her research interests include history of the Polish language, linguistic pragmatics, discourse analysis, glottodidactics. Recently, she has been focusing on textological, genological and discourseological analyzes of old English language learning materials created by Poles. Selected publications: *Intencjonalność wypowiedzi w „Dzienniku nauczyciela domowego” (1814–1823) Juliana Antonowicza w świetle analizy pragmatycznej i leksykalnej* [Intentionality of statements in Julian Antonowicz’s “Diary of a Home Teacher” (1814–1823) in the light of pragmatic and lexical analysis] (Zielona Góra 2016), *Materiały do nauki języka angielskiego wydawane od końca XVIII do połowy XX wieku jako źródła badań polsko-angielskich kontaktów językowych. Prolegomena badawcze* [Materials for learning English published from the end of the 18th century to the mid-20th century as sources for research on Polish-English language contacts. Research prolegomena] („Socjolingwistyka” 2019), *Sociocultural, political and educational aspects of teaching English in Polish schools in the interwar period (1918–1939)* (in: *Policies and Practice in Language Learning and Teaching*, Amsterdam 2022).

Językoznawczyni. Zainteresowania badawcze: historia języka polskiego, pragmatyka językowa, analiza dyskursu, glottodydaktyka. Ostatnio skupia się na tekstologicznych, genologicznych i dyskursologicznych analizach dawnych materiałów do nauki języka angielskiego tworzonych przez Polaków. Wybrane publikacje: *Intencjonalność wypowiedzi w „Dzienniku nauczyciela domowego” (1814–1823) Juliana Antonowicza w świetle analizy pragmatycznej i leksykalnej* (Zielona Góra 2016), *Materiały do nauki języka angielskiego wydawane od końca XVIII do połowy XX wieku jako źródła badań polsko-angielskich kontaktów językowych. Prolegomena badawcze* („Socjolingwistyka” 2019), *Sociocultural, political and educational aspects of teaching English in Polish schools in the interwar period (1918–1939)* (w: *Policies and Practice in Language Learning and Teaching*, Amsterdam 2022).

E-mail: i.kotlarska@ifp.uz.zgora.pl



Krzysztof Małek

<http://orcid.org/0000-0001-5480-0255>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Zwierzęca eseistyka Tatiany Goriczewej w refleksji genologicznej. Rekonesans\*

Tatiana Goricheva's Animal Essays  
in Genological Reflection. Reconnaissance

**Abstract:** Zootheology, as a new research discipline in Poland, deals with the animal issue in relation to religion, its sacred texts, religious practices, and the broadly understood tradition, including Christian hagiographies – which enjoy exceptional esteem among both Eastern and Western believers. The purpose of this article is to analyse and interpret the presentation of non-human beings in Tatiana Goricheva's essays. This study considers philosophical, theological, as well as hagiographical reflections proposed by the contemporary Orthodox philosopher and theologian. The author of the article answers the following questions: Do animals have the status of independent being in Goricheva's thinking? Is it possible to speak of the sanctity of non-human beings? Do the descriptions of animal behaviour presented in the hagiographies agree with their behaviour as described by biologists/zoologists/ethologists? The analysis carried out will allow a preliminary resolution of the hypothesis formulated in the title of the article. This research may contribute to furthering this issue in subsequent publications, whether within zootheology, ecocriticism, posthumanism or animal studies.

**Keywords:** zootheology, Tatiana Goricheva, animals, non-human persons

**Abstrakt:** Zooeologia jako nowa dyscyplina badawcza w Polsce zajmuje się kwestią zwierzęcą w odniesieniu do religii, jej świętych tekstów, praktyk religijnych oraz szeroko rozumianej tradycji, do której zaliczają się również hagiografie chrześcijańskie – wśród wyznawców zarówno wschodnich, jak i zachodnich cieszące się wyjątkową estymą. Celem tego artykułu jest analiza i interpretacja prezentacji istot pozaludzkich w eseistyce Tatiany Goriczewej. W niniejszym opracowaniu uwzględniono refleksje filozoficzne, teologiczne, w tym hagiograficzne, zaproponowane przez współczesną prawosławną filozofkę i teologkę. Autor szkicu odpowiada na następujące pytania: Czy zwierzęta posiadają w myśli Goriczewej status samodzielnego bytu? Czy można mówić o świętości istot nie-ludzkich? Czy opisy zachowania zwierząt zaprezentowane w hagiografiach zgadzają się z ich behawiorem opisywanym przez biologów/zoologów/

\* Tekst powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w ramach konkursu Preludium Bis 2 na podstawie decyzji numer UMO-2020/39/O/HS2/02968.

etologów? Przeprowadzona analiza pozwoli na wstępne rozstrzygnięcie hipotezy postawionej w tytule artykułu. Badania te mogą stać się przyczynkiem do pogłębiania tego zagadnienia w kolejnych publikacjach, w ramach zarówno zooteologii, jak i ekokrytyki, posthumanizmu czy też *animal studies*.

Słowa kluczowe: zooteologia, Tatiana Goriczewa, zwierzęta, osoby nie-ludzkie

## Wprowadzenie

Urodzona w Leningradzie w 1947 roku Tatiana Goriczewa<sup>1</sup> to współczesna rosyjska filozofka i teolożka zaangażowana w walkę o prawa kobiet, zwierząt oraz ochronę środowiska naturalnego. Od dzieciństwa interesuje się życiem istot nie-ludzkich. Kiedyś marzyła, by zostać treserką zwierząt, ale gdy tylko zorientowała się, jak naprawdę wygląda ta praca, zrezygnowała z tego pomysłu. Wrażliwość na krzywdę słabszych była przez rosyjską feministkę nadal rozwijana – nie tylko poprzez działalność praktyczną (np. adopcja zwierząt), lecz także przez lekturę literatury pięknej, klasycznej oraz typowych dla rosyjskiej literatury prawosławnej żywotów świętych. W trakcie studiów zainteresowała się antropologią filozoficzną, a w szczególności egzystencjalizmem w ujęciu Martina Heideggera, co sprzyjało jej zaangażowaniu społecznemu. Była współzałożycielką feministycznych czasopism „Мария” oraz „Женщина и Россия”, mających charakter chrześcijański, w których podejmowane były tematy związane z błędnym pojmowaniem przez komunizm oraz tradycyjne prawosławie miejsca kobiety w cerkwi i społeczeństwie. Skutkiem publikowania periodyków było wydalenie Goriczewej ze Związku Radzieckiego. Jako dysydentka podjęła decyzję o podróżowaniu po całym świecie, czego celem było promowanie kultury rosyjskiej i rosyjskiego prawosławia. Punkt zwrotny stanowił jeden z wyjazdów do krajów latynoskich. Podczas podróży do Ameryki Południowej filozofka odkryła, że mieszkańcy tych państw, będący praktykującymi katolikami, są bardziej radosni oraz tworzą znacznie więcej poezji i wykazują większą inwencję na polu filozofii ludowej aniżeli w innych miejscach na świecie. Jednakże w Rio de Janeiro

<sup>1</sup> O Goriczewej zob. szerzej: Ojcewicz, 2022.

przyjaźnie nastawieni do ZSRR zwolennicy teologii wyzwolenia dokonali zamachu na nią. Wydarzenie to oraz rozmowa z zamachowczynią spowodowały, że Goriczewa zainteresowała się ideami Leonarda Boffa oraz podjęła tematykę ekologiczną i animalistyczną, której obecnie poświęca większość swojej działalności, co znajduje odzwierciedlenie również w jej publikacjach. Do najważniejszych prac rosyjskiej filozofki zaliczyć należy: *Дочери Иова: Христианство и феминизм* (1992), *Святые животные* (1993), *От Эдина к Нарциссу* (2001), *Только в России есть весна! О трагедии современного Запада. Дневники 1980–2003* (2006), *Блажен иже и скоты милует* (2010), *О священном безумии. Христианство в современном мире. Философские эссе* (2015)<sup>2</sup>.

## Wstęp do rozważań właściwych

Goriczewa w swoich rozważaniach na tematy zwierzęce czerpie z różnych gatunków literackich, najczęściej przyjmujących formę esejów. W trakcie lektury tych dzieł dostrzec można, że zachowują one rys dydaktyczny, tak charakterystyczny dla twórczości chrześcijańskiej. W związku z tym pojawia się pytanie, czy zwierzęca eseistyka rosyjskiej filozofki to bestiariusz, „hagiografia osób nie-ludzkich”, czy też forma pośrednia, którą wstępnie nazwać możemy „kazaniem o zwierzętach”<sup>3</sup>. Są to trzy

<sup>2</sup> Na język polski przełożone zostały: *Święte zwierzęta* (Goriczewa, 2022), *Córki Hioba. Chrześcijaństwo a feminizm* (Goriczewa, 2023a) oraz *Prawosławie a postmodernizm* (Goriczewa, 2023b). Natomiast pierwszymi pracami poświęconymi Goriczewej w odniesieniu do tematyki zwierzęcej są: *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych* (Tymieniecka-Suchanek, 2013: 44–45) oraz *Prawosławna „teologia zwierząt” wobec tradycyjnej humanistyki. Przypadek Tatiany Goriczewej* (Tymieniecka-Suchanek, 2015).

<sup>3</sup> Niniejszy artykuł nie rości sobie praw do wyczerpującego omówienia tematu, domagającego się obszernej i dogłębnej rozprawy. W to miejsce – eksplorując obszar dotychczas niezbadany – proponuje wstępne rozpoznanie specyfiki gatunkowej zwierzęcej eseistyki Goriczewej.

podstawowe (w swojej tradycyjnej wersji) gatunki dydaktyczne znane chrześcijaństwu. Pomiędzy pierwszymi dwoma zachodzi podstawowa różnica: czas powstania. *Bestiariusz*, inspirowany antycznym *Fizjologiem*<sup>4</sup>, to „traktat wierszem lub prozą, zazwyczaj iluminowany, w którym komentarz, towarzyszący opisom zwierząt realnych (np. baranka symbolizującego Chrystusa) lub baśniowych (np. gryfa symbolizującego diabła), objaśniał podstawowe dogmaty wiary i zasady etyki chrześcijańskiej” (*Bestiariusz*, 2023). Natomiast hagiografia w sposób szczegółowy opisuje różne wydarzenia (realne i mityczne) z życia osób wyniesionych na ołtarze. Inaczej jest z trzecim z wymienionych gatunków. Jak podaje Leszek Szewczyk, kazanie to forma przepowiadania, która „dokonuje się poza kontekstem liturgicznym, czyli w czasie nabożeństw ludu chrześcijańskiego (...), względnie w innych, pozaliturgicznych okolicznościach. (...) Zasadniczym celem wygłaszanych kazań powinno być ewangelizowanie pobożności ludowej przez wprowadzenie jej w ściślejszy kontakt ze słowem Ewangelii” (Szewczyk, 2010: 8). Nie wskazano więc sztywnych ram czasowych ani konkretnych tematów, które należy poruszyć, aby tekst mógł zostać sklasyfikowany jako kazanie. Jednak by prawidłowo scharakteryzować twórczość Goriczewej, należy przyrzeć się podstawom dokonanej przez nią analizy roli zwierząt w chrześcijaństwie.

## Podstawy rozważań

Goriczewa znaczną część uwagi w dziełach poświęca biblijnym oraz kulturowym podstawom stworzenia. Rosyjska filozofka wskazuje na

<sup>4</sup> „*Fizjolog* jest zbiorem omówień *physis* (natury) poszczególnych zwierząt. Autor więc zaczyna od opowiadania o własnościach danego zwierzęcia: tak otrzymujemy śliczne opisy zwierząt i ich obyczajów, nie zawsze *ad usum Delphini*... Są one oparte na starożytnej wiedzy biologicznej pisarzy pogańskich greckich i rzymskich, a więc zazwyczaj na wielkiej *Historia Naturalis* Pliniusza Starszego, na zbiorach opowiadań i anegdot, które tak kochał świat rzymski. Ale autor, pobożny chrześcijanin, nawiązuje zawsze do Biblii i tekst opatrjuje licznymi cytatami biblijnymi w ich alegorycznym wykładzie. I wszystko oczywiście okrasza morałem i sakramentalnym *Fizjolog dobrze powiedział*” (Starowieyski, 2014: 47).

równość człowieka i zwierząt wobec prawa do życia, twierdząc, że wynika to z opisu stworzenia zawartego w Księdze Rodzaju (Горичева, 2010: 16), ale również z Księgi Izajasza (Горичева, 2010: 52). Fragmenty te przedstawiają dwie skrajnie oddalone czasowo rzeczywistości: rajska (dotycząca przeszłości) i mesjańską po sądzie ostatecznym (związaną z przyszłością). W przypadku pierwszego z nich autorka skupia się na roślinnym sposobie żywienia, przewidzianym przez Absolut dla każdego żyjącego organizmu. Natomiast na podstawie drugiego odwołuje się do zapowiadanej wizji pokojowej koegzystencji, wykraczającej poza realizowany współcześnie schemat ludzko-zwierzęcy. Obie omawiane koncepcje stanowią zaprzeczenie ewolucji, wskazują bowiem, że wszystkie zwierzęta były i będą kiedyś roślinożerne. Izajasza prorocka wizja przyszłości zakłada dodatkowo, że wszystkie stworzenia będą dbać wzajemnie o swoje potomstwo. Choć teorie o braku mięsożerstwa wśród istot nie-ludzkich i ich pokojowym współistnieniu są sprzeczne z aktualną wiedzą naukową, to elementy tych idei są widoczne w środowisku naturalnym (np. roślinożerne pandy, które nie są przystosowane do tego pokarmu, lub przypadki adopcji osieroconych młodych przez zwyczajnie polujące na nie drapieżniki). Można uznać, że według chrześcijan są to przejawy zbawienia, które ma objąć także zwierzęta, a osiągnięte zostanie poprzez spełnianie funkcji, którą jest podtrzymywanie rozwoju życia. Jak pisze Marek Starowieyski, „Powstaje więc w Raju wspólnota przyrody, której zdecydowanym panem jest człowiek, ale on też jest za nią odpowiedzialny i z nią solidarny (...)” (Starowieyski, 2014: 25). W związku z tym ludzie nie powinni źle traktować zwierząt, ponieważ ich przyszłościowe zadanie jest tożsame z ludzkim.

Potwierdzenie idei odkupienia rosyjska filozofka odnajduje również we fragmencie biblijnym opisującym moment obdarowania zwierząt imionami, co łączy z nadaniem funkcji biskupiej Adamowi. Pierwszy mężczyzna miał realizować swoje powołanie wobec gatunków innych niż ludzki (Горичева, 2010: 53). Nazwanie naszych starszych braci<sup>5</sup> skutkowało

<sup>5</sup> W języku polskim za utworami o świętym Franciszku przyjęło się mówić o zwierzętach jako mniejszych braciach. Uważam, że jest to jedno z pojęć, które należy rozpatrywać

ich wywyższeniem i uznaniem za równe sobie (Покорны, 2015: 11–12). Adam, nazywając zwierzęta, postąpił na podobieństwo Stwórcy, który uczynił rzecz analogiczną w akcie stwórczym w stosunku do człowieka. Różnicą jest element zrównania istot, albowiem w myśli prawosławnej człowiek nigdy nie będzie równy Bogu. Goriczewa wskazuje także, iż tylko człowiek i gatunki nie-ludzkie otrzymały imiona, czyli zostały wyróżnione. Nawet rośliny, stanowiące pokarm i podstawę egzystencji, nie były na tyle istotne dla Stwórcy, a tym samym dla religii chrześcijańskiej. Należy przy tym zaznaczyć, że dieta mięsna u ludzi, która jest przyczyną odmowy podmiotowości zwierzętom, pojawia się w historii religii abrahamowych stosunkowo późno. Człowiek stał się mięsożercą dopiero po potopie, co dotyczy również osób nie-ludzkich jako istot mu równych (Горичева, 2010: 51). Można założyć, że dopiero wówczas konsekwencje działalności ludzkiej w Edenie objęły w sposób ostateczny zwierzęta.

Także uznanie pierwszego mężczyzny za biskupa pociąga za sobą poważne konsekwencje dla nauki Kościoła ortodoksyjnego. Metropolita wybierany jest spośród jednostek równych sobie co do godności osobowej oraz posiada wolną wolę jak pozostali członkowie wspólnoty (Ware, 2007). Zatem te wynikające z prawosławnej tradycji założenia należy przenieść również na osoby nie-ludzkie. Odnosi się to do wszystkich zwierząt – bez rozróżnienia na poszczególne gatunki. Dla wielu badaczy jest to zbyt szerokie grono, które według nich należałoby ograniczyć do konkretnych grup istot nie-ludzkich (np. naczelne) czy wręcz do określonych gatunków (np. szympanse, kruki, delfiny) (Lejman, 2008: 368–371).

W dalszej analizie wybranego fragmentu Biblii autorka *Świętych zwierząt* twierdzi za niemieckim teologiem Eugenem Drewermannem, że Adam nie rozpoznał w innych stworzeniach swojego życiowego partnera, ale dzięki zwierzętom odkrył, czym jest czułość, współczucie i miłość (Горичева, 2010: 113–114). Rosyjska filozofka wskazuje zatem poniekąd, że cech przypisywanych zwykle ludziom prarodzice uczyli się

w kategoriach gatunkizmu. Dlatego używam określenia *nasi starsi bracia*, które jest zgodne z chronologią biblijną, ponieważ zwierzęta zostały stworzone przed człowiekiem i podobnie jak starszemu rodzeństwu powinno się okazywać im szacunek.

od zwierząt, czyli stworzeń, którym obecnie odmawia się możliwości przeżywania tych stanów emocjonalnych. Trzeba przy tym podkreślić, że jest to alternatywne, religijne uzasadnienie wyników badań etologów, którzy potwierdzają, że miłość oraz zachowania altruistyczne są obecne u istot nie-ludzkich jako wypracowany model ewolucyjny (Godzińska, 2007). W tym też fragmencie Biblii należy dostrzec pierwsze przejawy wykluczenia zwierząt z kręgu istot uznawanych za partnerskie, czyli posiadające wartość samą w sobie.

Jednoznaczna segregacja stworzeń w świętej księdze chrześcijan następuje po popełnieniu pierwszego grzechu, czego skutkiem jest podział istot żywych na posłuszne oraz nieposłuszne Bożej woli. W tradycji prawosławnej konsekwencją tego wydarzenia jest dla człowieka dziedziczne naznaczenie skłonnością do zła w postaci grzechu pierworodnego oraz śmierć ciała (Hryniewicz, 2013). Postawa posłuszeństwa istot nie-ludzkich ma natomiast wiele znaczeń i następstw. Jak za francuską filozofką Simone Weil twierdzi Goriczewa, zachowanie przez zwierzęta lojalności świadczyć ma o ich pięknie (Горичева, 2010: 125), prawdopodobnie rozumianym zgodnie z klasycznym ujęciem filozoficznym. Rosyjska autorka uważa również, że z posłuszeństwem związana jest czystość naszych starszych braci, „ale ta czystość, której się nie szuka (jest niepożądana), która została dana w pierwotnej otwartości, kwitnącej rajskimi kwiatami” (Горичева, 2010: 126; tłum. – K.M.). Goriczewa odnosi się do czystości wynikającej z bezgrzeszności, do stanu, który chrześcijaństwo uznaje za idealny. Zatem w odróżnieniu od człowieka zwierzęta nie muszą stawać się czyste. Autorka *Świętych zwierząt* nie wyklucza jednak uwikłania istot nie-ludzkich w grzech człowieka. Tę skomplikowaną sytuację braku grzechu i jednocześnie odczuwania jego skutków w przypadku zwierząt Goriczewa tłumaczy, za świętym Makarym Wielkim, posłuszeństwem wobec Boga (Горичева, 2010: 79), co zgodnie z tą samą tradycją religijną nie jest oczywiste. Święty Symeon Nowy Teolog twierdzi bowiem, że wszystko, co powstało, nie chciało słuchać człowieka (Bendza, 2014: 115). Należałoby się więc zastanowić, na ile takie myślenie można nadal nazwać prawosławnym, ale to zagadnienie, wymagające dogłębnych studiów teologicznych, wykracza poza ramy niniejszego artykułu.



Konsekwencją podporządkowania się woli Stwórcy przez osoby nie-ludzkie jest posłuszeństwo człowiekowi (Горичева, 2010: 79). Zwierzę stanowi zatem opozycję do Lucyfera, odrzucającego możliwość służenia niższemu bytowi, jakim jest człowiek, co oznacza woltę wobec Absolutu (Drączkowski, 2012: 50–52). Na tej podstawie należy przypuszczać, że Goriczewa buduje obraz istoty nie-ludzkiej jako niemal idealnego stworzenia, różnego od doskonałych bytów duchowych. Jest to sprzeciw wobec ludzkiej dominacji, ponieważ zwierzę, jako byt uwzględniający w sobie podwójną naturę, nie popełniło żadnej przewiny wobec Stwórcy. Jednak w tym aspekcie nie można mówić o zwierzocentryczności, filozofka w swej twórczości jasno stwierdza bowiem, kto jest centralną postacią w historii: „W chrześcijaństwie pomiędzy stworzeniem a Bogiem-Stwórcą zachodzi ostry rozdział. Zachodzi swoiste odbożenie<sup>6</sup> świata i stworzenia. Człowiek jest królem stworzenia, jego wieńcem, wszystko inne jest niżej niż on. Powinno się jemu podporządkować” (Горичева, 2010: 10; tłum. – K.M.). Absolut, będący najważniejszym bytem tej religii, zgodnie z tradycją naznacza istotę ludzką na władcę natury. Równocześnie w Biblii można odnaleźć fragmenty o tym, jak Bóg wyobraża sobie władcę. Na przykładzie powołania na tron Saula i Dawida należy wskazać, że król nie powinien być osobą wynoszącą się ponad słabszych, dręczyć ich, ma być inteligentny i wykazywać się sprytem oraz opiekuńczością (por. 1 Sm 9–10; 16–18). Jednocześnie teolodzy akcentują królewskie cechy mesjasza przekazywane przez proroków, które wyróżniają idealnego panującego (Paściak, 1972: 174, 176, 178, 180, 185). Mamy zatem do czynienia z zachodzeniem na siebie dwóch korzystnych z punktu widzenia środowiska czynników. Pierwszym jest kierowanie się przez wyznawców Jezusa postawami doskonałymi. Drugim jest obraz idealnego władcy przekazany przez Chrystusa. Tym sposobem wzmocniony zostaje przekaz o poszanowaniu środowiska naturalnego.

<sup>6</sup> W oryginale został użyty termin обезбоживание, który można przetłumaczyć jako „ateizacja”, jak zrobiła to Ekaterina Nikitina (Goriczewa, 2017: 72). Natomiast według mnie bardziej pasuje w tym miejscu zaproponowany neologizm, ponieważ oryginał przypomina pojęcie medyczne обезвоживание oznaczające „odwodnienie”.

Problemem u Goriczewej pozostaje kwestia wolnej woli. Z jednej strony autorka zgadza się z przekazem prawosławnej tradycji głoszącym, że tylko człowiek ją posiada (Горичева, 2010: 177). Z drugiej strony natomiast uznaje za teologiem rosyjskim Janem Kowalewskim, że zwierzęta musiały mieć wolną wolę, aby razem z Noem zawrzeć przymierze po potopie (Горичева, 2010: 54). Jednak dla filozofki poglądy te nie są przeciwstawne i być może stanowią obraz dwóch różnych woli, a zatem również wolności. Pierwsza odnosi się do kontaktu z Bogiem, a druga do relacji z innymi zwierzętami, w tym z człowiekiem. Posłuszeństwo i wolna wola istot nie-ludzkich, tak podobne do ludzkiej, sprawiają więc, że zwierzęta są godne nie tylko szacunku, lecz także uznania swoich praw. Takie rozumienie wydarzeń biblijnych koresponduje ze słowami Jezusa z Ewangelii o przykładzie ptaków i kwiatów (por. Mt 6,25–31). Ponadto Goriczewa, omawiając perykopę o wyrzuceniu przez Chrystusa ze świątyni sprzedawanych zwierząt, uznaje, że mają one duszę (Горичева, 2010: 48). Kwestia duszy łączy się bowiem zarówno filozoficznie, jak i teologicznie z problemem wolności istot nie-ludzkich. Z kolei Starowieyski uważa, że w każdym aspekcie, gdy na kartach Biblii zwierzęta wykazują jakieś działanie, jest to wyrażenie woli Boga (Starowieyski, 2014: 27). Zdaniem polskiego teologa zwierzęta wolnej woli nie posiadają. Jest to wyraz tradycji zachodniego chrześcijaństwa. Jednak trzy czynniki charakteryzujące istoty nie-ludzkie – posłuszeństwo, wolna wola i dusza – stanowią o różnicowaniu ludzkiej postawy wobec innych stworzeń.

## Zwierzę współcześnie – relacja z ludźmi

Goriczewa, powołując się na odkrycia na polu etologii, pisze, że wiele reakcji, jak np. altruizm czy egzaltacja, nie jest już przypisywanych jedynie człowiekowi (Горичева, 2010: 200). Jednak problemem okazuje się nieprzyswajalność społeczna tych informacji. Wynika

to prawdopodobnie nie tylko z braku odpowiedniej edukacji, lecz także z blokady kulturowej ludzi wywodzących swoje cywilizacyjne korzenie z Europy (Lejman, 2020). Mimo tego w procesie leczenia wielu chorób lub poprawy dobrostanu psychicznego ludzi wykorzystuje się zdolność zwierząt do empatii, cierpliwości czy ich umiejętność rozpoznawania uczuć (Горичева, 2010: 167–168). Zasadne w tym kontekście jest pytanie<sup>7</sup>: czy zwierzęta byłyby w stanie pracować z ludźmi chorymi, gdyby nie ich życie wewnętrzne? Każda choroba ma bowiem nie tylko charakterystyczne dla siebie objawy – towarzyszą jej również symptomy typowe dla konkretnego człowieka, co wynika z cech osobistych. A jak za Bernhardem Rensem twierdzi filozofka, zwierzęta posiadają analogiczne do ludzkich mechanizmy prowadzenia życia wewnętrznego (Горичева, 2010: 196). Z jednej strony badacze odkrywają istoty nie-ludzkie dla *homo sapiens*, wykorzystując powszechnie tę wiedzę, z drugiej – osiągnięcia te nie zyskują rezonansu społecznego w postaci zmian zachowania wobec zwierząt. Pomimo tego Goriczewa wskazuje, że nasi starsi bracia stają się częścią humanizmu europejskiego, którego podstawą jest rozrastający się krąg okazywanej miłości (Горичева, 2010: 131–132). Warto w tym miejscu zadać pytanie: co z pozostałymi istotami nieprzystającymi do obrazu przyjemnego stworzenia, mogącego żyć w domu razem ze swoim „panem”? W tym aspekcie również następuje powolna zmiana ludzkich przyzwyczajzeń. Społeczeństwo coraz częściej akceptuje zwierzęta farmerskie i dzikie jako współlokatorów<sup>8</sup> i jednocześnie zwiększa się odsetek osób potępiających polowania. Wnioskować zatem można, że wspomniana miłość będzie

<sup>7</sup> W innych badaniach należy rozwijać kwestię cierpienia i racji etycznych związanych z zagadnieniem pracy zwierząt, także w obszarach rehabilitacyjnych. Jednak nie jest to tematem niniejszego artykułu.

<sup>8</sup> W literaturze przedmiotu podział zachodzi na linii człowiek – istota nie-ludzka i w głównej mierze związany jest z procesem domestykacji. Przykład podziału na grupy zwierząt: farmerskich, dzikich, półdzikich i domowych można znaleźć w artykule dotyczącym teologii zwierząt (Małek, 2022: 280).

obejmowała coraz większą liczbę gatunków – czy jednak nie zajmuje to zbyt wiele czasu?

Goriczewa twierdzi, że złe traktowanie istot nie-ludzkich zaczęło się w XVII wieku wraz z rozprzestrzenianiem się idei Kartezjusza (Горичева, 2010: 43). Wcześniej zwierzęta nie musiały odczuwać zagrożenia ze strony człowieka. Prawdopodobnie uogólnienie to dotyczy Rosji, kraju o charakterze wiejskim, w przeszłości w większości jaskim (Chrzęszcz, 2018). Jednak i to wydaje się przynajmniej niepewne ze względu na tradycje polowań. Pomimo wątpliwości, jakie wyraża filozofka, niejako usprawiedliwia ona ludzkie mięsożerstwo, wskazując, że nieporównywalnie więcej cierpienia przysparzają zwierzętom doświadczenia laboratoryjne, podobne do tych z czasów II wojny światowej (Горичева, 2010: 111). Można przyjąć, że Goriczewa jest zwolenniczką stosowania terminu *holokaust zwierząt*, określając w ten sposób los istot nie-ludzkich wykorzystywanych w eksperymentach. Teza ta jest zgodna zarówno z etymologią słowa *holokaust* (Holocaust, 2022), jak i z posłuszeństwem, jakie wykazują istoty nie-ludzkie w stosunku do człowieka. Autorka *Świętych zwierząt*, inspirując się Theodorem Adorno i jego tezą o barbarzyństwie twórczości poetyckiej po Auschwitz, twierdzi, że zwierzęta, stając w obliczu doświadczanej przemocy, cierpią w milczeniu (Горичева, 2010: 210). W zalewie jej ogromu tylko nieliczni ludzie, najwrażliwsze jednostki, reagują podobnie, jak czynili to pisarze po II wojnie światowej. A dalej, za Hanną Arendt, Goriczewa określa tę ciszę oraz cały przemysł oparty na wykorzystywaniu istot nie-ludzkich jako model realizacji koncepcji banalizacji zła. Ludzie przyzwyczaili się do znęcania się nad starszymi braćmi i uprawomocnili te działania (Горичева, 2010: 210–211) w takim samym stopniu, jak obecnie chcą ochrony zwierząt (Co Polacy..., 2018; Jarco, 2021). Z jednej strony pragną podziwiać naturę i piękno istot nie-ludzkich (Горичева, 2010: 112), a z drugiej zamykają oczy na ich ból i zadawane im cierpienie. Najdobitniejszym tego przykładem są psy rasowe. Ludzie cenią ich piękno, nie dostrzegając przy tym, że cechy rasowe najczęściej są niekorzystnymi i groźnymi mutacjami (Wasielewska, Pętlak, Szatkowska, 2018).

## Zwierzę w hagiografii

Goriczewa, starając się zgłębić status osób nie-ludzkich w odniesieniu do zbawienia, twierdzi, że pomimo braku grzechu nie mogą być one święte (Горичева, 2010: 46). Kategoria świętości w prawosławiu odnosi się jedynie do człowieka. Wynika to z przekonania o nieskazitelnej wierze wyniesionego na ołtarze (Charkiewicz, 2010). Jeśli weźmie się pod uwagę warunki kanonizacji ludzi i odniesie je do zwierząt, pojawiają się dwa główne problemy: zrozumiały sposób komunikacji oraz motywacja do ewentualnego poświęcenia się. Święci należący do *homo sapiens*, po pierwsze, posługują się zrozumiałym językiem, a po drugie, ich poświęcenie wynika z wiary, co jest możliwe do weryfikacji. Instytucja Kościoła musi mieć bowiem pewność, że dana osoba nie złorzeczyła, nie bluźniła czy nie przeklinała przed śmiercią. Nie można tego stwierdzić w odniesieniu do zwierząt, nie rozumiejąc ich języka. Analiza tradycji prawosławnej pozostawia jednak pewną furtkę dla osób wrażliwych na inne stworzenia, albowiem religia ta dopuszcza modlitwę za osoby nieuznane za święte w sposób oficjalny (*Modlitwa...*, 2021). Chrześcijanie mogą zatem prosić o wstawiennictwo swoje zwierzęta.

Z kolei bezgrzeszność, o której pisze Goriczewa, nie stanowi argumentu przeciw świętości. W tradycji prawosławnej za bezgrzeszną uznana jest bowiem Maria, matka Jezusa, będąca jedną z centralnych postaci tego wyznania (Charkiewicz, 2014). Wspomnienie filozofki o braku grzechu jest tym bardziej niezrozumiałe, iż stwierdza ona całkowitą niewinność zwierząt wobec przemocy, jakiej są one poddawane (Горичева, 2010: 120–121), a ponadto ich czystość pochodzi jej zdaniem wprost z raju i nie została zakłócona jak w przypadku człowieka (Горичева, 2010: 126). Możliwe, że rosyjska filozofka powiązała świętość z opieraniem się grzechom i walką z własnymi słabościami. W tym wypadku po raz kolejny pojawia się problem bariery komunikacyjnej między stworzeniami, uniemożliwiającej wyeliminowanie jakichkolwiek wyrzeczeń w imię czegoś lub kogoś. Ciszę tę nazywa za austriackim poetą Rainerem Marią Rilke i Zygmuntem Freudem nieprzeniknioną tajemnicą

(Горичева, 2010: 118–119), przez co też nie jest możliwa bezpośrednia analiza odczuć religijnych osób nie-ludzkich. Nie można zatem wykluczyć, że zwierzęta nie są gratyfikowane życiem pośmiertnym.

Goriczewa zdaje się świadoma problemu, jaki stawia kategoria świętości przed statusem zwierząt w prawosławiu. Kwestię tę pozostawia otwartą, o czym świadczą jej rozważania w dziele *Блажен иже и скоты милует*. Przybliżając historię z życia swojego psa, autorka stwierdza, że zwierzę może być mistykiem, ponieważ żyje tu i teraz (Горичева, 2010: 178–179). Nie martwi się czasowością swojego bytu i wszystkie sprawy związane z troską o swoje życie oddaje Bogu (Горичева, 2010: 117–118), co Chrystus przekazał jako niebiański wzór dla człowieka (Mt 6,26). W tym miejscu nasuwa się pytanie, dlaczego odpowiednie jest określenie *mystyk*, a nie *święty*, skoro „prawosławna teologia mistyczna utrzymuje, że (...) w przebóstwieniu święci (...) dobrowolnie i z miłością dostosowują swą wolę do woli Boga” (Jeziński, 2010: 102). Celem mistyków jest zatem świętość. Jednak problem może wynikać z prawosławnego utożsamiania mistyków z pustelnikami. Filozofka, przytaczając przykład Serafina z Sarowa, stwierdza, że nasi starsi bracia nie znają sensu cierpienia i samoograniczenia (Горичева, 2010: 52), co jest cechą dążących do świętości pustelników. W innym natomiast fragmencie Goriczewa wskazuje, że istoty nie-ludzkie mają charakteryzować się wrodzoną pewnością zbawczą (Горичева, 2010: 179) oraz gotowością do życia przemienionego przez zbawienie (Горичева, 2010: 53), które dla nich ma inny wymiar niż dla człowieka (Горичева, 2010: 116). Jeśli jednak porówna się wszystkie typy świętości w prawosławiu, można dostrzec, że ich wspólnym elementem jest pokorne posłuszeństwo wobec Stwórcy – i tym właśnie zwierzęta się wykazują. W związku z tym odmawianie osobom nie-ludzkim tego statusu jedynie ze względu na bycie nie-człowiekiem jest przejawem gatunkizmu.

Goriczewa w toku rozważań przytacza argumenty, które przemawiają na korzyść uznania świętości zwierząt. Przede wszystkim wskazuje na ich zwrócony w stronę Bożego oblicza wzrok w taki sposób, jak mają to robić osoby wyniesione na ołtarze w prawosławnej tradycji teologicznej (Горичева, 2010: 207). Należy jednak zaznaczyć, że koncept

ten jest sprzeczny z tradycją prawosławną prezentowaną przez jednego z najważniejszych myślicieli wschodniego chrześcijaństwa – Grzegorza z Nyssy, który twierdzi, że „człowiek ma postawę wyprostowaną, jest skierowany ku niebu i patrzy w górę. Oznacza to zdolność do rządzenia i godność królewską. Tylko człowiek jest wyprostowany, a ciała wszystkich innych stworzeń są pochylone ku ziemi, co świadczy o różnicy godności między poddanymi a stojącą nad nimi władzą” (Grzegorz z Nyssy, 2006: 63). Dodatkowo Goriczewa, podobnie jak Starowieyski (2014: 36–38), posługując się przykładem Hermana z Alaski, uważa, że zwierzęta wyczuwają świętość (Горичева, 2010: 52), co wskazywałoby także na życie duchowe tych istot. Teologia bowiem takie zachowanie tłumaczy relacją utrzymywaną ze Stwórcą. Z tym związana jest również wzmiankowana przez filozofkę zdolność do okazywania bezinteresownej miłości wyższego rzędu przez osoby nie-ludzkie, miłości, której nie jest w stanie okazać człowiek (Горичева, 2010: 194).

Wprost o możliwości dostąpienia świętości przez zwierzęta Goriczewa jedynie wspomina. Mianowicie pisze o dzikich zwierzętach, które żyły w przyjaźni ze świętym Pantaleonem, a po śmierci i wyrzuceniu ich zwłok na słoneczną polanę nie zostały one skonsumowane przez padlinożerców ani też się nie rozkładały (Горичева, 2010: 53). Jak zauważa Artur Jezierski, „W niektórych przypadkach ciała świętych w cudowny sposób nie ulegają rozkładowi, ale nawet, jeśli do niego dochodzi, prawosławni okazują głęboki szacunek ich kościom. Ta cześć okazywana relikwiom jest przejawem wysoce rozwiniętej teologii ciała” (Jezierski, 2010: 104). To jedna z typowych cech pustelników, którzy mają dostąpić szczytu zmartwychwstania dokładnie w swoim ciele. Filozofka przybliży również jedną z homilii Maksyma Wyznawcy, mówiącą o tym, że zjedanie zwierząt przypomina Eucharystię, która nadawać ma człowiekowi stan niebiańskiej świętości<sup>9</sup>. Porównanie to wiąże się też z oczyszczeniem dla człowieka przez Boga wszystkich stworzeń, co wzmiankowane jest

<sup>9</sup> Goriczewa w dziele *Говорящие «Да»* rozwija ten motyw pod kątem zebrania eucharystycznego ludzi i zwierząt (Горичева, 2020: 21).

we fragmencie z Dziejów Apostolskich o chuście spadającej z nieba na Piotra (Dz 10, 11–16; Горичева, 2010: 79–80).

Należy także rozważyć sposób przedstawienia osób nie-ludzkich, jaki wyłania się z wyselekcjonowanej przez Goriczewą prawosławnej hagiografii. Nie wszystkie bowiem przykłady przypominają obraz Franciszka z Asyżu. Święty Jerzy Koziba miał połamać zęby lwu, który nie chciał odejść od wejścia do jego pieczary (Горичева, 2010: 65). Nieco bardziej drastycznie Symeon Nowy Teolog postąpił ze zwłokami wrony – złodziejski ziaren – które kazał powiesić na szyi mordercy tego zwierzęcia (Горичева, 2010: 68). Natomiast fałszywe oskarżenie lwa o zjedzenie osła świętego Gerazyma znad Jordanu skończyło się dla wielkiego kota czasową służbą na rzecz wyniesionego na ołtarze.

Przywołane przykłady są tylko wyjątkami, które z jednej strony mają przedstawiać rajską władzę człowieka nad zwierzętami, a z drugiej – podporządkowanie ich tym samym prawom, którym podlegają ludzie. Znacznie więcej pozytywnych egzemplifikacji wyselekcjonowała Goriczewa, by potwierdzić wybitne zdolności osób nie-ludzkich. Najczęściej dotyczyło to lwów liżących stopy, np. świętej Tatiany Rzymskiej (Горичева, 2010: 65), świętego Neofita z Nicei (Горичева, 2010: 67) czy świętej Marii Egipcjanki (Горичева, 2010: 69). W przypadku świętej Darii od Chryzanta lew odganiał ludzi od domu publicznego, w którym miała ona pracować w ramach kary (Горичева, 2010: 68). Taka sama istota nie-ludzka broniła przed rozbójnikami świętego Jana Milczącego, stojąc u wejścia do pieczary, w której mieszkał (Горичева, 2010: 73). Lew był stworzeniem kojarzonym z Chrystusem, dlatego też nie dziwi takie jego przedstawienie. Są to jednak zachowania niezgodne z naturalnym behawiorem tego zwierzęcia, dlatego uznać je należy za wytwór religijności.

Zaskakujące natomiast mogą być sytuacje związane ze żmijami i z węzami. Rosyjska filozofka przytacza fragmenty historii o tym, że żmije nie chciały kąsać świętych Pawła i Juliana (Горичева, 2010: 67) z tego samego powodu co wcześniej wspomniane lwy. Autorka *Блажен иже и скоты милует* przybliżyła również relację opowiadającą o miłości okazanej temu gadowi: ogromny wąż, budzący postrach w okolicy, udał się do Szymona Słupnika Starszego w celu usunięcia drzazgi z oka, co



pustelnik też uczynił (Горичева, 2010: 71). W innym przypadku wąż po napomnieniu przez świętego Łukasza, biskupa Hellady, przestał kąsać ludzi (Горичева, 2010: 66).

Dowodów na obustronnie przyjazne relacje zwierząt i ludzi jest znacznie więcej. Dotyczą one takich istot jak: osioł (Teodozjusz Wielki ochronił go przed lwem) (Горичева, 2010: 65); woły (transportowały z własnej woli zwłoki świętego Antoniego Wjeryjskiego do jego domu) (Горичева, 2010: 66); hiena (Makary Aleksandryjski uzdrowił ją ze ślepoty) (Горичева, 2010: 66); wilki (strzegły przed wszystkimi stworzeniami zwłok Męczenników Chersoneskich) (Горичева, 2010: 67); konie (odmówiły wykonania rozkazu rozerwania świętego Nikona Męczennika) (Горичева, 2010: 68); delfiny (uratowały topiącego się Wasylego Nowego) (Горичева, 2010: 68); jelenie (na prośbę Artemona z Laodycei powiadomiły o jego śmierci biskupa) (Горичева, 2010: 69); krokodyl (przetransportował Eliasza na własnym grzbiecie przez rzekę) (Горичева, 2010: 70); niedźwiedź (pomógł świętym Eustachiuszowi i Florentynowi pilnować cerkwi) (Горичева, 2010: 70–71); kozy (doceniły talent śpiewaczy świętego Jana Papadopulosa i pomogły mu się z nim pogodzić) (Горичева, 2010: 72). Zgodnie z prawosławną tradycją zachowania te świadczyć mają o świętości ludzi i ukazać ich władzę, jaka została im dana przez Boga. Mogą być również przykładem na świętość samych zwierząt, wykonujących wyznaczone przez Stwórcę zadania, które były dla nich trudne, nietypowe lub czasami niebezpieczne. W przypadku osób nie-ludzkich mogły one stracić życie na arenach cyrkowych za niewykonanie woli organizatora rzezi. Czy zatem nie umierały wówczas w opinii świętości, niejako za wiarę w Boga? Ten aspekt także wymaga dodatkowych badań.

## Zakończenie

Hagiografia to typ piśmiennictwa dotyczący jedynie wyjątkowych przypadków *homo sapiens*. Jednak w dobie emancypacji i walki o prawa różnych grup społecznych, m.in. zwierząt, taka kategoryzacja nie musi

mieć miejsca. Czasami można spotkać się z protestem w mediach katolickich i konserwatywnych, gdy istoty nie-ludzkie nazywa się osobami (Zwierzę..., 2001). Jednak w świecie nauki, w szczególności w humanistyce, nie jest to zjawisko wywołujące zdziwienie czy szok. W związku z tym nic nie stoi na przeszkodzie, by w koncepcji dzieł hagiograficznych dokonała się zmiana ewolucyjna.

Należy zauważyć, że Goriczewa w swych rozważaniach włącza zwierzęta w obszar zainteresowania religijnego. Ze względu na zbyt małą szczegółowość opisu – brak wskazania na konkretnych bohaterów zwierzęcych, np. z imienia czy miejsca zamieszkania – nie jest jednak możliwe określenie jej twórczości jako hagiografii. Zważywszy na to, można stwierdzić, że rosyjska filozofka stworzyła pośredni gatunek literacki, sytuujący się pomiędzy hagiografią a bestiariuszem. W formie eseju wskazuje na bliskie związki osób nie-ludzkich z Absolutem, na wypełnianie przez nie Bożej woli, na podporządkowanie się boskiemu prawu, ale również na zachowania quasi-mitologiczne (takie jak transportowanie człowieka na grzbiecie krokodyla czy oblizywanie stóp człowiekowi przez wygłodniałe lwy). Dlatego nauczanie Goriczewej na temat istot nie-ludzkich można określić zbiorczym terminem *kazania o zwierzętach*, ponieważ utwory te mają za zadanie popularyzować wiedzę chrześcijańską o osobach nie-ludzkich i jednocześnie przekazywać związane z nimi treści religijne w kontekście zbawienia.

## Literatura

Bendza M., 2014, *Prawosławie a ekologia*, „Elpis”, nr 11 (19–20), s. 111–130.

*Bestiariusz*, 2023, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/bestiariusz;3876627.html> [dostęp: 25.08.2023].

Charkiewicz J., 2010, *Kult świętych w Prawosławiu*, „Elpis”, nr 12 (21–22), s. 109–159.

Charkiewicz J., 2014, *Wybrane aspekty kultu Matki Boskiej w prawosławiu*, „Elpis”, nr 16, s. 23–31.

Chrzęszcz M., 2018, *Obcy w kuchni. Jedzenie jako sposób realizacji opozycji „swoje–obce” i „arystokratyczne–plebejskie” w kulturze rosyjskiej do XIX w.*, „Slavica Wratislaviensia”, nr 166 (3821), s. 9–18.

- Co Polacy sądzą o znęcaniu się nad zwierzętami?* [SONDAŻ], 2018, Radio Zet, <https://wiadomosci.radiozet.pl/Polska/Sondaz-Ilu-chce-wyzszych-kar-za-znecanie-sie-nad-zwierzetami> [dostęp: 30.11.2022].
- Drączkowski F., 2012, *Geometryczna struktura teologii*, Wydawnictwo Bernardinum, Lublin–Pelplin.
- Godzińska E., 2007, *Więzi międzyosobnicze, miłość, empatia, altruizm: neurobiologiczne korzenie dobra*, „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych”, nr 56 (1–2), s. 75–85.
- Goriczewa T., 2022, *Święte zwierzęta*, przeł. G. Ojcewicz, Wydawnictwo GregArt, Szczytno.
- Goriczewa T., 2023a, *Córki Hioba. Chrześcijaństwo a feminizm*, przeł. G. Ojcewicz, Wydawnictwo GregArt, Szczytno.
- Goriczewa T., 2023b, *Prawosławie a postmodernizm*, przeł. G. Ojcewicz, Wydawnictwo GregArt, Szczytno.
- Goriczewa T.M., 2017, *Święte zwierzęta (fragmenty)*. (Przekład: Ekaterina Nikitina. Redakcja: Alina Mitek-Dziemba), „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, nr 3, s. 69–81.
- Grzegorz z Nyssy, 2006, *O stworzeniu człowieka*, przeł. M. Przyszychowska, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Holocaust*, 2022, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Holocaust;4008463.html> [dostęp: 7.05.2022].
- Hryniewicz W., 2013, *O grzechu pierwszych ludzi w świetle odwiecznej życzliwości Boga: perspektywa ekumeniczna*, Kleofas, <https://teologia.deon.pl/o-grzechu-pierwszych-ludzi-w-swietle-odwiecznej-zyczliwosci-boga-perspektywa-ekumeniczna/> [dostęp: 17.08.2023].
- Jarco M., 2021, *Połowa wegetarian w Polsce ma 34 lata lub mniej*, Bankier.pl, <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Polowa-wegetarian-w-Polsce-ma-34-lata-lub-mniej-8219362.html> [dostęp: 30.11.2022].
- Jeziński A., 2010, *Świętość człowieka w nauczaniu Kościoła prawosławnego*, „Elpis”, nr 12 (21–22), s. 97–108.
- Lejman J., 2008, *Ewolucja ludzkiej samowiedzy gatunkowej. Dzieje prób zdefiniowania relacji człowiek–zwierzę*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Lejman J., 2020, *Filozoficzne źródła naszego stosunku do zwierząt. O aksjologicznym statusie zwierząt i ludzi*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL”, nr 26 (2), s. 67–95.
- Małek K., 2022, *Teologia zwierząt jako nowa (sub)dyscyplina*, „Studia Pelplińskie”, nr 56, s. 269–283.

- Modlitwa za dusze zmarłych*, 2021, <https://www.prawoslawie.pl/prawoslawie/o-prawoslawiu/rozne/2551-modlitwa-za-dusze-zmarlych> [dostęp: 5.12.2022].
- Ojcewicz G., 2022, *Wokół dziennika podróży ekoteolożki Tatiany Goriczewej „Człowiek ustawicznie szuka szczęścia”*, „Studia Rossica Gedanensia”, nr 9, s. 53–78.
- Paściak J., 1972, *Biblijny obraz Chrystusa Króla (ze szczególnym uwzględnieniem Apokalipsy)*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, nr 3 (25), s. 168–189.
- Starowieyski M., 2014, *Zapytaj zwierząt, pouczą, czyli opowiadania wczesnochrześcijańskich pisarzy o zwierzętach*, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Szewczyk L., 2010, *Homilia czy kazanie? O nieuzasadnionym sentymencie kaznodziejów do kazań katechizmowych*, „Przegląd Homiletyczny”, nr 14, s. 7–17.
- Tymieniecka-Suchanek J., 2013, *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Tymieniecka-Suchanek J., 2015, *Prawosławna „teologia zwierząt” wobec tradycyjnej humanistyki. Przypadek Tatiany Goriczewej*, „Akcent”, nr 4, s. 143–150.
- Ware T., 2007, *Święcenia kapłańskie w Prawosławiu*, przeł. W. Misijuk, wiara.pl, <https://liturgia.wiara.pl/doc/420753.Swiecenia-kaplanskie-w-Prawoslawiu> [dostęp: 16.08.2023].
- Wasielewska M., Pętlak J., Szatkowska I., 2018, *Niebezpieczne piękno – umaszczenie merle*, w: *Piąte Warsztaty Kynologiczne. Higiena i profilaktyka w chowie i hodowli psów*, red. K.M. Kavetska, K. Królaczyk, D. Witkowska, Wydawnictwo Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego w Szczecinie, Szczecin, s. 63–66, [http://kynologia.zut.edu.pl/fileadmin/pliki/szkolenie\\_uzytkowe/Vwarsztaty/V\\_warsztaty.pdf#page=41](http://kynologia.zut.edu.pl/fileadmin/pliki/szkolenie_uzytkowe/Vwarsztaty/V_warsztaty.pdf#page=41) [dostęp: 20.08.2023].
- Zwierzę – nie osoba*, 2001, „Niedziela Legnicka”, nr 45, <https://www.niedziela.pl/arttykul/4121/nd/Zwierze---nie-osoba> [dostęp: 14.05.2022].
- Горичева Т., 2010, *Блажен иже и скоты милует*, Wydawnictwo kudLogos, Ljubljana.
- Горичева Т., 2020, *Говорящие «Да»*, Экологическая палата России, Москва.
- Покорны П., 2015, *Язык в точных и гуманитарных науках, включая теологию*, „Вестник Санкт-Петербургского Университета”, № 9 (4), s. 4–16.

KRZYSZTOF MAŁEK – MA, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / mgr, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Graduated in theology, historical tourism and Russian philology from his Alma Mater. He is interested in posthumanist thought, animal studies, ecotheology,

and above all zootheology. He is currently pursuing a grant as part of the project „Prawosławna teologia zwierząt w eseistyce Tatiany Goriczewej” [“Orthodox theology of animals in Tatiana Goricheva’s essays”], funded by the National Centre for Science (PRELUDIUM BIS-2, 2020/39/O/HS2/02968), under the supervision of dr hab. Justyna Tymieniecka-Suchanek, Prof. UŚ. Author of the following publications: *Papież, teolog, duszpasterz. Trzy pomysły na poprawę losu zwierząt według zooteologii* [Pope, theologian, priest. Three ideas for improving the welfare of animals according to zootheology] (in: *Dobre dla zwierząt. Pozytywne przemiany w relacjach ludzko-nie-ludzkich* [Good for animals. Positive transformations in human-non-human relations], Wrocław 2021), *Rozwój teologii ekologicznej w Polsce. Od teoekologii do ekoteologii* [Development of ecological theology in Poland. From theoecology to eco-theology] (“Studia Philosophiae Christianae” 2022), *Teologia zwierząt jako nowa (sub)dyscyplina* [Animal theology as a new (sub)discipline] (“Studia Pelpińskie” 2022).

Absolwent teologii, turystyki historycznej oraz filologii rosyjskiej na swojej Alma Mater. Interesuje się: myślą posthumanistyczną, *animal studies*, ekoteologią, a przede wszystkim zooteologią. Obecnie realizuje grant w ramach projektu „Prawosławna teologia zwierząt w eseistyce Tatiany Goriczewej”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (PRELUDIUM BIS-2, 2020/39/O/HS2/02968), pod kierownictwem dr hab. Justyny Tymienieckiej-Suchanek, prof. UŚ. Autor następujących publikacji: *Papież, teolog, duszpasterz. Trzy pomysły na poprawę losu zwierząt według zooteologii* (w: *Dobre dla zwierząt. Pozytywne przemiany w relacjach ludzko-nie-ludzkich*, Wrocław 2021), *Rozwój teologii ekologicznej w Polsce. Od teoekologii do ekoteologii* („Studia Philosophiae Christianae” 2022), *Teologia zwierząt jako nowa (sub)dyscyplina* („Studia Pelpińskie” 2022).

E-mail: krzysztof.malek@us.edu.pl

Recenzje

Reviews



Dorota Pudo

<https://orcid.org/0000-0002-5402-6308>

Uniwersytet Jagielloński  
Kraków, Polska

## Różnorodność gatunkowa i tematyczna *fan fiction* w monografii Julii Eleny Goldmann pt. *Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms “Star Trek” and “Supernatural”*

Genre and Thematic Diversity of Fan Fiction in  
Julia Elena Goldmann’s Monograph Entitled  
*Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family  
in the Fandoms “Star Trek” and “Supernatural”*

**Abstract:** This article is a review of the newly published monograph by Julia Elena Goldmann entitled *Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms “Star Trek” and “Supernatural”*. This dissertation seems important for several reasons. It is an interesting contribution to the field of *fan studies*, which has only recently been developing in Poland; is interdisciplinary in nature; bridges a gap, especially in literary studies of the literary activity of fans; and raises the problem of representing such important social phenomena as gender, sexuality and family in fan works. The review presents subsequent chapters of the publication, focusing primarily on the methodological aspect. Goldmann discusses fan works based on a sample consisting of several most popular fan fictions concerning two selected fandoms, belonging to specific subgenres within slash – a genre of fan fiction showing the love story of two men. The aim of the analysis of these texts is to identify narrative patterns typical of each of these subgenres, mainly by verifying the presence of motifs observed by scientists who have previously studied slash. In parallel, the author looks at the representation of gender, sexuality, and family in samples of each species. Despite some methodological reservations, the study ends with the conclusion that the very dissertation constitutes a rich and reliable analysis of the phenomena under consideration, which determines its usefulness for all researchers of fandom, especially its amateur literary work.

**Keywords:** fan fiction, literary genres, slash, representation, gender, sexuality

**Abstrakt:** Niniejszy artykuł jest recenzją nowo opublikowanej monografii Julii Eleny Goldmann pt. *Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms “Star Trek” and “Supernatural”*. Rozprawa ta wydaje się ważna z kilku powodów. Jest interesującym wkładem w dziedzinę *fan studies*, która dopiero od niedawna rozwija się w Polsce;

ma interdyscyplinarny charakter; stanowi wypełnienie luki zwłaszcza w literaturoznawczych ujęciach działalności literackiej fanów; porusza problem reprezentacji w twórczości fanowskiej tak ważnych zjawisk społecznych jak pieć kulturowa, seksualność czy rodzina. Recenzja przybliży kolejne rozdziały publikacji, pochylając się przede wszystkim nad stroną metodologiczną. Goldmann omawia wytwory fanowskie na podstawie próby złożonej z kilku najpopularniejszych fanfikcji dotyczących dwóch wybranych fandomów, należących do określonych podgatunków w ramach slashu – gatunku *fan fiction* ukazującego romans dwóch mężczyzn. Celem analizy tych tekstów jest wyłonienie schematów narracyjnych typowych dla każdego z tych podgatunków, głównie poprzez weryfikowanie obecności motywów zaobserwowanych przez naukowców wcześniej badających slash. Równoległe autorka przygląda się reprezentacji płci kulturowej, seksualności i rodziny w próbkach każdego gatunku. Mimo pewnych zastrzeżeń metodologicznych opracowanie kończy się wnioskiem, iż recenzowana rozprawa stanowi bogatą i rzetelną analizę rozpatrywanych zjawisk, co przesądza o jej użyteczności dla wszystkich badaczy fandomu, a szczególnie jego amatorskiej twórczości literackiej.

Słowa kluczowe: *fan fiction*, gatunki literackie, slash, reprezentacja, *gender*, seksualność

Badanie fanów i fandomów – *fan studies* – to interdyscyplinarna dziedzina nauki, której przedmiotem jest szeroko pojęta kultura fanowska. Na świecie rozwija się ona od kilku dziesięcioleci, lecz w Polsce zaczęła się kształtować dopiero w ostatnich latach (Lisowska-Magdziarz, 2017: 6). W jej zakres wchodzi przede wszystkim badania kulturoznawcze i medioznawcze, ale także socjologiczne, literaturoznawcze, antropologiczne, etnograficzne oraz psychologiczne. Stąd opublikowana w 2022 roku w wydawnictwie Transcript monografia Julii Eleny Goldmann pt. *Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms “Star Trek” and “Supernatural”*, wpisująca się właśnie w szeroko pojęte *fan studies*, może być użyteczną i ważną pozycją dla specjalistów zajmujących się wszystkimi tymi dziedzinami, a zainteresowanych problematyką odbioru mediów i fanowskiej twórczości.

*Fan fiction* (*fanfiction*, fanfikcja), jako szczególna forma działalności fanów, jest przedmiotem dociekań badaczy z różnych dziedzin co najmniej od lat 90., kiedy powstała słynna monografia o fandomie Henry’ego Jenkinsa (1992) oraz pierwsza obszerna etnografia fandomu Camille Bacon-Smith (1992). *Fan fiction* to utwory fikcyjne pisane przez fanów na podstawie lubianych przez nich tekstów kultury, najczęściej popularnej: książek, komiksów, filmów, seriali czy gier. Autor *fan fiction* zapożycza zatem już stworzony fikcyjny świat, traktując go jako autonomiczne uniwersum, w którym może dokonywać dowolnych zmian, kreować własne wydarzenia, a nawet dodawać własne postacie czy inne



elementy świata przedstawionego. Współcześnie *fan fiction* jest publikowane w Internecie, co daje czytelnikom z całego świata możliwość wyszukiwania interesujących ich tekstów, a autorom dostarcza niemal natychmiastowej informacji zwrotnej, pozwalając na utworzenie wspólnot czytelników i pisarzy.

Choć współcześnie liczba publikacji dotyczących *fan fiction* jest bardzo duża, stosunkowo rzadko przyjmują one charakter literaturoznawczy. Fanowskie pisarstwo prezentowane jest jako jedna z praktyk fanowskich na szerszym tle innych praktyk (Lamerichs, 2018; Lisowska-Magdziarz, 2018), czasem w perspektywie historycznej (Jamison, 2013) lub socjologicznej (Hills, 2002). Rozpatrywane są też motywacje fanek (Kobus, 2018) oraz stosunek amatorskich tekstów do ich popkulturowych źródeł (Fathallah, 2017). Jedną z niewielu prac poświęconych analizie *fan fiction* jako literatury jest monografia Sheenagh Pugh pt. *The Democratic Genre: Fan Fiction in a literary context* z 2005 roku. Choć w książce tej autorka rzeczywiście pochyliła się nad specyficznymi narzędziami pisarskimi, do których sięgają twórcy internetowych tekstów fanowskich, nad ich preferencjami stylistycznymi, kompozycyjnymi czy tematycznymi, praca ta nie jest jednak pozbawiona pewnych ograniczeń. Po pierwsze, Pugh skupiła się na dość specyficznych fandomach (bazujących na tekstach literackich, mało reprezentatywnych dla ogółu twórczości *fan fiction*), po drugie zaś, część jej obserwacji z perspektywy czasu okazała się całkowicie nietrafiona (np. stwierdzenie, że teksty slashowe – ukazujące romans dwóch mężczyzn – to niewielka część fandomu, która będzie traciła na popularności; Pugh, 2005: 91, 99).

W świetle powyższych obserwacji ukazanie się w 2022 książki Julii Eleny Goldmann, której tytuł sugeruje analizę gatunkową i tematyczną konkretnych tekstów fanowskich, wzbudziło nadzieję na przynajmniej częściowe wypełnienie luki w literaturoznawczych ujęciach amatorskiej twórczości fanów. Wprawdzie autorka, absolwentka studiów doktoranckich na Uniwersytecie w Salzburgu, ma w swoim dorobku głównie prace z zakresu kulturoznawstwa, *fan studies* oraz *gender studies*, jednak postawienie studiów gatunkowych i schematów narracyjnych w centrum

badania tekstów fanowskich wydawało się być gwarancją przynajmniej częściowego uwzględnienia literackości tych utworów.

W obszernej rozprawie (liczącej ponad 350 stron wraz z załącznikami) autorka stawia sobie kilka celów. Chce przyjrzeć się tekstom fanowskim należącym do dwóch fandomów (*Star Trek* i *Supernatural*) pod kątem ich struktury, w szczególności schematów narracyjnych, na których są oparte, a także konkretnych motywów, które pojawiają się w tekstach danego typu. Zamierza też zbadać w nich reprezentacje płci kulturowej (*gender*), seksualności, związków oraz rodziny, zakładając, że gatunek (*genre*) może niekiedy determinować sposób mówienia o płci (*gender*) (32–33).

Realizację tego ambitnego projektu Goldmann poprzedza krótkim wprowadzeniem (17–20) przedstawiającym wybrane ujęcia teoretyczne samego pojęcia gatunku (21–45), a także teorii dwóch konkretnych gatunków, które będą jej służyły za punkt odniesienia: romansu w ujęciu Janice Radway (1985) oraz *chicklit* i *ladlit* w ujęciu Christiana Lenza (2016). Omawia również główne ramy teoretyczne analizy pojęć związanych z płcią kulturową, a szczególnie z męskością, takie jak: męskość hegemoniczna, podporządkowana, współdziałająca i marginalizowana (Connell, 2015) oraz męskość tradycyjna, zmodyfikowana, antyfeministyczna i alternatywna (Klaus, 2014).

Następnie autorka przechodzi do ogólnego przedstawienia zjawisk fandomu (48–76) i *fan fiction* (77–126) wraz z przeglądem bogatej literatury badawczej na ich temat. W rozdziale dotyczącym *fan fiction* Goldmann wprowadza i definiuje kategorię slashu, służącą tu jako kategoria gatunkowa, której istota sprowadza się do tego, że jest to tekst ukazujący romans dwóch bohaterów płci męskiej (w odróżnieniu od takich kategorii jak: *gen* – teksty niekoncentrujące się w ogóle na związkach romantycznych, *het* – teksty o związkach damsko-męskich, *femslash* – teksty o związkach dwóch kobiet czy *multi* – teksty dotyczące więcej niż jednego rodzaju związku lub związku między większą liczbą osób o różnych identyfikacjach płciowych). Autorka wyróżnia też podkategorie tego gatunku (podgatunki), które posłużą za punkt wyjścia jej analizie schematów narracyjnych. Są nimi: opowieści

o pierwszym razie (*First-Time Story*), opowieści o zranieniu i pocieszeniu (*Hurt/Comfort Story*), opowieści o życiu domowym (*Domestic Fic*), opowieści o męskiej ciąży (*Male Pregnancy, Mpreg*) oraz opowieści dla dorosłych, skoncentrowane na drobiazgowych opisach aktów seksualnych (*PWP*, czyli *Porn Without Plot* albo *Plot What Plot*) (92–105). Te konkretne schematy narracyjne są postrzegane jako podgatunki slashu (128), co nie jest do końca zasadne: większość z nich można spotkać także w pozostałych gatunkach, np. w szybkim wyszukiwaniu portal AO3 wykazuje 85 232 femslashowych historii otagowanych jako *hurt/comfort*, 59 830 damsko-męskich historii otagowanych jako *domestic* itp. (za dzień 12.09.2023). Schematy te są zatem charakterystyczne dla *fan fiction* w ogóle, a nie wyłącznie dla slashu.

Rozdziały 5 i 6 (127–168) poświęcone są, jak wynika z ich tytułów, opisowi celów i metodologii badania, lecz w istocie przede wszystkim szczegółowemu zaprezentowaniu obu fandomów będących źródłem próbek tekstów do analizy oraz portalu, na którym są one zamieszczone (140–165). Dowiadujemy się z nich także, w jaki sposób analizowane będą typowe elementy struktury narracyjnej określonych podgatunków oraz według jakich kodów (zaczerniętych z rozmaitych wcześniejszych teorii) będzie opisywane ujęcie badanych reprezentacji (płci kulturowej, seksualności, związków, rodziny) (131–139). Przedstawiony jest również proces pozyskania próbek: wybierano pięć skończonych tekstów należących do danego gatunku (slash, *het* lub *gen*) oraz, w przypadku slashu, do jednego z pięciu wymienionych w poprzednim akapicie podgatunków. W przypadku gatunków ogólnych autorka kierowała się kryterium wyłączności, którego jednak nie stosowała już dla podgatunków, stąd poszczególne teksty mogą być otagowane jednocześnie jako *First-Time Story* i *Hurt/Comfort* itd. Takie współwystępowanie jest w praktyce bardzo częste, gdyż fani nie używają tych określeń jako wyznaczników gatunkowych, lecz raczej jako wskazówki, jakiego typu tematykę można znaleźć w danym tekście. Stwarza to więc pewne trudności w interpretacji konkretnych kategorii jako odrębnych formuł z własnymi schematami narracyjnymi.

Moje wątpliwości budzi też wybór wyłącznie najpopularniejszych tekstów do analizy (tj. z największą ilością *kudos*, czyli „lajków”, oznak aprobaty czytelników). Autorka pisze, że skoro czytelnikom spodobał się dany tekst, znaczy to, że dobrze realizował formułę gatunkową zawartą w danym tagu. To niekoniecznie jest prawda – wielu fanów nie wyszukuje po tagach gatunkowych, ale tylko po określonym pairingu (związku fikcyjnych bohaterów) oraz liczbie słów, autorze itp. Tekst mógł zatem zasłużyć na ich aprobatę niezależnie od tego, na ile wiernie realizował dany schemat narracyjny. Preferowanie wyłącznie tekstów z największą liczbą *kudos* prowadzi, w moim przekonaniu, do ograniczenia różnorodności próby: sporo tekstów jest zamieszczonych przez tych samych, popularnych w danym fandomie autorów. Próba również nie jest na tyle duża, żeby móc na jej podstawie wyciągać ogólne wnioski, ale jest to całkowicie zrozumiałe: ogrom tekstów w żaden sposób nie daje się ująć w całości czy choćby w większości. Całkowite zaufanie autorskim tagom prowadzi jednak czasami do niefortunnnych wyborów, np. w próbie opowieści o męskiej ciąży znajduje się bardzo popularny tekst opatrzony tagiem *Mpreg*, lecz niebędący w ogóle opowieścią narracyjną, ale esejem o określonych gatunkach *fan fiction*; podobnie jeden z tekstów otagowanych jako *PWP* w istocie nie zawiera erotyku o postaciach będących przedmiotem badania. Usunięcie takich przypadków na rzecz kolejnych tekstów według liczby *kudos* wydawałoby się rozsądnym posunięciem, lecz autorka wyklucza je z analizy, nie zastępując innymi, przez co niepotrzebnie zmniejsza próbę.

Rozdziały 7–12 (169–235) zawierają prezentację ustaleń Goldmann w odniesieniu do kolejnych formuł narracyjnych, odpowiednio: do ogólnego slashu, do opowieści o pierwszym razie, o zranieniu i pocieszeniu, o życiu domowym, o męskiej ciąży oraz do opowieści erotycznych. Analiza ogólnej ramy gatunkowej (slash) na tym samym poziomie, co jej wyróżnione podgatunki, wydaje się nielogiczna: w końcu wszystkie opowieści omawiane w następnych rozdziałach są przecież także egzemplifikacją slashu; z kolei coś takiego jak „ogólny slash” nie istnieje – każdy tekst realizuje jakąś konkretną formułę narracyjną w ramach slashu. Zresztą te same teksty, które znalazły się w próbie rozdziału 7,

powtarzają się w dalszych, skutkiem czego ten sam tekst omawiany jest jako „slash ogólny” i np. *hurt/comfort*, a to często prowadzi autorkę do sprzecznych wniosków. Jak wspomniałam wyżej, tagi tematyczne w *fan fiction* nie są traktowane do końca jako samodzielne wyróżniki gatunkowe, mogą ze sobą dowolnie współistnieć w ramach różnych gatunków ogólniejszych, w związku z czym ściśle ich rozdzielanie w analizie wydaje się sztuczne.

Za punkty odniesienia w badaniu konkretnych elementów narracyjnych służą autorce kategorie zaczerpnięte z wcześniejszych analiz teoretycznych slashu, a szczególnie z prac Jenkinsa (1992), Cicioni (1998), Bacon-Smith (1992) i Driscoll (2006). Ich wystąpienie lub nie w kolejnych omawianych tekstach jest skrupulatnie odnotowywane. Dodatkowo próbki poddawane są oglądowi pod kątem ich zgodności z formułą romansu według Radway (1985) oraz cech *chicklit* i *ladlit* według Lenz (2016). Jak widać, analiza Goldmann opiera się w dużej mierze na badaniu tekstów fanowskich co do ich zbieżności z pewnymi wcześniej wyodrębnionymi kategoriami, natomiast rzadko proponowane są kategorie nowe, wyłonione w toku badania samych tekstów. Każdy rozdział zawiera także analizę reprezentacji płci kulturowej, seksualności czy rodziny w tekstach danego podgatunku.

Rozdział 13 (237–269) podsumowuje wszystkie ustalenia dotyczące badanych prac (237–262), a następnie wprowadza bardzo skrótowe porównanie z próbkami (ogólnych) gatunków *het* i *gen* (262–269). Całość kończy się konkluzją (271–277), obszerną bibliografią oraz załącznikami (są to: statystyki obu badanych fandomów, studium przypadku konkretnych tekstów oraz streszczenia wszystkich *fan fiction* zamieszczonych w próbie).

W świetle dość nielicznych publikacji analizujących konkretne prace fanowskie, szczególnie pod kątem problemów literaturoznawczych takich jak struktury narracyjne, przynależność gatunkowa czy użyte motywy, recenzowana rozprawa pozwala przyjrzeć się tym zagadnieniom i zweryfikować lub uaktualnić pewne przekonania na temat slashu czy *fan fiction* w ogóle. Niektóre wybory metodologiczne autorki mogą co prawda budzić zastrzeżenia, nie zmienia to jednak faktu, iż publikacja

jest naukowo rzetelna i bogata informacyjnie. Z pewnością brakuje w niej odniesień do innych cech *fan fiction* – oprócz rodzaju pairingu i schematu narracyjnego, jako wyznaczniki gatunkowe *fan fiction* mogą posłużyć dodatkowo ton, emocjonalność tekstu (może to być słodki *fluff*, absurdalnie śmieszny *crack* lub poważny *angst*) oraz cechy formalne (*songfic*, formuła 5 + 1). Czytelnik odnosi także wrażenie, że analiza za mocno opiera się na kategoriach interpretacyjnych wyłonionych w poprzednich badaniach, przez co bardziej przypomina odhaczanie okienek w tabelce z różnymi cechami przypisywanymi danym gatunkom z góry niż prawdziwą lekturę, która pozwoliłaby przemówić samym tekstom. Ogólnie jednak praca Julii Eleny Goldmann ma dużą wartość poznawczą i stanowi ważny przyczynek do rozpoznania cech gatunkowych czy typowych sposobów reprezentacji płci kulturowej, seksualności, związków i rodziny w twórczości literackiej fanów. Będzie ona stanowić cenną pozycję na półce wszystkich specjalistów zainteresowanych fandomem: literaturoznawców, kulturoznawców, medioznawców, socjologów oraz specjalistów *gender studies*.

## Literatura

- Bacon-Smith C., 1992, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Cicioni M., 1998, *Male Pair-Bonds and Female Desire in Fan Slash Writing*, in: *Theorizing Fandom: Fans, Subculture, and Identity*, eds. Ch. Harris, A. Alexander, Hampton Press, New Jersey, s. 153–178.
- Connell R., 2015, *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 4th revised and extended edition, Springer VS, Wiesbaden.
- Driscoll C., 2006, *One True Pairing: The Romance of Pornography and the Pornography of Romance*, in: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, eds. K. Hellekson, K. Busse, McFarland, Jefferson, NC, s. 79–96.
- Fathallah J.M., 2017, *Fanfiction and the Author: How Fanfic Changes Popular Cultural Texts*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

- Goldmann J.E., 2022, *Fan Fiction Genres: Gender, Sexuality, Relationships and Family in the Fandoms of "Star Trek" and "Supernatural"*, Transcript, Bielefeld.
- Hills M., 2002, *Fan Cultures*, Routledge, New York.
- Jamison A., 2013, *Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World*, BenBella Books, Dallas.
- Jenkins H., 1992, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York–London.
- Klaus E., 2014, Von « ganze Kerlen » « nuen Männern » und « betrogenen Vätern ». *Mediale Inszenierungen von Männlichkeiten*, in: *Männer une Männlichkeiten. Disziplinäre Perspektiven*, ed. N. Jakoby, B. Liebing, M. Peitz, T. Schmid, I.V. Zinn, vdf Hochschulverlag, Zurich, s. 93–115.
- Kobus A., 2018, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Lamerichs N., 2018, *Productive Fandom: Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Lenz Ch., 2016, *Geographies of Love: The Cultural Spaces of Romance in Chick- and Ladlit*, Transcript, Bielefeld.
- Lisowska-Magdziarz M., 2017, *Fandom dla początkujących. Część I: Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków.
- Lisowska-Magdziarz M., 2018, *Fandom dla początkujących. Część II: Tożsamość i twórczość*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków.
- Pugh S., 2005, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Seren, Glasgow.
- Radway J.A., 1985, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill–London.

DOROTA PUDO – PhD, Institute of Romance Philology, Jagiellonian University, Kraków, Poland / dr, Instytut Filologii Romańskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska.

Her research interests concern the following issues: medieval literature, glottodidactics, motivation of foreign language learners, amateur literature, fan studies, fan fiction. The most important publications. *De la chanson de geste au roman chevaleresque* (Kraków 2015), *Représentations du français et d'autres langues étrangères chez les étudiants de philologie romane* („Romanica Cracoviensia” 2016), *Subiektywne teorie na temat uczenia się języka obcego studentów romanistyki* [*Subjective theories*

*about learning foreign languages by Romance Philology students*] („Neofilolog” 2017), *Różnice indywidualne w uczeniu się i nauczaniu języków obcych: uczeń* [*Individual differences in learning and teaching foreign languages: the student*] („Neofilolog” 2017), *La dimension subjective du «soi lié à la L2» (L2 self) : enjeux théoriques et méthodologiques* (in: „Travaux de Didactique du Français Langue Étrangère (En Ligne)” 2019), *Désir de langues, subjectivité et rapports au savoir : les langues n’ont-elles pour vocation que d’être utiles ? n° 1*), *Taboo and transgression in “Star Trek” fanfiction* (in: *Taboo in language, literature and culture*, Kraków 2021).

Jej zainteresowania naukowe dotyczą następującej problematyki: literatura średniowiecza, glottodydaktyka, motywacja uczących się języków obcych, literatura amatorska, *fan studies*, *fan fiction*. Najważniejsze publikacje: *De la chanson de geste au roman chevaleresque* (Kraków 2015), *Représentations du français et d’autres langues étrangères chez les étudiants de philologie romane* („Romanica Cracoviensia” 2016), *Subiektywne teorie na temat uczenia się języka obcego studentów romanistyki* („Neofilolog” 2017), *Różnice indywidualne w uczeniu się i nauczaniu języków obcych: uczeń* („Neofilolog” 2017), *La dimension subjective du «soi lié à la L2» (L2 self) : enjeux théoriques et méthodologiques* (w: „Travaux de Didactique du Français Langue Étrangère (En Ligne)” 2019), *Désir de langues, subjectivité et rapports au savoir : les langues n’ont-elles pour vocation que d’être utiles ? n° 1*), *Taboo and transgression in “Star Trek” fanfiction* (w: *Taboo in language, literature and culture*, Kraków 2021).

E-mail: dorota.pudo@uj.edu.pl



# Przeglądy

## Surveys



Agnieszka Tambor

<https://orcid.org/0000-0003-1536-8986>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Półka filmowa okiem kamery. Polscy operatorzy w Hollywood – artyści czy rzemieślnicy?

Film Shelf Through the Lens of a Camera.  
Polish Cinematographers in Hollywood – Artists or Craftsmen?

**Abstract:** Certainly Polish cinematographers are the biggest stars among Polish film artists in the world firmament. They were the ones who built the reputation of Polish filmmakers in Hollywood already in the 1960s and paved the way for their younger colleagues. “Some time ago, Jack Nicholson half-jokingly, half-seriously claimed that he could not imagine a well-photographed film without the participation of Poles. The talent, skills and resourcefulness of our cinematographers have earned them the admiration of Hollywood directors and producers and recognition around the world” (*Top 10...*, 2013). However, relatively few Poles are still aware of the fact that the people in question took part in the production of the world’s greatest hits – films that are loved by audiences around the globe, earn billions of dollars and win prestigious awards at the world’s largest festivals. The author of the article lists the names of those without whom the world cinema would not be the same. The characters of the text are: Dariusz Wolski, Sławomir Idziak, Janusz Kamiński, Andrzej Sekuła and Łukasz Bielan. Such important names as Adam Holender, Łukasz Żal, Alexander Gruszynski and Andrzej Bartkowiak are also mentioned.

**Keywords:** Poland, cinema, cameraman, photos, film, Hollywood

**Abstrakt:** Z całą pewnością spośród polskich artystów filmowych największymi gwiazdami na światowym firmamencie są polscy operatorzy. To oni już w latach 60. budowali renomę polskich filmowców w Hollywood i otwierali drogę swoim młodszym kolegom. „Swego czasu Jack Nicholson pół żartem, pół serio twierdził, że bez udziału Polaków nie wyobraża sobie dobrze sfotografowanego filmu. Talent, warsztat i zaradność naszych operatorów przyniosły im uwielbienie hollywoodzkich reżyserów i producentów oraz uznanie na całym świecie” (*Top 10...*, 2013). Jednak wciąż relatywnie niewielu Polaków zdaje sobie sprawę z faktu, iż ludzie, o których mowa, brali udział w produkcji największych światowych hitów – filmów, które są uwielbiane przez publiczność na całym globie, zarabiają miliardy dolarów i zdobywają prestiżowe nagrody na największych światowych festiwalach. Autorka artykułu wymienia nazwiska tych, bez których światowe kino nie byłoby takie samo. Bohaterami tekstu są: Dariusz Wolski, Sławomir Idziak, Janusz Kamiński, Andrzej Sekuła i Łukasz Bielan. Wspomina się także o takich ważnych nazwiskach jak: Adam Holender, Łukasz Żal, Alexander Gruszynski i Andrzej Bartkowiak.

**Słowa kluczowe:** Polska, kino, operator, zdjęcia, film, Hollywood

Z całą pewnością spośród polskich artystów filmowych największymi gwiazdami na światowym firmamencie są operatorzy. To oni, już w latach 60.<sup>1</sup>, budowali reputację polskich filmowców w Hollywood i otwierali drogę swoim młodszym kolegom. „Swego czasu Jack Nicholson pół żartem, pół serio twierdził, że bez udziału Polaków nie wyobraża sobie dobrze sfotografowanego filmu. Talent, warsztat i zaradność naszych operatorów przyniosły im uwielbienie hollywoodzkich reżyserów i producentów oraz uznanie na całym świecie” (*Top 10...*, 2013). Wiele nazwisk, o których warto byłoby w tym kontekście wspomnieć, rywalizuje ze sobą o palmę pierwszeństwa. Pomimo tego relatywnie niewielu Polaków zdaje sobie sprawę, iż ludzie, o których mowa, brali udział w produkcji największych światowych hitów<sup>2</sup>, filmów, które uwielbiane przez publiczność na całym globie, zarabiają miliardy dolarów i zdobywają prestiżowe nagrody na największych światowych festiwalach.

Sezon filmowy 2023 zakończył się wejściem na ekrany jednej z najbardziej oczekiwanych premier roku – *Napoleona* w reżyserii Ridleya Scotta ze zdjęciami Polaka – Dariusza Wolskiego. Obraz, choć okazał się raczej rozczarowujący pod względem fabularnym, powalił większość widzów na kolana scenami batalistycznymi. A zatem, choć ciekawych premier w ostatnim roku nie brakowało, przyjrzyjmy się w tegorocznym przeglądzie kinu, którym z dumą możemy się chwalić, dzięki wkładowi artystycznemu celebrytów światowej kinematografii – polskich operatorów.

## Dariusz Wolski, czyli jak pirat podbił świat

Artysta twierdzi, iż obrazy, które każdy z nas ma w głowie, tworzą wizję, którą operator z racji swojego zawodu przenosi później na taśmę.

<sup>1</sup> Znany m.in. ze zdjęć do filmu *Nocny kowboj* (*Midnight Cowboy*, reż. John Schlesinger, 1969) Adam Holender rozpoczął swoją hollywoodzką karierę już w latach 60.

<sup>2</sup> Harry Potter, Jack Sparrow, Optimus Prime, Indiana Jones, James Bond i inne ikony współczesnej popkultury zawdzięczają wiele właśnie naszym rodakom.

„Dlaczego podoba nam się obraz? Bo mózg odnosi się do niego na poziomie podświadomości” (Niezgoda, 2013: 61). Zatem dobry operator przekłada osobiste doświadczenia estetyczne na świat przedstawiany w produkcji filmowej. Dariusz Wolski, którego prace pod względem wizualnym stanowią bardzo spójną wizję, wspomina jako swoje inspiracje dwa miejsca:

Dla mnie Łódź, gdzie studiowałem operatorkę w szkole filmowej, była miejscem inspiracji. Ze swoimi podstarzałymi fabrykami, brukowanymi ulicami, ze smrodem siarki pokazała mi świat bardziej zróżnicowany, bardziej swojski, niż rodzinna Warszawa (...). Zobaczyłem w Łodzi *Lokatora* Polańskiego, wróciłem do wynajmowanej klitki, wyjrzałem przez okno na podwórko studnię i poczułem, że nadal jestem w filmie (Niezgoda, 2013: 61).

Drugim miastem, które wywarło na niego przemożny wpływ, jest Nowy Jork: „Tam nie ma linii prostych: dwustuletnie miasto jest przechylone. Jeśli postawisz kamerę równo na gruncie, krzywa będzie ściana – jeśli równo do ściany, krzywy będzie grunt. Hollywoodzka matryca Nowego Jorku ze studia to fikcja” (Niezgoda, 2013: 61). Obie te inspiracje wyraźnie widoczne są w twórczości Wolskiego. Spójność i precyzja kompozycyjna kadrów oraz jego sposób postrzegania rzeczywistości zaowocowały wielokrotną współpracą z jednym z najważniejszych współczesnych reżyserów, czyli z Ridleyem Scottem<sup>3</sup>. Scott – jak mówi o nim sam operator – jest reżyserem obrazów, nie dziwi więc, że na jednego z najbardziej zaufanych współpracowników wybrał właśnie polskiego operatora.

Warto zaznaczyć, iż początki kariery Wolskiego związane są z teledyskami. Już w nich widać wyraźnie spójny, poukładany styl reżysera, który przez wiele późniejszych lat będzie się rozwijał. Takie teledyski jak

<sup>3</sup> Pracowali razem m.in. przy: *Adwokacie*, *Prometeuszu*, *Marsjaninie*, *Wszystkich pieniądzech świata*, najnowszej części sagi *Obcy – Alien: Covenant*, *Domu Gucci*, *Otstanim pojedynku*, *Napoleonie*.

*Janie's got a gun*<sup>4</sup> (Aerosmith), *Luka* (Suzanne Vega) czy *Stan* (Eminem) łączą się bezpośrednio ze stylistyką, jaką polski operator proponuje widzom w swoich filmach, w tym także w tych, które zrealizował wspólnie z Timem Burtonem – *Sweeney Todd* oraz *Alicja w krainie czarów*.

Popularność Wolskiego zaczęła się od owianego dziś legendą obrazu *Kruk*. Trudno wyrokować, czy przełom w karierze operatora i sukces filmu naznaczone są wyłącznie tragicznym piętnem śmierci, którą poniósł na planie filmu główny aktor – Brandon Lee. Być może gdyby do incydentu nie doszło, stałoby się podobnie. Tak czy inaczej, polski twórca wspomina to dziś tak:

To była prosta scena. Paradoks. Przez poprzednie dwa tygodnie kręciliśmy skomplikowane sceny wielkich strzelanin z gigantyczną liczbą karabinów, ogień miotał w lewo i prawo. Teraz kręcimy scenę, w której aktor mierzy w stronę Brandona Lee, wracającego z domu z torbą zakupów spożywczych. Zawsze na planie używa się pustaków, wystrzelających dymem bez ołowiu. Wychodzi ogień, nie kula. Kilka dni wcześniej *second unit* kręcił zbliżenia rewolweru. Naładowali go nabojami dla autentycznego efektu, nakręcili, wystrzelali naboje, przeczyścili lufę, odłożyli do sejfu. Kręcimy scenę, kiedy Brandon Lee wraca z torbą. Aktor wymierza, strzela. Jedna drobina ołowiu, która przypadkiem została w lufie, z siłą kuli przeszywa papier przeszywa karton mleka, przeszywa Brandona Lee przez aortę w kręgosłup. Lekarz, który próbował uratować mu życie powiedział, że sokoli snajper nie mógłby celniej zaprojektować idealnie śmiercionośnej trajektorii naboju. Brandon Lee miał dwadzieścia siedem lat. Zamknęliśmy się wszyscy w domach, zdewastowani tragedią. Alex<sup>5</sup> i ja chcieliśmy film odwołać. Wkroczyli prawnicy. Alex zdecydował, że dokręcimy pozostające dziesięć dni tylko pod warunkiem akceptacji rodziny. Matka się zgodziła, żeby w ten sposób zostawić po Brandonie ostatnią kreację aktorską (Niezgoda, 2013: 61).

<sup>4</sup> Wolski za zdjęcia do tego wideoklipu nominowany był do MTV Video Music Award.

<sup>5</sup> Alex Proyas – reżyser filmu *Kruk*.

*Kruk* z 1994 roku przyspieszył bieg kariery Wolskiego. W 1995 roku był operatorem doskonałego *Karmazynowego przyływu*, za zdjęcia do którego nominowano go do nagrody Amerykańskiego Stowarzyszenia Operatorów Filmowych. Kolejno *Fan* czy *Morderstwo doskonałe* ugruntowały jego pozycję na rynku dobrych i wziętych operatorów. Oczekiwany przełom nastąpił jednak dopiero w roku 2003 wraz z pierwszą częścią *Piratów z Karaibów*. Wolski (który w myśl zasady, iż zwycięskiej drużyny się nie wymienia, był operatorem także kolejnych części z 2006, 2007 i 2011 roku) wspomina, że film nie był kręcony z nastawieniem na hit, jakim się stał:

W Hollywood piraci mieli karmę, że skomplikowani logistycznie, dużo kosztują, następnie zaś przynoszą plajtę. Nie było kasowego filmu o piratach. Johnny Depp (...) nie znajdował się jeszcze w orbicie hollywoodzkiej. Ruszył plan, ruszyły fochy studia: tego nie wolno, tamtego nie wolno. Wszystkich ścięło przerażenie, co ten Johnny Depp wyczynia, czy gra pijanego, czy geja, dlaczego ma złoty ząb i po co mu ten makijaż. (...) Był taki moment, kiedy spojrzeliśmy na siebie z Gorem Verbinkim<sup>6</sup>, czy się z tego kurna nie wycofać (Niezgoda, 2013: 62).

Szybko okazało się, że ekstrawagancka kreacja Deppa jest oparta na postaci Keitha Richardsa, współzałożyciela The Rolling Stones<sup>7</sup>. Tę inspirację, która dziś nie jest dla nikogo wielką tajemnicą, aktor, regularnie spotykający się z muzykiem podczas zdjęć, zatrzymał dla siebie dość długo. „Pirat podbił świat, wprowadził Deppa do hollywoodzkiej pierwszej ligi, my zaś dostaliśmy *carte blanche* na kolejne części filmu” (Niezgoda, 2013: 62). *Piraci z Karaibów* na całym świecie zarobili ponad 650 mln dolarów<sup>8</sup> i tym samym – jak się wydaje – kłątwa czarnej perły zdjęta została kłątwa filmowych piratów. Co ciekawe, jedną z przyczyn takiego sposobu postrzegania tematyki „pirackiej” byli *Piraci* Polaka –

<sup>6</sup> Gore Verbinski – reżyser filmu *Piraci z Karaibów. Kłątwa czarnej perły*.

<sup>7</sup> Który zresztą w dwóch późniejszych częściach *Piratów* (*Na krańcu świata* i *Na nieznanach wodach*) zagrał ojca Jacka Sparrowa.

<sup>8</sup> Kolejne części: ponad 900 mln i ponad 1 mld USD.

Romana Polańskiego. Dość powiedzieć, iż produkcja, która przyniosła niecałe 8 mln dolarów, z zakładanych na początku około 15 mln USD, szybko dobiła do budżetu 40 mln, a galeon zbudowany na potrzeby obrazu<sup>9</sup> za 7 mln USD podobno trafił nawet na jakiś czas do *Księgi rekordów Guinnessa* jako najdroższy rekwizyt filmowy.

Dalsza kariera Wolskiego związana jest przede wszystkim z projektami wysokobudżetowymi, choć nie zawsze o wysokiej wartości artystycznej – warto wspomnieć tu choćby *Prometeusza* (ocenianego przez wielu jako najśłabsza część sagi *Obcy*)<sup>10</sup> czy *Exodus: Bogowie i królowie*. Należy przy tym zaznaczyć, że nawet ci, którzy oceniają nisko jakość tych produkcji, doceniają ich stronę wizualną:

Ridley Scott potwierdza, że jest ciągle jednym z najlepszych rzemieślników kina. Udowadnia także po raz kolejny, że doskonale rozumie stronę wizualną sztuki filmowej i potrafi dzięki temu kreować jedyne w swoim rodzaju obrazy, które zapadają na długo w pamięci. *Exodus: Bogowie i królowie*, zrealizowana za gigantyczne pieniądze hollywoodzka interpretacja opowieści o Mojżeszu wyzwalającym Izraelitów z niewoli egipskiej, jest niestety jednocześnie którymś z kolei dowodem na to, że ten legendarny reżyser przestał przejmować się takimi szczegółami jak poziom realizowanych scenariuszy oraz jakość opowiadanych w nich historii (Kuźma, 2015).

Po roku 2015 Wolski (a właściwie Scott) wraca na salony z *Marsjaninem* (2015; 7 nominacji do Oscara), *Wszystkimi pieniędzmi świata* (2017), *Ostatnim pojedynkiem* (2021), głośnym *Domem Gucci* (2021) oraz wyczekiwany miesiącami przez publiczność i krytyków *Napoleonem* (2023). Ten ostatni przyjęty z wielkim rozczarowaniem względem warstwy scenariuszowej i z ogromnym zachwytem wobec warstwy wizualnej nie przyniósł niestety Wolskiemu, z całą pewnością upragnionej, kolejnej nominacji do Nagrody Akademii.

<sup>9</sup> Statek do dziś można zwiedzać w porcie w Genui.

<sup>10</sup> Inni za najśłabsze ogniwo sagi uważają film *Obcy: Przymierze*, notabene także ze zdjęciami polskiego operatora.

## Sławomir Idziak i wojna o czas

Urodzony w 1945 roku w Katowicach Sławomir Idziak to reżyser, scenarzysta, a przede wszystkim operator. Zaczynał karierę jako asystent operatora i operator kamery przy filmach Andrzeja Wajdy, Jerzego Kawalerowicza i Wojciecha Marczewskiego. Ważnym dla jego dalszej kariery i sposobu postrzegania rzeczywistości momentem była na pewno praca przy *Przejściu podziemnym* i *Bliźnie* Krzysztofa Kieślowskiego. Wiele lat później ten sam reżyser zaprosił Idziaka do pracy na planie jednego z filmów w telewizyjnej serii *Dekalog*<sup>11</sup> i tak ze współpracy tych znakomitych artystów narodził się jeden z najbardziej cenionych odcinków cyklu, czyli *Krótki film o zabijaniu*<sup>12</sup>. Artyści pracowali ze sobą jeszcze przy wybitnych dziełach należących do kanonu kinematografii europejskiej, czyli przy *Podwójnym życiu Weroniki* oraz przy *Trzech kolorach. Niebieskim*:

*Niebieski* okazał się filmowym wydarzeniem. Obsypano go nagrodami na festiwalu w Wenecji: Złoty Lew dla najlepszego filmu, nagroda dla najlepszej aktorki i za zdjęcia. Otrzymał ponadto trzy Cezary<sup>13</sup> (dla najlepszej aktorki, za dźwięk i montaż). Krytycy zgodnie podkreślali niezwykłą urodę filmu, bardzo malarskiego, nastrojowego, którego piękno – jak pisało – było chwilami aż nazbyt intensywne. Wiele pochwał zebrała również występująca w głównej roli Juliette Binoche, jedna z najpopularniejszych i najciekawszych francuskich aktorek (*Trzy kolory. Niebieski*).

Dziełem życia Idziaka jest z całą pewnością *Helikopter w ogniu*. Oparty na faktach film wojenny jest istnym operatorskim majstersztykiem.

<sup>11</sup> Historie opowiadane w kolejnych odcinkach inspirowane są dziesięciorgiem przykazań – nie są to jednak w żadnej mierze filmy religijne, niosą ze sobą wartości i prawdy uniwersalne.

<sup>12</sup> Obraz został uhonorowany m.in. nagrodami Jury i FIPRESCI na festiwalu w Cannes oraz Europejską Nagrodą Filmową.

<sup>13</sup> Nagroda Francuskiej Akademii Filmowej.



Opowieść rozgrywa się w 1993 roku w Mogadiszu. Oddziały wojsk amerykańskich mają wykonać zadanie obliczone na kilkanaście minut. Jednak jak to zwykle bywa w takich sytuacjach, nic nie idzie zgodnie z planem i akcja przeradza się szybko w regularną bitwę na ulicach stolicy Somalii. Film powstał na podstawie książki jednego z żołnierzy biorących udział w wydarzeniach i jak na klasyczne amerykańskie kino wojenne przystało, wydaje się dość patetyczny<sup>14</sup>. W istocie jednak historia opowiedziana przez Scotta jest krytyką bezsensu wojny, wzmocnioną doskonale dobranym, pojawiającym się na początku cytatem z Platona: „Tylko umarli widzieli koniec wojny”. Idziak za zdjęcia do *Helikoptera w ogniu* otrzymał w 2002 roku zasłużoną nominację do Oscara<sup>15</sup>, ale nagrodę Akademii zdobył Andrew Lesnie za film *Władca Pierścieni. Drużyna Pierścienia*. I choć dla Polaków była to decyzja rozczarowująca, nie trzeba jej zapewne szerzej objaśniać.

Zarówno konstrukcja fabularna, jak i strona wizualna filmu doczekały się naśladowców. *Helikopter w ogniu* to zatem seans obowiązkowy dla każdego, kto obejrzał albo zamierza obejrzeć nakręcony kilkanaście lat później polski film *Karbala*<sup>16</sup> (2015) w reżyserii Krzysztofa Łukaszewicza. Historia jest niezwykle podobna do tej przedstawionej w *Helikopterze*, choć oczywiście obie fabuły napisało samo życie. Inspirację amerykańskim

<sup>14</sup> Znajdziemy w nim wiele momentów, niekoniecznie odpowiadających gustom europejskiej publiczności, które charakteryzują choćby pojawiające się już w zwiastunie wypowiedzi bohaterów: „No one gets left behind”; „Nobody asks to be a hero. It’s just sometimes turns out that way”.

<sup>15</sup> Nagrody za rok 2001.

<sup>16</sup> Akcja tej inspirowanej faktami opowieści rozgrywa się w Iraku w roku 2004. „Bojówki Al-Kaidy i As-Sadry atakują miejscowy ratusz City Hall – siedzibę lojalnych władz i policji, w którym przetrzymywani są też aresztowani terroryści. Ich kolejne wściekle ataki odpiera osiemdziesięciu polskich i bułgarskich żołnierzy, którzy mają zapasy jedzenia oraz broni jedynie na 24 godziny walk. Tracą kontakt z bazą, nie wiadomo, kiedy dotrze wsparcie. Wystrzelawszy niemal całą amunicję, na racjach głodowych, zabijają ponad stu napastników, nie tracąc ani jednego żołnierza. Wygrywają największą polską bitwę od czasów II wojny światowej” (*Karbala*).

„pierwowzorem” widać właściwie w każdym aspekcie filmu, w tym w zdjęciach Arkadiusza Tomiaka<sup>17</sup>, który wykazał się dużym smakiem w wykończeniu nawiązania. Polska produkcja, także opowiadająca prawdziwą historię, jest niestety o wiele słabsza scenariuszowo, co powoduje, że całość sprawia raczej wrażenie tańszej, niezbyt udanej kopii niedoścignionego oryginału. Oprócz *Helikoptera w ogniu* Idziak zrealizował poza Polską zdjęcia do kilkunastu obrazów, w tym: *Gattaca*, *Król Artur*, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, *Dowód życia* i ostatni jak na razie film *Opowieści o miłości i mroku* (2015) w reżyserii i z główną rolą Natalie Portman, który jest historią młodości jednego z najwybitniejszych pisarzy XXI wieku, pochodzącego z Izraela Amosa Oza. O swojej pracy poza krajem Idziak mówi tak:

Ocena mojej pracy jest uzależniona nie tylko od tego, czy robię ładne zdjęcia, ale na przykład od tego, czy umiem szybko pracować. Mówiąc szczerze, jest to najważniejsze przy decyzji o zaangażowaniu operatora w Hollywood: czy jest to facet, który pracuje szybko. Producentów nie interesują efekty wizualne. Są dobre pod warunkiem, że operator nie poświęca im za dużo czasu na planie. Bo ten czas jest przeliczany na olbrzymie pieniądze. Ale oczywiście nie można zapominać i o tym, że obraz filmowy buduje przeżycie emocjonalne, które spowoduje, że ludzie wychodząc z kina będą namawiać innych, żeby poszli do kina (*Sławomir Idziak*).

## Janusz Kamiński – wieczny emigrant

Historia wiecznego emigranta Janusza Kamińskiego zaczyna się w latach 80. w Grecji. Tam zastały go wiadomości o niedobrej sytuacji politycznej w kraju, tam też zapadła decyzja o tym, aby do Polski już nie wracać. Pod koniec lat 80. ukończył American Film Institute i dziś jest jedną z największych operatorskich sław Los Angeles. Przełomowym filmem w jego karierze stała się *Lista Schindlera*, od której rozpoczęła się

<sup>17</sup> Ten doskonale polski operator zginął w tragicznym wypadku samochodowym, na krótko przed publikacją tego artykułu.

wieloletnia, intensywna współpraca z jednym z najważniejszych reżyserów XX wieku – Stevenem Spielbergiem. Kamiński i Spielberg zrozumieli się w lot. Reżyser, znany ze swoich epickich historii, potrzebował operatora, który postrzeżałby świat w podobny sposób:

Operator musi zrozumieć scenariusz i przełożyć słowa na obrazy – mówił Janusz Kamiński w jednym z wywiadów. Niestety, wielu z nas często nie potrafi wyrzec się chęci stworzenia ładnych kadrów. To błąd. Kino jest jak życie. Nie zawsze piękne. Dlatego, żeby odtworzyć rzeczywistość w studiu, trzeba mieć pod powiekami prawdziwe obrazy świata (*Janusz Kamiński*).

Cechą charakterystyczną świata tworzonego przez polskiego operatora byłoby z całą pewnością „powietrze”. Spielbergowi niezależnie od tego, czy proponuje widzom produkcję historyczną, historię dla dzieci, film SF czy kino wojenne, nie można odmówić rozmachu i zamięłowania do wielkich scen z ogromną liczbą statystów. Obrazy przez niego widziane są jak wiszące w muzeach całego świata płótna bitewne, w których wiele się dzieje, ale nie dają nam one poczucia przytłoczenia. Kamiński kocha takie kino. Jak sam mówi, nie jest specjalistą od małych, niszowych filmów – „chcę robić kino, które gwarantuje widza. (...) Nie interesują mnie tzw. filmy festiwalowe, które obejrzy 300 osób” (*Janusz Kamiński*).

Oscar za zdjęcia do *Listy Schindlera* stał się dla Kamińskiego przepustką do pierwszej ligi, jednak dopiero kolejne wspólne projekty ze Spielbergiem pokazały mu „nowy wspaniały świat”. „Gdy go poznałem – mówi reżyser – uświadomiłem sobie, że oto stoi przede mną prawdziwy artysta. Przy pomocy odpowiedniego oświetlenia jednego dnia tworzy obrazy niczym Chagall, kiedy indziej niczym Goya czy Monet. Pomyślałem: »Muszę zatrzymać tego faceta przy sobie«. I tak na razie zostało” (*Janusz Kamiński*). Wspólna praca przyniosła dwa Oscary (za *Szeregowca Ryana* w 1999 i *Listę Schindlera* w 1994 roku) i kilka nominacji – ostatnią jak na razie w 2022 roku za *West Side Story*<sup>18</sup>. W 2019 roku obie oscarowe prace Kamińskiego znalazły się na liście najlepiej nakręconych filmów XX wieku.

<sup>18</sup> Pozostałe nominacje: 1998 *Amistad*, 2007 *Motyl i skafander*, 2012 *Czas wojny*, 2013 *Lincoln*.

## Łukasz Bielan – uczeń Svena Nykvista

Opowieść o Łukaszu Bielanie można zacząć na wiele sposobów. Człowiek, który został uderzony maczugą przez wrestlera Romana Reignsa<sup>19</sup>, pomagał dostać się do klubów go-go niepełnoletniemu Leonardo DiCaprio, zaczynał swoją karierę u boku legendarnego operatora Ingmara Bergmana – Svena Nykvista. Z tą współpracą łączy się zresztą wiele zabawnych anegdot, z których najbardziej znana dotyczy ich wspólnego pobytu (a właściwie drogi powrotnej na plan) na pierwszej edycji Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage (1993):

Dojeżdżamy [na lotnisko – A.T.] w potwornej śnieżycy. (...) Wsiadamy. To Aeroflot. W stanie ruiny. Na dwadzieścia miejsc co drugie jest zdewastowane, nie możemy usiąść obok siebie, lecz każdy w osobnym rzędzie. Zimno jak skurczybyk. Śmierdzi. Bardzo ładna pani stewardesa przynosi nam z marszu po kielichu wódki i mówi, że ociepli się, jak tylko samolot włączy silnik. (...) Pani stewardesa serwuje nam kiszone ogórki i tuszonkę, taki pasztet w konserwie. Sven nie widzi, co ja widzę: w kabinie pilota jeden z panów podnosi kłapę, przykłada dwa druty na styk, odpala maszynę. Z łoskotem startujemy. Błagam wódkę, więcej wódki! (...) Okazuje się, że załoga Aeroflotu czekała na zespół metalowy małaolatów szarpidrutów. Ktoś pomylił papiery (...). Polski smak był więc taki, że małaolaty metalowcy poleciały samolotem nówką sztuką, a Sven Nykvist: zdezelowanym gruchotem z tuszonką (Niezgoda, 2013: 133).

Z całą pewnością, jak dowodzą różne opowieści, takie historie zbliżają ludzi na całe życie. Bielan i Nykvist pracowali razem przy ośmiu filmach, a Bielan wspomina: „Z asystenta »przynieś, podaj« zostałem operatorem kamery. Sven nauczył mnie zawodu. Nigdy mnie nie pouczał,

<sup>19</sup> W 2019 roku stało się o nim głośno za sprawą „zabawnego” incydentu z jego udziałem, do którego doszło na planie filmu *Szybcy i wściekły*. *Hobbs i Shaw* (Oleksiak, 2019).

kazał obserwować. Nigdy się nie denerwował. (...) Nauczył mnie, że najtrudniej to najprościej” (Niezgoda, 2013: 133). Jego pracę (co ważne, nie tylko profesjonalizm, lecz także luz, jaki charakteryzuje go na planie filmowym) doceniali tacy filmowcy i aktorzy jak Claudio Miranda, Ang Lee, Tom Cruise, Meg Ryan czy Rosie O’Donell.

Bielan wyjechał z kraju w 1988 roku jako dziewiętnastolatek. Polska, jak wynika zresztą z wywiadów z nim, nigdy nie była krajem, który odpowiadałby mu mentalnie. Po rozwodzie rodziców spędził jakiś czas w Stanach z matką i już zawsze do Hollywood go ciągnęło. Ukończył niewielką szkołę – Columbia College Hollywood, jednak tylko na taką był w stanie sam zarobić. Jest przykładem na to, iż nie trzeba być absolwentem prestiżowych uczelni, aby wznieść się na sam szczyt. Później przyszła wspomniana już współpraca z Nykvistem, która stała się katalizatorem dalszej, wielkiej kariery. Praca przy takich filmach jak *Królestwo*, *Hancock*, *Las Vegas Parano* i innych stała się trampoliną do projektów wysokobudżetowych takich jak: *Transformers* (2009, 2011, 2014, 2017), *Spectre*, *Deadpool 2*, *Szybcy i wściekli. Hobbs i Shaw*, *WandaVision*, *Bullet Train* czy *Tyler Rake 2*. Jednak jako najtrudniejsze wyzwanie w swoim życiu Bielan wciąż wspomina *Życie Pi*: „W szkole filmowej, nie tylko w Stanach, mówią ci, że trzy najgorsze rzeczy to: dzieci, zwierzęta i woda. My mieliśmy do tego kompletu jeszcze (...) 3D, które dla wszystkich było nowością. Cała siwizna, którą mam na głowie, wyszła mi po pracy nad tym filmem” (*Stracić głowę dla Bondy*).

## Andrzej Sekuła i przygoda z Quentinem

W tekście dotyczącym polskich gwiazd w Hollywood miejsce należy się też z całą pewnością Andrzejowi Sekule. Początki jego fascynacji kinem są bardzo podobne do tego, jak zaczynał Quentin Tarantino, z którym, o ironio, Sekuła spotkał się w końcu na planie filmowym. Wagary w kinie są tym, co Sekuła pamięta najwyraźniej ze swojego dzieciństwa:

Pamiętam kino Warszawa, być może ostatnie, gdzie pokazywano filmy na 70 mm i to wielkie tytuły! Wtedy się marzyło: „Jak byłoby to pięknie, gdyby moje nazwisko znalazło się w napisach”. Zacząłem kupować magazyny, czytałem o operatorach i w wieku 13, czy 14 lat już wiedziałem, co chcę w życiu robić (*Andrzej Sekuła – operator...*).

Droga do spełnienia marzeń nie była dla Sekuły usłana różami – rodzice niespecjalnie wspierali jego plany na przyszłość; operator filmowy wydawał im się, jak mówi sam Sekuła, „zawodem niepoważnym”. Wielokrotnie nie zdał egzaminów do Łódzkiej Szkoły Filmowej (a bez jej ukończenia właściwie nie dało się w tamtych czasach robić filmów). W końcu wyjechał za granicę i za pierwszym podejściem udało mu się dostać do National Film and Television School w Londynie. Podczas wyjazdu do Stanów (polski operator znalazł się w gronie kilku innych studentów, którym zaproponowano ten wyjazd) złożono mu ofertę pracy – i to nie byle jaką, skontaktował się z nim bowiem inny fascynat kina, Quentin Tarantino, i zaproponował mu pracę przy swoim pierwszym filmie. Podobnie jak w przypadku Wolskiego, który nie potrafił długo uwierzyć w *Piratów z Karaibów*, Sekuła spodziewał się, że *Wściekłe psy* trafią raczej do dystrybucji na DVD zamiast do kin. Jednak ogromny sukces zaowocował dalszą współpracą przy *Pulp Fiction* i *Czterech pokojach*. Przyszłość, która zapowiadała się bardzo owocnie, niestety potoczyła się inaczej:

Quentin zatrzymał mnie kiedyś na planie *Człowieka z Hollywood* i powiedział: Andrzej, przyrzekam, że zawsze, kiedy będę robił film, zaproponuję ci pracę, a ty zdecydujesz i jeśli nie będziesz chciał, to ewentualnie powiesz: Może następny film. Przy kolejnym filmie złamał tę obietnicę. Następnym filmem był obraz *Jackie Brown*, do którego Quentin wynajął całą moją ekipę filmową, ale innego operatora. Gdy Tarantino przymierzał się do kolejnego filmu *Kill Bill*, dostałem propozycję od producentów i odmówiłem. W tym przypadku zwyciężyło moje ego, a nasze drogi się rozeszły. Potem zadzwonił do mnie mój agent, że producenci chcą podać moje nazwisko do kolejnego filmu Quentina – *Bękarty wojny*. Wtedy ponownie odmówiłem.

Ale to był czas, gdy zająłem się reżyserowaniem filmów. Wybrałem, niestety, nieciekawe scenariusze. Ale to już inny temat (*Andrzej Sekuła – operator...*).

## Czy byli inni?

Oczywiście opisani powyżej nie zamykają panteonu gwiazd polskiej sztuki operatorskiej. Nie sposób w kontekście hollywoodzkich sukcesów byłoby nie wspomnieć Łukasza Żala, nominowanego dwukrotnie do Oscara za najlepsze zdjęcia do filmów Pawła Pawlikowskiego. Żal może się poszczycić funkcją autora zdjęć do trzech nominowanych do Oscara obrazów: *Idy*, *Zimnej wojny*, a kilka lat wcześniej krótkometrażowego filmu dokumentalnego *Joanna*. Andrzej Bartkowiak, który wyemigrował do USA w 1972 roku, jest autorem zdjęć do takich hitów jak: *Honor Prizzich*, *Speed*, *Upadek*, *Gatunek*, *Czułe słówka*, *Góra Dantego* i *Speed. Niebezpieczna prędkość*. Jego tryumfalny przemarsz przez hollywoodzkie salony rozpoczęła praca przy filmie *Książę wielkiego miasta* (1981). Obraz wyreżyserował Sidney Lumet – odpowiedzialny wcześniej za sukcesy *Dwunastu gniewnych ludzi* z Henrym Fondą czy *Werdyktu* z Paulem Newmanem. Bartkowiak para się także od czasu do czasu reżyserią filmową<sup>20</sup>. Najbardziej znane tytuły jego autorstwa to bez wątpienia *Romeo musi umrzeć* z Jetem Li i tragicznie zmarłą piosenkarką Aaliyah oraz *Mroczna dzielnica* ze Stevenem Seagalem. Nie są to może tytuły wysokoartystyczne, ale z całą pewnością odniosły spory sukces kasowy. Polska wydała też na świat naczelnego operatora Tylera Perry'ego – króla kina afroamerykańskiego<sup>21</sup>. Alexander Gruszynski, który do szkoły filmowej uczęszczał w Kopenhadze, z sentymentem wspomina swoje duńskie czasy. Żaden z jego filmów nie okazał się wielkim sukcesem, jednak warto w jego dorobku odnotować choćby tytuł *Klub 54* czy dość popularną swego czasu *Szkołę czarownic* – w obu filmach pojawiła się późniejsza gwiazda serii *Krzyk* – Neve Campbell.

<sup>20</sup> Tę przygodę rozpoczął w 2000 roku.

<sup>21</sup> Współpraca Tylera Perry'ego i Alexandra Gruszynskiego rozpoczęła się od wspólnej znajomej, którą była Oprah Winfrey.

Anegdota głosi, że polskich operatorów charakteryzuje wysoka kultura pracy i niespotykane umiejętności przede wszystkim z braku pieniędzy. Ci, o których mowa była w niniejszym artykule, i wielu innych to najczęściej emigranci lat 70. i 80. XX wieku. Zaczynali swoje kariery w warunkach politycznie niesprzyjających, pod prężeniem prześladowań (w 1968 roku na ich skutek z funkcji rektora łódzkiej szkoły filmowej, którą kończyło wielu z nich, zrezygnował Jerzy Teoplitz, jeden z najznakomitszych historyków i krytyków polskiego kina<sup>22</sup>, trzykrotny juror konkursu głównego festiwalu filmowego w Cannes), bez dostępu do światowej klasy sprzętu do filmowania, który popularny był już wtedy na całym świecie<sup>23</sup>, lub jako pomagierzy-imigranci, którzy na swoją pozycję musieli zapracować ponadprzeciętnymi zdolnościami. Z całą pewnością zagrała tu też ułańska fantazja, która jest częścią naszego narodowego DNA – polski operator nie boi się położyć kamery na ziemi, nie boi się zdjęć z ręki, nie boi się także wyjść ze studia w plener. W Polsce operator był – i miejmy nadzieję, zawsze będzie – najbliższym współpracownikiem reżysera. Nigdy nie był wyłącznie „statywem do kamery”. Polscy operatorzy znani są w Hollywood z tego, że zawsze mają własną koncepcję pracy i chętnie dzielą się swoimi spostrzeżeniami z reżyserem. A jeśli ktoś nie chce ich słuchać? „Sławomir Idziak miał w Stanach Zjednoczonych współpracować z pewnym wybitnym reżyserem. Zaczął z nim dyskutować o scenariuszu. »Nie interesują mnie pana koncepcje« – usłyszał. Wycofał się” (*Kamiński, Idziak, Żal...*, 2019). Jeśli wymienić chcemy najlepszych i największych polskich filmowców, obok reżyserów takich jak Andrzej Wajda, Krzysztof Kieślowski czy Agnieszka Holland jednym tchem wyrecytujemy nazwiska operatorów: Pawła Edelmana, Adama Holendra, Jerzego Lipmana, Kurta Webera.

<sup>22</sup> „W latach 70. wykładowcą, a później rektorem został Wojciech Jerzy Has, który autorytetem artystycznym zapewniał Szkole poczucie niezależności” (<https://www.filmschool.lodz.pl/szkola/historia> [dostęp: 15.04.2020]).

<sup>23</sup> W Japonii już w latach 60. rozpoczęto prace nad wdrożeniem systemu High Definition. CGI, które popularne stało się na początku lat 90. (kiedy to Polska wygrzebywała się z gruzów komunizmu), wykorzystywano w Hollywood już w latach 80.



Jeden z tych najznakomitszych – Jerzy Wójcik, autor zdjęć do filmów Wajdy, Munka, Kawalerowicza, Kutza, Hoffmana – mówi:

Technika nie decyduje o tym, czy powstaną wspaniałe obrazy (...). Najistotniejszy jest kontakt twórcy ze światem. Trzeba mieć ochotę, by poznać innych, by dowiedzieć się czegoś więcej o sobie samym. A już jak to się robi, to mniej ważne. Można zrozumieć świat, kręcąc czarno-biały film na 16-mm taśmie (*Kamiński, Idziak, Żal...*, 2019).

Inny – Adam Holender – dodaje: „Mieliśmy w Polsce świetną szkołę filmową, a operatorzy mogą pokonywać granice łatwiej niż reżyserzy czy aktorzy, bo do zrobienia dobrych zdjęć nie potrzebują biegłej znajomości języka” (*Top 10...*, 2013).

## Filmografia

*Adwokat (The Counselor)*, 2013, Ridley Scott, Dariusz Wolski.

*Amistad (Amistad)*, 1997, Steven Spielberg, Janusz Kamiński.

*Bękart wojny (Inglourious Basterds)*, 2009, Quentin Tarantino, Robert Richardson.

*Blizna*, 1976, Krzysztof Kieślowski, Sławomir Idziak.

*Bullet Train (Bullet Train)*, 2022, David Leitch, Jonathan Sela.

*Czas wojny (War Horse)*, 2011, Steven Spielberg, Janusz Kamiński.

*Cztery pokoje (Four Rooms)*, 1995, Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, Andrzej Sekuła.

*Czułe słówka (Terms of Endearment)*, 1983, James L. Brooks, Andrzej Bartkowiak.

*Deadpool 2 (Deadpool 2)*, 2018, David Leitch, Jonathan Sela.

*Dekalog*, 1989–1990, Krzysztof Kieślowski, różni operatorzy.

*Dom Gucci (House of Gucci)*, 2021, Ridley Scott, Dariusz Wolski.

*Dwunastu gniewnych ludzi (12 Angry Men)*, 1957, Sidney Lumet, Boris Kaufman.

*Exodus. Bogowie i królowie (Exodus: Gods and Kings)*, 2014, Ridley Scott, Dariusz Wolski.

*Fan (The Fan)*, 1996, Tony Scott, Dariusz Wolski.

*Gattaca (Gattaca)*, 1997, Andrew Niccol, Sławomir Idziak.

- Gatunek (Species)*, 1995, Roger Donaldson, Andrzej Bartkowiak.
- Góra Dantego (Dante's Peak)*, 1997, Roger Donaldson, Andrzej Bartkowiak.
- Hancock (Hancock)*, 2008, Peter Berg, Tobias A. Schliessler.
- Harry Potter i Zakon Feniksa (Harry Potter and the Order of the Phoenix)*, 2007, David Yates, Sławomir Idziak.
- Helikopter w ogniu (Black Hawk Down)*, 2001, Ridley Scott, Sławomir Idziak.
- Honor Prizzich (Prizzi's Honor)*, 1985, John Huston, Andrzej Bartkowiak.
- Ida (Ida)*, 2013, Paweł Pawlikowski, Łukasz Żal.
- Jackie Brown (Jackie Brown)*, 1997, Quentin Tarantino, Guillermo Navarro.
- Joanna (Joanna)*, 2013, Aneta Kopacz, Łukasz Żal.
- Karbala*, 2015, Krzysztof Łukaszewicz, Arkadiusz Tomiak.
- Karmazynowy przyływ (Crimson Tide)*, 1995, Tony Scott, Dariusz Wolski.
- Klub 54 (54)*, 1998, Mark Christopher, Alexander Gruszynski.
- Król Artur (King Arthur)*, 2004, Antoine Fuqua, Sławomir Idziak.
- Królestwo (The Kingdom)*, 2007, Peter Berg, Mario Fiore.
- Królik film o zabijaniu*, 1988, Krzysztof Kieślowski, Sławomir Idziak.
- Kruk (The Crow)*, 1994, Alex Proyas, Dariusz Wolski.
- Krzyk (Scream)*, 1996, Wes Craven, Mark Irwin.
- Księż wielkiego miasta (Prince of the City)*, 1981, Sidney Lumet, Andrzej Bartkowiak.
- Lincoln (Lincoln)*, 2012, Steven Spielberg, Janusz Kamiński.
- Lista Schindlera (Schindler's List)*, 1993, Steven Spielberg, Janusz Kamiński.
- Lokator (The Tenant)*, 1976, Roman Polański, Sven Nykvist.
- Marsjanin (The Martian)*, 2015, Ridley Scott, Dariusz Wolski.
- Morderstwo doskonałe (A Perfect Murder)*, 1998, Andrew Davis, Dariusz Wolski.
- Motyl i skafander (The Diving Bell and the Butterfly)*, 2007, Julian Schnabel, Janusz Kamiński.
- Mroczna dzielnica (Exit Wounds)*, 2001, Andrzej Bartkowiak, Glen MacPherson.
- Napoleon (Napoleon)*, 2023, Ridley Scott, Dariusz Wolski.
- Obcy. Przymierze (Alien: Covenant)*, 2017, Ridley Scott, Dariusz Wolski.
- Opowieści o miłości i mroku (A Tale of Love and Darkness)*, 2015, Natalie Portman, Sławomir Idziak.
- Ostatni pojedynek (The Last Duel)*, 2021, Ridley Scott, Dariusz Wolski.
- Piraci z Karaibów. Klątwa czarnej perły (Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl)*, 2003, Gore Verbinski, Dariusz Wolski.

- Piraci z Karaibów. Na krańcu świata (Pirates of the Caribbean: At World's End)*, 2007, Gore Verbinski, Dariusz Wolski.
- Piraci z Karaibów. Na nieznanym wodach (Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides)*, 2011, Rob Marshall, Dariusz Wolski.
- Piraci z Karaibów. Zemsta Salazara (Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales)*, 2017, Joachim Rønning, Espen Sandberg, Paul Cameron.
- Podwójne życie Weroniki (The Double Life of Veronique)*, 1991, Krzysztof Kieślowski, Sławomir Idziak.
- Prometeusz (Prometheus)*, 2012, Ridley Scott, Dariusz Wolski.
- Przejęcie podziemne*, 1972, Krzysztof Kieślowski, Sławomir Idziak.
- Pulp Fiction (Pulp Fiction)*, 1994, Quentin Tarantino, Andrzej Sekuła.
- Romeo musi umrzeć (Romeo Must Die)*, 2000, Andrzej Bartkowiak, Glen MacPherson.
- Spectre (Spectre)*, 2015, Sam Mendes, Hoyte van Hoytema.
- Speed (Speed)*, 1994, Jan de Bont, Andrzej Bartkowiak.
- Szeregowiec Ryan (Saving Private Ryan)*, 1998, Steven Spielberg, Janusz Kamiński.
- Szkoła czarownic (The Craft)*, 1996, Andrew Fleming, Alexander Gruszynski.
- Szybcy i wściekli. Hobbs i Shaw (Fast & Furious Presents: Hobbs & Shaw)*, 2019, David Leitch, Jonathan Sela.
- Transformers (Transformers)*, 2007, Michael Bay, Mitchell Amundsen.
- Transformers: Dark of the Moon (Transformers: Dark of the Moon)*, 2011, Michael Bay, Amir Mokri.
- Transformers. Wiek zagłady (Transformers: Age of Extinction)*, 2014, Michael Bay, Amir Mokri.
- Transformers. Zemsta upadłych (Transformers: Revenge of the Fallen)*, 2009, Michael Bay, Ben Seresin.
- Trzy kolory. Niebieski (Three Colors: Blue)*, 1993, Krzysztof Kieślowski, Sławomir Idziak.
- Tyler Rake 2 (Extraction 2)*, 2023, Sam Hargrave, Newton Thomas Sigel.
- Upadek (Falling Down)*, 1993, Joel Schumacher, Andrzej Bartkowiak.
- WandaVision (WandaVision)*, 2021, Matt Shakman, Jess Hall.
- Werdykt (The Verdict)*, 1982, Sidney Lumet, Andrzej Bartkowiak.
- West Side Story (West Side Story)*, 2021, Steven Spielberg, Janusz Kamiński.
- Władca Pierścieni. Drużyna Pierścienia (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)*, 2001, Peter Jackson, Andrew Lesnie.
- Wściekle psy (Reservoir Dogs)*, 1992, Quentin Tarantino, Andrzej Sekuła.

*Wszystkie pieniądze świata (All the Money in the World)*, 2017, Ridley Scott, Dariusz Wolski  
*Zimna wojna (Cold War)*, 2018, Paweł Pawlikowski, Łukasz Żal.  
*Życie Pi (Life of Pi)*, 2012, Ang Lee, Claudio Miranda.

## Literatura

*Andrzej Sekuła – operator Quentina Tarantino*, wroclaw.pl, <https://www.wroclaw.pl/extra/andrzej-sekula-operator-quentina-tarantino> [dostęp: 30.01.2020].  
*Janusz Kamiński*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/janusz-kaminski> [dostęp: 4.12.2023].  
*Kamiński, Idziak, Żal. Tajemnica sukcesu za kamerą*, 2019, Plus Minus, 27.09.2019, <https://www.rp.pl/Plus-Minus/309279979-Kaminski-Idziak-Zal-Tajemnica-sukcesu-za-kamera.html> [dostęp: 6.12.2023].  
*Karbala*, filmpolski.pl, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1235663> [dostęp: 2.12.2023].  
Kuźma D., 2015, „*Exodus – bogowie i królowie*”: spektakl bez duszy, onet.pl, 9.01.2015, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/exodus-bogowie-i-krolowie-spektakl-bez-duszy-recenzja/w4shd1r> [dostęp: 2.12.2023].  
Nieżgoda A., 2013, *Hollywood.pl*, Wydawnictwo Hollywood PL, Warszawa.  
Oleksiak O., 2019, *Szybcy i Wściekli: Polak znokautowany na planie filmu! Jest wideo*, 30.07.2019, <https://4fun.tv/news/szybcy-i-wsciekli-polak-lukasz-bielan-znokautowany-na-planie-wideo> [dostęp: 1.12.2019].  
*Sławomir Idziak*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/slawomir-idziak> [dostęp: 11.11.2018].  
*Stracić głowę dla Bondy*, <https://www.harpersbazaar.pl/kultura/499/stracic-glowe-dla-bonda-z-lukaszem-bielanem-rozmawia-rafal-slawon> [dostęp: 1.12.2019].  
*Top 10: Najbardziej utalentowani polscy operatorzy filmowi*, 2013, WP Film, 19.11.2013, <https://film.wp.pl/top-10-najbardziej-utalentowani-polscy-operatorzy-filmowi-6025253306688641> [dostęp: 10.11.2018].  
*Trzy kolory. Niebieski*, filmpolski.pl, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=125586> [dostęp: 2.12.2023].

## Netografia

<https://www.filmschool.lodz.pl/szkola/historia> [dostęp: 2.12.2023].

AGNIESZKA TAMBOR – PhD, Institute of Cultural Sciences, University of Silesia, Katowice, Poland / dr, Instytut Nauk o Kulturze, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Conducts research on film, glottodidactics and culture. For many years she has been cooperating with the School of Polish Language and Culture. She is a lecturer at Postgraduate Qualification Studies in Teaching Polish Culture and Polish as a Foreign Language (Polish, foreign and online editions) and Postgraduate Regional Studies. She conducts media education training for ORPEG, the Political Criticism Club and other institutions. She is an author and manager of international projects promoting the Polish language and culture: With Polish Cinema into the World, 100 Ecofacts that Every Learner of Polish Should Talk About, Language Competence – Task Innovation, Spoken Poland, Spread your Wings Like an Eagle, 100 Facts from the Polish History that Every Foreigner Should Know ([www.100faktowzhistorii.pl](http://www.100faktowzhistorii.pl)). She is a Polish film promotor – she took part, among others, at Polish Days in Prešov and Shenyang, in cultural events in Beijing, Curitiba, and Jakarta – everywhere trying to increase knowledge about Polish cinema. For many years she has conducted entrance exams in Polish for candidates wanting to study at the University of Silesia. She has conducted workshops for teachers abroad, including the United States, Brazil, Canada, Kazakhstan and China. Her publications also include didactic games (e.g. Ekomemory [Ecomemory], and numerous textbooks such as *Nowa polska półka filmowa. 100 filmów, które każdy cudzoziemiec zobaczyć powinien* [A New Polish Film Shelf. The 100 Films that Every Foreigner Should See] (Katowice 2015), *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* [A Shelf of Polish Film. Short Acting and Animated Films in Teaching Polish as a Foreign Language] (together with Justyna H. Budzik, Katowice 2018), *(Nie)codzienny polski. Teksty i konteksty* [Uncommon/Everyday Polish. Texts and Contexts] (Katowice 2018), *Licz na Banacha* [Count on Banach] (Katowice 2019; a textbook for teaching specialist vocabulary in the exact sciences), *Śląskie ścieżki*

*filmowe* [*Paths of Silesian Film*] (Katowice 2022), and *Polacy znani i nieznan* [*Known and Unknown Poles*] (Katowice 2023). She runs a blog and film channel *Polska Półka Filmowa*: <https://www.youtube.com/polskapolkafilмова>, [www.polskapolkafilмова.pl](http://www.polskapolkafilмова.pl), that can be found on the most popular social media.

Filmoznawczyni, glottodydaktyczka, kulturoznawczyni. Od wielu lat współpracuje ze Szkołą Języka i Kultury Polskiej. Wykłada na Podyplomowych Studiach Kwalifikacyjnych Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego (edycje polskie, zagraniczne i online) oraz Podyplomowych Studiach z Wiedzy o Regionie. Prowadzi szkolenia z zakresu edukacji medialnej dla ORPEG, Świetlicy Krytyki Politycznej i innych instytucji. Jest autorką i kierowniczką międzynarodowych projektów promujących język polski i kulturę polską: *Z kinem polskim w świat, 100 ekofaktów*, o których każdy uczący się polskiego mówić powinien, *Kompetencja językowa – innowacja zadaniowa, Polska na językach, Rozwiń skrzydła jak orzeł, 100 faktów z historii Polski*, które każdy cudzoziemiec znać powinien ([www.100faktowzhistorii.pl](http://www.100faktowzhistorii.pl)). Promotorka filmu polskiego – brała udział m.in. w Polskich Dniach w Preszowie i Shenyangu, w wydarzeniach kulturalnych w Pekinie, Kurytybie, Dżakarcie – wszędzie starając się zwiększać wiedzę o polskim kinie. Prowadziła warsztaty dla nauczycieli za granicą, m.in. w Stanach Zjednoczonych, Brazylii, Kanadzie, Kazachstanie i Chinach. Jest autorką wielu artykułów i książek związanych z nauczaniem kultury polskiej i języka polskiego. Wśród jej publikacji są także gry dydaktyczne (np. Ekomemory) oraz liczne podręczniki, m.in.: *Nowa polska półka filmowa. 100 filmów, które każdy cudzoziemiec zobaczyć powinien* (Katowice 2015), *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (razem z Justyną H. Budzik, Katowice 2018), *(Nie)codzienny polski. Teksty i konteksty* (Katowice 2018), *Licz na Banacha* (Katowice 2019; podręcznik do nauczania słownictwa specjalistycznego z zakresu nauk ścisłych), *Śląskie ścieżki filmowe* (Katowice 2022) oraz *Polacy znani i nieznan* (2023). Prowadzi społecznościowy kanał *Polska Półka Filmowa* (<https://www.youtube.com/polskapolkafilмова>, [www.polskapolkafilмова.pl](http://www.polskapolkafilмова.pl)), który można znaleźć w najpopularniejszych mediach społecznościowych.

E-mail: [agnieszka.tambor@us.edu.pl](mailto:agnieszka.tambor@us.edu.pl)



Agnieszka Nęcka-Czapska

<https://orcid.org/0000-0002-0874-0295>

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Katowice, Polska

## Półka literacka 2023

Literary Bookshelf 2023

**Abstract:** This sketch presents the most interesting / most appreciated by reviewers Polish prose and poetry books published in 2023. Its aim is a kind of summary of what happened on the Polish publishing market in the past year. The author attempts to answer questions about how bestseller lists were shaped and whether the sense of threat caused by, for example, the coronavirus pandemic or the war in Ukraine somehow influenced writers and poets by being reflected in their texts. The idea has been to find out what type of fiction was most readily published and which writers and poets enjoyed the greatest interest from reviewers. The brief analysis and interpretation of the ten prose and poetic works presented here also shows what other commentators on contemporary literary life wrote about them. The selection of books has therefore been based not so much on the author's subjective feelings, but primarily on their reception. In addition, the aim of the sketch has been to present the publishing diversity and to draw attention to the most popular creative tendencies. Among the authors discussed are Martyna Bunda, Anna Cieplak, Darek Foks, Inga Iwasiów, Marcin Kurek, Bartłomiej Majzel, Zośka Papużanka, Marta Podgórnik, Joanna Roszak and Michał Witkowski – thus, in most cases, authors who are well known to the Polish reading public and who announced their new books in some cases after several years of silence. It is clear from the compilation that the works which were particularly appreciated by (also “professional”) readers were those in which the authors attempted to unite shattered identities, returned to a traumatic past, and tried to put the “here and now” in order. The text falls within the fields of literary studies and literary criticism.

**Keywords:** 21st century Polish literature, publishing market, bestsellers of 2023, summary

**Abstrakt:** Szkic prezentuje najciekawsze / najbardziej doceniane przez recenzentów polskie książki prozatorskie i poetyckie opublikowane w 2023 roku. Jego celem jest swoiste podsumowanie tego, co działo się na polskim rynku wydawniczym w minionym roku. Autorka próbuje odpowiedzieć na pytania dotyczące tego, jak kształtowały się listy bestsellerów i czy poczucie zagrożenia wywołane choćby pandemią koronawirusa lub wojną w Ukrainie w jakiś sposób wpłynęło na pisarki/pisarzy, poetów/poetki, odbijając się w ich tekstach. Zamysłem było sprawdzenie, jakiego typu literaturę piękną najchętniej wydawano i jacy pisarze/pisarki, poeci/poetki cieszyli się największym zainteresowaniem recenzentów. Przedstawiona krótka analiza i interpretacja dziesięciu utworów prozatorskich i poetyckich pokazuje również, jak o nich pisali inni komentatorzy współczesnego życia literackiego. Wybór książek został zatem oparty nie tyle na subiektywnych odczuciach autorki, ile przede wszystkim na recepcji. Celem szkicu stało się ponadto zaprezentowanie różnorodności publikacyjnej oraz zwrócenie uwagi na najpopularniejsze tendencje twórcze. Wśród omówionych twórców znaleźli się: Martyna Bunda, Anna Cieplak, Darek Foks, Inga Iwasiów, Marcin Kurek, Bartłomiej Majzel, Zośka Papużanka, Marta Podgórnik, Joanna Roszak i Michał Witkowski – a zatem w większości przypadków autorzy doskonale znani polskiej publiczności czytającej, którzy ogłosili swoje nowe książki niekiedy po kilku latach milczenia.

Z przygotowanego zestawienia wynika, że szczególnym uznaniem (także „zawodowych”) czytelników cieszyły się przede wszystkim te dzieła, w których twórcy usiłowali scalać rozbite tożsamości, powracali do traumatycznej przeszłości, próbując uporządkować „tu i teraz”. Tekst mieści się w obrębie literaturoznawstwa i krytyki literackiej.

Słowa kluczowe: literatura polska XXI wieku, rynek wydawniczy, bestsellery 2023 roku, podsumowanie

Wielu wskazuje na to, że rok 2023 pokazał swego rodzaju zastój polskiego rynku prozatorsko-poetyckiego. Ukazało się wprawdzie co najmniej kilkanaście ciekawych, bez wątplenia wartościowych książek, ale trudno byłoby obronić tezę, zgodnie z którą takich wydawniczych hitów dałoby się wymienić wiele. Nie pojawiły się spektakularne publikacje (takie, za jaką rok wcześniej uznano *Ten się śmieje, kto ma zęby* Zyty Rudzkiej) czy bardzo dobrze rokujące debiuty. Mijający sezon to raczej stagnacja, która przekonuje – przynajmniej piszącą te słowa – że mamy do czynienia z potwierdzaniem lub też ugruntowywaniem nazwisk dość dobrze zakorzenionych w naszej czytelniczej świadomości. Dość wspomnieć Martynę Bundę, Annę Cieplak, Darka Foksa, Inę Iwasiów, Marcina Kurka, Bartłomieja Majzla, Zośkę Papużankę, Martę Podgórnik, Joannę Roszak czy Michała Witkowskiego. Już pobieżne zestawienie najnowszych propozycji wydawniczych przedstawionych przez wymienione autorki i autorów pokazuje, że nadal żyjemy w kryzysie i lęku o względnie spokojne jutro (wywołane najpierw pandemią Covid-19, później wybuchem wojny w Ukrainie), które powodują utrzymywanie się stanu niepewności. Jak wskazuje przegląd recepcyjny poszczególnych publikacji, pisarze i pisarki cenieni byli m.in. za mierzenie się z „dużymi” tematami: przemijaniem, śmiercią, zanikiem wartości, kłopotami tożsamościowymi czy poszukiwaniem własnego „ja” w przestrzeni płciowej (dość wspomnieć choćby wysoko ocenione *Nigdy nie będziesz szło samo* Anouk Herman lub *Moja ukochana i ja* Renaty Lis). Ich książki nie zawsze były pod każdym względem dopracowane. Bywało, że wywoływały wrażenie złożonych nieco nazbyt pospiesznie. Mimo bowiem tkwiącego w nich uroku stylu i fabularnego potencjału twórcy nie zawsze umieli zapanować nad tokiem snutych opowieści, ale finalnie potrafili do siebie przekonać albo dobrze odwzorowywanych



autentyzmem, albo fabularnym potencjałem i ukłonem w stronę interpretacyjnej wieloaspektowości.

Poniżej prezentuję – w dość skrótowej formie – dziesięć książek prozatorskich i poetyckich, które z różnych powodów zrobiły na mnie największe wrażenie, zapadły w pamięć, poruszyły emocje, choć – co istotne – które doczekały się także pochlebnych opinii komentatorów współczesnego życia literackiego.

Martyna Bunda: *Podwilcze*.  
Wydawnictwo Literackie

*Podwilcze* to trzecia – po dobrze przyjętych przez czytelników *Kocie niebieskim* i *Nieczułości* – powieść w dorobku Martyny Bundy. Tym razem bohaterką jest Kornelia, samotna nauczycielka, która uciekając przed tabloidowym sekskandalem, pod nieobecność właściciela zrujnowanego pałacu w Podwilczu opiekuje się mieszkającymi tam psami. Wiele miejsca tym samym autorka poświęca nie tylko tematyzowaniu zauroczania sznaucerami olbrzymimi, lecz także próbie przeanalizowania więzi człowieka ze zwierzęciem, starając się dookreślić relacje między kulturą a naturą. *Podwilcze* przynosi również opowieść o skomplikowanym i pełnym kontrowersji związku mentorki z uczennicą, o pożądaniu, o trudnym dorastaniu pod okiem surowej matki w jednym z kartuskich domów i w konsekwencji – o niełatwym poszukiwaniu samej siebie oraz swojego miejsca w świecie, a także o fascynacji sztuką prerafaelitów i o sile wstydu. Nad utworem swego rodzaju patronat sprawują dwie postaci: Sydonia von Borck oraz Maria Antonina, unaoczniając, że kobiety, które nie podporządkowują się normom społecznym dyktowanym przez czasy, w jakich żyją, egzystują w każdej epoce i walczą z pruderią oraz hipokryzją społeczeństwa. *Podwilcze* jest bowiem historią zataczającą krąg – wszak Kornelia nawiąże wyjątkowe relacje ze swoją podopieczną, doprowadzając do wybuchu skandalu. Jak dowodziła Kinga Dunin:

Kornelia powtórzy ten model relacji ze swoją uczennicą i to będzie ten sekskandal wspomniany na początku powieści. Z jednej strony zwierzęcy seks, z drugiej kobiece pożądanie, wielowymiarowe, bogate, może nawet seksu niepotrzebujące. No i jakaś kobieca odmiana „greckiej miłości”, inicjacji młodych chłopców przez starszych mężczyzn. Kornelia wróci z Podwilcza do swoich problemów, poznamy też dalsze losy jej nieszczęśliwej i złej matki, która odnajdzie szczęście z inną kobietą (Dunin, 2023).

Silne emocje i dziw(acz)ne sploty zdarzeń sprawiają, że w przypadku najnowszej powieści Bundy otrzymujemy historię o specyficznych zbiegach okoliczności, które pojawiając się znienacka, modelują (często w dość nieoczywisty sposób) nakładające się na siebie wątki, a tym samym – nasze życie. *Podwilcze* jest bowiem nie tylko wielowątkową, lecz także wieloaspektową narracją, która zauroczyć może nastrojowością i wymykaniem się zasufladkowaniu przede wszystkim jako opowieść o trudnym dojrzewaniu.

Anna Cieplak: *Ciało huty*.  
Wydawnictwo Literackie

*Ciało huty*, które przykuwa uwagę już samą szatą graficzną, jest szóstą książką docenianej i nagradzanej pisarki pochodzącej z Dąbrowy Górniczej. Tym razem Anna Cieplak akcją utworu usytuowała w przestrzeni Zagłębia Dąbrowskiego, punktem centralnym czyniąc Hutę Katowice. Pod żadnym względem nie jest to jednak opowieść przypominająca te formatowane w duchu socrealistycznym. Jak próbuje przekonać autorka:

Możliwe, że wszyscy żyjemy inną historią niż ta, która się dzieje na naszych oczach, i nie jesteśmy w stanie dostrzec złożoności czasu historycznego, bo ogranicza nas ciało. Nie mają z tym nic wspólnego ignorancja czy wąski horyzont – czasami chodzi o czystą fizjologię, którą pominięto

w Biblii i innych księgach założycielskich. Początek huty był fizjologiczny i mistyczny (Cieplak, 2023: 59).

Nie inaczej jest w przypadku huty, która stawszy się symbolem regionu, z jednej strony zniszczyła przyrodę, z drugiej – pozwoliła mieszkańcom pracować i żyć. W rezultacie Cieplak opowiada o dramatach, jakich codziennie doświadczały kobiety zatrudnione w hucie (zwłaszcza te pracujące w kuchni), wywoływanych chorobach, alkoholizmie czy próbie samobójczej, starając się uświadomić, że mimo upływu czasu i zmieniających się okoliczności historycznych pewne problemy pozostają niezmiennie.

Komentująca najnowszą książkę Cieplak Justyna Sobolewska dowodziła, że

dziś ten temat [temat huty – A.N.-C.] wraca, ale z innej perspektywy niż ta, którą mieli budowniczcy, np. w historiach o awansie społecznym. U Anny Cieplak to jest opowieść snuta przez dwie kobiety, Ewę i Ulę, które przyjeżdżają na budowę, żeby zacząć nowe życie. I ich historia jest inna od tej oficjalnej, to opowieść przedstawiona od kuchni, pokazująca ciężar codzienności, układów, a przede wszystkim przemocy – gwałtu. Kolejne pokolenie – przede wszystkim Maja, córka Uli – próbuje tę przeszłość zrozumieć, obnażyć tajemnice, które ukrywają obie kobiety (Sobolewska, 2023).

Tym samym narracja prowadzona jest dwutorowo. Pierwsza warstwa historii jest współczesna, druga deleguje czytelników 50 lat wstecz, gdy Huta Katowice dopiero powstawała, będąc nadzieją na „lepsze jutro”, a ludzie „Żyli czasem historycznym i linearnym, w którym więcej rzeczy przeżywało się razem, niezależnie od tego, czy były złe, czy dobre, fałszywe czy mityczne, z przewagą tych ostatnich” (Cieplak, 2023: 55). W swoją opowieść, by wiarygodnie oddać koloryt czasów Polski Ludowej, Cieplak wplotła realne wydarzenia, m.in. takie jak: dzielenie się szczepkami roślin przez kobiety, tzw. czyny społeczne, dzień spustu pierwszej surówki, konkurs piosenki o hucie, wizyta Mirosława Hermaszewskiego czy Czesława Niemena w zakładzie, strajk zorganizowany w 1981 roku, zwolnienia będące efektem cięć

etatów, wakacje pracownicze czy przylot 300 bocianów na budowę. „Wbrew tytułowi *Ciało huty* opowiada o wielu ciałach. Ciele przyrody, ograbionej i wyjałowionej przez hutę, ciele tytułowego zakładu, oddziałującego na środowisko i osoby w nim pracujące, ale przede wszystkim o ciałach kobiet, na których praca w zakładzie odcisnęła piętno, oraz ich dzieci, dziedziczących po nich więcej niż myślą. Cieplak błyskotliwie kreśli współdziałanie tych wszystkich organizmów – natury, huty i ludzi – wskazuje na symbiotyczne i pasożytnicze relacje” (Nowicka, 2023). Cieplak w *Ciele huty* snuje zatem opowieść nie tylko o tym, jak Huta Katowice wrosła w życie mieszkańców zagłębiowsko-śląskiego regionu, lecz także o sile kobiet i ich solidarności, która pozwalała jednoczyć się w trudnych chwilach.

Inga Iwasiów: *Późne życie*.

Wydawnictwo Drzazgi

Inga Iwasiów akcję swojej najnowszej książki umieściła w jednej z nadbałtyckich osad w czasie bliżej nieokreślonym, o którym da się powiedzieć właściwie jedno – że jest specyficznym splotem tego, co minione, z tym, co teraźniejsze. To opowieść wielowątkowa i wielogłosowa. Mamy tu do czynienia z różnymi bohaterami i bohaterkami – tym samym z różnorodnymi biografiami oraz różnymi doświadczeniami czy oczekiwaniami, a także różnymi reakcjami i mniejszymi lub większymi kryzysami, z którymi się trzeba (z)mierzyć, a które w efekcie przynieść mogą ukojenie i wpadnięcie w rutynę. Zdaniem Piotra Sadzika

Tę schyłkowość i melancholijne poczucie dokonanego sygnalizuje już tytuł. *Późne życie* to być może pierwsza polska proza pandemicznego zatrzymania akcji, książka właściwie preapokaliptyczna: na dotychczasowy świat spadły już wykolejające jego porządek wydarzenia, wszystko jednak zastyga w zawieszeniu, jak gdyby przed jeszcze potężniejszym, ale jedynie przewidzianym, nie zaś wyobrażonym wybuchem. Iwasiów wrzuca nas więc

w monotonię stężalego w bezruchu świata, w środek „uporczywie przedłużającej się sytuacji przejściowej”, która staje się rutyną. To raczej zapis nieokazałego krzątaństwa uprawianego pośrodku niespektakularnej anomii, kiedy sygnały końca mieszają się z przekonaniem, że mimo wszystko nic się nie zmieniło (Sadzik, 2023).

W konsekwencji sportretowane w *Późnym życiu* osoby na rozmaite sposoby próbują przetrwać w naznaczonej kryzysem rzeczywistości. Pisarka tematyzuje rozpadanie się (właściwie na naszych oczach) świata, który z każdym kolejnym dniem okazuje się jeszcze bardziej niestabilny, zagrożony, wypalony, późny. Być może poniekąd z tego powodu tak istotna jest pamięć, która bywa kapryśna i wybiórcza, ale jednocześnie pozwala przeżyć.

Najświeższa powieść Iwasiów pokazuje też, że marzenia spełniają się inaczej, niż zakładamy, za każdym razem zaś istotne są relacje wspólnotowe: „Nie prosz, bo będzie ci dane. Nie marz, marzenia spadają na łeb w najmniej stosownej chwili i już chcesz odwołać intencję, ukraść wotywnie łańcuszki i udać się do swojego poprzedniego, wyleżanego bytowiska” (Iwasiów, 2023: 283).

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że Iwasiów portretuje jakiś początek apokalipsy. Tytuł może wskazywać, że mamy do czynienia z opisem pewnego etapu (także w życiu każdego z nas). „Może to tylko metafora stopniowego przechodzenia do innej rzeczywistości, przełomu także i biologicznego. Dogodny czas podsumowań i rozliczeń dotychczasowego życia. Bo głos – zwłaszcza kobiet – mocno w tej powieści wybrzmiewa, a jest to głos będący pochwałą niezależności, prawa do wyboru i wybijania się na niepodległość” (Lektor, 2023).

Zośka Papużanka: *Żaden koniec*.  
Marginesy

Śmierć od zarania dziejów jest jednym z chętniej wybieranych, bo intrygujących, tematów (nie tylko) literackich. Fascynuje, ale i przeraża,

budząc mieszane uczucia. Ma tego świadomość Zośka Papużanka, która w swoim najnowszym utworze stwierdziła: „Wielu ludzi zatrzymało się i napisało o śmierci wiele książek. Zatrzymujących śmierć. Smutnych, w większości. Ale mimo tych wszystkich smutnych książek śmierć jest nadal i nie musi być po niej smutno” (Papużanka, 2023: 19).

Żaden koniec określony został przez krytyków jako „świecna literatura” (zob. np. Fredro-Smołeńska, 2023; Wróbel, 2023), choć jej fabuła – przynajmniej pozornie – wydaje się kalką z już istniejących. Dzieje się tak choćby dlatego, że Papużanka sięga po dość ograny koncept, opowiadając historię rodzinną rozpisaną na trzy pokolenia – jest babcia Krystyna, jej dzieci i wnuki, które łączą skomplikowane relacje, jest pełna sekretów przeszłość, są zrealizowane i porzucone szanse, jest też dojmująca pustka. Jak słusznie podsumowywała najnowszą książkę Papużanki Maria Fredro-Smołeńska:

„Rzeczy są albo nie są. Robienie z nimi czegokolwiek niczego nie daje”. To inny cytat. Nihilistyczny, jak cała powieść, mógłby służyć za jej syntetyczne streszczenie. Papużanka napisała rodzinną historię: trzy pokolenia, traumy, niespełnienie, niezrozumienie, tajemnice, poczucie utraty, poczucie obcości i nieznanomości najbliższych, umieranie, pustka, snucie wspomnień, szukanie dowodów istnienia. Pisarka stosuje przewrotny zabieg, bo daje nam opowieść, pod względem pomysłu, jakich powstały już dziesiątki czy setki, walczy wciąż od nowa te same tematy. Ale jeden z bohaterów też pisze – Jakub, z najmłodszego pokolenia – właśnie o śmierci i nienawiści (Fredro-Smołeńska, 2023).

I ten aspekt sprawia, że w przypadku *Żadnego końca* można mówić o powieści wyjątkowej.

Odejście babci – mimo, że przeżywane i przez nestorkę wielokrotnie „ćwiczone” – wzbudza spore zamieszanie. Rodzina zmarłej nie bardzo wie, jak się zachować, co należy i co wypada, a czego nie powinno się robić, przygotowując pochówek. Sprawę komplikuje to, że członkowie rodziny, którzy nie potrafią mówić o swoich problemach, nie do końca są członkami rodziny. Niewiele w gruncie rzeczy o sobie wie-

dzą, a pojawiające się zniecałkane tajemnice (z) przeszłości zamiast jednoczyć – dzielą i wywołują dodatkowe nieporozumienia czy potęgują pytania tożsamościowe.

## Michał Witkowski: *Autobiografia. Wiara. 1975–1990.* Znak Literanova

Po *Autobiografii* Michała Witkowskiego (która – jak na swoim facebookowym kanale zapewniał sam pisarz – nigdy nie miała ujrzeć światła dziennego) spodziewano się bezkompromisowości, kontrowersyjności i skandalizowania. Tym bardziej, że pierwszy tom zaplanowanego na kilka części cyklu obejmuje lata 1975–1990, a więc przypada na dość specyficzny pod względem obyczajowo-społeczno-politycznym czas Polski Ludowej. Jak każda opowieść o sobie samym tak i ta w centrum stawia samego prozaika, znanego zresztą z prowokatorskich zagrywek. W przeciwieństwie bowiem do swoich wcześniejszych utworów autor *Lubiewa* tym razem przyznaje się do opowiadania o własnym życiu, nie pozostawiając wątpliwości, że poznamy jego sekreciki i jakieś „smaczki” biograficzne. Zresztą w *Posłowniu* Witkowski skonstatował:

Nareszcie mogę mówić własnym językiem, o tym, co mnie najbardziej interesuje, stosując pierwszą osobę liczby pojedynczej, najbardziej egzystencjalny i bezpośredni sposób komentowania tej najdziwniejszej przygody, która nam się wydarzyła, a którą nazywamy potocznie życiem. Ta ulga i radość są widoczne w lekkości stylu, uskrzydłają każde zdanie *Autobiografii*, która jest jednym z tych tekstów, co to „same się piszą”, bo już siedziały we mnie od dawna, gotowe do przyjścia na świat (Witkowski, 2023: 471).

W rezultacie *Autobiografia. Wiara* ma pełnić funkcję swego rodzaju sentymentalnej podróży do przeszłości. Witkowski powraca przeto do zapachów, dźwięków, obrazów (m.in. blokowisk), z których wyłania się

panorama dawnego Wrocławia. W ten portret wplecione jest też dorastanie pisarza, pełne momentów zarówno trudnych, frustrujących, jak i przyjemnych. I nawet jeśli ktoś rozczaruje się brakiem owych kontrowersji czy nieobyczajności, to i tak najnowsza książka Witkowskiego jest ciekawym regresem do okresu Polski Ludowej i (z)mierzeniem się z opowieścią o własnym dojrzwaniu.

Darek Foks: *Patriotka*.

Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej  
i Centrum Animacji Kultury

Darek Foks, czerpiący chętnie nie tylko z przestrzeni kinematograficznej, lecz także z kultury popularnej, uchodzi za jednego z najbardziej płodnych oraz najbardziej ironicznych poetów i pisarzy współczesności. W 2023 roku opublikowano jego kolejny (bodaj 19.) tomik poezji zatytułowany *Patriotka*, który został przez Michała Pabiana podsumowany w sposób następujący:

Gubić się i wąpić w tropy wyczytywane z tekstów Darka Foksa to świetne zajęcie, doskonale w przestrzeni świata, który waha się między postawami „zupełnie i całkiem na serio” a ironicznymi próbami odreagowywania tego, co narzucane i oczekiwane. Bardzo więc dobrze, że można teraz zagłębić się w najnowszy zbiór tego autora – wydaną w WBPiCAK-u *Patriotkę* (Pabian, 2023).

Wszak mająca kontekst polityczny *Patriotka* pełna jest sprzeczności. Foks, grając z lekturowymi przyzwyczajeniami czytelników, z jednej strony podważa rolę poezji, z drugiej – powraca do wiary w jej możliwości, próbując przekonać, że w chwilach zwątpienia czy napierającej nocy sięgnąć można nawet i po „krótkie wiersze”, by odzyskać wewnętrzny spokój i stabilizację. Autor, opowiadając się za parodią



i kwestionowaniem wszystkiego, co może nas spotkać, stawia na odwoływanie się do filmowości (wiele tu zatem odnośników do czerni i bieli, kina czy motywu oglądania filmów). Poeta gra jednak nie tylko z konwencjami czy z historią, lecz także z państwowością. Podkreśla zwłaszcza aspekt przemocowy – relacji zarówno międzyludzkich, jak i systemowych. *Patriotkę* da się przeto czytać jako swego rodzaju zapis kondycji polskiego społeczeństwa (zob. *Seryjni poeci*, 2023). Stąd momentami zwulgaryzowany język akcentujący frustrację i poczucie wzrastającej złości. Dość przywołać *Wstęp do brzydkich wierszy*, w którym czytamy:

Poezja to przechadzka w maju,  
a nawet zwierciadło zatracenia,  
ale tak się, kurwa, porobiło,  
że nasze kryteria estetyczne,

drobne osobiste przyjemności  
związane z lekturą wiersza,  
aktualnie są niedopuszczalne  
w pierdolonej sferze publicznej

Foks, 2023: 8

Zwulgaryzowany język ma podkreślać, jak można się domyślać, stan owej permanentnej irytacji i tego, że absolutnie nic nie jest – bo nie musi być – takie, jakim się wydaje. Wszak

Z pisaniem Foksa można naprawdę wiele, można różnorako, można na opak. To twórca, z którym podważanie jest czymś naprawdę na poważnie, niewygodny mogą stawać się kolejnymi kategoriami odkryć. Inteligencja i językowy polot, pewna imitacja przejrzystości, pozwalają na to, by wielokrotnie się mylić, a pomyłki i ślepe zaułki traktować jak wyzwania. Podejmowanie gier i napięć które pobudzają czytelnika w kontakcie z *Patriotką* jest zupełnie osobną przyjemnością, niepowtarzalną szansą na nadpisywanie i skreślanie, wątpienie i budowanie fundamentalnych postaw. Jednocześnie.

Albo dzień po dniu. Pisanie Foksa jest tak inteligentne i ciekawe, podejrzliwie dostępane i znajome, że wzbudza niebywałą, fascynujący brak zaufania do własnych spostrzeżeń (Pabian, 2023).

## Marcin Kurek: *Sois sage*. Warstwy

*Sois sage* to trzecia książka poetycka Marcina Kurka, na którą czytelnicy czekali aż trzynaście lat. Pomyślana została jako zbiór – czasami niebawale krótkich – impresji, notatek, skojarzeń, które z jednej strony mówią o sprawach fundamentalnych (takich, jak: przemijanie, prozaiczna codzienność, potrzeba zamknięcia w kadrze wspomnień, konieczność pamiętania o historii – tej dawnej i tej dziejącej się na naszych oczach), z drugiej – bywają incydentalne, zabawne, pisane w pośpiechu i mimochodem. Jednak wszystkie one podstępnie zmuszają do zatrzymania się i podjęcia refleksji dotyczącej nas samych i naszego miejsca w świecie. Ze względu na swoją niejednoznaczność wymagają skupienia. Zawierając (krypto)cytaty z tekstów innych autorów, odkrywają nie tylko ślady lektur Kurka, lecz także potrzebę włączania się w określone dyskusje – te odnoszące się do otaczającej nas rzeczywistości (jak w wierszu zatytułowanym *Prom na Hvar*, gdzie czytamy: „Słuchaj, bo mówię o tym, czego nie ma: / ciemniejsze szafir morza, milknie świat”; Kurek, 2023: 44), a także dotykające specyfiki czy roli poezji. Dość wspomnieć utwór pt. *Lustro*:

Ten wiersz jest muchą na słonecznej ścianie  
na podobieństwo i pozór rozpaczy,

co kamienieje w lichej ramie lustra  
jak w lodowatym uścisku sezonów

i nagle widzisz obłoki znad domu,  
otwarte okno i papieros w ustach

kogoś, kto nie wie, czy cokolwiek znaczy,  
że zawsze byłeś sam. Bo tak zostanie

Kurek, 2023: 27

Bartłomiej Majzel: *Nagonka*.

Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej  
i Centrum Animacji Kultury

Bartłomiej Majzel uznawany jest za jednego z najwyrazistszych twórców tzw. roczników siedemdziesiątych. Potwierdzeniem tego może być jego najnowszy tom poetycki. *Nagonka* – bo o nim mowa – najogólniej rzecz ujmując, problematyzuje poczucie zagrożenia. Książka pomyślana została jako trzy wzajemnie uzupełniające się sekwencje, kolejno zatytułowane: *Niepohamowane*, *Niepewne*, *Niewinne*, które wypełnione zostały różnorodnymi obrazami, emocjami, impresjami, obserwacjami i intuicjami. Gdzieś w tle przewija się zapowiedź katastrofy, której towarzyszą nieustanne ucieczki i pogonie, próby ukrycia się i budowania (także tych metaforycznych) schronów czy konfrontowania się na różnych przestrzeniach ze światem. Podmiot liryczny składających się na *Nagonkę* wierszy – pod naporem rozmaitych zdarzeń – zbiera „słowa, skrawki i strzępy” (Majzel, 2023: 29) i sprawdza, co sprawia, że relacje międzyludzkie są tak skomplikowane, a człowiek z czasem obojętnieje i przyzwyczaja się do dziejącego się wokół niego zła. Jedną z odpowiedzi, jakich zdaje się udzielać, jest nienawiść, która „(...) popycha nas ku sobie, / wiąże nas z ludźmi z którymi nie mamy nic wspólnego” (Majzel, 2023: 30). Potrzeba uporczywego istnienia i stawanie przeciwko innym jest wynikiem odczuwanego strachu i wewnętrznie wdrukowanej konieczności przetrwania. Ale zawsze tli się nadzieja, wszak – jak przekonuje podmiot liryczny w utworze zatytułowanym *prognozy* – zawsze „można wzruszyć, (...) można skruszyć postawione mury” (Majzel, 2023: 37).

Marta Podgórnik: *Erwin i Fatum*.

Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej  
i Centrum Animacji Kultury

Od wielu lat funkcjonuje przekonanie, że twórczość Marty Podgórnik jest pisarstwem wewnątrznie spójnym, bo obracającym się nieustannie wokół tych samych zakresów problemowych. Potwierdzeniem tej tezy będzie najnowszy zbiór wierszy zatytułowany *Erwin i Fatum*. Zdaniem Julii Fiedorczuk otrzymujemy „28 wierszy, w których pojawiają się klasyczne tematy poezji lirycznej: miłość, śmierć, samotność – i literatura. Wszystkie są jednak elementami maskarady, spektaklu rozmywającego granice pomiędzy tym, co autentyczne, a tym, co odegrane (skoro autentyczność jest efektem gry). Podgórnik jest tu mistrzynią performansu” (Fiedorczuk, 2023). Z kolei dla Agnieszki Budnik najnowszy tom autorki jest bezkompromisowy, „przypomina przeciąg: Podgórnik zaczyna wietrzyć zatęchły, bo przecież mimo wszystko mało liczny, poetycki (by nie powiedzieć: środowiskowy) pokój. Jest przy tym świadoma, że sama ten pokój od lat zamieszkuje” (Budnik, 2023).

Rzeczywiście najnowszy tom liryków autorki *Rezydencji surykatki* można czytać jako swego rodzaju spojrzenie na własną twórczość przez pryzmat środowiskowych uwikłań i relacji. Niemniej niezmiennie towarzyszą temu oglądowi ironia oraz gorzkość, które pokazują, że Podgórnik pozostaje wierna samej sobie i swojej dykcji. Literatura i życie nie zawsze – jak przypomina poetka – są ze sobą zbieżne. Jeśli zatem pojawi się miłość, to będziemy mieli do czynienia zarówno z trubadurami, zaczytanymi w romansach dziewczętami, odtrąconymi kochankami czy czekającymi w swych wieżach na wybawicieli księżniczkami, ale także z porzuceniami, rozczarowaniami i uczuciowymi wrakami. Podgórnik – jeśli można tak powiedzieć – niewątpliwie umiejętnie bawi się romansową dykcją:

Całkiem zręcznie przechwytyje frazę wierszy miłosnych: nie tylko korzysta z wyświechtanych motywów, ale je zagęszcza; zwielokrotnienie prostych rymów i bijąca po oczach rytmizacja podbijają tylko infantylną całość gry

w kulturową wizję zakochania i relacji romantycznych. Ale wywrócenie klisz rodem z filmów Disney'a, umówmy się, nie jest dziś już niczym odkrywczym czy nawet szczególnie interesującym. W najnowszym tomie Podgórnik to jednak pierwsza, celowo niepozorna, warstwa (Budnik, 2023).

Do tego dochodzi jeszcze problematyzowanie starości czy wolności pisania, które opracowane zostają bez żadnej „taryfy ulgowej”.

Joanna Roszak: *om*.  
Biuro Literackie

*Om* – najnowszy tom poetycki Joanny Roszak – czerpie inspiracje z jogi, tytuły większości zamieszczonych tu wierszy to zapisane w transkrypcji sanskryckie nazwy asan. Odsyłają one do określonych stanów emocjonalnych, doświadczeń czy sytuacji. W konsekwencji, jak przekonywała Anita Jarzyna,

Kameralny zbiór Roszak mówi przede wszystkim o układaniu się ze sobą, ze światem, z najbliższymi: ludźmi, zwierzętami, roślinami, także z językiem. O zadomowianiu jako procesie zawsze niedokończonym. Kluczowe staje się dla autorki doświadczanie wspólnoty, cierpliwie budowanej w zgodzie ze wszystkimi jej nieszczęściami, z akceptacją pęknięć i rozejść („rozłąka staje się rozrastaniem / brak obecnością / wychodzenie wstępowaniem”; *matsyasana*). Mówi, że wchodzenie w relacje i wychodzenie z nich może odbywać się z uważnością i łagodnością, że na końcu, po wszystkim, zostaje jednak troska (nawet jeśli gorzka), a w związkach, które trwają, liczą się mikroruchy, jak przesunięcia opuszków palców na macie, słów w werście, rotacja w ułożeniu dwóch ciał, dwóch wrażliwości, a bywa, że i trzech, która sprawia, że opór i bezdech pomału ustępują: „stają się oddechem / on ona koldra i kot / zbiegają się w wielu punktach” (*marichyasana b*). W tym sensie wiersze są drobiazgowymi studiami asan. Bywa, że wręcz stopklatkami (Jarzyna, 2023).

Wywodzące się z hinduizmu tytułowe *om* sprzyja wyciszeniu i nawiązaniu porozumienia, współodczuwania ze światem, wiary w to, że „miłość ocala / Lub chociaż czuły dotyk / Albo choćby dotyk” (Roszak, 2023: 14). Wszak odczuwający emocje człowiek jest częścią przyrody. Nieustannie poszukuje siebie, wewnętrznego spokoju, własnego świata i źródeł swojej twórczości, godząc się z upływem czasu. W utworze pt. *padahastasana* Roszak pyta retorycznie: „czy naprawdę wiersze pisze się ze słów / czy z polowania na cień?” (Roszak, 2023: 30). *Om* wprawdzie nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi, ale może nie o nią chodzi, a raczej o samo prowadzenie poszukiwań?

\* \* \*

Dokonany przeze mnie wybór najciekawszych, najbardziej intrygujących, przyciągających uwagę, niepokojących, niewygodnych polskich tomów prozatorskich i poetyckich opublikowanych w 2023 roku oparty został nie tylko na subiektywnych odczuciach piszącej te słowa, lecz także na przeglądzie recepcji. To swego rodzaju pobieżne zestawienie nowości wydawniczych jest, jak zawsze, wyborem niezwykle selektywnym, a jako taki może zostać podważony i unieważniony. Ale już samo przywołanie propozycji, moim zdaniem, wartych lektury pokazuje, że – podobnie jak choćby w latach minionych – ciepłym przyjęciem cieszyły się zwłaszcza te książki, które, upraszczając nieco sprawy, tematyzowały poczucie niepewności, podskórny lęk i utratę poczucia stabilizacji wywoływane problemami tożsamościowymi czy nieprzewidywanymi zbiegami okoliczności.

Pisarki i pisarze nie boją się mówić o kwestiach trudnych (jak gwałty, umieranie bliskich, świadomość własnej przemijalności czy naznaczenie relacji międzyludzkich przemocą lub niedopasowanie, homoerotyzm i konieczność walki ze społeczną hipokryzją oraz pruderią), ale dzięki temu głosy ofiar mogą stać się słyszalne, a otaczające nas obawy

(z)łagodzone pocieszającymi i poklepującymi po ramieniu opowieściami. Rynkowa stagnacja, o jakiej pisałam na początku tego szkicu, może zatem mieć wymiar uspokajający i stabilizujący. Nagromadzenie znanych nazwisk i stawianie na przewidywalne narracje da się interpretować nie tylko jako odzwierciedlenie naszych zagrożeń związanych z życiem „tu i teraz”, lecz także jako punkt oparcia pozwalający dobrze/bezpiecznie poczuć się (także) w przestrzeni literackiej.

## Literatura

Bunda M., 2023, *Podwilcze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Cieplak A., 2023, *Ciało huty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Foks D., 2023, *Patriotka*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań.

Iwasiów I., 2023, *Późne życie*, Wydawnictwo Drzazgi, Okoniny.

Kurek M., 2023, *Sois sage*, Warstwy, Wrocław.

Majzel B., 2023, *Nagonka*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań.

Papuzanka Z., 2023, *Żaden koniec*, Marginesy, Warszawa.

Podgórnik M., 2023, *Erwin i Fatum*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań.

Roszak J., 2023, *om*, Biuro Literackie, Kołobrzeg.

Witkowski M., 2023, *Autobiografia. Wiara. 1975–1990*, Znak Literanova, Kraków.

## Netografia

Budnik A., *Przekłuwanie balonika*, kultura u podstaw, 3.07.2023, <https://kulturaupodstaw.pl/przekluwanie-balonika/> [dostęp: 18.11.2023].

Dunin K., 2023, *Intymne wyznania, szczerłość – ale nie z tych powodów to ważna książka [„Moja ukochana i ja” Renaty Lis]*, „Krytyka Polityczna”, 15.04.2023, <https://krytyka->

- polityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/renata-lis-moja-ukochana-i-ja-martyna-bunda-podwilcze/?fbclid=IwAR08\_EiOCqf2I76d\_0J-nQddzv\_Z7QGof-4PhCT8BBS2hpfJ8PFkmJU2ouc [dostęp: 19.11.2023].
- Fiedorczyk J., 2023, *Niech ktoś*, „dwutygodnik”, nr 8, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10854-niech-ktos.html> [dostęp: 19.11.2023].
- Fredro-Smoleńska M., 2023, „*Żaden koniec*” *Zośki Papużanki: Potrzeba wiary w sens*, „Vogue”, 7.07.2023, <https://www.vogue.pl/a/recenzja-powiesci-zaden-koniec-zoski-papuzanki> [dostęp: 19.11.2023].
- Jarzyna A., 2023, *432 hz*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/432-hz/> [dostęp: 15.11.2023].
- Lektor, 2023, *To już dziś? Lektor o książce Ingi Iwasiów „Późne życie”*, „Tygodnik Powszechny”, 12.06.2023, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/juz-dzis-lektor-o-ksiazce-ingi-iwasiow-pozne-zycie-183669> [dostęp: 19.11.2023].
- Nowicka S., 2023, *Bigbitowe straty*, „artPAPIER”, nr 18, <https://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=470&artykul=9552&kat=1> [dostęp: 18.11.2023].
- Pabian M., 2023, *Do codziennej gry*, [kulturapoznan.pl](https://www.kulturapoznan.pl/mim/kultura/news/ksiazki,c,18/do-codziennej-gry,205842.html), 8.06.2023, <https://www.kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/ksiazki,c,18/do-codziennej-gry,205842.html> [dostęp: 15.11.2023].
- Sadzik P., 2023, *Raporty z Alei tornad*, „dwutygodnik”, nr 6, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10778-raporty-z-alei-tornad.html> [dostęp: 19.11.2023].
- Seryjni poeci: Darek Foks*, „Patriotka”, (2023). *Rozmawia Agnieszka Waligóra*, 2023, <https://youtu.be/qOjCvf07adk?si=FtYsqFpGVK1CAkwm> [dostęp: 15.11.2023].
- Sobolewska J., 2023, *Historia się zaciera*, „Polityka”, 14.08.2023, [https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/2223478,1,recenzja-ksiazki-anna-cieplak-cialo-huty.read?gad\\_source=1&gclid=Cj0KCQiA3uGqBhDdARIsAFeJ5r1SnWMnrx8oJ53RBS-lli5AeDpx8930aiKRc\\_OhalBJTSnVvks6wTeoaAs\\_VEALw\\_wcB](https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/2223478,1,recenzja-ksiazki-anna-cieplak-cialo-huty.read?gad_source=1&gclid=Cj0KCQiA3uGqBhDdARIsAFeJ5r1SnWMnrx8oJ53RBS-lli5AeDpx8930aiKRc_OhalBJTSnVvks6wTeoaAs_VEALw_wcB) [dostęp: 18.11.2023].
- Wróbel O., 2023, *Życie rodzinne to pudełko z puzzlami. Układanka Papużanki*, wyborcza.pl, 26.06.2023, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,29908891,zycie-rodzinne-to-pudelko-z-puzzlami-ukladanka-papuzanki.html> [dostęp: 18.11.2023].

AGNIESZKA NĘCKA-CZAPSKA – associate professor, Institute of Literary Studies, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / dr hab., Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.



Literary critic, literary scholar, author of articles and books devoted primarily to the prose of the 20th and 21st centuries: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej* [*The Limits of Decency: Experiencing Intimacy in Recent Polish Fiction*] (Katowice 2006), *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* [*Older, Newer, Latest: Sketches on Polish Fiction of the XX and XXI Centuries*] (Katowice 2010), *Cielesne o(d)stony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* [*Bodily Revelations/Concealments: Erotic Discourses in Polish Prose after 1989*] (Katowice 2011), *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* [*The Important and the More Important: Notes on Polish Fiction of the 21st Century*] (Mikołów 2012), *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* [*Intimate Migrations: On Contemporary Polish Autobiographical Narratives*] (Katowice 2013), *Polifonia. Literatura początku XXI wieku* [*Polyphony: Polish Literature at the Beginning of the 21st Century*] (Katowice 2015). She is editor of the criticism section in "Postscriptum Polonistyczne" and co-editor of the series "Literatura i ..." and "Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych".

Krytyk literacki, literaturoznawca, autorka artykułów i książek poświęconych przede wszystkim prozie XX i XXI wieku: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej* (Katowice 2006), *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2010), *Cielesne o(d)stony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (Katowice 2011), *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (Mikołów 2012), *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (Katowice 2013), *Polifonia. Literatura początku XXI wieku* (Katowice 2015). Redaktorka działu krytyki w „Postscriptum Polonistycznym”. Współredaktorka serii „Literatura i ...” oraz „Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych”.

E-mail: [agnieszka.necka@us.edu.pl](mailto:agnieszka.necka@us.edu.pl)



INDEX  COPERNICUS  
I N T E R N A T I O N A L

CEJSH

ERIHPLUS  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Publikacja na licencji Creative Commons  
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe  
(CC BY-SA 4.0)



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9844 4 2

9 772353 984405

Więcej o książce

