



Opublikowano:
30.06.2025

Anouk Herman

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0003-1791-2551>

Wiedźma na końcu świata

Trop śląskiej czarownicy w *Pierwszej polce* Horsta Bienka

The Witch at the End of the World:

Traces of a Silesian Witch in Horst Bienek's *Pierwsza polka*

Abstract: This article analyzes the character of Emilia Piątek (Wassermilka), the protagonist of Horst Bienek's Gliwice tetralogy, with particular emphasis on the first volume, titled *Pierwsza polka*. Wassermilka is situated within the figure of the witch and examined against the backdrop of cultural, social, and symbolic markers that define the literary heroine as a witch. Ecofeminist thought, the concept of monstrous femininity, and Silvia Federici's fundamental reflections in *Caliban and the Witch* serve as the starting point for a reflection on the identity of the Silesian witch. The article also draws attention to the motif of water in the novel, particularly the river, which resonates with Astrid Neimanis's concept of hydrofeminism, suggesting connections between human and non-human organisms based on the flow of fluids. By weaving these perspectives together, the character of Wassermilka is interpreted in a multi-layered way, situated at the intersection of issues related to gender, locality, and mythological imagination.

Keywords: Silesia, witches, Horst Bienek, ecofeminism

Abstrakt: W artykule analizie poddana jest postać Emilii Piątek (Wassermilki), bohaterka tetralogii gliwickiej Horsta Bienka, ze szczególnym uwzględnieniem jej pierwszego tomu, zatytułowanego *Pierwsza polka*. Postać Wassermilki zostaje osadzona w kontekście figury czarownicy, a jednocześnie na tle analizy kulturowych, społecznych i symbolicznych wyznaczników, które pozwalają określić bohaterkę literacką jako wiedźmę. Myśl ekofeministyczna, koncepcja potwornej kobiecości oraz fundamentalne rozważania Silvii Federici w *Kalibanie i czarownicy* stanowią punkt wyjścia refleksji nad tożsamością śląskiej wiedźmy. W artykule zwrócono też uwagę na motyw wody w powieści, zwłaszcza rzeki, który rezonuje z Astridy Neimanis koncepcją hydrofeminizmu, sugerując oparte na przepływie płynów powiązania między organizmami ludzkimi i nie-ludzkimi. Dzięki spleceniu tych perspektyw postać Wassermilki odczytana zostaje wielowarstwowo, usytuowana na przecięciu zagadnień związanych z płcią, lokalnością i mitologiczną wyobraźnią.

Słowa kluczowe: Śląsk, czarownice, Horst Bienek, ekofeminizm

Dnia 19 stycznia 1788 roku w kopalni galeny Fryderyk pod Tarnowskimi Górami uruchomiono pierwszą na kontynencie europejskim maszynę parową. Służyła ona do odwadniania najgłębiej położonych wyrobisk (Soida, 1996, s. 12). By ją obejrzeć, 4 września 1790 roku na Śląsk przybył Johann Wolfgang Goethe. Najważniejszą pamiątką po jego wizycie okazał się wpis Goethego w księdze pamiątkowej: „Z dala od ludzi wykształconych, na końcu świata, kto wam/ Pomaga skarby odkrywać i je szczęśliwie do światła podnosić?/ Tylko rozum i uczciwość, tylko te dwa klucze/ Prowadzą do każdego skarbu, który ziemia kryje” (J.W. Goethe, tłum. R. Bednarczyk – cyt. za: Wicher, Kadłubek, 2011, s. 103). Występujące w oryginalnej wersji językowej wyrażenie „am Ende des Reiches” można tłumaczyć różnie – jako: „na krańcach państwa” (Maliszewski, 1993, s. 107), „na krańcu Kraju” (Soida, 1996, s. 12), „na rubieżach Rzeszy” albo „na końcu świata” (Wicher, Kadłubek, 2011, s. 103). Jak zauważa Julian Maliszewski, „tereny Górnego Śląska były wówczas partykularzem nawet w stosunku do Wrocławia, który odgrywał rolę kulturowej stolicy całej prowincji i w którym skupiało się życie duchowe całego Śląska” (Maliszewski, 1993, s. 107). Andrzej Wicher i Zbigniew Kadłubek wskazują też, że „am Ende des Reiches” równie dobrze można by przetłumaczyć jako „gdzie diabeł mówi dobranoc” (Wicher, Kadłubek, 2011, s. 104). Warto przywołać w tym miejscu Slavoję Žižka, który po przyrzeniu się znaczeniu nazwy „Bałkany” stwierdził, że „Bałkany są zawsze gdzie indziej” (Žižek, 2009, s. 13). Oznacza to, że zgodnie z logiką kartografii wyobrażonej nazwą tą oznacza się nie konkretne terytorium, a raczej to, co na zewnątrz, skraj mapy, koniec cywilizowanego świata. Metafora ta doskonale nadaje się do opisu Górnego Śląska, zwłaszcza w okresie międzywojennym, gdy region ten był podzielony między Polskę a Niemcy, stanowił dzikie pogranicze, z perspektywy zarówno Warszawy, jak i Berlina (Język, 2022).

Intuicja podpowiada, aby to właśnie na Górnym Śląsku szukać demonów, upiórów i czarownic. Bo gdzie mają się pomieścić moce nieczyste, jeśli nie na końcu świata, „am Ende des Reiches”? Stąd pomysł wyruszenia na poszukiwania górnośląskich wiedźm, a w konsekwencji odnalezienie jednej z nich – bohaterki gliwickiej tetralogii Horsta Bienka, a właściwie jej najbardziej znanej części pod tytułem *Pierwsza polka* (*Die erste Polka*), wydanej w roku 1975, a zekranizowanej już w 1978. W niniejszym artykule chciałabym udowodnić, że Wassermilka pełni w tekście funkcję abiektu i stanowi wyjątkowy przykład figury czarownicy, która ani nie para się magią, ani nie pada ofiarą śmiertelnych oskarżeń (jak kobiety sądzone w ludobójczych procesach o czary). Jednocześnie ambiwalencja tej postaci zdaje się trafnie ilustrować niejednoznaczność samego Górnego Śląska; pod tym względem bohaterka Bienka może stanowić rodzaj metafory regionu.

Emilia Piontek, zwana Wodną Milką (lub z niemieckiego – Wassermilką), jest postacią tajemniczą, o której najwięcej dowiadujemy się z zakończenia powieści. Zachowanie Milki nie jest akceptowane przez jej rodzinę, zwłaszcza przez bratową, Valeskę Piontek, i brata Valeski, Williego Wondraka. Skutkuje to nawet zamiarem umieszczenia Emilii w zakładzie dla psychicznie chorych („obłąkanych”) w Toszku. Podczas próby pojednania się ze szwagierką Valeska wypowiada się w następujący sposób:

– [...] czasem były między nami napięcia, to znaczy, ty zawsze robiłaś to, co chciałaś, i to było dobrze, tylko my nie zawsze mogliśmy to zrozumieć... W gruncie rzeczy – jej głos nabrał teraz innej energii [...] – w gruncie rzeczy od początku ci zazdrościłam i Leo Maria [mąż Valeski – A.H.] też, tak. [...]

– Ty jedna z nas miałaś odwagę tak urządzić sobie życie, jak chciałaś, i urzeczywistniłaś to, o czym my tylko ciągle marzyliśmy... (Bienek, 1994a, s. 190–191)

Ta konstatacja przychodzi jednak późno, dopiero gdy Leo Maria jest już bliski śmierci.

O tym, jak wyglądało dzieciństwo Emilii, dowiadujemy się jedynie ze wspomnień Leo Marii. Kobieta była śpiewaczką i kształciła głos w konserwatorium; romans ze znanym śpiewakiem przerwał jej artystyczną drogę – bohaterka została kontrolerką biletów w kinie w Nysie na Dolnym Śląsku. Później zajmowała się zwijaniem cygar, a zamieszkiwała – wzorem uciekinierów i uchodźców – w baraku nad Kłodnicą. Leo zazdrościł Emilii niezależności, na którą sam (tak jak jego ojciec) nie potrafił się zdobyć. W przeciwieństwie do siostry nigdy nie wyjechał poza Górny Śląsk i pozostał na ziemi, której (być może właśnie dlatego) nienawidził. Umierając, zaszokowany informacjami o rozpoczynającej się właśnie wojnie między Niemcami a Polską, woła:

– Ty trzykroć przeklęta ziemi! (Bienek, 1994a, s. 322).

Wydaje się, że do tych słów Leo Marii, które niemal wieńczą *Pierwszą polkę*, nawiązuje wewnętrzny monolog Emilii, towarzyszący jej na pogrzebie brata w kolejnej części gliwickiej tetralogii, powieści *Światła września*:

Milka myślała: – Co mnie jeszcze trzyma w tym kraju, kiedy twoje zwłoki są pochowane tam w ziemi i niedługo zaczną gnić, bracie. Gerda nie żyje, a ze Steffi jest jeszcze gorzej, Martha i Maria zostały po polskiej stronie jeszcze wtedy; sam Pan Bóg wie, co się z nimi dzieje w czasie tych wojennych dni. [...] jestem jedyną, która jeszcze została. Jednak

wydaje mi się, że potrzebuję rzek, potrzebuję potoków i jezior, potrzebuję wody, która płynie łąkami[,] i dymu hut, który spiętrza czarne góry [...]. Nie uwolnimy się od tej przeklętej ziemi, miałeś rację, Leo Mario [...] (Bienek, 1994b, s. 99–100).

W okresie, w którym odbywa się pogrzeb, Emilia wykonuje pracę damy do towarzystwa i towarzyszki podróży „starszej, bogatej, sklerotycznej i bardzo czcigodnej damy”, hrabiny Hohenlohe-Langwitz.

Milka spośród bohaterów wyróżnia się także wyglądem; wprawia w osłupienie rodzinę na weselu swojej bratanicy, dokąd przychodzi ostrzyżona na krótko oraz w żakiecie i spodniach. W klapie ma znaczek Frauenschaftu, nazistowskiej organizacji kobiecej NSDAP. Nieco mniejsze kontrowersje wzbudza cygareta, z którą Milka przechadza się po sali weselnej. Choć od dawna wszyscy wiedzą, że pali tytoń, budzi to zakłopotanie ludzi wokół i bohaterka słyszy kąśliwe uwagi na swój temat („może to zarządzenie führera, że kobiety mają teraz palić cygara...” – Bienek, 1994a, s. 121). Sama Milka komentuje całą sytuację nieco enigmatycznie:

– [...] Trzeba iść z postępem czasu – [...] pozostawiając otwartą kwestię, czy ma na myśli fryzurę czy Frauenschaft (Bienek, 1994a, s. 120).

Milka zмага się ze społeczną stygmatyzacją, jest zatem figurą marginalizacji, wpisującą się w logikę wykluczenia podobną do tej, która konstytuuje wizerunek czarownicy. Wiedźma to outsiderka, kobieta wyrzucona na margines swojej społeczności, postać demoniczna i w gruncie rzeczy niebezpieczna, bo zagrażająca dotychczasowemu, męskocentrycznemu łaadowi: „czarownica jest figurą abiektalną, ponieważ w patriarchalnym dyskursie reprezentuje nieubłaganą wrogińnię porządku symbolicznego”¹ (Creed, 1993, s. 76). A jak pisze Wendy Rogers, „abiekt jest zasadniczo cielesny, a zatem powiązany z tym, co kobiece, prokreacyjne, macierzyńskie. Znaczna część jego siły wywodzi się z lęku przed tym, co nieznanne, oraz z fascynacji możliwościami tkwiącymi w samej dwuznaczności” (Rogers, 1997, s. 230).

Abiektalność Milki nie wyraża się jedynie w jej stroju, fryzurze i tytoniowym nałogu, ale także w partyjnej przynależności, która każe powtórnie zastanowić się nad charakterem tej bohaterki – nazizm rzuca cień na tę raczej pozytywną postać łamiącą konwenanse buntowniczką. Czy członkostwo Emilii we Frauenschaftie jest jej próbą uchronienia się przed sankcjami społecznymi? Potencjalnie ta niezamężna kobieta po trzydziestce mieszkająca

1 Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów – A.H.

w baraku nad rzeką naraża się swoim trybem życia na zainteresowanie władz przyglądających się prywatnemu funkcjonowaniu obywateli. Manifestacja przez Milkę faszystowskich inklinacji może być zatem rozumiana jako próba uniknięcia przez nią konsekwencji prowadzenia takiego życia. Warto nadmienić, że Emilia nie wpisywała się swoim stylem życia w standardy organizacji Frauenschaft, nie realizowała też wzorca nazistowskiej kobiety, która oddaje się rodzinie i zapewnia ciągłość rasy aryjskiej poprzez powoływanie na świat licznego potomstwa. „Tak jak mężczyźni służyli państwu poprzez udział w walkach, tak kobiety służyły mu rodząc dzieci” (Rupp, 1977, s. 363), pisze w artykule o roli kobiet w nazistowskich Niemczech Leila J. Rupp; powołuje się przy tym na słowa Hitlera, które ten zawarł w przemówieniu skierowanym do Frauenschaftu: „Nie ma nic szlachetniejszego dla kobiety niż bycie matką synów i córek ludu” (Rupp, 1977, s. 364). Nazistowska kobieta miała być zdolna do stworzenia rodziny, ale także do poświęcenia się ciężkiej, często fizycznej pracy, powinna przy tym spełniać szereg wymagań dotyczących wyglądu. Emilia Piontek pozostawała zaś samotna, bezdzietna i podejmowała się prac dorywczych, między innymi zwiżania cygar, czego wstydziła jej się część rodziny („dla Valeski takie zajęcie szło zaraz po prostytutce” – Bienek, 1994a, s. 264). I choć Julii Kristevej koncepcja abiektu, opracowywana także przez wspomniane Creed i Rogers, wiąże się tak silnie z kwestią kobiecej cielesności i zdolności ciała do reprodukcji, w przypadku Milki abiektalne wydaje się właśnie abstrahowanie od przypisanej roli pćiowej (co w czasach, o których pisze Bienek, wiązało się z sankcjami społecznymi).

Innym pytaniem, które można w tym miejscu zadać, nieco przewrotnym, jest: jak wygląda czarownica? Według feministycznej badaczki kina Barbary Creed czarownica na ekranie pojawia się jako realizacja jednego z wieǓdmich archetypów, z których najbardziej rozpowszechniony to archetyp szkaradnej i okrutnej staruchy (Creed, 1993, s. 76). Jak wskazuje autorka *The Monstrous-Feminine*, takie wyobrażenia o kobietach potworach, w tym czarownicach, „wyewoluowały z obrazów, które nawiedzały sny, mity i praktyki artystyczne naszych przodków wieki temu” (Creed, 1993, s. 2), nie są więc właściwe jedynie współczesnemu czy dwudziestowiecznemu kinu. Emilia Piontek nie jest „staruchą”, ale – jak wyraźnie podkreśla narrator – krewni są przekonani o tym, że czas tej bohaterki przemija:

[Valeska – A.H.] wspólnie z bratem próbowała wszystkiego. [...] starając się namówić Milkę, żeby przyjęła inną posadę albo wstąpiła do klasztoru, gdyż jeśli przy jej 37 latach wciąż jeszcze nie była zamężna, mogła i tak uchodzić za mniszkę (Bienek, 1994a, s. 264).

Wiek Milki okazuje się problemem, być może tak samo dużym, jak jej umiłowanie męskich strojów. To kolejny atrybut Wassermilki, który sprawia, że w oczach gliwiczian jest ona wiedźmą.

Najwięcej o bohaterce dowiadujemy się ze sceny, w której w obecności licznych gości weselnych Valeska pyta Wodną Milkę o pochodzenie jej przezwiska. Gdy ta odmawia odpowiedzi, głos zabierają goście:

- Bo ona chodzi po wodzie – odparła Lucie (Widera).
- Umie przepowiedzieć powódź! – stwierdziła pani Kulka.
- Chodzi po wodzie jak my po drodze, tak... – rzekł nad-sztygar Kotulla.
- Czyta w wodzie jak inni w Biblii – powiedziała księgarka, panna Willimczyk (Bienek, 1994a, s. 184-185).

Główna zainteresowana zbywa ich wszystkich krótko, nie wdając się w dalszą rozmowę, i odzywa się

głosem pochodzącym zupełnie skądinąd i nie cierpiącym przy sobie żadnych innych głosów (Bienek, 1994a, s. 185).

Już ten krótki cytat dobrze obrazuje osobność i tajemniczość Wassermilki – sam głos bohaterki kojarzy się bowiem innym postaciom z czymś odległym, obcym, a może nawet wrogim. Lęk społeczności ma swoje źródło między innymi w tym, że Emilię łączy szczególnie związek z rzeką Kłodnicą. Kobieta rozumie nie tylko zmienność rzeki, lecz także związane z tym niebezpieczeństwa, wsłuchuje się w jej bieg i potrafi przewidzieć, jak ten będzie się zmieniał. Przyznaje, nieco profetycznie, że

potężna to ta rzeka nie jest[, lecz – A.H.] w porze deszczowej albo wiosną [...] staje dęba [...], spłukuje ziemię i zasiane zboże, czasem nawet płoty, domy i bydło, piętrzy krę lodową, zgniata łódki przy brzegu, a nawet zrywa mosty (Bienek, 1994a, s. 185-186).

Jak przystało na wiedźmę, tę-która-wie, Emilia przeczuwa i wieszczy nadchodzące zagrożenia:

Ja wiem, kiedy woda nadchodzi. Jeszcze wieczorem rzeka jest niema, wieje tylko zimny wiatr południowo-wschodni, a daleko, w Beskidach, błyska się, ale już słyszę, jak woda śpiewa, mówię ludziom: ludzie, rzeka idzie, Kłodka się gniewa, ale oni mi nie wierzą, śmieją się, niech przyjdzie, [...] trochę wody przyda się na polach. Następnego ranka woda jest już na nadbrzeżnych łąkach, a w południe sięga do ogrodów i pada taki deszcz, który nie przepuszcza

już żadnego światła ani żadnej nadziei, a zarośla, krzaki i drzewa stoją pod wodą, kury wzlatują na dachy, martwe myszy i szczury przepływają między sztachetami płotu, a woda wygniata szyby... Dopiero wtedy mi wierzą (Bienek, 1994a, s. 186).

Opis ten brzmi apokaliptycznie: śmierć zwierząt i zniszczenie pól, niczym skutek gniewu złośliwego boga, dopada nadrzeczne wsie. Tylko obdarzona (nad)naturalnymi zdolnościami Emilia jest w stanie pojąć siłę rzeki, ale nie może jej ujarzmić. Nie dociera to do gliwickich mieszczan; na snute przez nich historie o chodzeniu Emilii po wodzie odpowiada ona:

to jest prosta sprawa i nie lubię, kiedy robi się z tego czary (Bienek, 1994a, s. 186).

Język, jakim Milka opowiada o rzece, zdradza kobietę, wskazuje, że nawet jeśli nie ma tu mowy o czarach, to sprawa i tak nie jest prosta. Nie bez powodu Milka wyznaje, że rozumie trochę „ich mowę” (Bienek, 1994a, s. 185) – mowę rzek. W ten sposób nie tylko zyskuje sobie przydomek Wodnej Milki, ale i zapracowuje na szczególny rodzaj bojaźliwego szacunku, wyrażającego się w tym, że niektórzy czynią na jej widok znak krzyża. Dla gliwiczanki fakt, że Emilia Piontek nie zajmowała się magią i nie była **prawdziwą** czarownicą, nie miał żadnego znaczenia. Ostracyzm i marginalizacja, które dotknęły Milkę, wydają się w jakimś sensie spowodowane właśnie rzucanymi na nią pokątnie oskarżeniami o czary. Tak jak w trakcie procesów czarownic między XV a XVII wiekiem, odrzucenie i napiętnowanie stają się sankcjami nakładanymi przez społeczność na niepodporządkowaną kobietę. Jak wskazuje w książce *Kaliban i czarownica. Kobiety, ciało i akumulacja pierwotna* Silvia Federici, w przypadku kobiet sądzonych przed wiekami stygmatyzacja i przemoc stanowiły elementy szerszej strategii podporządkowania kobiecych ciał i pracy kobiet rodzącemu się porządkowi kapitalistycznemu (Federici, 2025, s. 15–16). Milka Piontek naraża się swojej społeczności nie tylko niewinnymi dziwactwami (upodobaniem do określonych strojów czy specyficzną relacją z wodą), lecz także odmową pracy: reprodukcyjno-opiekuńczej (nie wyszła za mąż, nie urodziła dzieci), emocjonalnej (nie przyjmowała stereotypowo przypisywanej kobiecie roli troskliwej i zainteresowanej krewnej czy przyjaciółki) oraz zarobkowej (zrezygnowała ze stabilnego zatrudnienia). Tym samym wartość Emilii jako członkini wspólnoty jest niewielka.

Jak starałam się wykazać, istotną cechą Milki jest jej związek z przyrodą. W myśl teorii ekofeministycznej obecne w kulturze utożsamienie tego, co kobiece, z tym, co naturalne (a więc niższe, gorsze, irracjonalne, rządzące się chaosem), przyczynia się

do dyskryminacji kobiet i jednocześnie do degradacji środowiska, które postrzega się jako niewyczerpywalne źródło zasobów i uległy obiekt nieustającej grabieży. Ten sam „tajemniczy” związek kobiety i natury (kulturowo wywodzący się prawdopodobnie z tego, że większość kobiet w wieku rozrodczym miesiączkuje i może zająć w ciążę, co odpowiada cyklom w przyrodzie i płodności ziemi) dochodzi do głosu w procesach o czary. Mona Chollet zauważa, że jednym z powodów, dla których rzekome czarownice wyłapywano i mordowano, było to, że kobiety te umiały przyjmować porody czy przerywać ciążę, a także znały lecznicze i trujące właściwości roślin, penalizowane było więc rozumienie procesów zachodzących w środowisku naturalnym (Chollet, 2019, s. 177).

Nurt ekofeministyczny bada także imaginaria stojące za tym, jak postrzegamy fenomeny przyrody, w tym wodę i rzekę, które w szczególnie sposób spłotyły się w kulturze z kobiecością. Greta Gaard w tekście *Women, Water, Energy: An Ecofeminist Approach* przywołuje między innymi motyw rzeki Styks, która bywała opisywana jako krew menstruacyjna Matki Ziemi (Gaard, 2001, s. 160). Badaczka wskazuje, że postrzeganie wody uległo na przestrzeni wieków dużej zmianie, a rzeki – pierwotnie kojarzące się z potęgą i ze świętością – z czasem stały się raczej symbolem podporządkowania przyrody ludzkiej produkcji (przykładem rzeka traktowana jako miejsce zrzutu szkodliwych chemikaliów – przykładem Odry; rzeka jako coś, co należy przykryć, żeby nie psuło krajobrazu – jak Rawa). Związek Milki i rzeki wydaje się w kontekście tej wiedzy jeszcze ciekawszy, ponieważ opisana przez Bienkę Kłodnicę zatrzymała się gdzieś pomiędzy: każdego lata ten leniwy, płytki i cuchnący strumyk wpisuje się raczej w obraz rzeki podporządkowanej, ale wiosną, gdy dzięki wezbraniu wód rzeka staje się czystsza, rwąca i niebezpieczna, Kłodnica znowu jest potężna. Emilia Piontek codziennie jej dogląda i zawsze słucha tego, co rzeka ma kobiecie do powiedzenia – można zatem przyjąć, że Kłodnica stanowi figurę u swoich podstaw hydrofeministyczną. Woda, krążąca w przyrodzie i przepływająca przez ciała wielu organizmów, to łącznik między tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce i roślinne. „Jako ciała wodne jednak przeciekamy niekiedy i kipimy, nasze granice są rzeczą sporną i nieustannie zagraża im przerwanie” (Neimanis, 2024, s. 33) – pisze Astrida Neimanis w *Ciałach wodnych*, wskazując, że kategoria ucieleśnienia nie oddaje już w pełni złożoności podmiotów. Ciało z wyraźnie zarysowanymi konturami funkcjonuje bowiem jako typowa dla zachodniej humanistyki figura jednostkująca. Myślenie poprzez uwodnienie oznacza natomiast uznanie, że żadne ciało nie istnieje w izolacji – że wszystkie ciała są zanurzone w cielesności innych ciał w ramach zamkniętego, planetarnego obiegu wód. To myślenie jest bliskie stworzonej przez Stacy Alaimo koncepcji transkorporealności.

Pojęcie natury jest oczywiście kłopotliwe i niedefiniowalne. W myśl koncepcji Val Plumwood „natura” stanowi fałszywy konstrukt stworzony po to, by konceptualnie odsunąć pozaludzką przyrodę od człowieka (Plumwood, 1993, s. 41–42). W powieści Bienka „natura” to rzeka, ale i Milka, bo kobieta też traktowana jest przez otoczenie jako fenomen nie do końca ludzki; również to ujęcie zaświadcza o pełnieniu przez bohaterkę funkcji abiektu.

Dynamikę powieści można przedstawić następująco. Andreas, Dolnoślązak, jest prawdziwym Niemcem; nie zna ani słowa po polsku, a rzeką jego dzieciństwa jest Odra, która (przynajmniej w granicach miasta) została niemal zupełnie ujarzmiona. Andreas podchodzi do niej racjonalnie; nie jest zresztą zbyt religijny ani zabobonny. Tymczasem mieszkańcy Gliwic darzą rzekę respektem, a może nawet są przekonani o jej nierzeczywistym charakterze. Sama rzeka, jako część konstruktury natury, funkcjonuje w ich wyobrażeniach jako ucieleśnienie słowiańskości. W *Pierwszej polce* czytelne są nawiązania (bardziej może odzwierciedlające kulturę opisywanych ziem niż wyrażające zamiary autora) do w jakimś sensie orientalistycznego mitu (bądź stereotypu) o słowiańskiej dzikości, zwierzęcości i bliskim związku Słowian z naturą. Między tymi siłami lawiruje Wodna Milka, której zarzuca się umiejętność władania magicznymi mocami, czego ona sama konsekwentnie się wypiera.

Napięcia między kulturą i naturą w powieści Bienka można zilustrować kilkoma cytataми. Jeden z pierwszych dotyczy hotelu, w którym odbywa się wesele Armii Piontek. Narrator poświęca wiele uwagi rzece, która płynie tuż przy nieprzyjemnej bryle budynku:

Hotel „Haus Oberschlesien” postawiono w samym środku miasta jako symbol nowych czasów i nowej architektury, [...] w postaci potężnej, szaroczarnej, spłaszczonej bryły, z prawej strony opływanej przez Kłodnicę, ujarzmioną tutaj w betonie, która w lecie toczyła swoje wody ze zwodniczym spokojem; od strony Wilhelmstraße gmach otaczało kilka mizernych rabatek, pokrytych pyłem węglowym, od frontu znajdowała się studnia, na której cembrowinie tańczyło trzech lubieżnych faunów naturalnej wielkości, błyszczących grynszpanem: przed potężnym kamiennym pudłem w ciepłe letnie wieczory opowiadali oni wznosząc się i opadając w wodzie o starodawnych polskich dusz-kach wodnych [...] (Bienek, 1994a, s. 69).

Przytłaczający wielkością hotel kontrastuje z rzeką, której pozorny spokój może być śmiertelną pułapką. Tutaj jednak, w centrum miasta, brzegi Kłodnicy są uzbrojone betonem, tak, by jej siła nie stanowiła już zagrożenia. Hotel stanowi symbol postępu,

reprezentowanego przez budynki coraz wyższe i bardziej masywne. Ciekawa może wydawać się wzmianka o „starodawnych dusz-kach wodnych”, które nie bez powodu są polskie, tak jakby rzeka, jedyna w mieście ostoja dzikiej i niepodlegającej władzy człowieka przyrody, musiała być właśnie słowiańskiej proveniencji. Kontrast pomiędzy hotelem, pomnikiem rozwoju, a rzeką, siedliskiem pierwotnej (a więc niżej wartościowanej) słowiańskości, wydaje się trafną ilustracją podejmowanego przez Bienka tematu pogranicznego konfliktu Polska – Niemcy. Jednocześnie jest to właściwie metaforyczny obraz Śląska jako terenu, który pozostaje nie tyle polsko-niemiecki, ile swój własny – nie jest granicą ani tym, co przy granicy, ale właśnie pograniczem – miejscem, gdzie dzięki swobodnemu krzyżowaniu się różnorodnych wpływów dochodzi do powstania nowych jakości.

W opisie hotelu i jego okolic uwagę może przykuć również fontanna z trzema faunami, stojąca w miejscu studni. Umieszczenie rzeźby nadaje jej wodny charakter, a jedna z miejscowych legend głosi, że fauny przedstawiają przedsiębiorców, którzy próbowali wznieść nowoczesny hotel na podmokłych, bagiennych terenach nad Kłodnicą. Jak pisze Bogusław Tracz, postacie mają „symbolizować trzech inwestorów, którzy stracili fortunę na budowie ogromnego hotelu i teraz w głębinach studni wypatrują swoich utraconych pieniędzy” (Tracz, 2018, s. 28). Figury stojące do dziś przed budynkiem dawnego hotelu (w którym obecnie siedzibę ma Urząd Miasta Gliwice) mogą symbolizować więc nie tylko nierozważnych przedsiębiorców, lecz także daremną walkę ludzi z wodami Kłodnicy i potęgą natury w ogóle².

Gdy Josel pokazuje swojemu kuzynowi Gliwice, opowiada mu o rzece i przez chwilę dwaj chłopcy, choć mówią tym samym językiem, nie potrafią się porozumieć:

– Powinieneś zobaczyć naszą starą, zmęczoną Kłodkę po roztopach, tak trochę za miastem, zalewa wtedy drogi, łąki i pola, zupełnie jak morze. Tak, ta mała rzeczka, którą tu przed chwilą widziałeś – Josel mówił teraz z naciskiem – zabiera sobie co roku kilkoro dzieci, wiesz ty o tym? [...]

Zatrzymali się obaj dokładnie na wprost hotelu. [...]

– Co roku, wiosną, tonie tutaj kilkoro dzieci, które bawią się za blisko rzeki albo pod którymi zarwie się kra. Ciotka Milka powiedziała: To ofiary, które musimy oddać rzece, żeby się uspokoiła... – Tak, rzeczywiście, w dzień, dwa po tym, jak przeczytamy w gazecie, że znów utonęło dziecko, powódź się kończy.

² Warto napomknąć, że sama nazwa miasta może mieć z tą walką wiele wspólnego; według jednej z teorii nazwa „Gliwice” pochodzi od starosłowiańskiego „gliw”, oznaczającego „teren gliniasty i podmokły” (Tracz, 2018, s. 28).

Andreas nie mógł w to uwierzyć. Śmiał się i patrzył Joselowi w twarz, na której chciał odkryć uśmiech. Ale Josel był całkiem poważny (Bienek, 1994a, s. 72).

Josel obawia się rzeki i wie, że mimo swojego niepozornego wyglądu może ona stanowić pewne zagrożenie. Rozumie, że to, jak spokojnie Kłodnica wpływa do centrum miasta, jest wynikiem ingerencji człowieka. Wie również, że wystarczy oddalić się od śródmieścia, by poznać nie starą i zmęczoną Kłodkę, a narowistą i zdraziecką Kłodnicę. Chłopak domyśla się zatem, że rzeka jest zmienna, nie stała i nieprzewidywalna. Niestala, bo zależna od pór roku i pogody, nieprzewidywalna w swej groźnej dla człowieka naturze. Andreas nie potrafi tego pojąć, a słowa Josela bierze za żarty. W tym wszystkim przywołane są słowa ciotki Milki, która w przytaczanym przez Josela zdaniu jawi się niczym wiedźma; ta, która ma wiedzę o rzece, nie kontroluje jej jak czarodziejka z bajki, lecz rozumie, jak rzeka działa i czego potrzebuje, co również jest niezwykłą mocą. Tymczasem „magią” dysponuje sama rzeka, która rzekomo potrzebuje ofiar z dzieci. Czy w ten sposób wymusza okazywanie szacunku siłom przyrody, do których należy? W tekście powieści dowiadujemy się, że Wodna Milka nie personifikuje rzeki, nie wspomina w całej powieści ani razu o „wodnych duszkach”, pozostaje zaskakująco racjonalna, jakby na przekór temu, co mówią inni bohaterowie książki.

Należy wspomnieć, że Valeska nienawidzi rzeki, co ma swoje źródło w traumatycznym wydarzeniu, którego kiedyś była świadkiem:

szła do sklepu ojca, zapadał już zmierzch, wtem zobaczyła z mostu potężną krę, płynącą po rzece, z dzieckiem na łodzi, tańczącym na falach pienistej wody jak korek. Właśnie kra zniknęła pod mostem. Przebiegła na drugą stronę, wychyliła się daleko za poręcz, szukając kry, tak, tam, oczy jej nie myliły, trzy-, czteroletnie dziecko leżało na niej jak gąsienica, z rękami wczepionymi w lód. Nagle kra zniknęła w pienistej, rwącej wodzie, a gdy znowu się ukazała, dziecka już nie było. [...] Nie potrafiłaby powiedzieć, jak długo jeszcze stała na moście, oparta o poręcz, wpatrując się w koronki piany na rzece. Myślała wtedy, że nigdy się od tego nie uwolni. [...] Odtąd nienawidziła tej rzeki (Bienek, 1994a, s. 90).

Rzeka jawi się Valesce jako nieprzejezdna, a nawet krwiożercza, nic dziwnego zatem, że porozumiewająca się z wodą Milka ponieważ przejmując te cechy w oczach krewnych i znajomych z Gliwic. Kobieta jest zagrożeniem, które – póki można – należy zneutralizować, na przykład wysyłając ją na leczenie do pobliskiego Toszka. Trzeba też odsunąć od Milki dzieci:

a gdy wróciła szwagierka Milka i wprowadziła się do baraku dla uchodźców nad Kłodnicą, [Valeska – A.H.] zabraniała dzieciom tam chodzić, tylko daleko przyglądały się ciotce, którą wszyscy nazywali Wodną Milką, gdyż przechodziła przez rzekę, rozmawiała z nią i żartowała, ponieważ ją zaklinała i broniła, wypytywała i przysłuchiwała się, modliła się do niej i błogosławiła; dzieci opowiadały o tym w domu, a Valeska je wyśmiewała, żaden człowiek nie może rozmawiać z rzeką ani jej wypytywać, po czym szła do kuchni i odmawiała *Ojcze nasz* do św. Nepomucena; nigdy nie zapomniła tego, co kiedyś widziała z mostu (Bienek, 1994a, s. 130).

Swoista potworność Milki przynosi jej zatem zgubę; staje się powodem, dla którego kobieta musi ulec presji rodziny i poddać się jej woli – w końcu bohaterka nie jest normalna, nie jest zdrowa psychicznie i samym swoim istnieniem zaburza porządek, który usilnie starają się podtrzymywać członkowie społeczności. Emilia staje się zatem „miejscem potworności, figurą odmienności, której nie sposób kontrolować; która ostrzega [...] przed nadmierną ufnością w integralność tego, co podlega przedstawieniu” (Kowalcze-Pawlik, 2013, s. 492). Również płęć Milki sprawia, że nie jest ona traktowana jako nieszkodliwa pustelniczka czy lokalna dziwaczka – zgodnie z myślą Rosi Braidotti „kobieta, jako znak różnicy, jawi się jako monstrum. Jeśli zdefiniujemy monstrum jako cielesny byt, który jest anomalią i odstępstwem od normy, wówczas możemy uznać, że ciało kobiece dzieli z potwornym uprzywilejowanie polegające na wywoływaniu osobliwej mieszaniny fascynacji i grozy” (Braidotti, 1994, s. 81). Abiektny w swojej istocie splót fascynacji i grozy, uczuć, które wywołuje obecność Milki, zdaje się działać jedynie na jej niekorzyść.

Valeska modli się do swojego rzymskokatolickiego, mieszczańskiego Boga, podczas gdy Milka wprost przyznaje Andreasowi:

nie, nie modlę się do jakiejś wodnej świętej, ani nawet do świętego Nepomucena, nie składam żadnej abrakadabry, ani nie wycinam tajemnych znaków na nadrzecznych topolach, ale chodzę boso przez fale podczas powodzi [...] i czuję siłę wody, obserwuję prądy i księżyc, wtedy nie trudno się dowiedzieć, czy rzeka przybierze, czy opadnie (Bienek, 1994b, s. 186).

Fragment ten pokazuje, na czym polega moc Milki, która nauczyła się rozumieć procesy występujące w środowisku i je interpretować (co daje jej pewną zdolność przewidywania przyszłych wydarzeń związanych z rzeką). Ta niesformalizowana nauka oparta na doświadczeniu mieszkańców miasta wydaje się wiedzą

tajemną zahaczającą o magię. Bliski związek z Kłodnicą jest zupełnie obcy gliwiczanom, których postawy wobec rzeki – chociaż różne – oscylują pomiędzy strachem a pogardą. O ile Josel nauczony jest czegoś w rodzaju szacunku do wody i odczuwa irracjonalny, magiczny lęk przed jej siłą, o tyle Andreas, przybyły z Wrocławia, uosabia to, co niemieckie, wielkomiejskie i nowoczesne, a zatem – w myśl teorii Plumwood – męskie (Plumwood, 1993, s. 41–42). Dla Andreego Kłodka „była wąską, brudną, leniwie płynącą rzeczką” (Bienek, 1994a, s. 79). Odmienność Andreego od jego górnośląskiej rodziny przejawia się już w momencie przedstawiania chłopca dalszym krewnym, zaznacza się też we wzajemnej niechęci Górnoślązaków i mieszkańców innych rejonów Niemiec czy Polski czy – metaforycznie – w przywołanym przeze mnie wcześniej kontraście między hotelem a płynącą nieopodal Kłodnicą. Najwięcej o tym bohaterze dowiadujemy się ze słów anonimowego żołnierza, z którym Andreas rozmawia w pociągu z Wrocławia:

to jest zadupie, nie wiem, co cię tam gna, ale w twoim wieku powinno się być zupełnie gdzie indziej niż tu, w tym zadymionym okręgu przemysłowym. Myślisz, że któryś z nas przyjechałby tu dobrowolnie, przecież tu nic nie ma, tylko kopalnie i huty, już nam przedtem opowiadali, a poza tym lasy, odludne, ogromne lasy, wzbudzające strach i oprócz tego już nic, tylko wokół Polackei, brr... (Bienek, 1994a, s. 43).

Dolny Śląsk jest po prostu niemiecki, tak jak Zagłębie Dąbrowskie polskie, a zaimki „my” i „swoi” odnoszą się jedynie do mieszkańców Górnego Śląska, zwłaszcza tych z prawej strony rzeki Odry. Wzajemna niechęć Polaków i Niemców jest importowana z zewnątrz, gdy w sprawy miejscowe ingeruje władza centralna – z Berlina i Warszawy. Narrator tłumaczy:

W szkole uczono po niemiecku, ale kiedy uczeń odpowiadał na pytanie nauczyciela po polsku, wówczas akceptowano to bez zastrzeżeń, nauczyciele znali tak samo dobrze własny, jak i ten drugi język, a nauczyciel Grabowski mawiał zwykle: – Mnie jest wszystko jedno, czy czytacie *polską* książkę, czy *deutsches Buch*, najważniejsze, dzieci, żebyście w ogóle czytały. – Ale po roku 1900 zrobiło się inaczej, przyszły ostrzejsze przepisy z Berlina, a gdy nawet lekcje religii nie mogły odbywać się po polsku, w Poznaniu doszło do strajków szkolnych, również w ich mieście dzieci czysto polskich rodziców tygodniami nie chodziły do szkoły (Bienek, 1994, s. 87–88).

Mimo podsycanej odgórnie wzajemnej nienawiści miejscowych cechuje tę społeczność specyficzny pluralizm, ponieważ

mieszkańcy uważają językowo-etniczny galimatias swojego regionu (kraju) za normalny i naturalny. Jak czytamy, przed pierwszą wojną światową wśród gliwiczian „prawie nie było wrogości” (Bienek, 1994a, s. 89), przynajmniej na tle narodowościowym. Miejscowi do dziś mówią często mieszaniną polskiego i niemieckiego, również w zależności od sytuacji. Valeska na przykład

nauczyła się więc najpierw alfabetu po niemiecku, a „Ojczyzna nasz” po polsku i nawet dziś jeszcze zdarzało się, że „Zdrowaś Mario” łatwiej jej przychodziło po polsku, a swoich westchnień do Boga nie mogła sobie wyobrazić w innym języku, jak tylko: *mój ty bosze kochany...* (Bienek, 1994a, s. 88).

Postać Wassermilki wydaje się na tle tak scharakteryzowanej społeczności dosyć szczególna, bo z jednej strony przywołuje wątki polskie lub wręcz słowiańskie, które realizują się między innymi w lokalnych wierzeniach w wodne duszki, z drugiej zaś, ze swoim męskim strojem i z przynależnością do nazistowskiej organizacji, Emilia reprezentuje niemiecką nowoczesność. Nie wpisuje się jednoznacznie w żadną z tych dwóch figur: jest zbyt racjonalna, by wierzyć w magię czy ją uprawiać, i zbyt ekscentryczna, a nawet „oderwana od rzeczywistości”, żeby zostać uznaną za ideał niemieckiej kobiety. Postać Milki znajduje się gdzieś na pograniczu tych dwóch archetypów, trochę tak jak Górny Śląsk, jednocześnie polski i niemiecki, jednocześnie obcy Polsce i Niemcom. Jak pisze Julia Kristeva w *Potędze obrzydzenia. Eseju o wstręcie*, abiekt jest czymś, co „zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane” (Kristeva, 2007, s. 10). Abiektalna jest ze swej natury figura czarownicy, abiektalna okazuje się także Wassermilka, a o abiektalności Śląska i śląskości można mówić jako o cesze kultury, która równocześnie odpycha i fascynuje – kultury naznaczonej stereotypem pocziwego hanysa i pamięcią ciężkiego przemysłu, ale też nieustannym poczuciem bycia niezupełnie polskim i niezupełnie niemieckim.

Jednocześnie Śląsk poddawany jest fetyszyzacji i quasi-orientalizacji za sprawą obudowywania go aurą magiczności i tajemniczości, a to już zarzut, który można by postawić każdej literaturze (z zeszłego czy obecnego stulecia) silnie eksponującej wątki tożsamościowe (a więc także Bienkowi), choć skala zjawiska, jak i jego charakter są różne w różnych tekstach kultury. Na przykład w klasycznych już filmach Kazimierza Kutza owa quasi-orientalizacja może mniej razić niż w niewyszukanych produkcjach w rodzaju serialu *Święta wojna*. Abiektalność postaci i miejsc, a zarazem pogłębiony obraz miasta i zniuansowana psychologia bohaterów pozwalają prozie Bienka doskonale odpierać

ewentualne zarzuty. Tymczasem ta ambiwalencja – odrzucenie śląskości przy jednoczesnej jej komercjalizacji – sprawia, że Śląsk funkcjonuje we współczesnym obiegu kulturowym zarówno jako obiekt stygmatyzacji, jak i atrakcyjny produkt, który sprzedaje się dobrze dzięki swojej odmienności. Znów zmusza to do przywołania figury dualizmu, na której opiera się też abiektalność w ogóle.

Wassermilka – czarownica, wiedźma, outsiderka – staje się tym samym nie tylko hydrofeministyczną czy ekofeministyczną figurą oporu, lecz także symbolem Górnego Śląska – regionu zmagającego się z industrialną przeszłością i hybrydyczną tożsamością.

Bibliografia

- Bienek Horst, 1994a: *Pierwsza polka. Die Erste Polka*. Przeł. Maria Przybyłowska. Wydawnictwo „Wokół nas”, Gliwice.
- Bienek Horst, 1994b: *Wrześniowe światło. Septemberlicht*. Przeł. Małgorzata Podlasek-Ziegler. Wydawnictwo „Wokół nas”, Gliwice.
- Braidotti Rosi, 1994: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Chollet Mona, 2019: *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*. Przeł. Sławomir Królak. Karakter, Kraków.
- Creed Barbara, 1993: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, New York.
- Federici Silvia, 2025: *Kaliban i czarownica. Kobiety, ciało i akumulacja pierwotna*. Przeł. Krzysztof Król. Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Gaard Greta, 2001: *Women, Water, Energy: An Ecofeminist Approach*. „Organisation & Environment”, vol. 14 (2), s. 157–172.
- Jeżyk Noel, 2022: *Mioush i Janosch. O ruchomych miastach pogranicza*. „artPapier”. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=422&artykul=8538> [dostęp: 10.10.2022].
- Kowalcze-Pawlik Anna, 2012: *Obietnica potworności*. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Red. Agnieszka Gajewska. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 487–506.
- Kristeva Julia, 2007: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. Maciej Falski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Maliszewski Julian, 1993: *J.W. Goethe na Śląsku*. Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski w Opolu, Opole.
- Neimanis Astrida, 2024: *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*. Przeł. Sławomir Królak. Wydawnictwo Pamoja Press, Warszawa.
- Plumwood Val, 1993: *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge, New York.
- Rogers Wendy, 1997: *Sources of Abjection in Western Responses to Menopause*. W: *Reinterpreting Menopause: Cultural and Philosophical Issues*.

- Eds. Paul A. Komesaroff, Philipa Rothfield, Jeanne Daly. Routledge, Abingdon, s. 225–238.
- Rupp Leila J., 1977: *Mother of the „Volk”: The Image of Women in Nazi Ideology*. „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, vol. 3 (2), s. 362–379.
- Soida Krzysztof, 1996: *Koleje wąskotorowe na Górnym Śląsku*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice.
- Tracz Bogusław, 2018: *Gliwice. Biografia miasta*. Muzeum w Gliwicach, Gliwice.
- Wicher Andrzej, Kadłubek Zbigniew, 2011: *Do gwarectwa w Tarnowskich Górach*. W: *99 księzek, czyli mały kanon górnośląski*. Red. Zbigniew Kadłubek, Łucja Staniczakowa. Księgarnia św. Jacka, Katowice, s. 101–108.
- Žižek Slavoj, 2009: *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*. Przeł. Maciej Kropiwnicki. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.