

A close-up portrait of a woman with dark hair and glasses, looking slightly to the right. A decorative dotted line of small green dots is overlaid on the image, forming a path that starts near the top left and curves around the woman's face. The background is dark and out of focus.

## Śląskie Studia Polonistyczne

2020, nr 2 (16)

### Rozprawy i artykuły

Michalina Lubaszewska  
Aleksandra Więcek-Gigla  
Barbara Dynda  
Joanna Dobrowolska  
Monika Wąsik-Linder  
Dezydery Barłowski  
Paweł Majerski  
Maciej Tramer  
Maria Barłowska

### Prezentacje

**ANANDA DEVI**

# **Śląskie Studia Polonistyczne**

**2020, nr 2 (16)**

## **Rada Naukowa**

Kalina Bahneva (Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy)  
Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)  
Maria Delaperrière (INALCO Paris)  
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Jens Herlth (Universität Freiburg)  
Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Olga Leszkowa (MGU im. Łomonosowa (Moskwa, Rosja)  
Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)  
Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Leonard Neuger (Stockholms universitet)  
Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński)  
Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
François Rosset (Université de Lausanne)  
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Université Paris IV-Sorbonne)  
Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
Marek Tomaszewski (INALCO Paris)  
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)

## **Zespół Redakcyjny**

Redaktor naczelna: dr hab. Anna Kałuża, prof. UŚ  
(anna.kaluza@us.edu.pl)  
Zastępczyni redaktor naczelnej: dr Marta Baron-Milian  
(marta.baron@us.edu.pl)  
Sekretarze redakcji: dr Piotr Gorliński-Kucik (piotr.gorlinski-kucik@us.edu.pl); Monika Lubińska (monika.lubinska97@gmail.com)  
Członkowie redakcji: dr hab. Maria Barłowska, prof. UŚ;  
prof. dr hab. Ryszard Koziołek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;  
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr Katarzyna Szopa;  
dr Michał Hanczakowski (Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu, Czechy)

Redaktorzy naukowci działu *Zaangażowanie i rewolucje*  
Marta Baron-Milian, Aleksandra Więcek-Gigla

Redaktorka naukowa działu *Prezentacje*  
Katarzyna Szopa

Nazwiska recenzentów publikowane są raz do roku na stronie internetowej czasopisma

Adres Redakcji  
plac Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice

Oficjalna strona internetowa czasopisma:  
<https://www.journals.us.edu.pl/index.php/SSP/index>



## Spis treści

### Rozprawy i artykuły

Michalina Lubaszewska „Winning is strictly prohibited”. O strategiach twórczych Banksy’ego i Jana Klaty

Aleksandra Więcek-Gigla Rewolucje Mieczysława Szczuki

Barbara Dynda Plac Czerwony jako technologia oporu w rosyjskiej sztuce protestu

Joanna Dobrowolska Czy tylko socrealistyczna powieść-agitka? Próba re-lektury *Matki* Maksyma Gorkiego

Monika Wąsik-Linder Czar rewii. Nowoczesne oblicze teatru robotniczego Erwina Piscatora

Dezydery Bartowski „Poeci na barykadzie!” – O rewolucyjnym charakterze poezji Euromajdanu

Paweł Majerski „Budować. Burzyć! Tworzącym skinieniem...”. O krwi, ogniu i dymie w liryce Lecha Piwowara

Maciej Tramer Doczekać się bezimienności. Broniewski chórem lub na głosy

### Prezentacje

#### Ananda Devi

Ananda Devi Niezbędny język (przetłumaczył Krzysztof Jarosz)

Ananda Devi Perkal (przetłumaczył Krzysztof Jarosz)

Katarzyna Wiśniewska-Szaran Ananda Devi – pisarka skrzyżowania kultur

Anna Szkonter-Bochniak Obraz kobiety w twórczości Anandy Devi

Anna Marchewka Wzniosłość i gniew

Rozbudzić pożądanie. Z Anandą Devi rozmawiają Alina Mitek-Dziemba i Katarzyna Szopa

### Varia

Maria Bartowska Mowy „przy oddawaniu”, czyli o możliwych powinowactwach retorycznych gatunków



## Contents

### Essay and articles

**Michalina Lubaszewska** “Winning is strictly prohibited”. On Banksy’s and Jana Klata’s creative strategies

**Aleksandra Więcek-Gigla** Mieczysław Szczuka’s revolutions

**Barbara Dynda** Red Square as a resistance technique in Russian dissident arts

**Joanna Dobrowolska** Is this only a social realist agitprop novel? An attempt to re-read *Mother* by Maxim Gorky

**Monika Wąsik-Linder** The charm of the revue. The modern face of Erwin Piscator’s workers’ theatre

**Dezydery Barłowski** “Poets on the barricades!” – On the revolutionary character of Euromaidan’s poetry

**Paweł Majerski** “Build. Demolish! With a creative wave...”. On blood, fire and smoke in the poems of Lech Piwowar

**Maciej Tramer** To live to see namelessness. Broniewski chorally or for part-singing

### Presentations

#### Ananda Devi

**Ananda Devi** *La langue nécessaire/The essential language* (translated by Krzysztof Jarosz)

**Ananda Devi** *Percalle* (translated by Krzysztof Jarosz)

**Katarzyna Wiśniewska-Szaran** Ananda Devi: a writer at the crossroads of cultures

**Anna Szkonter-Bochniak** The image of women in the writings of Ananda Devi

**Anna Marchewka** Elevation and wrath

To awaken a desire. Ananda Devi in Conversation with Alina Mitek-Dziemba and Katarzyna Szopa (translated by Alina Mitek-Dziemba and Katarzyna Szopa)

### Varia

**Maria Barłowska** “Handing-over” speeches: on the possible rhetorical kinship of genres



Rozprawy i artykuły








**Michalina Lubaszewska**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-5281-5883>

## „Winning is strictly prohibited” O strategiach twórczych Banksy’ego i Jana Kłaty

### „Winning is strictly prohibited” On Banksy’s and Jana Kłata’s creative strategies

**Abstract:** The paper analyzes the activities of two socially committed artists: Banksy and Jan Kłata, who both use the funfair motif. Banksy employs it in a literal though subversive way in his project *Dismaland*, which is a quizzical reversal of Disneyland. Kłata employs it in his performances (which often take the form of the director’s comments on the reality that surrounds us), showing a set of “amusements” resembling those from a funfair and leading the viewer to a perceptive dissonance (similarly to the collection of Eisenstein’s amusements). It seems that the space created by the committed art that uses the concept of a funfair allows for the implementation of a real rebellion against the status quo. Actual amusement parks, however, create only an illusion of the possibility to break with the norms of the social system.

**Keywords:** funfair, subversion, ludic, Banksy, Jan Kłata

Opisując wejście do wesołego miasteczka w Halensee pod Berlinem, Siegfried Kracauer wspomina o „robotnikach, szarych ludziach, urzędnikach, tłumie [który] uciekłszy od miasta, kłębi się przed tą bramą do iluzji miasta” (KRACAUER, 2001, s. 318). Dalej zaś – omawiając doświadczenie ludzi, którzy wsiadają do kolejki górskiej, głównej atrakcji lunaparku – pisze, iż są oni „zwycięzcami, u ich stóp leżą czarownie napacykowane pałace” (KRACAUER, 2001, s. 318). Jak widać, niemiecki badacz, opisując funkcjonowanie lunaparku w latach 20. XX wieku, zwraca uwagę na dwie immanentnie wpisane w formułę wesołego miasteczka idee: grę iluzji oraz ucieczkę od codzienności, którą można by też określić jako chwilowe wyzwolenie z ram systemu społecznego.

Podobne funkcje wesołego miasteczka dostrzega także po latach Roger Caillois. Otóż, określa on przestrzeń lunaparku jako „świat znacznie bardziej nasycony niż świat powszedni”; zbudowany na generowanym przez ową przestrzeń doświadczeniu przyjemności, która z kolei opiera się na mechanizmach „iluzji i z góry zaakceptowanym rozgardiaszu”. Caillois wylicza też nieodłączne elementy składowe tego wyizolowanego miejsca, jak: „hałaśliwy i podniecony tłum, szal barw i świateł, nieustanny ruch i zamieszanie zachęcające do swobody”. I, co właściwie naj-

istotniejsze, jako jedną z nadrzędnych funkcji atrakcji, których można doświadczyć w wesołym miasteczku, wymienia dostarczanie „aż do przesyty przyjemności jak najsurowiej wzbronionych w życiu rzeczywistym” (CAILLOIS, 1997, s. 115–118).

Z kolei Victor Turner, rozpatrując interesujący nas kontekst badawczy, wprowadza pojęcie *rozigrania* i, zajmując się jego wyjaśnianiem, pisze, iż we współczesnych społeczeństwach zaznać go można jedynie w miejscach ściśle nadzorowanej swobody, do których zalicza się jego zdaniem wesołe miasteczko właśnie. Turner konstatuje, iż *rozigranie* „stanowi lotną, czasem niebezpiecznie wybuchową substancję, którą instytucje kulturalne próbują butelkować [...] w ośrodkach symulacji, jak teatr oraz w stanach kontrolowanej dezorientacji, takich jak jazda kolejką górską w lunaparku [...]” (Victor Turner, 1983: *Body, Brain and Culture*. „Zygon” nr 18(3), s. 221–245 – cyt. za: SCHECHNER, 2000, s. 31–32).

Z powyższych uwag badaczy kultury (formułowanych od niemal stulecia) wyłania się obraz wesołego miasteczka jako miejsca barwnego, „oddzielonego” – by posłużyć się określeniami Caillois – „bramami, girlandami, świetlnymi rampami lub napisami, masztami, chorągwiami, wszelkiego rodzaju dekoracjami widocznymi z daleka i zakreślającymi granice uświęconego świata” (CAILLOIS, 1997), w którym iluzja – odnosząca się do rzeczywistości wykreowanego świata, a co za tym idzie, również do oferowanej przez niego wolności – przeplata się nieustannie z mechanizmami tę iluzję zrywającymi. Ową zależność charakteryzuje celnie Siegfried Kracauer. We wzmiankowanym wyżej fragmencie, skupiającym się na opisie doznań pasażerów kolejki górskiej w lunaparku, badacz zaznacza, iż w pewnym momencie orientują się oni, że cały otaczający ich świat jest tylko atrapą: „fasady były tylko fasadami, zwykłymi dekoracjami, zasłaniającymi olbrzymią drewnianą konstrukcję. [...] Przed chwilą jeszcze miasto cudów olśniewało przepychem, a teraz odsłania się jego nagi szkielet. [...] Małe pary ludzkie są jednocześnie zaczarowane i odczarowane” (KRACAUER, 2001, s. 318).

W tym tekście spróbuję przyjrzeć się sztuce wykorzystującej zjawisko wesołego miasteczka, sztuce odwołującej się do idei i funkcji rzeczywistych lunaparków – miejsc ludycznych, opartych na grze iluzji i deziluzji, ale równocześnie spełniających też rolę „wentylu bezpieczeństwa” – czyli owych przestrzeni, w których, jak to wyraził Turner, „zabutelkowane” zostają „niebezpieczne wybuchowe substancje”: wszelkie emocje i tęsknoty ludzkie, których nie sposób wyrazić w zwykłej codzienności. Istnieją bowiem wesołe miasteczka, funkcjonujące – w sztukach wizualnych i performatywnych – jako chwyt konstrukcyjny. I nie chodzi mi w przypadku sztuk wizualnych o użycie ikonograficznego motywu wesołego miasteczka. Mam na myśli rzeczywiste instalacje, nawiązujące w swym kształcie do formuły współczes-

nego parku rozrywki. A w przypadku sztuk performatywnych idzie mi o chwyt włączenia do struktury spektaklu teatralnego odwzorowań atrakcji wypełniających wesołe miasteczko, zaburzających stabilność percepcji.

Dwa przykłady można tu wskazać jako szczególnie wymowne: instalację *Dismaland*, zaprojektowaną przez brytyjskiego artystę *street artu* Banksy'ego, oraz elementy „lunaparkowe” funkcjonujące w teatrze tworzonym przez Jana Klatę. Wydaje się bowiem – a w każdym razie będę się starała to wykazać – iż dopiero wtedy, gdy wesołe miasteczko przeniesione zostanie do obszaru sztuki w sposób dosłowny lub czysto konceptualny, może ono stać się prawdziwym znakiem uwolnienia od codzienności, a nade wszystko sposobem wyrażania wywrotowych idei. Tym bardziej że – by posłużyć się spostrzeżeniami Umberto Eco – żyjemy obecnie w dobie permanentnej karnawalizacji życia codziennego (Eco, 2007, s. 89–94), a zatem cezura między powszedniością a ludycznością (czyli, w pewien sposób, również rozrywką dostarczaną przez wesołe miasteczka) staje się coraz bardziej rozmyta.

Dlaczego akurat takie zestawienie: Banksy i Kłata? Oczywiście, w pierwszej kolejności nieodparcie narzuca się skojarzenie, że obaj artyści tworzą sztukę zaangażowaną. Jednak oprócz tego, jako wspólny rys ich twórczości, wskazać można z całą pewnością ludyczność oraz grę z iluzją. Ogólnie rzecz ujmując, działaniom obu twórców patronuje duch zabawy. Zaangażowanie wydaje się zatem kategorią nadrzędną, charakteryzującą twórczość obu artystów, ludyczność zaś i grę będę traktować jako środki wyrazu. Dzieła Banksy'ego cechuje specyficzne poczucie humoru, wyrażane poprzez estetykę groteski. Za przykłady takiej strategii twórczej niech posłużą: instalacja z Londynu z 2006 roku znana pod nazwą *Śmierć budki telefonicznej*, przedstawiająca charakterystyczną londyńską czerwoną budkę telefoniczną, przewróconą i wygiętą niemal wpół, z wbitym kilofem w środku, oraz szablony zatytułowany *Rzucający kwiatami* – namalowany w Betlejem w 2005 roku, ukazujący zamaskowanego anarchistę rzucającego bukietem kwiatów, a nie spodziewanym w takiej sytuacji kamieniem czy koktajlem Mołotowa.

Teatr Klaty z kolei, którego poetykę charakteryzuje nasycenie rzeczowością, czyli materialnymi obiektami, nośnikami niewidocznych na pierwszy rzut oka sensów, wypełniony jest w dużej mierze przedmiotami, odsyłającymi do pola semantycznego związanego z ludycznością właśnie. Sam reżyser zaś – nawiązując tu do dychotomii wprowadzonej przez Beatę Frydryczak (FRYDRYCZAK, 2002, s. 191–216) – jawi się jako kolekcjoner radosny: podobny dziecku, które swój zbiór rozmaitych, nierzadko dziwacznych przedmiotów, buduje za pomocą starań przypominających czynności tropicielskie myśliwego. Za przykład niech posłuży obiekt wykorzystany w *Trojankach* Eurypidesa, a mianowicie

drewniana zabawka: konik na kółkach, ciągnięty na sznurku przez Odyseusza, będący w spektaklu dość oczywistym, prześmiewczym przypomnieniem historii konia trojańskiego i zwycięstwa Greków nad Trojanami. Ponieważ jednak owa zabawka pojawia się w scenie rozmowy Odyseusza i lamentującej Hekabe, uosabiającej ból wszystkich kobiet trojańskich, mamy do czynienia ze zderzeniem ludyczności i patosu, co nadaje spektaklowi aurę wieloznaczności i wprowadza szczególne napięcie: element ludyczny pomniejsza bowiem patos (rozumiany w sensie etymologicznym, gr. *pathos* 'cierpienie'), a tym samym go uwydatnia.

Częstym zabiegiem stosowanym przez Banksy'ego jest zabawa iluzją: wykorzystywanie jakiegoś stałego obiektu, realnie istniejącego w przestrzeni miejskiej, i włączanie go do street artowego dzieła, jak np. w pracy anektującej rynnę, która staje się integralną częścią dzieła. Artysta domalował do niej postać dziewczynki puszczającej bańki mydlane i zjeżdżającej z owej rynny. W ten sposób rynna przeistacza się w zjeżdżalnię (*Bubble slide Girl*, Londyn 2008). Inny przykład podobnego zamysłu stanowi szablon *Chłopiec z młotkiem*, powstały w 2013 roku w Nowym Jorku. Przedstawia chłopca, uderzającego w znajdującą się akurat w tym miejscu czerwoną studzienkę. Chwyt anektowania zastanych materialnych komponentów miasta i włączania ich do dzieł sztuki ulicznej polega na wywoływaniu pewnego zaburzenia widzenia: na pierwszy rzut oka trójwymiarowość elementów materialnych nie jest widoczna. Dodatkowym efektem tej strategii twórczej okazuje się przywrócenie widzialności zwykle nie zauważanym przedmiotom należącym do przestrzeni miejskiej: studzienkom, słupom oświetleniowym, rynnom, hydrantom, pokrywom kanalizacyjnym (GRALIŃSKA-TOBOREK, 2019, s. 167–181).

Podobne chwytów obecne są również w teatrze Klaty. Reżyser bawi się zarówno nadawaniem nowych funkcji i sensów przedmiotom codziennego użytku (łóżko w *Trylogii* przemienia się w rumaka, symultanicznie zachowując swoje pierwotne znaczenie), jak i wykorzystywaniem zastanych elementów otoczenia i wprzęgnięciem ich do inscenizacji (konstrukcja Dworca Świebodzkiego w *Sprawie Dantona*).

Wspólnym elementem charakteryzującym działania Banksy'ego i Jana Klaty jest także moc performatywności. I choć w przypadku działań reżysera *Trylogii* wydaje się to oczywiste, to w odniesieniu do Banksy'ego wymaga wyjaśnienia. Otóż, należy zaznaczyć, iż tworzenie w przestrzeni miejskiej wiąże się z całą otoczką sytuacyjną, która przypomina „utajony” performans. Artyści street artu, w tym Banksy – o ile nie tworzą na zamówienie – działają nielegalnie, muszą zatem używać rozmaitych forteli, by swe dzieła realizować. Ponadto zaraz po swym powstaniu dzieło sztuki ulicznej wchodzi w interakcję z widzami, dla których zyskuje walor niespodzianego, zaskakującego zdarzenia.

Przyjrzyjmy się teraz, jak obaj twórcy, operujący podobną estetyką, przetwarzają koncept wesołego miasteczka dla potrzeb swej sztuki.

W 2015 roku Banksy tworzy instalację *Dismaland*, ulokowaną w niegdyś popularnym i dobrze prosperującym kurorcie nadmorskim Weston-super-Mare w hrabstwie Somerset w północno-zachodniej Anglii, w owym czasie jednak już podupadłym. *Dismaland* to oczywiście subwersywna wersja – ponura i ukazująca wszystko na opak – Disneylandu, najśłynniejszego wesołego miasteczka na świecie. Sam Banksy określił swój projekt mianem „Bemusement Park”, co należałoby przetłumaczyć dosłownie jako wesołe miasteczko wprawiające w zakłopotanie, konsternację. Jednocześnie mamy tu do czynienia z zabawą językową, gdyż słowo „Bemusement” nawiązuje w sposób oczywisty do „Amusement”, czyli zwykłego, słownikowego określenia odnoszącego się do wesołego miasteczka. Banksy sarkastycznie opisywał też wykreowaną przez siebie ludyczną przestrzeń jako „rodzinny park rozrywki nienadający się dla dzieci”. Dodatkowo, w *Dismalandzie* wyodrębniona została przestrzeń wystawiennicza, służąca do ekspozycji dzieł współczesnych artystów (m.in. Damiena Hirsta i Mike’a Rossa).

Przygotowania do tego artystycznego wydarzenia utrzymywane były aż do samego dnia otwarcia w ścisłej tajemnicy. Mieszkańców Weston-super-Mare informowano, iż budowany jest plan zdjęciowy do hollywoodzkiego filmu. Jednak w pewnym momencie nad odgrodzonym rusztowaniami i barierkami terenem zaczął dominować olbrzymich rozmiarów jarmarczny kolorowy wiatraczek – dzieło samego Banksy’ego, które, jako jedyne, zostało zachowane na stałe po zakończeniu tego artystycznego wydarzenia, trwającego zaledwie miesiąc.

Przewrotna zabawa formułą Disneylandu, która zasygnalizowana zostaje już w samej nazwie artystycznego projektu, obejmuje zarówno sferę wszelkich atrakcji, które w tym dziwacznym i posępnym wesołym miasteczku można znaleźć, jak i stronę organizacyjną: obsługa techniczna jest z zasady nieprzychylnie nastawiona do zwiedzających, droczy się przy wydawaniu biletów wstępu, z trudem udziela jakichkolwiek informacji etc. Banksy tworzy bowiem przestrzeń, która w rzeczywistości ma być zminiaturyzowanym odtworzeniem – a jednocześnie metaforą – współczesnego społeczeństwa oraz mechanizmów nim rządzących. W tym celu brytyjski artysta street artu w subwersywny sposób przepoczwarza Disneyland, a subwersja owa – jak to ujął Grzegorz Dziamski – „polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. [...] To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności” (Grzegorz DZIAMSKI, 2001: *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusję*. „Ga-

zeta Malarzy i Poetów”, nr 2–3, cyt. za: RONDUDA, 2006, s. 9–10). Nie przez przypadek Banksy obiera za przedmiot subwersji właśnie Disneyland. Przypomnijmy, iż ten, założony w 1955 roku w Kalifornii przez Walta Disneya, największy park rozrywki na świecie miał stanowić odzwierciedlenie idealnego obrazu Ameryki. Warto być może wspomnieć w tym miejscu, iż Federico Fellini, który przebywał pod koniec lat 50. w Stanach Zjednoczonych, rozmyślał nad nakręceniem filmu o Disneylandzie, traktowanym jako miniatura Ameryki właśnie. Ostatecznie ten pomysł nie został zrealizowany, jednak pozostały wspomnienia, jakie reżyser zachował ze spotkania z Waltem Disney’em. Fellini opisuje Disneya jako „bardzo sympatycznego błazna, ubranego w marynarkę ze złotymi epoletami, jak herszt bandy”, który wręczył jemu oraz Guliectie Masinie rewolwer, by mogli się bronić w czasie zamarkowanego ataku bandytów na saloon, w którym akurat się znajdowali. Jak mówi sam reżyser: „Spędziłem tam [w Disneylandzie – M.L.] dwa dni i dzisiaj we wspomnieniu wydaje mi się dziwne, że nikt nie nakręcił nigdy filmu o tym zjawisku, ponieważ byłby to unikalny sposób opowiedzenia o Ameryce, jakby dokument” (FELLINI, 2003, s. 118–119).

Disneyland byłby zatem feerycznym przedstawieniem amerykańskiego snu. Louis Marin, który analizuje Disneyland z punktu widzenia zagadnień odnoszących się do waloryzacji przestrzeni, nazywa dzieło Walta Disneya „zdegenerowaną utopią” (MARIN, 1973), czyli utopią zrealizowaną w formie mitu, ukazującego Amerykę przez pryzmat wyidealizowanej przeszłości i przyszłości. Umberto Eco natomiast postrzega Disneyland jako przestrzeń hiperrealną, w której granicach odtwarzany jest wiernie świat fantazji (ECO, 2007, s. 11–73). Jeszcze dalej w swych rozpoznaniach idzie Jean Baudrillard, pisząc, iż ideologiczny wymiar Disneylandu utajnia działanie „symulacji trzeciego rzędu”. „Disneyland istnieje po to, by zataić fakt, że »rzeczywisty« kraj, cała »rzeczywista« Ameryka jest Disneylandem. [...] Sfera wyobrażeń otaczająca Disneyland nie jest już ani prawdziwa, ani fałszywa, jest to maszynowa przewencyjna wprawiająca w ruch w przeciwnym celu – po to, by ożywić fikcję rzeczywistości. Stąd idiotyzm owej wyobraźniowości, jej infantylna degeneracja. Świat ten mieni się dziecięcym, chcąc sprawić, byśmy uwierzyli, że dorośli są gdzieś indziej, w »rzeczywistym« świecie – po to, by kryć, że prawdziwy infantylnizm jest wszędzie i jest on cechą właściwą samym dorosłym, którzy przybywają tu, by udawać dzieci oraz pielęgnować złudzenia co do własnego rzeczywistego infantylnizmu” (BAUDRILLARD, 2005, s. 19–20).

Baudrillard zatem widzi Disneyland jako maszynę, której nadrzędnym celem jest ukrywanie, że nie istnieje inny – prawdziwy, nie infantylny – świat na zewnątrz. *Dismaland* Banksy’ego natomiast jawi się jako dokładna tego odwrotność: jest odwróceniem



Disneylandu zarówno pod względem budowy (prezentuje bowiem, jak zobaczymy, emblematyczne dla Disneya obiekty, lecz w zdegenerowanej postaci), ale i jego zakamuflowanej, a odczytanej i wskazanej przez Baudrillarda, funkcji. *Dismaland* nie dość że dekamuluje, a nie kamufluje, prawdziwe oblicze współczesnego społeczeństwa, ale i, co najważniejsze, daje narzędzia do walki z jego opresyjnymi, antyhumanistycznymi i konsumpcjonistycznymi mechanizmami.

Jeśli spojrzeć na *Dismaland* od strony formalnej, opierającej się na schemacie pozornego naśladownictwa i odwzorowywania estetycznej formuły Disneylandu, to wspomnieć należy na pewno o wykreowanym przez Banksy'ego zamku Kopciuszka – symbolu Disneylandu<sup>1</sup> – przed którym ulokowana została figura małej syrenki (*Little Mermaid*). Zamek, utrzymany w kolorze szarości, ma podziurawiony dach, wygląda, jakby miał zaraz runąć. Otoczony jest fosą wypełnioną brudną wodą. Innym przykładem obiektu, odwołującego się bezpośrednio do disneyowskiej wyobraźniowości, jest znajdująca się we wnętrzu zamku karoca z Kopciuszkiem w środku. Karoca ta jest jednak przewrócona i zgnieciona, jak samochód po wypadku drogowym; z okna karocy wystaje głowa postaci mającej być odwzorowaniem Cinderelli, najwyraźniej martwej. Instalacja, również autorstwa Banksy'ego, stanowić ma alegoryczny, mocno ambiwalentny pomnik ku czci tragicznie zmarłej księżnej Diany.

Jeśli chodzi o uniwersalne atrakcje, typowe dla formuły wesołego miasteczka, w tym dla Disneylandu, to należy do nich – z pewnością karuzela, charakterystyczna dla jarmarków i innych miejsc zbiorowych zabaw, popularna od XIX wieku. Nie mogło jej zabraknąć także w *Dismalandzie*. Z pozoru wygląda zwyczajnie: kręcąca się wokół własnej osi okrągła platforma o napędzie elektrycznym, na której znajdują się siedziska w kształcie koni. Jednakże, poza utrzymanymi w jarmarcznej estetyce końmi, dostrzec także można postać rzeźnika w białym fartuchu, umazanego krwią, z tasakiem w ręku. Zamyśl instalacji polegał na symbolicznym i groteskowym zarazem skomentowaniu głośnej w owym czasie afery związanej z nielegalną rzezią koni i sprzedażą koniny. Instalacja odnosi się do aktualnej w owym czasie sprawy społecznej, ale zarazem ma ona znamiona artystycznej, społecznie zaangażowanej kontestacji.

Inny przykład atrakcji, na pierwszy rzut oka przywodzących na myśl te z tradycyjnego wesołego miasteczka, to zdalnie sterowane, pływające w mini-zatoce łódki. Jednak w łódkach znajdują się postaci uchodźców, a mechanizm sterowania zaprogramo-

1 Za wzór zamku Kopciuszka znajdującego się w Disneylandzie na Florydzie oraz zamku Śpiącej Królowej w Kalifornii posłużył słynny bawarski zamek Neuschwanstein.

wany jest w ten sposób, aby uniemożliwić sprowadzenie ich do brzegu. Jest to instalacja samego Banksy'ego, wyraz jego zaangażowanej postawy wobec kryzysu migracyjnego w Europie.

Do ludycznych atrakcji *Dismalandu*, z jednej strony powierzchownie nawiązujących do zabaw w typowym wesołym miasteczku, z drugiej jednak obnażających realia i mechanizmy regulujące naszą rzeczywistość społeczną, a jednocześnie nawołujących do buntu przeciwko nim, zaliczyć można wymyśloną przez Banksy'ego strzelnicę oraz mini pole golfowe. Na szyldzie budki, w której za jednego funta można celować do puszek, widnieje napis: „Winning is strictly prohibited” – „Wygrywanie surowo wzbronione”. I rzeczywiście, w strzelnicy tej niemożliwe jest trafienie do celu, gdyż strzelby nabijane są lekkimi korkami, które zaraz po wystrzeleniu spadają w dół. Z kolei gra na polu golfowym nie może się udać, gdyż wybita raz piłka znika bezpowrotnie. Hasło „Wygrywanie surowo wzbronione” z pewnością stanowi – poprzez kontrast z dominującym dziś w sferze wartości społecznych absolutyzowaniem sukcesu – dowcipne ujawnienie opresyjnych mechanizmów systemu społecznego. Ponadto funkcjonować może jednocześnie jako zachęta do przeciwstawiania się owym mechanizmom. Banksy stosuje zabieg bardzo przemyślnego, subwersywnego przejęcia słów „surowo wzbronione”: następuje tu karnawałowe odwrócenie porządku: w takim układzie słowa te adresowane są przeciwko systemowi, przeciwko władzy (społecznej, politycznej), która jest ich pierwotnym twórcą. W ten sposób hasło zaczyna brzmieć jako swoiste nawoływanie do przechwytywania narzędzi opresji i propagandy i zmieniania wektorów ich działania.

Dobrym zobrazowaniem tych zabiegów jest przykład podmieniania lub przerabiania tekstów reklamowych. Zresztą, technik zamiany plakatów można się było nauczyć w samym *Dismalandzie*, znalazło się tam bowiem również miejsce dla nieskrywanych, jawnych działań, nawołujących do zachowania antysystemowej postawy: były to warsztaty, uczące partyzanckich technik przydatnych w walce z władzą. W trakcie warsztatów prezentowano m.in. rozmaite metody otwierania oszklonych gablot na reklamy (tzw. citylightów), stanowiących integralny element przystanków autobusowych, oczywiście po to, by w realnym świecie umieć podmieniać umieszczane w nich treści na własne.

Wspomniane hasło ze strzelnicy „Wygrywanie surowo wzbronione”, przewrotne sformułowanie o znamionach oksymoronu, służyć może jako metafora strategii twórczej Banksy'ego, ale także Jana Klaty. Obaj artyści stosują bowiem zabieg synchronicznego obrazowania rzeczywistości oraz opatrywania jej krytycznym komentarzem, formułowanym bardziej lub mniej wprost, stanowiącym wyraz zaangażowana.

Jedną z charakterystycznych cech teatru Jana Klaty jest komentowanie rzeczywistości społecznej poprzez wplatanie do spektakli materialnych – muzycznych i werbalnych – cytatów z obszaru kultury popularnej oraz codzienności. Niespodziewane pojawianie się takich wstawek, pełniących funkcję swoistego *udziwnienia*, wywołuje dezorientację u widza. Zmieniające się niczym w kalejdoskopie, nasycone cytatami obrazy tworzą efekt *illinx*, czyli wiru, jednej z formuł zabawy – wyodrębnionej przez Rogera Caillois – której doświadczyć można, zdaniem badacza, w wesołym miasteczku. Aby zobrazować ten mechanizm, chciałabym jednakże skupić się na paru spektaklach, w których wybija się na pierwszy plan jeden wiodący typ owego zawirowania, powodującego utratę stabilności percepcji. Można owe typy określić mianem „atrakcji” charakterystycznych dla wesołego miasteczka, choć nasuwa się tu nieodparcie również skojarzenie z montażem „atrakcji” Siergieja Eisensteina, czyli tworzeniem takich zestawień ujęć filmowych, które wywołują mocne reakcje emocjonalne widowni (HENDRYKOWSKI, 1994, s. 23). W przypadku teatru Klaty chodzi jednak bardziej właśnie o te „atrakcje”, które opierają się na chwytach mających swe źródło w ludyczności, na zabiegach mających nie tyle szokować, co wywoływać efekt owego *illinx* – zawrotu głowy, oszołomienia.

W *Witaj/Żegnaj*, próbie inscenizacji eksperymentu literackiego amerykańskiej pisarki Suzan-Lori Parks *365 Days/365 Plays*, Kłata przedstawia postmodernistyczną, konsumpcjonistyczną rzeczywistość społeczną, zmieniającą się w zawrotnym tempie. Tekst Parks bowiem to zbieranina rozmaitych poszatkowanych fragmentów i śladów codzienności, rozmów ulicznych, urywków zasłyszanych w mediach, przechodzących jedne w drugie i niepowiązanych ze sobą. Aby oddać ów chaos i natłok zdarzeń oraz informacji, Kłata wykorzystuje scenę obrotową. Na podzielonej na cztery segmenty deskach sceny, zgodnie ze strukturą tekstu Parks, aktorzy – niekreujący żadnych konkretnych ról – przedstawiają jedynie niepołączone ze sobą fragmenty rozmaitych narracji, wprawiając widza w rzeczywistą dezorientację i oszołomienie, podobne do tych odczuwanych w wesołym miasteczku, podczas składającej się z szybkich okrążeń jazdy w diabelskim młynie. Kłata stosuje tu chwyt polegający na obnażaniu zdehumanizowanej rzeczywistości, a zarazem krytykuje ją i stara się odstręczyć od niej widza, stosując w tym celu te same zabiegi, które stanowią jej budulec: redundancję, nadmiar, bylejakość.

Innym istotnym dla teatru Jana Klaty zagadnieniem jest polskość. W *Trylogii*, według Henryka Sienkiewicza, Kłata kreuje prześmiewczy a jednocześnie wzruszający obraz Polski i polskości – pewnych stałych cech mentalnych, nie zmieniających się na przestrzeni dziejów: heroizmu i tendencji do straceńczej walki, ale i pijaństwa, zamiłowania do swarów i przepychu. Reżyser

ukazuje zawiłą historię Polski w XVII wieku, każąc postaciom mówić nie zmienionym, archaizowanym Sienkiewiczowskim tekstem, przeplata ją jednakże znakami współczesności: Pan Wołodyjowski występuje w dresie i trampkach, Zagłoba nosi na rękę po kilka złotych zegarków, Krzysia Drohojowska i Baśka Jeziorkowska ubrane są według dzisiejszej mody prowincjonalnej, posłowie przybywający do księcia Radziwiłła mają peruki stylizowane na afro i tańczą do muzyki techno. Z tych przenikających się jak w kalejdoskopie znaków utrzymanych w rozmaitych stylistykach wyłania się obraz Polski zniekształconej niczym w gabinecie krzywych luster. Klata nie tylko ujawnia, ale przede wszystkim uwypukla i przejawia nasze niezmiennie, spetryfikowane wręcz rysy narodowe. Jest to swego rodzaju historiozoficzna refleksja ale i kontestacja zarazem. Reżyser tłumaczy to w ten sposób: „Myślę, że w tym, co opowiadam na temat Polski i rodaków, jestem bliski wizji patriotyzmu wyrażonej w prostym wierszu przez mojego idola Cypriana Norwida: „Czy ten ptak własne gniazdo kała, co je kała, czy ten, co mówić o tym nie pozwala. Głaskanie i lukrowanie wrzodów nie jest niczym dobrym” (KLATA, 2006, s. 56–57).

Duch ujawniania problemów stale dotykających Polskę patroluje też przedstawieniu *Utwór o Matce i Ojczyźnie* według tekstu-oratorium Bożeny Keff. Tę historię matki, której tożsamość określa doświadczenie Holocaustu, oraz córki pozbawianej prawa do odrębnego życia, czytać należy jako paralełę (co już sugeruje sam tytuł) opowieści o Polsce. Warto się przyjrzeć scenicznemu sposobowi ukazania relacji: matka–córka<sup>2</sup>. W spektaklu Jana Klaty Usia – córka niepotrafiąca się wyzwolić od domowej zmitologizowanej historii ocalenia swojej matki – ucieka w świat fantazji. Na scenie materialnym znakiem wewnętrznego eskapizmu córki jest szafa pancerna, w której wewnątrz ukazują się dzikie pnącza i liany, oddające myśli Usi o realnej ucieczce, ale jednocześnie ewokujące ich marzycielski wymiar. Jednakże na scenie znajdują się jeszcze trzy inne szafy. Każda z nich staje się nośnikiem innych znaczeń w zależności od kontekstu, jednak, co istotne, kolejne punkty dramaturgiczne – problemy związane jednocześnie z partykularną historią rodzinną, a zarazem z dziejami Polski – są ujawniane właśnie poprzez wykorzystanie którejś z nich: postacie wychodzą z nich i wchodzi z powrotem. W ten sposób zakreślona zostaje klista struktura inscenizacji, wzmocniona dodatkowo powtarzającymi się, śpiewanymi tekstami oratorium. Spektakl zaczyna jawić się niczym karuzela:

2 Przychodzi tu na myśl – sytuująca się w opozycji do idei zawartych w tekście Keff – koncepcja Luce Irigaray („ciało-w-ciało z matką”): odzyskanie suwerennego głosu kobiet poprzez odbudowanie pierwotnej, biologicznej jedności cielesnej z matką. Zob. IRIGARAY Luce, 2000: *Ciało-w-ciało z matką*. Przeł. Agata ARASZKIEWICZ, Kraków: „eFKa”.

zostaje zachowany stały rytm, cyklicznie wykorzystywane są te same obiekty. Kolistą strukturą karuzeli przywodzi też na myśl historiozoficzną warstwę znaczeniową utworu – aktualizuje zakłęty krąg stale powtarzających się schematów w dziejach Polski.

Sposób funkcjonowania omówionych tu, z konieczności wyrywkowo, przykładów wykorzystania formuły wesołego miasteczka, w obszarze sztuk wizualnych i performatywnych, można by lapidarnie spuentować, odwołując się do sceny końcowej ze *Stroszka* Wernera Herzoga. Otóż, jak pamiętamy, protagonista – niemiecki emigrant, któremu nie ziścił się sen o Ameryce, kraju obfitości – w desperacji napada na sklep, kradnie żywność i w następstwie ścigany jest przez policję. Rozczarowany amerykańskim systemem polityczno-społecznym, w ludycznym i kontestatorskim zrywie, udaje się do wesołego miasteczka, gdzie włącza rozmaite znajdujące się w nim urządzenia, m.in. automaty z tresowanymi zwierzętami: tańczącym w rytm utworu z szafy grającej kurczakiem, grającą na mini-pianinie kurą oraz królikiem, uruchamiającym alarm od zabawkowej miniaturowej wozu strażackiego. Okazuje się jednak, że nie da się owych urządzeń już zatrzymać... Tak samo nie da się zatrzymać raz wprawionych w ruch działań twórczych Banksy'ego i Jana Klaty; działań będących połączeniem żywiołu kontestacji i zabawy.

### **Bibliografia**


- BAUDRILLARD Jean, 2005: *Symulakry i symulacja*. Przeł. Sławomir KRÓLAK. Warszawa: Wydawnictwo SIC!
- CAILLOIS Roger, 1997: *Gry i ludzie*. Przeł. Anna TATARKIEWICZ, Maria ŻUROWSKA. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- ECO Umberto, 2007a: *Podziemni bogowie*. Przeł. Joanna UGNIEWSKA. Warszawa: Czytelnik.
- ECO Umberto, 2007b: *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*. Przeł. Joanna UGNIEWSKA, Krzysztof ŻABOKLICKI, Anna WASILEWSKA. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- FELLINI Federico, 2003: *Fellini: zawód: reżyser: rozmowy*. Rozmowy przeprowadziła Rita CIRIO. Przeł. Anna OSMÓLSKA-MĘTRAK. Izabelin: Świat Literacki.
- FRYDRYCZAK Beata, 2002: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- GRALIŃSKA-TOBOREK Agnieszka, 2019: *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- HENDRYKOWSKI Marek, 1994: *Słownik terminów filmowych*. Poznań: „Ars Nova”.
- IRIGARAY Luce, 2000: *Ciało-w-ciało z matką*. Przeł. Agata ARASZKIEWICZ. Kraków: eFKA.

- KLATA Jan, 2006: *Wojna trwa*. Z Janem Klatą rozmawiała Aneta KOZIOŁ. „Polityka”, nr 5.
- KRACAUER Siegfried, 2001: *Ulice*. „Literatura na Świecie”, nr 8-9.
- MARIN Louis, 1973: *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Editions de Minut.
- RONDUDA Łukasz, 2006: *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- SCHECHNER Richard, 2000: *Przyszłość rytuału*. Przeł. Tomasz KULKOWSKI. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.



**Aleksandra Więcek-Gigla**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0001-7662-1549>

**Rewolucje Mieczysława Szczuki<sup>1</sup>**

### **Mieczysław Szczuka's revolutions**

**Abstract:** The article presents Mieczysław Szczuka, a visual artist, graphic designer and architect from Warsaw. His activities at the turn of the 20<sup>th</sup> century greatly contributed to the emergence of New Arts: he was a pioneer of constructivism in Poland, he created the first Polish photomontages, he argued in favour of giving the arts back to the proletariat. His radical, extremely leftist views made him a loner in his hard struggle for a revolution in the arts (and, in the long run, also in the society).

**Keywords:** Mieczysław Szczuka, photomontage, New Arts, revolution

*Naprawdę nowa sztuka musiała  
być sztuką rewolucyjną  
- nie tylko w granicach formalnych  
- musiała być rewolucyjna społecznie*  
Andrzej Stawar

W artykule skupię się na postaci Mieczysława Szczuki, polskiego artysty okresu międzywojnia, głównego przedstawiciela polskiej lewicy artystycznej i omówię jego poglądy na sprawy sztuki, jej rolę i kształt w nowej, powojennej rzeczywistości. Bazując na wypowiedziach Szczuki, publikowanych na łamach „Bloku” oraz „Dźwigni”, a także w oparciu o świadectwa twórców mu współczesnych prześlę ewolucję jego poglądów zarówno w kontekście sztuk plastycznych, jak i przemian społecznych.

Mieczysław Szczuka urodził się 19 października 1898 roku w Warszawie, w zubożałej rodzinie ziemiańskiej. Jego ojciec Wincenty po utracie majątku zarabiał rysując mapy, zaś matka Florentyna odpowiedzialna była za wychowanie syna w duchu tradycji i religii. W wieku siedemnastu lat Szczuka rozpoczął naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie bardzo szybko zyskał uznanie profesorów, z łatwością przyswoił tajniki technik malarskich, dostał także pracownię na swój własny użytek. Tematyka religijna była początkowo silnie obecna w jego pracach –

<sup>1</sup> Artykuł stanowi część większej całości, toteż niektóre kwestie, jak na przykład teoria fotomontażu, całokształt działań polskiej lewicy artystycznej, czy ujęcie konstruktywizmu na arenie międzynarodowej zostają tutaj jedynie zarysowane.



wykonał kilkadziesiąt przepelnionych patosem projektów i realizacji przedstawiających wizerunek Chrystusa. Niedługo potem akcent jego prac nieco się przesunął w stronę groteski – Chrystus zderzał się z polską rzeczywistością międzywojnia, tłumaczył się polskiej policji i stawał przed polskim sądem polowym.

Malarstwo tradycyjne szybko znudziło artystę, przychodziło mu zbyt łatwo i nie wydawało się obiecujące, toteż Szczuka rzucił się w wir eksperymentu, ściągając na siebie oskarżenia krytyków o brak zdolności mimetycznych i spowodowaną tym ucieczkę w stronę abstrakcji. W 1921 i 1922 roku jego prace zostały pokazane na wystawach w hotelu „Polonia”, jednak znawcy albo je skrytykowali, albo przemilczeli. W związku z tym artysta wystawił w 1923 roku pod pseudonimem „Józef Rekuć” kilkadziesiąt monumentalnych kompozycji religijnych w Zachęcie, wzbudzając – ku ironicznemu zadowoleniu – podziw i uznanie krytyków. Różnie interpretowany jest fakt wystawienia dzieł religijnych powstałych jeszcze przed rokiem 1920, w okresie Szkoły Sztuk Pięknych – pojawiają się głosy, że Szczuka nie radził sobie ze zmianą paradygmatu światopoglądowego, że wystawa w Zachęcie była przejawem poszukiwania właściwej drogi, niepewności (STAWAR, 1957, s. 614), a Franciszek Siedlecki dostrzega w tym geście „zabieg freudystyczny” (STERN, 1965, s. 42), czyli objaw toczących się w podświadomości konfliktów. Ja widzę w nim natomiast akt kpiarski i przekorny, bowiem te właśnie cechy Szczuki – impet, bezkompromisowość i buta – są widoczne w jego (zbyt) krótkiej twórczości.

Okres, w którym Szczuka żył i tworzył to lata specyficzne, wstrząsane konfliktami, przewrotami i przepelnione podskórnie wyczuwaną potrzebą zmian. Andrzej Stawar opisuje ten czas następująco: „Fermenty radykalne ogarnęły dużą część dojrzejącego wówczas pokolenia, którego ewolucja przebiegała w sposób nierówny, nieraz zygzakowaty. Wstrząsnęły nim doświadczenia wojny światowej 1914–1918 i rewolucja 1917 roku. Powstanie niepodległego państwa w roku 1918 zrodziło nadzieje ogromne, które jednak miały ustąpić wielkiemu rozczarowaniu, gdy nowopowstałe państwo stało się domeną wstecznictwa i wdało się w wojnę z rewolucją rosyjską, doprowadzając do rażącego uwstecznienia stosunków politycznych, społecznych oraz związanego z tym застоju gospodarczego” (STAWAR, 1957, s. 611). Sympatie artystów wobec ruchów rewolucyjnych świadczą o instynktownym poczuciu zgodności idei rewolucji w sztuce i społeczeństwie. Szczuka w toku własnych przemyśleń przechodzi drogę od wychowanego w duchu religijnym konserwatysty do lewicowego, komunistycznego rewolucjonisty. Pierwsze dekady XX wieku to dla społeczeństwa próba otrząśnięcia się z grozy pierwszej wojny światowej, wzrost świadomości upadku dotychczasowego świata, pragnienie zmiany, obalenia starego porządku i zbudowania nowej, lepszej

rzeczywistości. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości pojawiły się w umysłach artystów nowe kwestie do rozwiązania: jaki kształt powinno przyjąć nowopowstałe państwo? Jaką rolę w nim powinna pełnić sztuka? Jaka powinna być owa sztuka, przystająca do specyficznej, bezprecedensowej sytuacji, w której przyjdzie jej funkcjonować?

Anatol Stern, poeta pozostający w bliskiej relacji z Mieczysławem Szczuką, w poświęconym mu albumie pisze: „Nasze walki o nową sztukę w dwudziestoleciu międzywojennym swoją zawziętością przypominały zapewne wielu ludziom wojny religijne [...]. Tak było z poezją – i tak było z malarstwem. Każda z ówczesnych wystaw, demonstrujących malarstwo suprematystów, unistyczne lub konstruktywistyczne, była traktowana niemal jak szarganie świętości i krytyka na ogół zgodnie stawała w obronie spraw dnia wczorajszego” (STERN, 1965, s. 8).

Z jednej strony piewcy „nowej sztuki” musieli toczyć boje z tkwiącymi w „starym” porządku zwolennikami sztuki burżuazyjnej, przesadnie estetyzowanej i bezużytecznej, z drugiej zaś – wewnętrzne tarcia ideologiczne powodowały, że pod pojęciem „nowej sztuki” kryły się nieraz zjawiska tak odmienne i niejednorodne, jak to tylko możliwe. Powstała w 1924 roku grupa „Blok” wydawała pismo o tym samym tytule z podtytułem: „Czasopismo Awangardy Artystycznej”. W drugim numerze pojawiła się notatka głosząca: „Blok reprezentuje ludzi związanych w bojową grupę hasłem bezwzględnej konstrukcji. W łonie grupy jednak zachodzą różnice kierunków, których przedstawicielami są poszczególne współpracownicy pisma” (BARANOWICZ, 1979, s. 113); to te „różnice kierunków” okazały się wkrótce brzemiennie w skutkach. Do grupy należeli: Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Berlewi, Witold Kajruksztis, Karol Kryński, Edmund Miller, a kilka miesięcy potem dołączyli: Jan Golus, Maria Niczówna i Aleksander Rafałowski. Pismo – z uwagi na to, że było współtworzone przez tak różnorodne osobistości – miało charakter eklektyczny, z przyklejoną łatką „awangardowości”. „Blok” miał być periodykiem międzynarodowym, ułatwiającym kontakt z zagranicznymi twórcami, umożliwiającym tym samym przepływ informacji o dokonaniach niemieckich dadaistów czy rosyjskich futurystów. Okres bliskiej współpracy artystów współtworzących pismo trwał bardzo krótko (do połowy roku 1924), a od września o istnieniu grupy i publikacjach na łamach pisma decydowali właściwie tylko Szczuka i Żarnowerówna (TUROWSKI, 2000, s. 71). Spory o kształt i rolę sztuki między twórcami „Blok” były bardzo wyraźne i znaczące, zatem przejdę teraz do omówienia stanowiska Szczuki w tej sprawie.

Należy zaznaczyć, że sztuka przez wieki była utożsamiana z przedmiotami spełniającymi funkcję estetyczną oraz użytko-

wą. Artystą był każdy rzemieślnik, który w swoim warsztacie za pomocą stosunkowo prymitywnych narzędzi zdobił wytwarzane przez siebie przedmioty. Obowiązywały kanony, które nie ulegały drastycznym zmianom, nieraz utrzymując się przez pokolenia. Powstające dzieła, technika ich wykonywania, sposób ornamentyki ulegały modyfikacjom w zależności od potrzeb i upodobań docelowych odbiorców, nierzadko wpływ na ich kształt miały środowiska skupione wokół władzy. Kapitalizm doprowadził do zasadniczej zmiany w zakresie kryteriów, które czyniły z kogoś artystę. „Stosunki te zmieniły się radykalnie” – pisze Szczuka – „skoro na miejsce drobnej wytwórczości rzemieślniczej przyszedł kapitalizm ze swym burzliwym tempem rozwoju, gwałtownymi przewrotami technicznymi, nieuregulowanym rynkiem – a przede wszystkim masową wytwórczością maszynową we wszystkich dziedzinach” (SZCZUKA 1927, s. 12). Z tego powodu pojawiła się potrzeba ponownego przemyślenia kluczowych spraw w kwestii sztuki: jak tworzyć w dobie ciągłego postępu? czy mechanizacja pracy służy czy szkodzi procesowi twórczemu? jaką postawę wobec nowej rzeczywistości powinien przyjąć artysta i kto to właściwie jest? Pewne aspekty rozwoju technologii zachwycały Szczukę, o czym za chwilę, a niektóre przerażały go – konieczność masowej „produkcji” odbierała wartość artystyczną nowoczesnym budynkom i przedmiotom dnia codziennego, kamienice miały przynosić zysk z każdego metra kwadratowego, fabryki musiały dysponować odpowiednią ilością pomieszczeń, nie dbano o komfort mieszkańców czy robotników. Jednocześnie „baronowie przemysłu” (SZCZUKA, 1927, s. 13), jak nazywa bogatych mieszczan Szczuka, ozdabiali swoje domostwa byle czym, byle tylko nosiło znamiona estetyczności, zamieniając mieszkania w kramy. To zjawisko wyprowadzał on z pochodzenia burżuazji – jej ludowa proveniencja doprowadziła do parwenszowskiego podejścia do sztuki: umiłowania przeszłości, tradycji i przedmiotów niegdyś użytecznych, obecnie zaś będących jedynie bibelotami. Artyści-rzemieślnicy nie wytrzymywali ciśnienia kapitalistycznego rynku, byli za wolni i zbyt mało wydajni, by mogli konkurować z maszynową produkcją dzieł sztuki, nie potrafili też sprostać tzw. „konkurencji partacza”, bowiem przy produkcji na masową skalę fach i kunszt schodziły na dalszy plan. W obliczu takiego obrotu spraw twórcy zwracali się ku sztuce „czystszej”, skazując się tym samym na znaczące zawężenie grona odbiorców, i – co za tym idzie – ograniczenie dochodów. Stawianie granicy między pięknem a użytecznością mierziło warszawskiego artystę, dało początek kształtowaniu się jego własnej koncepcji sztuki.

Wizja ta powstała nie bez związku z sytuacją społeczną. Wojna i kryzys gospodarczy zrujnowały drobną i średnią miejską burżuazję, przez co artystyczny rynek zbytu drastycznie się zawężił. Powstał nowy odbiorca sztuki – proletariat, którego po-

trzeby były zgoła inne, niż potrzeby estetyczne mieszczan. Nie chciał on sztuki „czystej”, bezużytecznej, ani stylizowanej, lecz żądał wartości użytkowych – „Proletariatowi potrzeba sztuki, nie jako sztukateryjnej ozdóbki odświeżonej, ale sztuki na co dzień” (SZCZUKA, 1927, s. 18). Sprzeciwiając się idei „sztuki dla sztuki”, którą nazywał „typowym kłamstwem kapitalistycznego świata” (ibidem), Szczuka podążył w kierunku konstruktywizmu, przyznając palmę pierwszeństwa kategorii użyteczności. W tym miejscu warto nadmienić, że uważa się go za twórcę tego nurtu, choć był on właściwie tylko jego pionierem na gruncie polskim. Kierunek ten – zdaniem Andrzeja Stawara – nie został wynaleziony przez konkretnego artystę, nie jest też związany z konkretnym krajem. Andrzej Turowski z kolei umiejscawia nurt ten w ZSRR, gdzie powstał jako bezpośrednia konsekwencja Rewolucji Październikowej i stanowił odpowiedź grupy młodej inteligencji na gwałtowne przemiany polityczno-społeczne (TUROWSKI, 1979, s. 5). W tym czasie radzieccy twórcy awangardowi zajęli się tworzeniem podstaw nowej kultury, a zatem i sztuki. „Dążyli [awangardiści – A.W.G.-] do określenia miejsca nowej wypowiedzi artystycznej i swojego w nowym kontekście społecznym” (TUROWSKI, 1979, s. 11). Zdaniem Turowskiego to ze Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich konstruktywizm rozlał się na inne kraje, m.in. Niemcy, Czechosłowację, Węgry i Polskę. Sam termin jest bardzo szeroki i podlega różnym interpretacjom, dość wspomnieć, że przysposobili go zarówno zwolennicy utrzymania ustroju kapitalistycznego, jak i ci, którzy domagali się jego natychmiastowego obalenia. W ZSRR do konstruktywizmu oficjalnie „przynawała” się grupa „Nowego LEFu”, a w niej Władimir Majakowski i Siergiej Eisenstein.

W tekście *Co to jest konstruktywizm*, zawartym w jednym z numerów „Bloku”, Szczuka tłumaczy, czym dla niego jest to zjawisko: „**NIE** poszczególny odłam sztuki (np. obraz lub wiersz), lecz sztuka jako **całość**”<sup>2</sup> (SZCZUKA, 1924, *Co to jest...*, strony nienumerowane). Zatem zasady konstrukcji dotyczą zarówno literatury, jak i malarstwa, rzeźby, architektury, typografii, grafiki użytkowej i innych form działalności twórczej. Turowski dodaje: „Konstruktywizm nie dotyczy określonego gatunku lub określonej formy wyrazu artystycznego, ponieważ u jego podstaw leży powszechne i instynktowne dążenie człowieka, aby swą twórczością zaspokajać praktyczne potrzeby ludzkie” (TUROWSKI, 2000, s. 90). Bliski związek kwestii artystycznych ze sprawami społecznymi jest znamieny dla lewicowej sztuki zaangażowanej, jej użyteczność miała wzmacniać egalitarność, w miejsce dotychczasowej elitarności. Redaktor „Bloku” pisze dalej, że celem nadrzędnym jest „budowa rzeczy” (SZCZUKA, 1924, *Co to jest...*, strony

2 Zachowuję formę zapisu z „Bloku” (wersaliki i pogrubienie).

nienumerowane), a konstrukcja elementu jest podporządkowana jego zastosowaniu. Szczuka sprzeciwia się analitycznym, a przez to rozkładowym, tendencjom w sztuce. „Jako główne zadanie widział oddzielenie brawady artystycznej, ideologicznego awanturnictwa, często genialnego kawalarstwa od elementów żywotnych i twórczych” (STAWAR, 1957, s. 659). W takiej koncepcji sztuki ujawnia się pozytywny aspekt rozwoju technologii – nie należy naśladować twórczości maszynowej, a jedynie wzorować się na jej prostocie i logice. Szczuka postulował odcisnięcie piętna „nowej sztuki” na budownictwie i przemyśle, sam interesował się architekturą i tworzył projekty domów w myśl zasady piękna utylitarnego. Warszawskiego artystę cechował „głód jednoznaczności” (STERN, 1965, s. 8), nie dopuszczał podświadomości jako źródła twórczego, ufał wyłącznie konstrukcji – dokładnej, przemysłanej i użytecznej. Dążył do ekonomizacji procesu artystycznego, postulował uproszczenie środków, redukcję pracy ręcznej na rzecz zmechanizowanej. Nadrzędną zaletą mechanizacji pracy artysty było ograniczenie „grafologicznych odchyień” (STERN, 1965, s. 16) – czyli kaprysów twórczej wyobraźni artysty i niekontrolowanych wybuchów jego temperamentu. W manifestie zawartym w pierwszym numerze „Bloku” Szczuka postulował likwidację modernistycznego „wywnętrzania się” (SZCZUKA, 1924, [Wypowiedź programowa], strony nienumerowane) artystów, uczynienie ze sztuki efektu działania zbiorowości, unicestwienie jednostkowości i dążeń do indywidualizmu. Twórczość miała być oparta na bezwzględnej dyscyplinie; zamiast oczekiwać na przyływy natchnienia należało polegać na świadomej woli, wytwarzać jasne i ściśle dookreślone formy. Mechanizacja pracy artysty miała gwarantować bezwzględny obiektywizm form – a więc jasność odczytań i brak miejsca na dywagacje. Należy zdać sobie sprawę, że Szczuka nie był spójny w swoich postulatach. W jednym miejscu gromi „grafologiczne odchylenia”, by gdzie indziej budować definicję poezoplastyki, nazywając fotomontaż „najbardziej skondensowaną w formie poezją” (SZCZUKA, 1924, [Bez tytułu], strony nienumerowane), do tego wątku przyjdzie mi jeszcze powrócić.

Mechanizacja pracy, obiektywizm form, maksymalna ekonomia środków, nierozzerwalność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych – te wszystkie postulaty Szczuki doprowadzić miały do rewolucji artystycznej. Jak pisał Stawar: „Naprawdę nowa sztuka musiała być sztuką rewolucyjną – nie tylko w granicach formalnych – musiała być rewolucyjna społecznie” (STAWAR, 1957, s. 659), toteż w przewrocie społecznym widział Szczuka szansę dla swojej sztuki, czy może odwrotnie – orężem „nowej sztuki” chciał doprowadzić do rewolty społecznej. Celem warszawskiego artysty-rewolucjonisty było przywrócenie sztuki klasie robotniczej. W wypowiedzi poprzedzającej deklarację programową pisał

tak: „Walka o byt pochłania ludziom prawie cały ich czas / nie pozwalając na zajmowanie się sztuką / życie współczesne zdążające tylko do maksimum / zysku przy minimum wyłożonych środków / nakłada specyficzne piętno na współczesną sztukę [...] / W przyszłości gdy zginie zmora wyzysku / gdy każdy będzie żył w sposób podyktowany przez / poczucie własnego szczęścia / zmienia się i formy sztuki w sposób / którego przewidzieć nie można”<sup>3</sup> (cyt. za: STERN, 1965, s. 27). Rewolucyjny charakter tej wypowiedzi nie budzi wątpliwości, pojawiają się słowa „walka”, „zysk”, „wyzysk”, „zginie”, „zmora”, konotując jednocześnie wydarzenia Rewolucji Październikowej w Rosji, a także Rewolucji Listopadowej w Niemczech. Postulat przywrócenia sztuki robotnikom zderza się z paradoksem: Szczuka dostrzegał prymitywizm estetyczny proletariatu, chciał obudzić świadomość artystyczną robotników, jednak tym, czego oni żądali, była wzgardzana przez artystę sztuka tradycyjna. Powiązanie nowatorstwa w sztuce z dążeniami rewolucyjnymi proletariatu okazywało się być niełatwe do osiągnięcia, to – jak się zdaje – pchnęło Szczukę w kierunku fotomontażu.

Czy był on wynalazcą techniki fotomontażowej? Z pewnością nie, wbrew temu, co głosi tekst Władysława Strzeмиńskiego<sup>4</sup>. Czy był jej pionierem na gruncie polskim? Dotychczasowe poszukiwania nie doprowadziły mnie do prac wcześniejszych, niż Szczukowe. Jedynym do dziś zachowanym oryginałem, o którym powszechnie wiadomo, jest zdeponowany w Muzeum Sztuki w Łodzi projekt okładki do zbioru *Dymy nad miastem* Władysława Broniewskiego. To, kto istotnie wykonał pierwszy montaż fotograficzny, nie jest jasne – George Grosz wskazuje na działanie swoje i Johna Heartfielda w 1916 roku. Raoul Hausman uważa, że to on i Hannah Höch zaczęli stosować tę technikę jako pierwsi, a przyczynkiem stały się wczasy nad Bałtykiem. Inni twierdzą, że „wynalazcą” był Gustaw Kłucis, autor tekstu *Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki agitacyjnej*: „Fotomontaż jako metoda artystyczna powstał w Związku Radzieckim w latach 1919–1921. Jego powstanie poprzedziły długotrwałe prace laboratoryjne i przemysłowe w zakresie nowych form kształtowania. W rezultacie powstała pierwsza praca fotomontażowa w ZSRR, tzw. *Miasto dynamiczne* artysty malarza G. Kłucisa (1919 rok), gdzie po raz pierwszy wykorzystano zdjęcie fotograficzne jako element faktury i wyrazu oraz zmontowano na zasadzie różnej skali, odrzucając w ten sposób odwieczne kanony perspektywy i proporcji” (cyt. za: BERMAN, 1965, s. 71).

Brak pewności co do pochodzenia samej techniki i jej wynalazcy nie jest aż tak szalenie istotny z punktu widzenia tych rozważań,

<sup>3</sup> Zachowałam oryginalną pisownię i wersyfikację.

<sup>4</sup> Chodzi o tekst: *Fotomontaż wynalazkiem polskim*, „Europa”, nr 1/1929, s. 29.



bowiem to, co zrobił z fotomontażem Szczuka, należy wyłącznie do niego. Nie tworzy fotomontaży w duchu dadaistycznym, bezładnym, spontanicznym, burzącym, wręcz przeciwnie: konstruuje swoje kompozycje w sposób przemyślany, zaplanowany i nie dopuszczający przypadku. Nie sposób przyrównać jego prac do fotomontaży surrealistycznych, w których twórcze popędy wynikały z niepokromionej działalności podświadomości i czerpały z elementów onirycznych. Kompozycje Szczuki to konstrukcje (w przeciwieństwie do dadaistycznych destrukcji), precyzyjnie zmontowane i niosące jasny, obiektywny przekaz. Można podejrzewać, że interesujący się radziecką i niemiecką sztuką Szczuka został zainspirowany przez fotomontaże sąsiadów, jednakże jego przyjaciel, Jan Gólus utrzymywał, że warszawski artysta nie był w kontakcie z zagranicznymi twórcami fotograficznych montażów. Pierwszym polskim fotomontażem jest okładka Szczuki do *Ziemi na lewo* Sterna i Jasieńskiego, kolejne ukazywały się w „Błoku” oraz „Dźwigni”. Nie będę analizowała projektów fotomontażowych Szczuki, ponieważ jest to materiał wymagający odrębnego studium, natomiast spróbuję odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tę technikę wybrał artysta, aby osiągnąć cele założone w manifestach i deklaracjach programowych.

Po pierwsze, fotomontaż był stosunkowo nowym wynalazkiem – wszak ściśle wiązał się z rozwojem fotografii. Ignacy Witz nazywa go „dziecięciem dwudziestego wieku” (WITZ, 1964, s. 5), ponieważ dynamiczny postęp technologiczny spowodował spadek wartości fotografii i ich łatwiejszą dostępność. Drugą kwestią jest rozwój kinematografii – człowiek XX wieku jest nieustannie atakowany feerią płynnie zmieniających się obrazów kinowych, przyzwyczajają się do niej, a fotomontaż – niejako w odpowiedzi – jest „jednoczesną wielością zjawisk” (BERMAN, 1965, s. 73) oraz „wielością zjawisk trwających w czasie” (ibidem). Skumulowanie w jednym miejscu dużej ilości elementów uderza w odbiorcę wieloma bodźcami jednocześnie, pozwala spojrzeć na kompozycję niejednokrotnie z kilku perspektyw naraz. Ponadto, fotomontaż jest skonstruowany z elementów fotograficznych, które są – zdaniem Rolanda Barthesa – świadectwem istnienia fotografowanych elementów w chwili uwieczniania ich na zdjęciu. Francuz akcentuje w fotografii rzeczywiste i obiektywne potwierdzenie istnienia elementu w chwili naciskania spustu migawki. Zatem zachowany zostaje obiektywizm form, o który dopomina się w postulatach Szczuka. Nie bez znaczenia jest również fakt, że kompozycje fotomontażowe mogły być łatwo reprodukowane, co znacznie zwiększało ich zasięg, mogły trafiać do mas robotniczych. Projekty artysty-rewolucjonisty cechują pewne powtarzalne motywy – maszyna, masa ludzka, elementy fabryczne, taśmy transportowe, silniki – słowem to, co znane proletariatu, co stanowi jego chleb powszedni. Łatwo dało się „zaszczepić”



w fotomontażu treści agitacyjne i polityczne, toteż powstawały prace odwołujące się do kampanii amnestyjnej z 1928 roku, czy plakaty wyborcze nawołujące do głosowania na Jedność Robotniczo-Chłopską w wyborach do Sejmu w 1928 roku. Szczuka i Żarnowerówna byli pierwszymi twórcami politycznych fotomontaży w Polsce.

Działalność artystyczna i programowa Mieczysława Szczuki u progu XX wieku wpisała się w boje o rolę i kształt sztuki w nowopowstałym państwie polskim. Nowe realia, zniszczenia wojenne, układy polityczne, uwstecznienie gospodarcze, niezadowolone klasy robotniczej z burżuazyjnego wyzysku sprawiły, że nadejście przewrotu politycznego, społecznego i gospodarczego wydawało się nieuniknione. Żadna z wcześniejszych rewolucji w sztuce nie zapowiadała się tak gwałtownie – ferment ogarnął jednocześnie sztuki plastyczne, muzykę i literaturę. Przemiany postulowane przez Szczukę na gruncie sztuki nie mogły się dokonać bez przewrotu społecznego, bez zmiany porządku i obalenia dominacji burżuazji. „O cóż właściwie szło? O przekształcenie światopoglądu burżuazyjno-zaściankowego, idącego w parze z szowinizmem narodowym – w dynamizm rewolucyjny wyzwalających się mas, o nowy uniwersalistyczny pogląd na twórczość, pracę i życie” (BERLEWI, 1965, s. 138) – pisze Henryk Berlewi, podkreślając totalność wizji Szczuki. Rewolucja w sztuce miała się odbyć gładko, równie gładko miała obalić porządek „starego” świata, o którym mówiło się, że pierwsza wojna światowa była jego „ostatnią konwulsją” (STAWAR, 1957, s. 611). W postulatach warszawskiego artysty krył się zarodek marzenia o innym ustroju – i przyspieszeniu jego nadejścia Szczuka postanowił poświęcić swą pracę. Despotyczny i bezkompromisowy charakter artysty odstraszał od niego ludzi połowicznych, skazując go na osamotnienie w tytanicznej walce o nową sztukę. Zmarł tragicznie w wieku 29 lat, nie dokańczając swego dzieła, które bezskutecznie próbowała kontynuować Teresa Żarnower.

### **Bibliografia**


- BARANOWICZ Zofia, 1979: *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- BERLEWI Henryk, 1965: *Konstruktywista*. W: *Mieczysław Szczuka*. Oprac. Mieczysław BERMAN, Anatol STERN. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- BERMAN Mieczysław, 1965: *Pionierzy fotomontażu w Polsce*. W: *Mieczysław Szczuka*. Oprac. Mieczysław BERMAN, Anatol STERN. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- BERMAN Mieczysław, STERN Anatol (oprac.), 1965: *Mieczysław Szczuka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- MICZKA Tadeusz, 1998: *Montaż* (hasło). W: IDEM: *Słownik pojęć filmowych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- STAWAR Andrzej, 1957: *Idee i działalność Mieczysława Szczuki*. W: IDEM: *Szkice literackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- STERN Anatol, 1965: *Głód jednoznaczności*. W: *Mieczysław Szczuka*. Oprac. Mieczysław BERMAN, Anatol STERN. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- SZCZUKA Mieczysław, 1924: [Bez tytułu]. „Blok”, nr 4.
- SZCZUKA Mieczysław, 1924: *Co to jest konstruktywizm*. „Blok”, nr 6-7.
- SZCZUKA Mieczysław, 1924: [Wypowiedź programowa]. „Blok”, nr 1.
- SZCZUKA Mieczysław, 1927: *Sztuka a rzeczywistość*. „Dźwignia”, nr 4.
- TUROWSKI Andrzej, 1979: *W kręgu konstruktywizmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- TUROWSKI Andrzej, 1981: *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*. Wrocław: Ossolineum.
- TUROWSKI Andrzej, 2000: *Budownicowie świata*. Kraków: UNIVERSITAS.
- WITZ Ignacy, 1964: *Fotomontaże Mieczysława Bermana*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”.



**Barbara Dynda**

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-9969-7172>

## **Plac Czerwony jako technologia oporu w rosyjskiej sztuce protestu**

### **Red Square as a resistance technique in Russian dissident arts**

**Abstract:** Red Square is a symbolic place for the Moscow dissidence protests. Russian artists, writers and dissidents have frequently used the history of the square's memory as a crucial and fundamental issue within the framework of their strategy. Haunting images associated with Red Square's past, permanently returning in the history of the Russian activism, always refer both to universal narratives of the politics of protest and to the specific contexts producing entirely new meanings. Each time, through their public actions artists create new meanings for the Red Square's space – they expose the existing limits of the power apparatus and call for the right to legitimize it, therefore contesting the links between the theatre of legitimacy and the public space. From this perspective, the space of protest becomes a fundamental instrument of political action, and the square - ordinarily used in the established order to manifest the government's symbolic authority - this time becomes a kind of technique as well as a material body support in the politics of resistance.

**Keywords:** Russian activism, Red Square in the politics of resistance, public space, Judith Butler, Nicholas Mirzoeff

Plac Czerwony stanowi symboliczne miejsce moskiewskich protestów opozycyjnych wyrażających sprzeciw względem zastanego, opresyjnego porządku politycznego. Rosyjscy artyści, literaci i opozycjoniści niejednokrotnie wykorzystywali historię pamięci tego miejsca jako kwestię kluczową i podstawową w strategii podejmowanych przez siebie działań. Widmowe obrazy przeszłości, związane z przestrzenią placu i nieustannie powracające w historii akcjonizmu rosyjskiego, odsyłają jednocześnie do uniwersalnych narracji uprawiania polityki protestu, jak i do specyficznych kontekstów produkujących zupełnie nowe znaczenia. Co więcej, odnoszą się również do interesującej perspektywy, w ramach której przestrzeń protestu staje się istotnym narzędziem działania politycznego, a sam plac – na co dzień, w ustanowionym przez władzę porządku publicznym, służący po prostu jej symbolicznej manifestacji – tym razem może zostać wykorzystany w praktyce oporu i posłużyć jako forma technologii, czy też pewne wsparcie ciała.

Gdy przyjrzymy się historii rosyjskiego akcjonizmu właśnie poprzez optykę zawłaszczania Placu Czerwonego, zauważymy, że przestrzeń ta została wykorzystana już w latach 90. XX wieku przez akcjonistów takich, jak na przykład Anatolij Osmołowski (BRYZGEL, 2017, s. 83). 5 kwietnia 1991 roku, w rozpadającym się wówczas Związku Radzieckim, wprowadzono tzw. ustawę o moralności, wedle której nielegalne stało się przeklinanie w miejscach publicznych, a za użycie obscenicznego słowa groził wyrok piętnastu dni więzienia. W odpowiedzi na ustanowione rozporządzenie, Osmołowski – wraz z działającą od 1990 roku grupą E.T.I., czyli Ekspropriacja Teritorii Isskustwa (Wywłaszczenie Terytorium Sztuki), do której przynależeli między innymi Dmitry Pimenov, Oleg Mavromatti, Anton Nikolayev czy Grigoriy Gusarov – ułożyli ze swoich ciał słowo „XYŪ” („CHUJ”) przed Mauzoleum Lenina. Wspominając po ponad dwudziestu latach przebieg przywołanej akcji, artysta przyznaje, że happening był spontanicznym i instynktownym zrywem, który nie został nazbyt precyzyjnie zaplanowany. Ponadto, część aktywistów tworzących grupę nie pojawiła się na placu i w pośpiechu werbowano przypadkowo brakującą liczbę osób (Ibidem). Ostatecznie jednak, uformowany przez Osmołowskiego napis cielesny przetrwał około trzydziestu sekund, po czym milicja dość brutalnie zaczęła podnosić uczestników akcji z bruku, ciągnąc ich za ubrania i szarpiąc za włosy. Sam Anatolij Osmołowski po serii gestów radykalnych politycznie, zaangażowaniu w kolektywne działania anarchistyczne i przewodzeniu antypostmodernistycznemu ruchowi rewolucyjnemu Netsezudik, w pierwszej dekadzie XXI wieku zwrócił się ku sztuce niespektakularnej i rzeźbie abstrakcyjnej.

Jak podkreśla Ilja Budraitskis (BUDRAITSKIS, 2013), taki zwrot okazał się symboliczny w kontekście całego rosyjskiego pola sztuki, a związany był z wyborami prezydenckimi roku 2000, które wygrał Putin. Ten moment umożliwił bowiem tymczasową stabilizację polityki w Rosji, a co za tym idzie, pozwolił skoncentrować się wokół pewnego konsensusu politycznego, usypiając przy tym społeczeństwo. Podobnie piszą Ewa Majewska i Anastazja Nabokina, które wskazują na to, że powyborcza, chwilowa stabilizacja sytuacji w kraju paradoksalnie pozwoliła na wykształcenie się rosyjskiego pokolenia młodych-zaangażowanych, co z kolei zaowocowało pojawieniem się zróżnicowanych poglądów i zachowań, innego stosunku do środków produkcji oraz nowych oczekiwań Rosjan względem własnej i innych przyszłości. Badaczki opisują pokolenie „lewicujących przeciwników autorytaryzmu” jako generację „[...]”, która nie pamięta ani ZSRR, ani żelaznej kurtyny i nie doświadczyła nędzy wegetacji radzieckiego ludu, który – niejednokrotnie redukowany do tego, co choćby Giorgio Agamben określa jako *zoe* (nagie życie) – nie miał nawet szansy mobilizować się politycznie” (NABOKINA, MAJEWSKA, 2012,

s. 24). Co więcej, wskazują, że to właśnie na gruncie młodego, lewicującego pokolenia – często pochodzącego z kreatywnej klasy średniej i wykształconego na zachodnich uniwersytetach – wytworzyła się w Rosji tzw. nowa sztuka protestu, czyli „druga fala” akcjonizmu rosyjskiego.

To właśnie na fali nowej sztuki rosyjskiej, ale i również w kontekście wydarzeń Arabskiej Wiosny i globalnych protestów roku 2011, w styczniu 2012 roku na moskiewski Plac Czerwony wychodzi grupa Pussy Riot, która wykonuje piosenkę o *Putinie, który narobił w spodnie po opozycyjnych wystąpieniach*, za co zostaje ukarana grzywną w wysokości 500 rubli za naruszenie przepisów o wiecach i zgromadzeniach. W przeciwieństwie do grupy Wywłaszczenie Terytorium Sztuki, członkinie Pussy Riot nie postępują jednak przypadkowo i spontanicznie, a swoją akcję skrupulatnie planują, przygotowując precyzyjny sposób wtargnięcia w przestrzeń publiczną, także taktykę ucieczki, punkową koncepcję wykonania utworu i poszczególne funkcje w zespole, łącznie z dokumentowaniem i transmitowaniem przeprowadzanego działania w internecie. Aktywistki, które wyrastały z kręgu myślicieli zachodnioeuropejskich, posiadają bowiem nieco inny kapitał kulturowy niż ich poprzednicy z lat 80. czy 90. Choć Nadieżda Tołokonnikowa, Jekaterina Samucewicz i Marija Alochina w swych wypowiedziach nawiązują do propagującej absurdalizm grupy OBERIU i inspiracji rosyjską literaturą walczącą, to wśród feministycznych autorytetów, których myśl jest im bliska, wymieniają między innymi: Simone de Beauvoir, Judith Butler, Julię Kristewę czy Rosi Braidotti (RUTLAND, 2013). Sposób bezpośredniego działania politycznego Pussy Riot odsyła z kolei do praktyk sytuacjonistów i lat 50. XX wieku, stwarzając przy tym trudność w klasyfikacji i recepcji działań zespołu – akcjonizm grupy wymyka się bowiem wszelkim etykietom i przypisać go można zarówno do dyskursu sztuki, jak i religii czy moralności.

Znacznie radykalniejszym aktem i jednocześnie najbardziej aktualnym obrazem, do którego doprowadziły przeobrażenia rosyjskiego aparatu władzy od lat 90., okazuje się z kolei działanie Piotra Pawlenskiego, który w 2013 roku przed Mauzoleum Lenina przybija swą mosznę do bruku moskiewskiego placu, a jego wzrok bezradnie skupiony na genitaliach, ukazuje w większym stopniu desperację i bezsilność, niż jakąkolwiek buntowniczość lub arogancję. Sam Pawlenski umiejscawia znaczenie swojej akcji w kontekście przeobrażeń instytucji artystycznych w Rosji, stających się dla artystów nie mniejszym wrogiem, niż autorytarne państwo, z którym to „[...] [instytucje artystyczne – B.D.] bezpośrednio współpracują – zajmując się autocenzurą i skupiając na wystawianiu prac neutralizujących świat polityczny” (PAWLENSKI i ŻMIJEWSKI, 2016). Dlatego też performans artysty jest trudny do wyobrażenia w przestrzeni galeryjnej, a jakiegokolwiek

finansowanie praktyk artystycznych Pawlenskiego stanowi kontekst wypaczający istotę i celowość jego prac. Jak podkreśla Pawlenski, w obliczu instytucji artystycznych uzależnionych od putinowskiej polityki i od wytwarzanego przez nią systemu władzy, jedynie ciało niezinstytucjonalizowanego artysty posłużyć może za podstawowy środek i jedyne narzędzie uprawiania sztuki. W sprzeciwie wobec artystycznych instytucji, sprzymierzonych z nacjonalistycznym państwem i prawosławną cerkwią, Pawlenski upatruje zatem jedną z funkcji sztuki politycznej, ukazując tym samym moment podporządkowania, czy wręcz pochłonięcia, przez Putina i grupę oligarchów całej przestrzeni kultury rosyjskiej. Jak zauważa Ilja Budraitskis (BUDRAITSKIS, 2013), od roku 2000 autorytarna władza zaczęła bowiem wprowadzać stopniowo „sztukę luksusu” w kluczowych moskiewskich galeriach i muzeach, otwierając tym samym czas kurczenia się przestrzeni wolności dla rosyjskiego aktywizmu i sztuki krytycznej, aż proces ten zakończył się jej całkowitym wymiecieniem. Zagarnięcie przez Putina całej sfery kulturotwórczej (w tym organizowanych w Rosji biennale czy alternatywnych ruchów twórczych) spowodowało, że większość środowiska artystycznego zwróciła się ku sztuce abstrakcyjnej, a pozostali – jak Pussy Riot czy Pawlenski – zdecydowali, że głosu należy szukać zdecydowanie radykalniej, niż miało to miejsce w przypadku grupy Wywłaszczanie Terytorium Sztuki, ponownie poza ramami instytucjonalnymi – być może w przestrzeni Placu Czerwonego. Działanie Pawlenskiego obrazuje ponadto pewne przesunięcie w sposobie traktowania ciała i przestrzeni publicznej przez rosyjski akcjonizm uliczny.

Choć akcją Anatolija Osmołowskiego z 1991 roku oraz znacznie współczesniejsze demonstracje Pussy Riot i Pawlenskiego dzieli szereg różnic, jeśli chodzi o motywacje społeczno-polityczne i szczegółowe narracje, to praktyki te łączy pewien ramowy sposób formułowania politycznych postulatów, który starają się propagować między innymi współczesna myśl feministyczna, poruszająca się w obszarze badań queerowych, czy też teoria kultury wizualnej, wypracowana na gruncie antropologii obrazu i teorii krytycznej. Z ich perspektywy istotne stają się bowiem dwie podstawowe i niezbędne płaszczyzny działania, za pomocą których protestujący zarówno wypowiadają się publicznie, jak i twórczo pracują. W swoim żądaniu prawa do politycznej obecności w rosyjskim dyskursie publicznym zarówno Osmołowski, jak i Pussy Riot czy Pawlenski, korzystają bowiem z dwóch rodzajów narzędzi, bez których sposób ich działania politycznego wydaje się niemożliwy. Wykorzystują ciało i przestrzeń Placu Czerwonego, wypowiadając publicznie swoje przekonania, poglądy i żądania, starając się tworzyć politykę przeciw tej, która kwestionuje ich prawa – w tym prawo do uporczywej obecności w przestrzeni publicznej.

Działanie polityczne rosyjskiej sztuki protestu odsyła zatem do refleksji Judith Butler i jej eseju *Ciała w porozumieniu i polityka ulicy*, w ramach którego filozofka analizuje metody kwestionowania przez władzę podstawowego prawa do cielesnej obecności w przestrzeni miejskiego placu. Butler zauważa bowiem, że w takiej sytuacji: „[...] ciało korzysta z prawa, które nie jest prawem; mówiąc inaczej, korzysta ono z prawa, które jest czynnie negowane i destruowane przy użyciu siły militarnej i które w swoim oporze wobec siły artykułuje własną uporczywość: prawo do uporczywej obecności” (BUTLER, 2012, s. 33). Jak podkreśla Butler, prawo do uporczywego pojawiania się w miejscach publicznych, takich jak ulica czy plac, choć znajduje czasami wsparcie w systemie kodyfikacji, na ogół jest jednak nieskodyfikowane, i w związku z tym wymaga mobilizacji przestrzeni jako symbolu krzywdy, a zarazem jako praktycznego środka do organizowania się: „Z jednej strony chodzi o to, że protestujące ciało w momencie przeprowadzanej akcji jest produktywne i performatywne, z drugiej zaś może tylko być uporczywe i działać” (Ibidem). Przestrzeń protestu tożsama jest zatem z ustanawianiem nowej przestrzeni porozumienia. Zastana przestrzeń publiczna historycznie ulokowanej architektury, nieustannie oddziałuje bowiem na samą artystkę lub artystę w trakcie przeprowadzanej akcji. Gmachy administracji państwowej oraz budynki instytucji kościelnych symbolizują rozlokowaną w przestrzeni władzę i równocześnie dyktują poruszanie się ciała. Jak zauważa Butler, przestrzeń znaczy: ukonstytuowana przez władzę topografia determinuje myślenie i działanie; zamyka się na ciało lub przed nim otwiera; jednemu ciału pozwala swobodnie się przemieszczać, innemu z kolei sugeruje pozostanie w domu; sprawia, że „różnicowo pojawiają się” (Ibidem, s. 35).

Co więcej, przyjmuje się, że wychodząc na ulicę aktywistka lub aktywista podczas przeprowadzanej akcji korzysta z przestrzeni publicznej w celu wyegzekwowania pewnych politycznych żądań. Tymczasem materialne wsparcie ciała w postaci przestrzeni Placu Czerwonego jest nie tyle częścią działania, co celem samym w sobie, gdy należy o nie walczyć i zabiegać. Dzieje się tak w przypadku walk o przestrzeń przeprowadzanych przez grupę Pussy Riot – to skrupulatnie planowana partyzantka, miejska *guirrella urbana* z typowymi dla niej środkami wyrazu, opierającymi się na przechwytywaniu miejskiej przestrzeni. Autorytarne metody pozbawiania demonstrujących prawa do protestu – zarówno w momencie przeprowadzanej akcji (milicja przepędzająca grupę Wywłaszczanie Terytorium Sztuki, Pussy Riot czy Pawlenskiego), jak i przed samym aktem pojawienia się publicznie (powracające zakazy wieców i zgromadzeń publicznych wydane przez moskiewski sąd) – pozwalają zatem stwierdzić, że protestujący stają się wykluczonymi nie tylko w momencie podej-



mowanych akcji, ale jeszcze przed samym wyjściem na plac lub ulicę. Być może taki mechanizm działania władzy (wydawanie zakazów publicznego pojawiania się) należy połączyć z pragnieniami monopolizacji pewnych przestrzeni miasta, w szczególności zaś tych najbardziej symbolicznych; moskiewski Plac Czerwony, jako administracyjnie najważniejszy współcześnie plac w Rosji, jest miejscem silnie obecnym w tradycji rosyjskiej opozycji, a jego historia przywołuje wspomnienia najważniejszych uroczystości państwowych i sakralnych: obrazy koronacji carów, manifestacji militarnych i procesji narodowych, egzekucji dysydentów. Wyrażane w przestrzeni Placu Czerwonego postulaty polityczne powstają zatem pośród najbardziej konkretnych artefaktów, a historia materialna otaczających plac budowli zarówno oddziałuje na protestujących, jak i staje się częścią działania politycznego. Miejsce okupacji posiada bowiem cały szereg znaczeń, a w trakcie protestu dotychczasowy wymiar przestrzeni zostaje zanegowany i zaczyna podlegać dyskusji. W tym rozumieniu demonstracja staje się zawieszeniem nie tylko architektury materialnej, ale i architektury władzy policji i prawa – temporalnym, interwałowym czasem „woli [...] zagarniającej publiczne w sposób, który nie został jeszcze skodyfikowany w prawo, i, który nigdy nie będzie mógł być w pełni skodyfikowany” (Ibidem, s. 30). Jak stwierdza Butler: „Być może są to momenty anarchistyczne, anarchistyczne pasaże: legitymizacja istniejącego systemu zostaje zakwestionowana, a nowy jeszcze się nie pojawił. [...] To czas i przestrzeń poza architekturą systemu, poza architekturą władzy” (Ibidem).

Wszystkie doświadczenia, które w trakcie przeprowadzanej akcji przynosi na plac artystka lub artysta, stają się więc doświadczeniami wspólnotowymi. Co więcej, filozofka postuluje, że: „[...] musimy nie tylko przynieść na plac wszystko, co zaspokoi podstawowe potrzeby ciała, ale uczynić te potrzeby najważniejszymi żądaniami politycznymi” (Ibidem, s. 37). W jej przekonaniu „[...] od założenia, że to właśnie wspólna, dzielona z innymi kondycja prekaryjności sytuuje życie polityczne każdego z nas, powinna zaczynać się nowa, inna ontologia społeczna” (Ibidem). Pojawianie i domaganie się, aby świat wysłuchał naszych żądań – dostępu do instytucji państwowych i wolności słowa, jak postulowała to grupa Wywłaszczanie Terytorium Sztuki; praw wyborczych oraz rozdziału kościoła od państwa, czego domaga się grupa Pussy Riot; wolności wypowiedzi artystycznej i dostępu do instytucji sztuki, co podkreśla Piotr Pawlenski; czy po prostu zaspokojenia podstawowych i biologicznych potrzeb ciała w postaci świadczeń socjalnych – jest uczynieniem naszych żądań politycznymi. Ciało na placu dyslokują i zmieniają zatem perspektywę z fałszywie zredukowanej i jednostkowej, na taką, która ukazuje strukturalność i systemowość problemów; dystansują

wobec kwestii wydających się, jak dotąd, odosobnionymi. W tym sensie sztuka protestu staje się istotą rozumianego przez Butler pojawiania się politycznego – akcjonisci i akcjonistki wkraczają w pole publiczne artykułują swoje potrzeby, a ponadto żądają środków, które zapewnią im przetrwanie zarówno w wymiarze ekonomicznym, jak i kulturowo-społecznym. Być może w takim ujęciu, bezsilny i apatyczny akt Pawlenskiego przed lenińskim mauzoleum – obnażający prekaryjną kondycję nie tylko samego artysty, ale i całego społeczeństwa rosyjskiego – stawałby się najbardziej subwersywnym działaniem, jeśli przyjmiemy, że zwyczajowo na plac nie przynosi się swych pragnień i potrzeb. Jednocześnie byłby jedynym możliwym działaniem przeciwko instytucjonalizacji niesprawiedliwych, wykluczających form władzy i najlepiej wyrażonym symbolicznie gestem: zajmowaniem przestrzeni, która zamyka się przed ciałem, a która według wszelkich zasad powinna być dla niego dostępna.

Podobnie uważa Nicholas Mirzoeff, dla którego protest zlokalizowany w przestrzeni miejskiego placu oznacza umieszczenie niewidocznego wcześniej społeczeństwa w przestrzeni publicznej. Jest próbą wyrazistego odmienienia reprezentacji i myślenia wizualnego: „[...] chodzi o zmianę niewidzenia, przeoczenia – w widzenie” (MIRZOEFF, 2016, s. 268). Domagając się tego, co David Harvey określał „prawem do miasta”, aktywiści i aktywistki podają w wątpliwość podwójne rozumienie dominujących form reprezentacji – po pierwsze, reprezentacji rozumianej jako sposób ukazywania doświadczenia i wydarzenia w ich odmiennej formie; a po drugie, jako system parlamentarny z towarzyszącą mu ideą partycypacji demokratycznej. Stwarzając nowe formy reprezentacji protestujący żądają prawa do bycia widzianym i do patrzenia w miejskiej przestrzeni.

Czerpiąc intensywnie z myśli Judith Butler, w swojej książce *Jak zobaczyć świat?* Nicholas Mirzoeff podkreśla, że hegemoniczna walka o przestrzeń pojawiania się to bitwy o kontrolę nad przestrzenią publiczną, to przejęcie, zagarnięcie i przetworzenie jej w przestrzeń aktywnego oporu wobec reżimu politycznego czy ekonomicznego, to przekształcanie miasta autorytarnego w miasto zbuntowane. W trakcie przeprowadzonej na placu akcji przestrzeń publiczna zostaje bowiem poddana debacie, a samo miejsce demonstracji staje się wtedy „pewną formą technologii”. Definiowaną w ten sposób przestrzeń protestu przez teoretyka kultury wizualnej bliska jest zatem sformułowaniu „materialnego wsparcia ciała”, którym to w swoim eseju *Ciała w porozumieniu i polityka ulicy* posługuje się Judith Butler. Zarówno dla Butler, jak i dla Mirzoeffa, przestrzeń miejskiego placu rozumiana jest więc jako materialne narzędzie działania, służące do uzyskania nowego sposobu reprezentacji. Jak zauważa Mirzoeff: „[plac – B.D.] stwarza wtedy możliwość działań politycz-

nych i nadaje nowe znaczenie idei przestrzeni publicznej. Staje się nową formą reprezentacji wizualnej i jednocześnie wyraża żądanie uznania politycznej reprezentatywności protestującej lub protestującego – oba te wymiary przecinają się w doświadczeniu przestrzeni. Dochodzi do projekcji nowych idei na stary plac [...]” (Ibidem, s. 271). Podobnie jak u Butler, w myśli Mirzooffa pojawia się więc założenie, że ciało stawiające opór w trakcie zagarniania sfery placu ustanawia nową przestrzeń porozumienia i równocześnie korzysta z tej już istniejącej. Nowa przestrzeń porozumienia potrafi oderwać się od lokalizacji – być poza nią i przemieszczać się w dowolnych kierunkach – natomiast stara przestrzeń umożliwia jej powstanie, jest jej bezpośrednim wsparciem, ale jest też nasycona istniejącą władzą. Dlatego zagarnianie tak istotnej historycznie, symbolicznie i administracyjnie przestrzeni, jak Plac Czerwony, staje się zakwestionowaniem legitymizacji rządzących i działaniem mającym na celu zerwanie zależności przestrzeni i władzy. W tym kontekście, jak podkreśla Mirzooff, szczególnie ważne jest bowiem zrozumienie istotności fizycznej lokacji (tego, co Pierre Nora określa jako „miejsca pamięci”) w kontekście mentalnej konstrukcji placu czy ogólniej: pamięci narodowej (Ibidem, s. 203). W tym kontekście, jak dodaje teoretyk: „widzenie staje się skomplikowaną kwestią, bliższą wizualizowaniu pola bitwy” (Ibidem).

Aktywizm wizualny na Placu Czerwonym – zarówno w akcji Osmołowskiego, jak i Pussy Riot czy Pawlenskiego – może stać się zatem soczewką przemian społeczno-politycznych w Rosji, a przede wszystkim tego, w jaki sposób zmienia się stosunek – zarówno władzy, jak i społeczeństwa, w tym artystów – do samej sfery publicznej, kwestii pamięci oraz prawa do bycia widzianym i do patrzenia w miejskiej przestrzeni. Happening grupy Wywłaszczanie Terytorium Sztuki z Anatolijem Osmołowskim na czele z 1991 roku jest spontanicznym, przypadkowym działaniem, które w gruncie rzeczy przyjmuje niewątpliwie groteskowy charakter, a ciało protestującego wykorzystuje się w sposób pokojowy i prześmiewczy. Akcja Pussy Riot na placu Czerwonym jest natomiast czymś zupełnie innym – to agresywna, silna i skrupulatnie przeprowadzona bitwa miejska, która ulokowana jest w miejscu symbolicznie istotnym dla rosyjskiej pamięci narodowej. Co istotne, dzika i radykalna reprezentacja grupy w sferze publicznej jest zupełnie innym sposobem wykorzystania przestrzeni moskiewskiego placu, niż odbywa się to w przypadku Pawlenskiego, który rok później kieruje wzrok patrzących na desperacki i bezsilny akt przybicia moszny przed Mauzoleum Lenina. Akcje Osmołowskie, Pussy Riot i Pawlenskiego, wykorzystujące przestrzeń Placu Czerwonego i ciało jako narzędzie protestu, odzwierciedlają zatem przeobrażenia stanu kultury, a także prawa do pojawiania się w przestrzeni publicznej i wolności

wypowiedzi artystycznej w Rosji na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat, ukazując tym samym nowe zadania dla rosyjskiego aktywizmu wizualnego.


### **Bibliografia**

- BRYZGEL Amy, 2017: *Rethinking arts history. Performance Art in Eastern Europe Since 1960*. Manchester: Manchester University Press.
- BUDRAITSKIS Ilja , 2013: *Totalna wojna. Sztuka protestu dzisiejszej Rosji*. Wypowiedź podczas spotkania z 24 maja 2013 roku, dokumentacja wypowiedzi na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-totalna-wojna-sztuka-protestu-w-dzisiejszej-rosji-budraits>.
- BUTLER Judith, 2012: *Ciała w porozumieniu i polityka ulicy*. Przeł. W. MIKINA. „Magazyn Sztuki”, nr 2.
- MIRZOEFF Nicholas, 2016: *Jak zobaczyć świat*. Przeł. Ł. ZAREMBA. Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- NABOKINA Anastasia, MAJEWSKA Ewa, 2012: *Krótką historia Pussy Riot, czyli opis rosyjskich zmagañ z wolnością działań twórczych*. „Przekrój”, nr 32/33.
- PAWLENSKI Piotr, ŹMIJEWSKI Artur, 2016: *Sztuka polityczna. Z Piotrem Pawlenskim rozmawia Artur Źmijewski*. W: Pawlenski. Oprac. zb. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- RUTLAND Peter, 2013: *Co łączy Pussy Riot z Dostojewskim?* Przeł. M. IWAŃSKI. „Praktyka Teoretyczna - Teologie Emancypacyjne”, nr 2.



Joanna Dobrowolska

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-3534-5303>

## Czy tylko socrealistyczna powieść-agitka? Próba re-lektury *Matki* Maksyma Gorkiego

### Is this only a social realist agitprop novel?

#### An attempt to re-read “Mother” by Maxim Gorky

**Abstract:** My paper is a proposal for a non-standard reading of *Mother* by Maxim Gorky, often perceived as a piece of propaganda with low artistic value, a novel overfilling with ideology, subjugated to the doctrine of social realism. I would like to step beyond these stereotypes and show some contexts that have hardly been identified in the Polish reception of Russian literature from the early 20<sup>th</sup> century. I distinguish three main issues in the content of the novel: the image of the mother (novel about a mother), socialism as the “new religion” and the utopia of the “new man”. I see the current of Marxism called God-Building as a very important ideological context. I refer to research by Polish and Russian literary scholars and to my own findings.

**Keywords:** 1905 revolution, Maxim Gorky, God-Building, utopias in literature

Na tle bogatej literatury rewolucyjnej *Matka* Gorkiego jest utworem wyjątkowym i trwale obecnym w kanonie kultury, budzącym automatyczne skojarzenia z wydarzeniami 1905 r. Socjalistyczna krytyka w czasach ZSRR i PRL-u utrwaliła tendencyjną i jedyną „prawomyślną” interpretację tej powieści. W związku z tym *Matka* – niegdyś obowiązkowa lektura szkolna – do dziś postrzegana jest przede wszystkim jako powieść agitacyjna i propagandowa o niewielkich walorach artystycznych, dzieło pionierskie realizmu socjalistycznego, a wręcz jedna z narracji założycielskich stalinowskiej Rosji i sowieckiej kultury robotniczej. Współczesny czytelnik zazwyczaj nie zna powieści Gorkiego, lecz kojarzy ją przeważnie w sposób negatywny. Czarno-biała wizja świata, propagandowość, przesadna idealizacja bohaterów – to najczęściej formułowane zarzuty. Nie można odmówić im słuszności, jednak sprowadzenie powieści Gorkiego wyłącznie do literackiej propagandy jest krzywdzące i jednostronne. W ramach badań nad sztuką rewolucyjną widzę potrzebę innego odczytania *opus magnum* piewcy rosyjskiej rewolucji, zwrócenia uwagi na nieoczywiste wątki. Chciałabym wyeksponować trzy perspektywy interpretacji utworu: jako powieści o matce, o religijnym wymiarze socjalizmu oraz narracji o człowieku. Spróbuję pokazać uniwersalność i aktualność problematyki *Matki*.

## 1. Geneza i historia *Matki*

Powieść *Matka* powstawała w 1906 r. podczas pobytu Gorkiego w Ameryce, gdzie – jako emisariusz rewolucji rosyjskiej – próbował pozyskać wsparcie finansowe dla jej celów. Ukończona została już na wyspie Capri we Włoszech, miejscu politycznej emigracji pisarza (zob. YEDLIN, 1999, s. 51–78). Pierwsza redakcja ukazała się (w przekładzie na język angielski) w „Appleton Magazine” w 1906/1907 r., a następnie – w języku rosyjskim – w berlińskim wydawnictwie Ładyżnikowa oraz w przekładzie angielskim w Nowym Jorku i Londynie. W Rosji *Matkę* opublikowano po raz pierwszy w almanachu „Znaniye” (t. 16–21 za lata 1907 i 1908) w wersji znacznie skróconej wskutek interwencji carskiej cenzury. W latach 1914–1916 Gorki gruntownie przerezegował powieść. Planował napisać jej kontynuację pt. *Syn*; za fragment tej nienapisanej powieści uważa się *Lato* (1909). W polskim przekładzie ukazał się jeden rozdział *Matki* (pt. *Co kosztuje życie robotnika?*) przedrukowany w socjalistycznym czasopiśmie „Naprzód” (1908, nr 18). W 1929 r. powstał pierwszy kompletny polski przekład autorstwa Marcelego Tarnowskiego, a w 1940 r. najpopularniejsze tłumaczenie Haliny Górskiej, uzupełnione po wojnie przez Adama Ważyka (GORKI, 1956, s. 728–729).

Kanwą fabularną dla akcji *Matki* była głośna w całej Rosji demonstracja pierwszomajowa, która odbyła się w 1902 r. w osadzie robotniczej Sormowo (część Niżnego Nowogrodu). Jej uczestnicy – robotnik Piotr Andriejewicz Załomow i jego matka Anna Kiriłłowna Załomowa – stali się prototypami głównych bohaterów powieści: Pawła i Pelagii Własowów. Gorki był świadkiem wspomnianej manifestacji (Program teatralny adaptacji *Matki...*, 1972). Historycy literatury wskazują na pokrewieństwo ideowe powieści z dramatami: *Mieszczanie* (1901), *Na dnie* (1902), *Letnicy* (1904), *Dzieci słońca* i *Barbarzyńcy* (1905). Szczególnie silny jest związek powieści z dramatem *Wrogowie* i przedstawioną w nim problematyką formowania się ruchu robotniczego (GORKI, 1966, s. 27–37).

Powieść Gorkiego jest bardzo często uznawana za dzieło prekursorskie socrealizmu, wzorzec bolszewickiej *Bildungsroman* (DRAWICZ, 2002, s. 338; GORCZYCA, 2016, s. 161). Wprawdzie twórcą doktryny socrealizmu był właśnie Gorki, jednakże jej główne założenia przedstawił on dopiero w sierpniu 1934 r. (MUCHA, 2002, s. 468). Wydanie *Matki* (1907) i powstanie socrealizmu dzieli więc niemal 30 lat fundamentalnych przemian politycznych w Europie i w światopoglądzie pisarza. Stawianie znaku równości między tymi zjawiskami musi prowadzić więc do uproszczeń, aczkolwiek od początków propagowania doktryny socrealizmu *Matkę* podawano jako wzór. W powieści Gorkiego pojawiają się podstawowe cechy poetyki socrealizmu: podział bohaterów na pozytywnych (rewolucjoniści) i negatywnych (kapaliści, wrogowie socjalizmu), tendencyjność, wiara w przyszłość i zwycię-



stwo ideologii komunistycznej, idea ludowości i „kolektywizmu”, nawiązanie do romantycznego prometeizmu, utopijność (MUCHA, 2002, s. 467–468; GORCZYCA, 2016, s. 160–162). Pojawia się także charakterystyczny dla tego gatunku schemat fabularny: duchowy rozwój bohaterów, aż do zdobycia przez nich określonego poglądu na świat i życie, oraz przewyciężanie kolejnych trudności w drodze do osiągnięcia celu (GORCZYCA, 2016, s. 162). „Krzepnięcie” ideowe bohaterów jest jednak procesem długotrwałym: socjaliści Gorkiego nieustannie poszukują „prawdy” i metod działania, a ich rewolucyjna utopia jest dopiero w fazie krystalizacji, nie można więc stwierdzić realizacji konkretnej linii ideologicznej partii bolszewickiej. W powieści Gorkiego pojawiają się indywidualni bohaterowie w miejsce spójnego kolektywu. Nadrzędną perspektywą postrzegania świata jest świadomość jednostki, a zwłaszcza świadomość matki. Wymienione wyżej cechy zdają się potwierdzać konstatację Piotra Fasta: związek *Matki* Gorkiego z nurtem socrealizmu jest jednostronny, ponieważ w adekwatnych kategoriach można opisać jedynie jej zawartość ideową (FAST, 2002, s. 338).

## **2. Matka wszystkich proletariuszy. Powieść o matczynym sercu**

Według mnie powieść Gorkiego to przede wszystkim historia matki, dlatego też chciałabym zacząć moją lekturę od problematyki psychologicznej, a nie politycznej. Pierwsi krytycy rosyjscy i radzieccy w swoich interpretacjach eksponowali wątek macierzyństwa. Według Wacława Worowskiego zainteresowanie czytelnika przenosi się z bezpośrednich działaczy rewolucyjnych na aktora pośredniego. Powieść o robotnikach staje się opowieścią o matczynej miłości, będącej motorem psychologicznym dla rozwoju akcji; pierwiastek społeczny zostaje podporządkowany indywidualnemu (WOROWSKI, 1996, s. 201–202).

Kim jest tytułowa postać powieści Gorkiego? W pierwszych rozdziałach pisarz przedstawił portret łekliwej, prostej kobiety „po przejściach”, przez wiele lat bitej i poniżanej przez męża, alkoholika. Pelagia Własowa to jednak postać dynamiczna, jej osobowość zmienia się wraz z rozwojem akcji. Początkowo nieufna wobec „strasznych” socjalistów, z czasem zaczyna uświadamiać sobie cel i znaczenie działalności swojego syna oraz bezcelowość dotychczasowego życia. Matka coraz częściej zabiera głos w sprawach publicznych, śmiało wypowiada swoje zdanie, stopniowo przełamuje dawne lęki, uczy się czytać. Wkrótce zaczyna brać czynny udział w rewolucyjnej działalności: nosi odezwy i broszury do fabryki, a następnie dla chłopów; pomaga zorganizować ucieczkę więźniów politycznych. Rewolucja staje się w jej życiu nową jakością, skłania do refleksji nad „prawdą” socjalistów. Swoją przemianę zauważa sama matka:



Prawdę waszą także rozumiałam: póki będą na świecie bogaci, niczego lud nie osiągnie – ani prawdy, ani radości, niczego! Żyję oto wśród was, a czasem w nocy wspomni człowiek siłę swoją nogami zdeptaną, serce młode zabite – żal mi siebie i gorycz piersi zalewa! Ale mimo to lepiej mi teraz żyć. Coraz lepiej widzę sama siebie. [...] Całe życie myślałam tylko o jednym: żeby jakoś dzień zepchnąć, przeżyć go niepostrzeżenie, żeby mnie tylko nikt nie tknął. A teraz myślę o wszystkich, [...] wszyscy jesteście mi bliscy, wszystkich mi żal, dla wszystkich chcę dobra (GORKI, 1971, s. 76).

Częste zdziwienie niewykształconej kobiety oraz wtrącane nieśmiało uwagi mogą wydawać się czytelnikowi dziecinne i naiwne. Skarbnicę mądrości Własowej stanowią jednak jej trudne doświadczenia oraz wynikająca z nich wiedza o życiu i ludzkiej naturze. Uwagi wypowiedane o poszczególnych bohaterach wskazują na kompetencję psychologicznej obserwacji. Gdy Fiedia Mazin po rewizji głośno demonstruje swoją odwagę wobec oficerów, matka komentuje z pewnością: „Ten pierwszy się załamie!” (GORKI, 1971, s. 45). Nierzadko ostrzega i poucza rewolucjonistów, stając się ich mentorką.

W powieści znaleźć można wiele przykładów autoidentyfikacji bohaterki w społecznej roli matki. Towarzysze mówią do niej „matko”, „mateńko” lub „mateczko”; Własowa „kocha [...] dobrą, współczującą miłością matki” (GORKI, 1971, s. 21) każdego z rewolucjonistów. Robotnicy wielokrotnie widzą w niej zaufanego powiernika, radzą się jej w momentach wątpliwości i wahania, zwierżają ze swoich wątpliwości i uczuć. Rola społeczna zostaje podniesiona do rangi symbolu matki wszystkich rewolucjonistów:

We wszystkich, którzy przychodzili z miasta, uderzało ją coś dziecinnego i uśmiechała się pobłażliwie. Radośnie zadziwiała ją ich wzruszająca wiara, której głębię odczuwała coraz mocniej, a ich marzenia o zwycięstwie sprawiedliwości ogrzewały ją swym ciepłem. [...] Wszyscy ci dobrzy ludzie, nie bacząc na ich brody i częstokroć znużone twarze, wydawali jej się dziećmi (GORKI, 1971, s. 95).

Dla Gorkiego macierzyństwo miało znaczenie szczególne, wiódł w nim podstawową rolę społeczną każdej kobiety (BARANOWSKA, 2015, s. 193–195). Własowa z miłości do syna gotowa jest na każde poświęcenie. Nie rozumie „prawdy” socjalistów, jednak ze względu na poczucie macierzyńskiego obowiązku przyjmuje ją jako własną. Wiara w „sprawę” jest bodźcem wtórnym wobec miłości matki, będącej głównym motorem psychologicznym rozwoju fabuły. Taka kreacja jest ewenementem na tle poko-

leniowego sporu ojców i dzieci, obecnego w literaturze rosyjskiej przełomu wieków. Gorki postawił matkę nie przeciw synowi i jego racjom, lecz razem z nim, we wspólnej walce.

Wyeksponowaniu psychologicznej problematyki powieści dodatkowo służy modyfikacja przez Gorkiego klasycznego wzorca narracji trzecioosobowej poprzez wprowadzenie subiektywizmu i mowy pozornie zależnej. Świat przedstawiony został za pośrednictwem w myślach, wrażeniach i emocjach matki, dzięki czemu czytelnik niejako patrzy jej oczyma. Wpływa to również na sam obraz rewolucji 1905 r., która z obiektywnego procesu społecznego zmienia się w subiektywne doświadczenie jednostki „wrzuconej” w wir wielkich wydarzeń historii. Zjawiska polityczne podlegają translacji na język emocji i wrażeń pojedynczej jednostki.

Według Jerzego Lenarczyka matka w powieści Gorkiego uosabia ludową tęsknotę do sprawiedliwości. Pisarz chciał pokazać proces budzenia się świadomości rewolucyjnej wśród najszerszych mas, „prostowania się” zwykłego człowieka w walce o przemianę porządku społecznego świata (LENARCZYK, 1966, s. 36–37). Prostota, emocjonalność i autentyczność świadectwa matki wyraźnie kontrastują z abstrakcjami, o których dyskutują socjaliści. Świadectwo Własowej o „prawdzie” socjalistów wywiera na tłumie obserwatorów zdecydowanie większy wpływ niż zorganizowana agitacja w fabryce. Charakterystyczne są dwie sceny, w których matka odważnie przemawia do tłumu: po zakończonym aresztowaniach pochodzie pierwszomajowym oraz w zakończeniu powieści, gdy rozdaje ludziom drukowane przemówienie syna. Kobieta hipnotyzuje tłum, „porywa” za sobą ludzi, opowiadając im o „nowym” człowieku. W powieści Gorkiego nośnikiem rewolucyjnych idei jest proste, oparte na argumentacji emocjonalnej, autentyczne świadectwo zwykłego człowieka. Można by je streścić następującymi słowami matki:

Idą w świat nasze dzieci, ku radości, idą za wszystkich i za Chrystusową prawdę, przeciw wszystkiemu, czym ujarzmili, związali, zdławili nas ludzie źli, chciwi, fałszywi. [...] zaufajcie synowskim sercom – prawdę one zrodziły i za nią giną. Zaufajcie im! [...] Pana naszego Jezusa Chrystusa nie byłoby, gdyby ludzie nie ginęli na jego chwałę (GORKI, 1971, s. 142).

Jak wynika z powyższych ustaleń, Gorki stworzył piękny, lecz odrealniony portret matki idealnej. Worowski wskazuje na nadmierną idealizację postaci jako podstawowy mankament utworu. Własowej obce są typowo „ludzkie” przejawy małości, pospolitości i śmieszności, przez co bohaterka stała się jedną z wielu „malowanych figur w konwencjonalnym stylu hieratycznym”

(WOROWSKI, 1971, s. 202). Fakt ten z pewnością osłabia społeczną reprezentatywność utworu, na której zależało autorowi.

### 3. Chrystus idący do Emaus. Idee *bogostroicielstwa* w powieści Gorkiego

Dla interpretacji *Matki* Gorkiego kluczowe znaczenie ma kontekst ideologiczny, który w czasach PRL-u i ZSRR został bardzo uproszczony. Oczywiście powieść jest rodzajem politycznej deklaracji Gorkiego jako działacza rewolucyjnego i socjalisty, jednak w 1907 r. wyznawanym światopoglądem był dla niego nie marksizm-leninizm, lecz przede wszystkim filozofia bogotwórstwa (*bogostroicielstwa*). Głównym ideologiem tego nurtu był Aleksandr Bogdanow; w kręgu jego wpływów pozostawali krytyk teatralny Anatol Łunaczarski i Maksym Gorki. Bogdanow przedstawiał marksizm jako filozofię podmiotu zbiorowego (kolektywu), który sam siebie tworzy w procesie pracy. Zwycięstwo proletariatu w walce klas doprowadzić miało do powstania nowej świadomości oraz reintegracji człowieka jako całości. W konsekwencji miał powstać „nowy człowiek”, a później – podmiot zbiorowy, kolektyw jako najwyższy stopień organizacji społecznej (WALICKI, 2005, s. 716–725). Abstrakcyjne postulaty Bogdanowa w rodzaj politycznej ideologii Łunaczarski przekształcił, czyniąc z socjalizmu „nową religię”. W opozycji do idei *bogostroicielstwa* (poszukiwanie Boga) sformułował on koncepcję *bogostroicielstwa* (budowania Boga). Idee Absolutu wyczerpały się już we wszystkich religiach, należało zatem stworzyć nowego Boga i dążyć do jego wyniesienia w procesie samodoskonalenia. Przebóstwiony „nowy człowiek” miał stać się pomostem ku nietzscheańskiemu nadczłowiekowi (WALICKI, 2005, s. 725–731). W latach 1905–1910 Gorki był zafascynowany ideami bogotwórstwa, a nawet wykladał je w szkole dla robotników zorganizowanej na włoskiej wyspie Capri. Działania te spotkały się z olbrzymią dezaprobatą Włodzimierza Iljicza Lenina, zwalczającego „religijną” frakcję w swojej partii a wspomniana koncepcja najpełniejszej realizacji doczekała się w powieściach *Matka* i *Spowiedź* (1908) (BORRAS, 1967, s. 55–57).

Nie sposób nie odnieść się do sprzeczności między antyreligijnym charakterem marksizmu (walka z alienacją religijną, religia jako instrument społecznej opresji) a koncepcjami bogotwórców. Problem Boga nieustannie powraca w rozmowach Pawła Własowa i jego towarzyszy. Wprowadzają oni wyraźne rozróżnienie między „dobrym i miłosiernym Bogiem” a instytucjonalnym Bogiem z prawosławnej cerkwi, „którym popi grożą nam jak pałką” (GORKI, 1971, s. 48). Jednym z wyrazicieli koncepcji *bogostroicielstwa* staje się prosty chłop Michał Rybin:

Zmienić trzeba Boga, matko, oczyścić! Przydziali go w kłamstwa i oszczerstwa, żeby zabić w nas duszę! [...] Święty przybytek nie powinien być pusty. Miejsce, w którym przebywa Bóg, jest najbardziej obolałe. Jeżeli wyrwać je z duszy, pozostanie rana. Trzeba, Pawle, nową wiarę wymyślić... [...] Bóg podobny jest do ognia. Żyje w sercu. Powiedziano, że Bóg to słowo, a słowo duch. [...] To znaczy, że Bóg jest w sercu i w rozumie, a nie w cerkwi. Cerkiew to grób Boga (GORKI, 1971, s. 48–50).

Podczas zebrań rewolucjonistów odczuwalna jest często podniosła, uroczysta atmosfera, przypominająca matce nastrój nabożeństwa. Pieśni rewolucyjne brzmiały „poważnie jak pieśni cerkiewne [...], a dźwięczne słowa pełne były wielkiej siły” (GORKI, 1971, s. 31). Lidia Spiridonowa wskazuje na biblijne konotacje duchowego przeobrażenia Pawła i jego towarzyszy. Socjaliści tworzący prawdziwie braterską wspólnotę, skłonni do pomocy, pełni empatii i współczucia, miłujący się wzajemnie przypominają Apostołów (SPIRIDONOWA, 2009, s. 20–21).

Problem związków rewolucji i religii nie jest w powieści Gorkiego żadnym *novum*. Przeciwnie – Hannah Arendt pisała o rdzennie chrześcijańskim charakterze wszystkich nowożytnych rewolucji. Ustanowienie nowego porządku społecznego (*novum ordo saeculorum*) wymagało potwierdzenia w sankcji religijnej oraz odwołania się do Absolutu (ARENDR, 2003, s. 229–231). Polscy socjaliści w swojej działalności rewolucyjnej bardzo często odwoływali się do symboliki i retoryki biblijnej, co miało pomóc w szybkim i bezpośrednim dotarciu do ludu. Andrzej Chwałba wymienia różne przestrzenie wykorzystania praktyk religijnych, m.in. adaptacje chrześcijańskich sakramentów i rytuałów na potrzeby ruchu rewolucyjnego („czerwony chrzest”), zawłaszczanie kościelnych pieśni, obecność religijnych motywów w socjalistycznej ikonografii. Tendencja ta była uniwersalna dla całej Europy już w czasach Wiosny Ludów (CHWAŁBA, 2007, s. 105).

Spiridonowa wskazuje na religijny charakter demonstracji pierwszomajowej w powieści, przyjmującej kształt i porządek procesji (SPIRIDONOWA, 2009, s. 20). Czerwony sztandar, który Paweł niesie na czele pochodu, wywołuje u manifestujących nastrój patosu i wzruszenia. Tłum robotników śpiewa rewolucyjne pieśni. Religijny charakter wydarzenia podkreśla mowa Andrzeja, zawierająca elementy retoryki biblijnej:

Wyruszyliśmy teraz krzyżowym pochodem w imię nowego Boga – Boga światła, prawdy, rozumu i dobra. Cel nasz jest daleko, a wieńce cierniowe blisko! Kto nie wierzy w siłę prawdy, kto nie ma odwagi, by walczyć o nią do ostatniego tchu, kto nie dowierza sobie i lęka się cierpie-

nia – niech od nas odejdzie! Niechaj idą ci tylko, którzy wierzą w zwycięstwo! (GORKI, 1971, s. 132)

W dyskusjach bohaterów *Matki* wielokrotnie powraca utopia Królestwa Bożego na ziemi. Socjalistyczny Eden miał być urzeczywistnieniem ideału stosunków społecznych i politycznych, nowego ładu opartego na zasadach sprawiedliwości, braterstwa i równości wszystkich ludzi (CHWALBA, 2007, s. 135–140). Olga Bystrowa interpretuje *Matkę* jako historię o ucieczce od ziemskiego piekła, przedstawionego na początku powieści – ponurego krajobrazu osady robotniczej, której mieszkańcy żyją od dnia do dnia w rytmie ciężkiej pracy, a ich egzystencja staje się dążeniem ku śmierci. Alternatywą dla takiego istnienia ma być stworzenie nowego Boga i raju na ziemi (BYSTROWA, 2009, s. 301).

W świecie przedstawionym *Matki* ważną rolę pełni alegoria Chrystusa idącego do Emaus, który ukazał się swoim uczniom: Kleofasowi i drugiemu, nieznanemu z imienia. Byli oni rozżaleni śmiercią swojego Mistrza, ponieważ w Jego nauce widzieli jedynie nadzieję na polityczne zwycięstwo. Chrystus zaczął wyklądać im księgi Starego Testamentu oraz udowadniać, że śmierć Mesjasza była przewidzianą przez Boga koniecznością, dzięki której mógł On wejść do swojej chwały. Gdy podczas wieczerzy w Emaus Chrystus rozdzielił chleb, uczniowie Go poznali w słowie i sakramencie – wówczas jednak zniknął (BROWNING, 2005, s. 138–139). Droga do Emaus w religii chrześcijańskiej często symbolizuje trudną drogę do wiary – pełną rozczarowań, przykrości i zawiedzionych nadziei. Na końcu na wytrwałych czeka jednak szczęście i nagroda poznania prawdy. Spiridonowa podkreśla kluczowe znaczenie jednej z pierwszych scen powieści, w której Paweł przynosi do domu dzieło malarskie przedstawiające zmarływstałego Chrystusa idącego do Emaus. W tym z pozoru mało znaczącym fragmencie można widzieć symboliczne nadanie socjalizmowi sankcji religijnej (SPIRIDONOWA, 2009, s. 20). Paralelę między drogą rewolucjonistów a drogą do Emaus Gorki kontynuuje na dalszych kartach powieści:

[...] zdaniem matki, wszystkich cechowała ta sama wytrwałość i wiara. A chociaż każdy z nich miał inne oblicze, dla niej wszystkie twarze zlewały się w jedną, chudą, spokojną, stanowczą, jasną twarz o głębokim spojrzeniu ciemnych oczu, łagodnym i surowym jak spojrzenie Chrystusa idącego do Emaus (GORKI, 1971, s. 94).

W powieści Gorkiego to matka jest jednak głównym wyrazicielem idei bogotwórstwa. Pelagia Niłowna „prawdę” rewolucjonistów pojmuje nie rozumowo, lecz instynktownie i emocjonalnie. Przyjęcie idei wyzwolenia i wyniesienia człowieka, zbudowania

Królestwa Bożego na ziemi, powszechnej równości i braterstwa staje się dla niej kwestią wiary. Gorki przedstawia czytelnikowi następującą charakterystykę „nowej religii”:

Niepostrzeżenie dla samej siebie zaczęła się mniej modlić, ale coraz więcej myślała o Chrystusie i o ludziach, którzy nie wymawiając jego imienia i, jak gdyby nic o nim nie wiedząc, żyli – tak się jej wydawało – według jego przykazań; podobnie jak on, uważali, że ziemia jest królestwem ubogich, i chcieli rozdzielić równo między ludzi wszystkie jej bogactwa. Rozmyślała o tym wiele; myśl ta rosła w jej duszy, pogłębiając się i ogarniając wszystko, co widziała i słyszała, i przybierając jasny kształt modlitwy, oświecała swym równym płomieniem ciemny świat, całe życie i wszystkich ludzi. I zdawało się jej, że Chrystus, którego zawsze kochała niejasnym uczuciem miłości, uczuciem skomplikowanym, w którym strach ściśle łączył się z nadzieją, a rozrzewnienie i czułość ze smutkiem, że ten Chrystus stał się jej teraz bliższy i jakby inny – wyższy i bardziej dostrzegalny, radośniejszy i o jaśniejszym obliczu – jak gdyby naprawdę zmartwychwstał do życia, omyty i ożywiony gorącą krwią, którą ludzie szczerze za niego przelewali nie wymieniając jednak wstydliwie imienia swego nieszczęsnego przyjaciela (GORKI, 1971, s. 184).

Przemiana matki i innych bohaterów powieści zyskuje jednak głębszy, duchowy wymiar. Według Spiridonowej tytułowa bohaterka urasta do rangi Bogurodzicy, która oddaje swojego syna na mękę w imię szczęścia ludzi (SPIRIDONOWA, 2009, s. 21). Podobnie Bystrowa wskazuje na symboliczne paralele, które buduje w swojej powieści Gorki: Pelagia – matka – Bogurodzica; Paweł – syn – zmartwychwstały Chrystus; lud – naród mesjański (proletariat) – Bóg (jako ucieleśnienie wyższej woli) (BYSTROWA, 2009, s. 302). Przyjęcie takiego modelu interpretacji sprawia, że niektóre sceny powieści zyskują nowe znaczenia. Matka po zakończeniu demonstracji majowej i aresztowaniu robotników przyjmuje rolę pątniczki, która opowiada ludziom swój ból. Lud, poruszony świadectwem i męczeństwem matki (Bogurodzicy), słucha jej w uroczystym skupieniu i odprowadza do domu. Podobne znaczenie ma sen Niłowny, w którym ciężarna matka (Bogurodzica) ofiarowuje dziecko na swoich rękach rosyjskiemu ludowi, a scena w cerkwi wprowadza liturgię Męki (pogrzeb) i Zmartwychwstania Chrystusa. W zakończeniu powieści matka zostaje złapana przez żandarmów, gdy wiezie do Moskwy ulotki z mową obronną swojego syna. Nie decyduje się na ucieczkę; w finalnej scenie rozdaje ulotki wśród tłumu, świadcząc przed ludźmi o prawdzie. Akcja urywa się w momencie, gdy żandarm



ją dusi, a niedopowiedziana śmierć matki staje się śmiercią męczeńską w obronie Słowa i socjalistycznej „prawdy”.

Na marginesie warto by także zwrócić uwagę na rolę kategorii „prawdy”, funkcjonującej w powieści na prawach słowa-klucza. Bystrowa wskazuje na powtarzającą się w ideologicznych dyskusjach konfrontację dwóch znaczeń tego pojęcia. Dla Pawła „prawda” rewolucyjna oznacza przewrót polityczny i zmianę światowego ładu. Tymczasem dla Własowej czy Rybina słowo to przybiera znaczenie Prawdy Ewangelicznej (z ros. *istina*), będącej źródłem ocalenia człowieka i poznania wiary w nowym życiu (BYSTROWA, 2009, s. 302). Matka ma na myśli właśnie prawosławną „prawdę”, gdy mówi:

Przecie to jakby nowy Bóg rodził się dla ludzi! [...] Zaprawdę, wszyscy jesteśmy towarzyszami, wszyscy bliscy sobie, wszyscy dziećmi jednej matki – prawdy! (Gorki, 1971, s. 296).

#### **4. Matka jako powieść o „nowym człowieku”**

Wszystkie pytania o sens i cel rewolucji, Boga, „nową religię” i inne stawiane przez Gorkiego w *Matce* są wtórne wobec problemu fundamentalnego dla całej jego twórczości: podmiotowości człowieka. Jak wiele znaczy człowiek? Jaką rolę pełni wobec historii? Ta antropologiczna, humanistyczna perspektywa jest charakterystyczna dla twórczości pisarza.

Problem człowieczeństwa w *Matce* przyjmuje różne oblicza. Gorki przedstawił w powieści portret człowieka epoki rewolucyjnych przemian, budzącego się do walki o swoją podmiotowość i prawa. Dokonał reinterpretacji popularnego w kulturze rosyjskiej motywu tzw. „zbędnych” lub „byłych” ludzi, czyniąc swoimi bohaterami postaci z tzw. „dna” społecznego: wykluczonych, wydziedziczonych, pozbawionych podstawowych praw politycznych i społecznych. Michał Własow – nałogowy alkoholik, który po pracy upijał się do nieprzytomności, a w paroksyzmie wściekłości brutalnie bił swoją żonę i syna – to „typowy” przedstawiciel rosyjskiego lumpenproletariatu. Gorki oprócz patologii dokumentuje też codzienne życie rosyjskich robotników, budzenie się wśród nich rewolucyjnej świadomości społecznej.

W centrum problemowym *Matki* pozostaje jednak przede wszystkim „nowy człowiek” – jedna z największych utopii rosyjskiej literatury przełomu XIX i XX w., wzorowana na portrecie „rozumnego egoisty”, stworzonym przez Mikołaja Czernyszewskiego (*Co robić? Z opowiadań o nowych ludziach*) (ZWIERCAN, 2012, s. 16–20). Krąg filozoficznych inspiracji Gorkiego tworzą: dziewiętnastowieczne narodnictwo, antropologia Ludwika Feuerbacha i koncepcja Człowieka-Boga („przebóstwionego” dzięki „no-



wej religii” socjalizmu) Łunaczarskiego. „Nowymi ludźmi” w powieści Gorkiego są robotnicy – świadomi, inteligentni, skłonni do poświęceń, dążący do doskonałości i poznania prawdy. A zarazem prości, uczciwi, odważnie wyznający swoją prawdę, żyjący w zgodzie i przyjaźni. Ludzie wolni i zmartwychwstali do nowego życia, przyjmujący twarz Chrystusa idącego do Emaus. Erę „nowych ludzi” charakteryzuje Chochoł Andriusza:

Wiem, że przyjdzie czas, kiedy ludzie będą się sobą wzajemnie zachwycać, kiedy jak gwiazda będzie jeden człowiek w oczach drugiego. Chodzić będą po ziemi ludzie wolni, wielcy swoją wolnością. Wszyscy będą mieć serca otwarte, czyste, pozbawione zawiści i gniewu. Życie stanie się służbą człowiekowi, który wzniesie się na wyżyny – nie ma dla ludzi wolnych nieosiągalnych szczytów. Żyć będą wtedy dla prawdy, swobody i piękna, a za najlepszych uchodzić będą ci, którzy szerzej obejmą sercem świat, którzy mocniej go ukochają; najlepsi będą najpełniej wolni – w nich jest najwięcej piękna! Ludzie osiągną wielkość (GORKI, 1971, s. 111).

We fragmencie tym pojawiają się charakterystyczne dla stylu Gorkiego elementy obrazowania, które Jewgienij Tagier wskazuje jako służące do przedstawienia idei człowieka wyzwolonego przez rewolucję. Są to m.in. metaforyka „światła” (słońce, gwiazdy), motywy „harmonijności”, „lekkości”, „skrzydlatości” oraz metaforyka „muzyczna” (często powracający motyw pieśni) (TAGIER, 1966, s. 261). Takie romantyczne obrazowanie prowadzi do idealizacji bohaterów, co było źle widziane przez krytykę radziecką. Nawet przychylny Gorkiemu Łunaczarski przyznawał, że w *Matce* za dużo jest tonów romantycznych, a postaci są zbyt wyidealizowane (ŁUNACZARSKI, 1966, s. 216). Taki utopijny romantyzm był zarazem charakterystyczny dla rewolucyjnych narracji.

Gorki chciał pokazać w *Matce* przede wszystkim proces tworzenia się człowieka zbiorowego. Ideę „wyniesienia” kolektywu w powieści uosabia cytowany już fragment o robotnikach przyjmujących twarz Chrystusa idącego do Emaus. Paweł i jego towarzysze w oczach matki stają się jednym ogromnym człowiekiem, pełnym niewyczerpanej siły, dzięki której mogą uratować świat i stworzyć nowe życie (SPIRIDONOWA, 2009, s. 20–22). Bohaterowie *Matki* tworzą jednolitą grupę proletariuszy o wykształconej świadomości klasowej; żyjących w poczuciu jedności, braterstwa i solidarności. Obraz wspólnoty w powieści zdeterminowany jest przez funkcjonującą w myśli rosyjskiej ideę soborowości (*sobornost'*), zgodnie z którą jedność wspólnoty jest tożsama z wolnością każdego jej członka, jedność wyraża się w mnogości (KIJAS, 1995, s. 37–39).

*Matka* Gorkiego jest także narracją o samej naturze człowieczeństwa. W świecie powieści kryzys rzeczywistości politycznej jest związany z kryzysem wiary w człowieka oraz destrukcją więzi międzyludzkich. Rewolucja w *Matce* zdecydowanie wykracza poza sferę wydarzeń politycznych. Socjaliści dążą do przewartościowania relacji społecznych oraz odbudowania autentycznych więzi braterstwa, bliskości i zaufania. Powieść Gorkiego to optymistyczne wyznanie wiary w człowieka pełnego ciepła i dobroci, empatii, szacunku dla bliźniego; w możliwość stworzenia społeczeństwa równych sobie przyjaciół i braci. Kreadycja literackiego portretu robotniczej wspólnoty jest próbą przezwyciężenia alienacji człowieka przez pracę, państwo i jego instytucje. „Nowi ludzie” z czasów rewolucji 1905 r. w zdehumanizowanym świecie próbują odzyskać podmiotowość i godność. Procesowi „odrodzenia” człowieka, oczyszczenia jego duszy z instynktów niewolniczych, towarzyszy walka jasności i mroku.

Szczególnie widoczne staje się to w relacji matki i syna – postaci tak sobie bliskich, a jednocześnie dalekich. *Matkę* można czytać jako opowieść o nieustannej próbie dotarcia do siebie i wzajemnego zrozumienia młodego rewolucjonisty i jego matki. Podsumowując, rewolucja w powieści staje się procesem ogólnoludzkim, prowadzącym do wyzwolenia człowieka i osiągnięcia szczęścia. Wiara pisarza w „nowego” człowieka może wydawać się naiwna i utopijna, lecz na swój sposób pozostaje piękna. Narracja utopijna w *Matce* zyskuje nowy wymiar. Gorki przedstawia nie utopię polityczną, lecz „humanistyczną” – taka wizja może pozostać uniwersalną niezależnie od miejsca i czasu lektury powieści.

\*\*\*

W tym szkicu przedstawiłam główne wątki *Matki* Gorkiego, niedoreprezentowane w obiegowych interpretacjach ostatnich dziesięcioleci. Wyeksponowanie problematyki psychologicznej i antropologicznej pozwala wzbogacić interpretację, odkryć pierwotną intencję autora i złagodzić ideologiczny wydźwięk utworu. Oczywiście, warto by uwzględnić jeszcze wiele równie ciekawych aspektów, np. związanych z psychologią zachowań zbiorowych i manipulacją emocjami tłumu (fascynacja Gorkiego pionierskimi pracami Gustawa Le Bona), świadomością utopijną czy problematyką moralną (zasygnalizowane funkcjonowanie kategorii „prawdy”). Jednym z moich celów było przybliżenie kreadycji „matki rewolucjonistów” współczesnemu czytelnikowi poprzez pokazanie uniwersalnego charakteru jej historii. Chciałam także pokazać skomplikowanie i wieloaspektowość obrazu rewolucji w powieści Gorkiego. To nie tylko polityczny przewrót, restrukturyzacja stosunków społecznych oraz walka klasy robot-

niczej o swoje prawa. Rewolucja w *Matce* jest subiektywnym doświadczeniem prostego człowieka, „nową religią” mas ludowych, poszukiwaniem nowego Boga oraz procesem zmierzającym do wyzwolenia człowieka, przywrócenia mu godności i uczynienia go szczęśliwym. Intencję autora można by więc podsumować następująco: rewolucja jest środkiem, a celem – człowiek.

### **Bibliografia podmiotowa**

- GORKI Maksym, 1956: *Opowiadania, powieści, 1901–1909*. Przeł. K. BILSKA. W: IDEM: *Pisma: wydane w szesnastu tomach*. T. 5. Red. T. ZABŁUDOWSKI. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GORKI Maksym, 1971: *Matka*. Przeł. H. GÓRSKA. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

### **Bibliografia przedmiotowa**


- ARENDRT Hannah, 2003: *O rewolucji*. Przeł. M. GODYŃ. Warszawa: Dom Wydawniczy Totus.
- BARANOWSKA Paulina, 2015: *Typologia postaci we wczesnej twórczości Maksyma Gorkiego*. <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/1465/Praca%20doktorska%20-%20Typologia%20postaci%20we%20wczesnej%20tw%C3%B3rczo%C5%9Bci%20Maksyma%20Gorkiego.pdf?sequence=1> [1.11.2018].
- BORRAS Franz M., 1967: *Maxim Gorky the Writer: an Interpretation*. Oxford: Clarendon Press.
- BROWNING Wilfred R. F., 2005: *Słownik Biblii*. Przeł. J. SŁAWIK. Warszawa: Świat Książki.
- BYSTROWA Olga W. (БЫСТРОВА О.В.), 2009: *М. Горький и проблемы религии*. W: *Концепция мира и человека в творчестве М. Горького*. Red. L.A. SPIRIDONOWA et al. Moskwa: IMLI RAN (Institut Mirovoj Literatury im. A. M. Gor'kogo Rossijskoj Akademii Nauk), s. 280–316.
- CHWALBA Andrzej, 2007: *Sacrum i rewolucja: socjaliści polscy wobec praktyk i symboli religijnych (1870–1918)*. Kraków: Universitas.
- DRAWICZ Andrzej (red.), 2002: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GORCZYCA Wojciech, 2016: *Literatura rosyjska: aspekty kulturowe: podręcznik*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej.
- KIJAS Zdzisław, 1995: *Zasada „sobornosti” w teologii i życiu Wschodu prawosławnego*. „Studia Theologica Varsaviensia”, nr 33/2, s. 31–45.
- LENARCZYK Jerzy (red., wstęp), 1966: *Maksym Gorki: materiały*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych.
- ŁUNACZARSKI Anatolij, 1966: *Maksym Gorki*. W: *Maksym Gorki: materiały*. Zebrał i wstępem opatrzył J. Lenarczyk. Warszawa: Państwowy

- Zakład Wydawnictw Szkolnych. Przedruk z: А.В. ЛУНАЧАРСКИЙ: *Статьи о Горьком*. Москва 1938, s. 187–206.
- MUCHA Bogusław, 2002: *Historia literatury rosyjskiej od początków do czasów najnowszych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- SPİRİDONOWA Lidia Aleksiejewna (Спиридонова Л.А.), 2009: *Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького*. W: *Концепция мира и человека в творчестве М. Горького*. Red. L.A. SPİRİDONOWEJ et al. Москва: IMLI RAN (Institut Mirowoj Literatury im. A. M. Gor'kogo Rossijskoj Akademii Nauk), s. 9–40.
- TAGIER Jewgienij, 1966: *O stylu Gorkiego*. W: *Maksym Gorki: materiały*. Zebrał i wstępem opatrzył J. LENARCZYK. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych. Przedruk z: ЕВГЕНИЙ ТАГИЕР: *Стиль Горького. Ученые записки Московского государственного педагогического института им. В.И. Потёмкина, 1952. Т. 20, выпуск 2*, s. 105–139.
- WALICKI Andrzej, 2005: *Zarys myśli rosyjskiej od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- WOROWSKI Wacław, 1966: *Maksym Gorki*. W: *Maksym Gorki: materiały*. Zebrał i wstępem opatrzył J. LENARCZYK. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych. Przedruk z: В.В. ВОРОВСКИЙ: *Литературно-критические статьи*. Москва 1956, s. 257–273.
- YEDLIN Tovah, 1999: *Maksim Gorky: A Political Biography*. London: Praeger.
- ZWIERCAN Michał, 2012: *Idea nowego człowieka w kulturze rosyjskiej*. <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/289/Marcin%20Zwiercan%20-%20praca%20doktorska.pdf?sequence=1> [9.11.2018].
- Program teatralny adaptacji *Matki* M. Gorkiego w reż. S. Wieszczyckiego, Państwowy Teatr im. J. Osterwy w Lublinie, 1972. [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/52612/matka\\_teatr\\_osterwy\\_lublin\\_1972.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/52612/matka_teatr_osterwy_lublin_1972.pdf) [11.10.2018].



**Monika Wąsik-Linder**

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

 <https://orcid.org/0000-0002-0412-4305>

**Czar rewii**

**Nowoczesne oblicze teatru robotniczego Erwina Piscatora**

### The charm of the revue

#### The modern face of Erwin Piscator's workers' theatre

**Abstract:** The article is devoted to the phenomenon of political revue, which in the 1920s became a form of political propaganda in Germany. Erwin Piscator's revue *RRR* described here is a good example of its agitprop success. Piscator used the revue (which had been associated with bourgeois entertainment until then) for revolutionary goals, appreciating its form primarily for its huge staging potential. The open form of the revue enabled him to combine different genres and contrasting threads, and exploited the new technologies of the time, including the new media (film, photography, radio). Another interesting point is that for Piscator the revue was the future of modern theatre – not only agitprop theatre, but theatre in general.

**Keywords:** Erwin Piscator, workers' theatre, political revue

Początek lat dwudziestych upłynął w Republice Weimarskiej pod znakiem ekonomicznego i społecznego kryzysu. Wzrastające zadłużenia państwa, niemożność spłaty reparacji wojennych (a w konsekwencji okupacja Zagłębia Ruhry przez Francuzów i Belgów) oraz narastające wydatki publiczne, wpędziły Republikę w pułapkę inflacji. Niewydolność ekonomiczna i socjalna państwa stworzyła zaś doskonałe warunki do rozkwitu skrajnych ruchów ideologicznych, które potrafiły bezwzględnie wykorzystać antyparlamentarne i antyrepublikańskie nastroje, narastające w walczącym z bezrobociem i nędzą społeczeństwie. W tej atmosferze społecznego niepokoju, ale także agresji wymierzonej w politycznych oponentów, partie stanęły przed koniecznością zintensyfikowania aktywności propagandowej.

Gdy jesienią 1924 roku, zapewne dzięki zagranicznym kredytom, państwo zaczęło skutecznie rozwiązywać problem bezrobocia, zyskując jednocześnie coraz większą, choć jedynie chwilową, stabilność finansową, Niemiecka Partia Komunistyczna (Kommunistische Partei Deutschlands, KPD) postanowiła wykorzystać nowoczesne formy oddziaływania na masowego odbiorcę, podanego na radykalizm skrajnej prawicy. Przygotowując się do wyborów parlamentarnych, partia zdecydowała się wesprzeć sceny

robotnicze, słusznie dostrzegając rosnącą popularność teatrów, kabaretów i kawiarni literackich, które mogły – w ocenie działaczy KPD – stać się miejscem dla działań politycznych. Od początku istnienia partii robotniczej w Niemczech teatr był nieodłącznym instrumentem agitacji i propagandy (KNILLI, MÜNCHOW, 1970; HOFFMAN, HOFFMAN-OSWALD, 1972; HOFFMAN, PFÜTZER: 1980; MICHALAK, 2011), ale w „złoty latach dwudziestych” (*Goldene Zwanziger*) musiał zacząć poszukiwać nowych, bardziej atrakcyjnych dla publiczności form wyrazu, odpowiadających nowoczesnym masom – coraz bardziej spragnionym rozrywki, ciekawskim i zafascynowanym nowinkami technicznymi, ale jednocześnie przytłoczonym bezrobociem i biedą, szukającym atrakcyjnej odskoczni od rzeczywistości. W połowie lat 20. odpowiedział na potrzeby nowej, zgnębionej latami wojny i biedy, publiczności (także proletariackiej), w której – jak pisała Bärbel Schrader – „masowo manifestowała się nowa chęć do życia” (SCHRADER, 1987, s. 139), miały stać się nowe widowiska, między innymi ciesząca się coraz większą popularnością rewia.

Jako gatunek rewia rozwinęła się w drugiej połowie XIX wieku. Od swych początków – a należy się ich doszukiwać się we francuskich teatrzykach *variété* – była elementem przemysłu rozrywkowego. Jej wielki rozkwit na przełomie wieków w USA związany jest z powstaniem tzw. *show*, czyli widowiska estradowego z rozbudowanym aparatem scenicznym, tworzonym przy udziale dziesiątków (a czasem setek) zazwyczaj skąpo ubranych tancerek, prezentujących synchroniczne układy taneczne (GIESE, 1925).

W Niemczech rewia święciła triumfy przede wszystkim przed berlińską publicznością tzw. „pałaców przyjemności” (*Vergnügungspalast*) – takich jak słynne Admiralspalast, Metropol-Theater, Komische Oper, Theater es Westens czy Wintergarten Variété – i wielu innych scen rozrywkowych oraz tancbud. Wprawdzie w Niemczech rewie znane były jeszcze przed rokiem 1914 (VÖLMECKE, 1997), ale dopiero w okresie Republiki Weimarskiej – przede wszystkim za sprawą Erica Charella, Hermanna Hallera i Jamesa Kleina – rewia zaczęła zajmować ważne miejsce w przemyśle rozrywkowym (BECKER, 2014; GROSCH, 2004; JANSEN 1995), doskonale odpowiadając potrzebom ciekawskiego i coraz bardziej pozbawionego indywidualności tłumu, reprezentującego zjawisko, które Siegfried Kracauer nazwał „kultem dystrakcji” (KRACAUER, 2009).

Kracauer, przyglądając się rosnącej popularności kinoteatrów wśród berlińskiej publiczności lat 20., rozpoznał w niej wręcz symptomy uzależnienia od „powierzchnowego blasku gwiazd”, rozrywki dostarczającej widzom bodźców zmysłowych w takim tempie, że nie mają oni możliwości, aby poddać to, co widzą, jakiegokolwiek kontemplacji. Popularności rewii Kracauer doszuku-

je się przede wszystkim w jej zewnętrzności: „To tutaj, w czystej zewnętrzności, publiczność napotyka samą siebie; swoją własną rzeczywistość objawioną w rozczłonkowanej sekwencji niezwyklej wrażeń zmysłowych. Gdyby rzeczywistość ta pozostała ukryta przed publicznością, nie mogłaby ona nigdy ani jej zaatakować ani zmienić; jej ujawnienie posiada przez ten fakt wagę moralną. [...] owe *shows*, których celem jest dystrakcja, są złożone z tej samej mikstury rzeczy zewnętrznych, z której składa się świat mas miejskich, [...] takie *shows* nie posiadają autentycznej i materialnie umotywowanej koherencji, poza być może klejem sentymentalności, który pokryć ma ów brak, a czyni go jedynie bardziej widocznym. Fakt, że owe *shows* przekazują w dokładny i nie zamaskowany sposób tysiącom oczu i uszu *nieporządek* społeczeństwa – to właśnie dokładnie to, co umożliwia im ewokowanie i podtrzymywanie napięcia, które musi poprzedzać nieuchronną i radykalną przemianę. Na ulicach Berlina nierzadko ktoś może zostać dotknięty chwilowym objawieniem, że pewnego dnia wszystko to nagle rozleci się z hukiem. Rozrywka, do której ciągną ludzkie rzesze, winna wytwarzać taki właśnie efekt” (KRACAUER, 2009, s. 211).

Trudno zatem nie dostrzegać w rewii lat 20. znaku nowoczesności. Do takiej interpretacji skłania się Tomasz Majewski, szukając w tym gatunku przejawu emancypacji, seksualnej równości oraz demokratyzacji. Dla Majewskiego, który za Kracauerem „ulotne zjawiska życia” odczytuje jako przejaw nowoczesności, nowy typ widowisk reprezentuje nowoczesność w jej różnorodnych i sprzecznych przejawach. Przyglądając się amerykańskiemu chórom tanecznym, przeszczepionym na niemieckie sceny, Majewski wskazuje, że pokazy te działały na zasadzie „*pars pro toto* – jako obraz nowych czasów [...]. Zamiast obrazu alienacji i reifikacji jednostki, odnajdowali [widzowie – M.W.L.] wizję spętanej witalności, rozkoszy rozpuszczenia się w masie, całkowitego »zgrania się« z całością. Idealne dopasowanie ruchów, energia przepełniająca »kolektywne ciało« były czymś niepojętymi i pociągającym” (MAJEWSKI, 2011, s. 300).

Oczywiście, rozwoju form rozrywkowych nie sposób interpretować bez świadomości momentu historycznego. Lata 20. w Republice Weimarskiej upływają pod znakiem ekonomicznego i socjalnego kryzysu, w atmosferze politycznej walki między skrajnymi ruchami ideologicznymi i naznaczone są wewnętrzną ambivalencją. Z jednej strony człowiek będący jedynie jednostką w tłumie ma poczucie wyobcowania i strachu o niepewne jutro, tym bardziej, że niekiedy egzystuje na skraju nędzy, z drugiej zaś przeżywa silną fascynację metropolią i ulega nastrojowi przełomu. „Złote lata dwudzieste” to okres ożywienia kulturalnego, wręcz kulturalnej rewolucji, zrywającej z relikdami starego porządku i cenzury, rewolucji związanej z procesem industrializa-



cji i urbanizacji oraz fenomenem szeroko pojętej „kultury miasta” (WĄSIK, 2016). Towarzyszące temu krótkiemu okresowi świetności hasło „tempo i przyjemność” w pełni oddaje ówczesny rytm życia i charakter społecznych przemian: „Najważniejsze gazety pojawiają się dwa razy, trzy razy dziennie, poczta przychodzi rano i wieczorem, zakłada się pocztę źródłową, poczta pneumatyczna biegnie przez miasto, możesz zadzwonić bezpośrednio do Nowego Jorku, w domach towarowych na Leipziger Straße i na stacjach metra montuje się ruchome schody, kanały wentylacyjne miasta szumią grzechotem metra, na górze samochody, tramwaje, ludzie biegnący naprzód, jakby nie było jutra” (ILLIES, 2017).

Takie doświadczenia – doświadczenie prędkości, oczarowania zmysłów i jednocześnie ucieczki od szarej rzeczywistości czasu kryzysów – oferowała widzom właśnie rewia, otwierając się na nowe możliwości techniczne, w tym nowe media (film, fotografię, radio), budziła entuzjazm możliwościami nowoczesnego świata. Żyjąca dzięki masom i grana dla mas rewia stała się pewnego rodzaju formą zbiorowej ekspresji, w której masy śniły swój własny sen o sobie, zatracając się w spontanicznym przeżyciu chwili. Barwne rewie, antyrealistyczne, apolityczne i często nonsensowne w swoim przekazie, pozwalały „emocjonalnie reagującemu widzowi reprodukować [...] stereotyp starych dobrych czasów, które odwracały uwagę od niepewnej teraźniejszości” (KOTHEs, 1997, s. 99). Znamienne wydaje się, że twórcy rewii traktowali jej eskapizm wręcz jako magnes przyciągający publiczność. Program jednej z rewii Charella, granej w Grosses Schauspielhaus w roku 1924, głosił na przykład, że „Istotą rewii jest brak istoty” (KASTEN, 1924, s. 97) i podkreślał jej tak zwaną „nieokreśloność”. Przede wszystkim jednak dyrektorzy teatrów rewiowych dbali o to, aby potencjalny widz nie miał wątpliwości, że sprzedawana mu rozrywka uwolni jego umysł od trosk codzienności. Franz-Peter Kothés, w swojej książce poświęconej rozwojowi rewii w teatrach berlińskich i wiedeńskich w pierwszej połowie XX wieku, przywołuje fragment jednego z programów teatralnych, w którym rewię *Pociąg na zachód* reklamowano jako beztrudne przedstawienie, gwarantujące widzowi ucieczkę do lepszego świata: „Przez dwie, trzy godziny mówi się publiczności: Nie ma biedy, nie ma zmartwień, nie ma walki o przeżycie... Życie to przyjemność! Rewia zaprzecza szaremu codziennemu życiu...” (KASTEN, 1924, s. 97).

Nic dziwnego, że rewia uchodziła w tym czasie w Berlinie nie tylko za najpopularniejszy gatunek teatralny, ale również rozrywkę, mogącą (pod względem zainteresowania widzów) śmiało konkurować z kinem.

Popularności rewii sprzyjała również jej otwarta forma, pozwalająca łączyć ze sobą różne gatunki. Zbudowana z monologów i skeczów, numerów tanecznych a nawet cyrkowych – oraz, oczy-

wieście, piosenek – zapowiadanych przez połączonych przez zapowiadającego poszczególne numery konferansjera, rewia stanowiła heterogeniczny gatunek, oferujący widzom „upojenie patrzeniem” (KOTHES, 1997, s. 95). Dla publiczności w latach 20. rewia była po prostu niezwykle dynamiczną i urozmaiconą formę rozrywki<sup>1</sup>.

I to prawdopodobnie właśnie otwarta i dynamiczna forma rewii, jej zdolność uwodzenia masowego odbiorcy, zadecydowały o tym, że w roku 1924 Erwin Piscator wykorzystał rewię, kojarzoną do tej pory z niewymagającą trywialną rozrywką, jako medium dla treści politycznych. Trudno jednoznacznie stwierdzić, jaki wpływ na koncepcję politycznych rewii Piscatora miały rewie z berlińskich „fabryk rozrywki”. W swoim *Teatrze politycznym* Piscator z całą mocą podkreślał, że jego *Revue Roter Rummel*: „To nie rewia w stylu Hallera, Charella i Kleina, którzy importowali z Ameryki i Paryża wielkie shows” (PISCATOR, 1983, s. 72), ale jasnym jest, że z pełną świadomością wykorzystywał formę burżuazyjnej rozrywki na zasadzie zaprzeczenia – wkładając w formę rewii rewolucyjną treść.

Już od początku lat 20. Piscator przyglądał się komercyjnym widowiskom importowanym na niemieckie sceny z USA i rozważał ich wykorzystanie dla celów politycznych. Dla Piscatora, z pewnością pozostającego pod dużym wrażeniem zwłaszcza technicznej strony widowisk, formy te stwarzały duże możliwości inscenizacyjne, pod warunkiem pozbycia się reprezentowanych przez nie wartości (ŽMEGAČ, 1994, s. 72). Pierwszą próbą takiego eksperymentu były prawdopodobnie przygotowywane w roku 1923 tak zwane „kolorowe wieczory”, urządzone z Międzynarodową Organizacją Pomocy Rewolucjonistom, które – jak wskazywał – odznaczyły się podobną rewii różnorodnością. Politycznie podbudowanym „kolorowym wieczorom”, choć ciekawym formalnie, z pewnością brakowało rozmachu rewii, ale to właśnie one przekonały działaczy KPD o swoim propagandowym potencjale.

Ziszczeniem marzeń Piscatora o „bezpośredniej akcji” w teatrze i mocniejszym oddziaływaniu propagandowym była przygotowana dla KPD w listopadzie 1924 roku, tuż przed wyborami do Reichstagu, *Revue Roter Rummel*<sup>2</sup>. Wystawiana w różnych dziel-

1 Tę różnorodność rewii doskonale oddawał w jednym ze swoich berlińskich reportaży Joseph Roth: „Balet, opera, kinematograf, kabaret, variété, operetka, pokaz mody, tkaniny, kicz, sentymentalizm, liryka, światło, dźwięk, erotyka, sakralność, patos, ironia – co jeszcze tam jest? – Sport, społeczeństwo, militarizm, moda, zabawki, statek, kolej, statek powietrzny/sterowiec, woda, ogień, rokoko, terażniejszość, humanizm, technika – ze wszystkich tych rzeczy składa się »rewia«”. J. ROTH: *Mütter in der Revue*. In: *Schall und Rausch: Musikfeuilletons und Artverwandtes 1918–1930*. Schwarzwasser Verlag, 2017, s. 165.

2 *Rewia Czerwony Raban/Rewia Czerwony Jarmark* powstała przy współpracy Felixa Gasbarra, który wraz z Piscatorem był autorem tekstów oraz Edmunda Meisela, odpowiedzialnego za stronę muzyczną.

nicach Berlina od 22 listopada do 7 grudnia (do dnia wyborów) *Revue Roter Rummel* okazała się wielkim sukcesem. Niezwykle entuzjastycznie komentowała przedsięwzięcie Piscatora berlińska prasa i to właśnie recenzje i relacje ze spektakli są dziś podstawowym źródłem wiedzy o przebiegu przedstawienia, którego tekst zaginął. Z recenzji tych wyłania się obraz dynamicznego, heterogenicznego widowiska z rozbudowaną stroną techniczną. Dwuczęściowa, składająca się z czternastu obrazów rewia prowadzona była przez dwóch konferansjerów – proletariusza i karykaturalnie przedstawionego burżuja. Dla obu bohaterów (nawiązujących do występujących w pierwszych rewiach postaci Compère i Commère) komentowanie kolejnych scen było pretekstem do prezentacji swojego światopoglądu i – oczywiście – kłótni, w której ochoczo uczestniczyli również widzowie. Zaangażowanie publiczności, tak głęboko pochłoniętej akcją, że w czasie jej trwania dyskutowała i komentowała wydarzenia na scenie, podkreślała większość recenzentów, pozostających pod wielkim wrażeniem siły oddziaływania przedstawienia. Część publiczności dawała upust swoim emocjom z takim zaangażowaniem, że w niektórych salach trzeba było ochraniać aktora grającego burżuja, bowiem wzburzeni widzowie nie tylko go przedrzeźniali, ale wręcz przechodzili do rękoczynów<sup>3</sup>.

Próba rekonstrukcji przebiegu akcji nie pozostawia wątpliwości co do powodów zachowania widzów. Najbardziej rozbudzające publiczność sceny przedstawiały trudne warunki życia proletariatu, niesprawiedliwe traktowanie robotników przez aparat państwa oraz marginalizowanie znaczenia tej warstwy społecznej w politycznej dyskusji. Większości recenzentów w pamięć zapadła scena *Sąd klasowy*, której bohater – kandydat partii komunistycznej do Reichstagu – zostaje aresztowany za agitowanie na rzecz swojej partii. Na scenie obok ubranego w więzienny pasiak towarzysza pokazano także policjanci i konferansjerzy – przedstawiciel burżuazji i komunista. Podczas gdy konferansjerzy komentują proces aresztowanego agitatora, oczom publiczności ukazuje się projekcja fotografii przedstawiająca zdjęcia aresztów i więzień. Dużo emocji wzbudzała także scena muzyczna *Elastyczny ośmiogodzinny dzień pracy*, przedstawiająca motorniczego tramwaju, który z powodu przepracowania doprowadził do wypadku. W rewii Piscatora winą za wypadek obarczony został nie motorniczy, ale państwo nieludzko traktujące robotników. Komentarzem do tej sytuacji był kolejny obraz, przedstawiający mieszkańca Marsa dzwoniącego do krewnych, mieszkających na odległej planecie. Marsjanin zszokowany tym, co obserwuje podczas pobytu w stolicy Niemiec, opowiadał krewnym o dziw-

<sup>3</sup> Znamienna jest również obecność kobiet wśród publiczności – warto podkreślić fakt, że wiele z nich zabrało na przedstawienia także dzieci.

nym świecie, w którym ludzie zapracowują się na śmierć lub giną z głodu tylko po to, aby korzyści z ich wyzysku płynęły do uprzywilejowanych warstw społeczeństwa.

Także pozostałe sceny rewii przedstawiały strony konfliktu na zasadzie silnej polaryzacji, co niewątpliwie było jedną z przyczyn tak wielkiej popularności. Bohaterowie sportretowani byli w sposób stereotypowy i jednostronny, co wywoływało efekt silnej samoidentyfikacji i solidarności grupowej. Ponadto w rewii przedstawiano bieżące wydarzenia polityczne i społeczne. Ciągłe aktualizowanie tekstu i improwizacji Piscator uważał za jeden z priorytetów swojej „scenicznej pedagogiki”. Pisał: „Nic nie mogło tu być niejasne, dwuznaczne i tym samym bezskuteczne. Trzeba było wszędzie znaleźć odniesienie do wydarzeń dnia. Dyskusja polityczna, ogarniająca w czasie wyborów warsztat, fabrykę i ulicę, musiała sama stać się elementem scenicznym” (PISCATOR, 1983, s. 74).

Tym jednak, co przede wszystkim wyróżniało rewię Piscatora, była dynamiczna i niezwykle atrakcyjna wizualnie inscenizacja. W rewii w szybkim tempie przeplatano sceny poważne ze scenami groteskowymi i satyrycznymi, numery muzyczne z kabaretowymi i cyrkowymi. W sposób bezkompromisowy – jak chciał tego Piscator – używano „wszelkich środków: muzyki, piosenki, akrobatyki, błyskawicznego rysunku, sportu, projekcji, filmu, statystyki, skeczu i konferansjerki” (PISCATOR, 1983, s. 73). Numerom tym towarzyszyły projekcje zdjęć i filmów (między innymi zamykający przedstawienie film ukazujący Lenina, Różę Luksemburg i Karła Liebknechta).

Na łamach komunistycznej „Die Rote Fahne” opisywano rewię jako nowoczesną formę propagandy, która – choć adaptuje na swe potrzeby gatunek rozrywkowy – „nie służy [...] głupim potrzebom rozrywki mas, gdyż każdy jej migawkowo oświetlony poważny lub burleskowy obraz, dotyczący problemów proletariackiego życia, stawia pytania, wskazuje drogę, skłania do myślenia albo zachwycą, wzbudza emocje” (HOFFMANN, HOFFMAN-OSWALD, 1972, s. 159). Takie oddziaływanie rewii było możliwe, ponieważ, co podkreślał Piscator, rewia mogła działać na widza poprzez bezpośrednią akcję, bez psychologizowania (znamiennego dla mieszczańskiej dramaturgii) i pokazywania abstrakcyjnej (zwłaszcza dla widza teatru robotniczego) problematyki (PISCATOR, 1983, s. 72). Piscator pragnął, aby w teatrze konfrontować widza z konkretnymi pytaniami, na które widz otrzymuje odpowiedź, gdy przedstawi mu się określone sytuacje. Reżyser pisze wręcz o używaniu wobec widza „huraganowego ognia przykładów ilustrowanych masą cyfr” (PISCATOR, 1983, s. 72–73), uświadamiających mu, że przedstawiane problemy dotyczą w równym stopniu i jego. Tej technice „huraganowego” piętrzenia przykładów sprzyjała luźna budowa rewii, pozwalająca połączyć „szybko zmieniające się treści i da-

jąca możliwości zmontowania kontrastujących ze sobą krótkich scen, wstawek słownych, muzycznych i obrazów” (ŽMEGAČ, 1994, s. 72). Jak zauważa Christin Heidler: „Rewia opiera się na zasadzie wskazywania. Demonstruje społeczne i faktyczne zjawiska oraz ludzkie zachowania, których nie można wyrazić jedynie w absolutności powiązanego ze sobą odniesienia. W przeciwieństwie do epickiej dramaturgii procesów historycznych, która obrazuje interakcje społeczno-ludzkie, procesy i rozwój, rewia w luźno powiązanych lub w ogóle niepowiązanych sekwencjach scen i liczb daje przegląd przestrzennie zestawionych lub chwilowo następujących po sobie zjawisk, które nie mają swojej funkcji. Wprowadzone zostają [...] osoby, mające ze sobą bardzo luźne relacje lub nie mające ich wcale i których zachowanie jest relatywizowane do strony trzeciej” (HEIDLER, 2003, s. 90).

W ciągu zaledwie czternastu dni rewię Piscatora obejrzało – jeśli wierzyć wyliczeniom jej reżysera – dziesięć tysięcy proletariuszy. Jej sukces był zatem niepodważalny, choć wbrew oczekiwaniom KPD nie przełożył się na wyniki wyborów. W wyborach do Reichstagu partia komunistyczna straciła niemalże milion głosów (czyli 1/4 swoich wyborców) w stosunku do wyborów przeprowadzonych zaledwie pół roku wcześniej. Prawdziwym sukcesem *Revue Roter Rummel* Piscatora było natomiast zapoczątkowanie mody na polityczną rewię<sup>4</sup>. Wysyp młodzieżowych grup teatralnych<sup>5</sup>, najczęściej powstałych pod auspicjami Komunistycznego Związku Młodych Niemiec (Kommunistische Jugendverband Deutschlands, KJVD), sprawił, że w kolejnych latach przedstawienia rewiiowe (lub silnie odwołujące się do tej estetyki) były jedną z głównych form teatralnej propagandy. Ale Piscator widział w rewii więcej niż tylko sprawne narzędzie perswazji, czy dowód upadku teatru mieszczańskiego. Dla Piscatora rewia miała być po prostu przyszłością nowoczesnego teatru w ogóle.

### Bibliografia

- BECKER Thomas, 2014: *Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London 1880–1933*. Oldenbourg: Walter de Gruyter.
- GIESE Fritz, 1925: *Girlikultur. Vergleich zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*. München: Delphin Verlag.
- GROSCHE Nils, 2004: „*Bilder, Radio, Telephon*“. *Revue und Medien in der Weimarer Republik*. In: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Hrsg. Nils GROSCHE. Münster: Waxmann.

<sup>4</sup> Po swoim spektakularnym sukcesie Piscator wystawił jeszcze dwie inne rewie: *Trotz alledem! Historische Revue* (1925) i *Hoppla wir leben!* (1927).

<sup>5</sup> Warto wymieć tu choćby takie zespoły jak: Rote Rummel, Die Roten Raketen, Rote Sennen, czy Die Rote Schmiede.

- HANSCH Susanne, 2000: *Variété-Tänzerinnen, Salon-Humoristen und Excentric-Radfahrer das Regensburger Variété-Theater Velodrom*. Regensburg Edition Vulpes e.K.
- HEIDLER Christin, 2003: *Erwin Piscator Bühne als Form politischer Agitation (1920–1931). Theatertechnik, Projektion und Film im Einsatz für Klassenkampf und Revolution*. Wien: Diss. Universität Wien.
- HOFFMANN, Ludwig, HOFFMAN-OSWALD Daniel (Hrsg.), 1972: *Deutsches Arbeitertheater 1918–1933*. Berlin: Henschelverlag.
- ILLIE Florian, 2017: 1927. „Die Zeit“: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2017-11/berlin-goldene-zwanziger-kunst-kultur-leben-florian-illies> [dostęp: 27.03.2019].
- JANSEN Wolfgang, 1955: *Unterhaltungstheater in Deutschland: Geschichte, Ästhetik, Ökonomie*. Berlin: Weidler Buchverlag.
- JANSEN Wolfgang, 1990: *Das Variété die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin: Edition Hentrich.
- KASTEN Reinhold, 1924: *Vom Wesen der Revue*. In: Prog. „An Alle, Grosse Schau“. Grosses Schauspielhaus 1924.
- KLOOS Reinhardt, REUTER Thomas, 1980: *Körperbilder, Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- KNILLI Friedrich, MÜNCHOW Ursula (Hrsg.), 1970: *Frühes deutsches Arbeitertheater 1947–1918. Eine Dokumentation*. Berlin: Henschelverlag.
- KOTHES Franz-Peter, 1977: *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen*. Berlin: Henschel Verlag.
- KRACAUER Siegfried, 2009: *Kult dystrakcji. O berlińskich kinotatrach*. Przeł. M. KARKOWSKA. W: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. Red. Tomasz MAJEWSKI. Warszawa: Wydawnictwo WAiP.
- MAJEWSKI Tomasz, 2011: *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*. Łódź: Wydawnictwo Officyna.
- PISCATOR Erwin, 1983: *Teatr polityczny*. Przeł. Roman SZYDŁOWSKI. Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe.
- PRYKOWSKA-MICHALAK Karolina, 2011: *Ruch robotniczy a teatr masowy w Niemczech przed II wojną światową*. W: *Teatr masowy, teatr dla mas*. Red. Małgorzata LEYKO. Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- ROTH Joseph, 2017: *Mütter in der Revue*. In: *Schall und Rausch. Musikfeuilletons und Artverwandtes 1918–1930*. Königswartha: Schwarzwasser Verlag
- SCHRADER Bärbel, 1987: *Die „goldenen“ zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*. Wien–Graz: Edition Leipzig.
- HOFFMANN Ludwig, PFÜTZER Klaus (Hrsg.), 1980: *Theater der Kollektive. Proletarisch-revolutionäres Berufstheater in Deutschland 1928–1933. Stücke, Dokumente, Studien*. Berlin: Henschelverlag.
- VÖLMECKE Jens-Uwe, 1997: *Die Berliner Jahresrevuen 1903–1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des Ersten Weltkrieges*. Köln: Verlag TÜV Rheinland.

WĄSIK Monika, 2016: „*Futro z czcigodnej padliny*”. *Volksstück od Nestroya do Fassbindera*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.


ŽMEGAČ Viktor (Hrsg.), 1994: *Geschichte der deutschen Literatur vom 18 Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. III/1. Weinheim: Beltz Athenäum.





**Dezydery Barłowski**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-0872-5439>

## „Poeci na barykadzie!” – O rewolucyjnym charakterze poezji Euromajdanu

### “Poets on the barricades!” – On the revolutionary character of Euromaidan’s poetry

**Abstract:** In this article, I analyse reactions of writers belonging to the “Young Ukraine” to the Euromaidan. In the first part, I define the specific character of the “Young Ukraine”. In the next part, I present the volume *Nebesna Sotnya/ Heaven’s Hundred Heroes* as a form of resistance against the authorities. In the third part, I focus on the writings of Andriy Lyubka in the context of the pro-EU revolution. Finally, I describe the literary reaction to the end of the Euromaidan (focussing mainly on the writings of Lyubka).

**Keywords:** Euromaidan, Ukraine, revolution

„Mamo, tato, tam się wydarzyła prawdziwa rewolucja! Opowiedzcie nam, jak to było”<sup>1</sup> (Гук, 2015, s. 5) – od niniejszego cytatu Natalia Huk zaczyna przedmowę do książki z 2015 roku, w której zamieściła swą wieloaspektową analizę kulturowych osiągnięć Euromajdanu. Autorka w tej eseistyczno-reportażowej antologii stara się przedstawić szeroki wydzźwięk tego, co wydarzyło się w ukraińskiej świadomości po antyputinowskim zrywie z przełomu lat 2013 i 2014. Tego typu publikacji, stanowiących pokłosie proeuropejskiej rewolucji, w ciągu ostatnich czterech lat na ukraińskim rynku wydawniczym ukazało się kilkadziesiąt. Pisarze, poeci, dziennikarze i inni wpływowi komentatorzy sceny politycznej naszego wschodniego sąsiada starali się odpowiedzieć na pytanie, co tak naprawdę stało się w mentalności ich własnego, wciąż młodego, narodu, że aż z takim zapałem ruszył do kolejnego społecznego buntu, i to zaledwie w przeciągu dekady po osiągnięciu politycznej dojrzałości przez „pomarańczową rewolucję”.

Na zachód od „orientalnej” granicy Unii Europejskiej ofensywa wydawnicza Euromajdanu przybrała również niespotykane dotąd rozmiary. Teksty Mykoły Riabczuka, Jurija Andruchowycza czy Serhija Żadana pojawiały się regularnie na angielskim, polskim i niemieckim rynku medialnym na fali zainteresowania

1 Wszystkie tłumaczenia z języka ukraińskiego (jeśli nie zaznaczono inaczej) moje.

antyputinowskim ruchem. Jednak, mimo mocnego zaznaczenia tekstowego potencjału Euromajdanu w wielu mediach na całym świecie, dziś owoce ukraińskiej rewolucji sprzed pięciu lat w dużej mierze wydają się niejako zmarnowanym i zapomnianym przez świat Zachodu zjawiskiem kulturowym, którego wyzwolnicze aspiracje poległy w zderzeniu z kapitalistyczną polityką globalną. Niemniej jednak ślad po buncie pozostał na kartach wielu publikacji i wciąż stanowi interesujący materiał kulturowej analizy potencjału rewolucji.

W kontekście lirycznego wyrazu Euromajdanu za najważniejszy rezultat analizowanego przewrotu należy uznać szeroką paletę tekstów (w sumie autorstwa ponad dwustu poetów) zgromadzonych w tomie *Niebiańska Sotnia (Небесна Сотня, 2014)*. Zbiór ten, prócz wielu amatorskich utworów, obejmuje przełomowe wiersze ukraińskich poetów, którzy pod wpływem wydarzeń z zimy 2013/2014 w znacznym stopniu zmienili swą poetykę, odchodząc od postmodernistycznego charakteru swej twórczości i kierując się w stronę romantycznego nurtu liryki ludowej. Na podstawie analizy owych „literackich metamorfoz” można odtworzyć amplitudy zmian nastrojów społecznych młodych pokoleń zaangażowanych w społeczny bunt zainicjowany w 2013 roku. Niniejszy artykuł stanowi zatem próbę odtworzenia zjawiska kulturowego – wspomnianej „społeczno-kulturowej rewolucji” – na podstawie zróżnicowanych tekstów ukraińskich literatów, ze szczególnym uwzględnieniem reprezentatywnego dla opisywanego fenomenu przykładu, a mianowicie metamorfozy literackiej wybitnego przedstawiciela pokolenia „Młodej Ukrainy”, Andrija Lubki.

### **„Młoda Ukraina”**

Ukraińska „rewolucja godności” – rozumiana jako ogólnonarodowe zjawisko społeczno-kulturowe – odznaczała się m.in. wysokim „potencjałem wspólnototwórczym”. Euromajdan, poza zostawieniem czytelnych śladów w geopolityce, wywarł również ogromny wpływ na kształtowanie się świadomości społecznej młodych obywateli Ukrainy oraz promowanie określonych postaw społecznych w dużej części narodu. Dla setek tysięcy ówczesnych (przede wszystkim) dwudziesto- i trzydziestolatków bunt na kijowskim Placu Niepodległości stał się „wydarzeniem pokoleniowym”, które zaważyło na ukonstytuowaniu się w nich postaw proeuropejskich oraz patriotycznych. Wśród tej grup znalazło się także wielu artystów, literatów, aktywnych twórców kultury. Frakcja w różnych opracowaniach naukowych doczekała się wielu odmiennych nazw, acz każda z nich definiowana jest w podobny sposób<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Szczegółową charakterystykę pokolenia „Młodej Ukrainy” przedstawiam w artykule *Euromajdan – zaangażowanie – literatura. O kształtowaniu się postaw społecz-*

Pokolenie Ukraińców, które stanowiło główną „siłę napędową” Euromajdanu, określane było przez dziennikarzy, aktywistów, mówców, artystów, wschodnioeuropejskich ekspertów różnymi terminami. Od 2013 roku do dziś pojawiają się takie sformułowania jak „nowy Majdan” (KWIATKOWSKA-MOSKALEWICZ, 2016), „pokolenie neosentymentalizmu” (BOJCZENKO, 2016, s. 193), „Euromajdanowcy” (KWIATKOWSKA-MOSKALEWICZ, 2016), „pokolenie niepodległości” (OLSZEWSKI, 2019), „naród-źródło energii” (STAROWOJT, 2015, s. 125), „pokolenie trzeciej rewolucji” (RIABCHUK, 2018) czy „młoda Ukraina” (KRIVICH, 2019). Ostatni termin posiada najszerze konotacje historyczne spośród wszystkich wyżej wymienionych. Niemniej wydaje się charakteryzować określoną grupę społeczną niezwykle celnie.

Określenie „Молода Україна” („Młoda Ukraina”) pojawia się m.in. na przełomie XIX i XX wieku i stanowi oficjalną nazwę organizacji zrzeszającej głównie młodych Ukraińców z uniwersytetów i szkół średnich na terenie ówczesnej Galicji (ДРЕВНИЦЬКИЙ, 2012, s. 40–58). Członków ugrupowania łączyła przede wszystkim idea wolności obywatelskiej, postulat stworzenia niepodległego państwa, wrażliwość na problemy prostego ludu i walka o sprawiedliwość społeczną. Ich działalność polegała m.in. na organizowaniu protestów, strajków, nagłaśnianiu na europejskim forum ukraińskich roszczeń do państwowości oraz szerzeniu świadomości narodowej wśród galicyjskich Ukraińców z różnych klas społecznych. Formacja skupiała się wokół czasopisma „Молода Україна”, a zaangażowani w redagowanie tej publikacji stali się w późniejszych latach wpływowymi działaczami politycznymi.

W XX wieku określenie to pojawiało się w tytułach dzieł literackich, czasopism, gazet czy w nazwach partii politycznych. W 1908 roku Władysław Orkan opublikował zbiór pt. *Młoda Ukraina*, do którego wybrał i przetłumaczył osobiście teksty prozatorskie m.in. z dorobku Iwana Franki, Bohdana Łepiyja i Olhy Kobylańskiej (zob. *Młoda Ukraina*, 1908). Książka ta, oraz wydana dwa lata później *Antologia współczesnych poetów ukraińskich*, wpisywały się w niezwykle aktywną działalność pisarza na rzecz popularyzacji w polskim społeczeństwie kultury ukraińskiej, której sam był miłośnikiem oraz znawcą, a ponadto orędownikiem spraw ukraińskich oraz znajomym wielu artystów z sąsiedniego narodu (zob. ВЕРБЕС, 1962). Tytuł opracowanego przez Orkana zbioru konotuje nie tylko nazewnictwo innych ówczesnych formacji modernistycznych Europy, ale także charakter twórczości pisarzy (których utwory zostały włączone do antologii) zaangażowanych w „rodzenie się i dorastanie” ukraińskiej tożsamości narodowej oraz terminolo-

nych „Młodej Ukrainy” na przykładzie Andrija Lubki; zob. D. BARŁOWSKI: *Euromajdan – zaangażowanie – literatura. O kształtowaniu się postaw społecznych „Młodej Ukrainy” na przykładzie Andrija Lubki*. „Wielogłos” 2017, nr 3 (33), s. 47–70.

gię stosowaną przez ukraińskie stowarzyszenia z tamtego czasu (np. Iwowska „Молода Муза” – pol. „Młoda Muza”).

We współczesnej Ukrainie niniejsza nazwa była przejmowana m.in. przez powstałe w drugiej połowie ostatniej dekady XX w. stowarzyszenie i partię polityczną, jak również przez działające od 2003 roku kijowskie czasopismo literacko-artystyczne. Wszystkie inicjatywy zostały powołane do życia głównie dzięki staraniom działacza politycznego Ołeksandra Donija i w pewnym stopniu odwoływały się do tradycji organizacji niepodległościowych Ukrainy (zob. *Доній Олександр Сергійович*, 2019).

Po wybuchu społecznej rewolucji na kijowskim Placu Niepodległości termin „młoda Ukraina” pojawiał się wielokrotnie w polskich mediach. Sformułowanie określało najczęściej ogół obywateli ukraińskich, którzy odznaczyli się postawą prozachodnią oraz krytycznym stosunkiem do kulturowej spuścizny i tradycji Związku Radzieckiego. Dodatkowo termin ten miał sugerować „nową jakość społeczeństwa”. „Młoda Ukraina” to zatem ludzie aktywni, nastawieni na rozwój własnej osoby oraz swojego kraju, dbający o teraźniejszość i przyszłość, patrioci odnajdujący we własnej historii elementy pozytywne i twórcze dla narodu (a nie kwestie konfliktowe, budujące ksenofobię, uprzedzenia, wrogość wobec innych nacji, szczególnie zachodnich), lecz – przede wszystkim – świadomi i dojrzały obywatele, wyznający zachodnie wartości oraz odrzucający mentalność typu *homo sovieticus* (*Доній*, 2019).

Obecnie wskazuje się na liczną reprezentację opisywanego pokolenia w świecie kultury, którą łączy się z terminem „młoda literatura ukraińska”. W interesujący sposób tę generację twórców opisuje prozaik, krytyk, eseista i literaturoznawca, Ołeksander Bojczenko: „Kolejne pokolenie – Sofija Andruchowycz, Lubko Deresz, Tania Malarczuk: dzisiejsi trzydziestolatkowie – nie musi już walczyć o niepodległość i rozliczać się ze Związkiem Radzieckim. Młodzi zamiast walką z imperium zajęli się sprawami prywatnymi – rodziną, miłością. Nazywam to neosentymentalizmem. Ponadto dla wielu z nich tworzywem artystycznym nie jest już pierwszy sekretarz, ale MTV, popsa, Hollywood. [...] od czasu Majdanu w 2013 roku zaangażowanie polityczne pisarzy jest ogromne. [...] Młodzi w większym stopniu niż kiedyś czerpią też inspiracje z literatury zachodniej: znają często angielski, polski, czasem niemiecki. Nie są już zdani na łaskę bądź niełaskę tłumaczy, sami mogą czytać tamtejsze nowości” (BOJCZENKO, 2016, s. 193-194).

Opis generacji, której literacką reprezentacją zdaniem Bojczenki stanowi Sofija Andruchowych, Deresz i Malarczuk, jest bardzo zbliżony do politologicznych i socjologicznych definicji pokolenia Ukraińców urodzonych po 1984 roku (względnie po 1982): „Niepodległa Ukraina jest dla nich oczywistym punktem

odniesienia. Jest to też grupa znacznie bardziej otwarta na świat: korzystająca z nowoczesnych technologii przekazu informacji, w części znająca angielski, często mająca doświadczenia z pracy w krajach UE (choć tu bardzo liczni są też przedstawiciele średniego pokolenia). Jej wielkomięjska część orientuje się na „europejski” styl i sposób życia, w większości podziela światopogląd liberalny, choć z bardzo silnym udziałem wartości patriotycznych. [...] Tak rodzi się nowe społeczeństwo ukraińskie i proces ten wciąż nie jest zakończony. Ważnym składnikiem nowej świadomości społecznej jest indywidualizm, kontrastujący zarówno z kolektywizmem sowieckim (ideologicznym), jak i wielkoprzemysłowym (wymuszonym przez naturę pracy wielkich przedsiębiorstw produkcyjnych)” (OLSZEWSKI, 2019).

Istotną kwestia, podkreślaną w powyższym tekście, jest procesualność zjawisk społecznych na Ukrainie. Nowoczesne pokolenie powszechnie opiera się stagnacji i ciągle się rozwija, co przekłada się również na pisarstwo reprezentantów tej generacji.

Termin „Młoda Ukraina” jest zatem rozumiany przeze mnie jako ogół obywateli Ukrainy urodzonych po 1982 roku, przejawiający nastroje prozachodnie, których doświadczeniem pokoleniowym jest Euromajdan, a sowiecka rzeczywistość stanowi dla nich niewyraźne wspomnienie z dzieciństwa lub obcą im historię. Cechuje ich otwartość na świat, poglądy liberalne, indywidualizm, lepsze wykształcenie w stosunku do swoich rodziców, dystans do ideologii sowieckiej i hiperkapitalizmu. Charakterystyczny dla tej grupy jest również stosunek do własnej tradycji i wyznawanych wartości, które prezentują się inaczej niż w ich narodzie dziesięć i dwadzieścia lat temu. Gdy Ukraina odzyskała niepodległość po upadku ZSRR, powszechna świadomość narodowa musiała zostać wytworzona w bardzo krótkim czasie, co – przy dużych podziałach wewnątrzspołecznych oraz nieskutecznych działaniach elit – wywoływało często sceptyczne reakcje (np. na odtwarzane z zamierzonej historii wartości patriotyczne) oraz skutkowało obywatelską obojętnością wśród mieszkańców nowego państwa (МАЙБОРОДА, 1995, s. 77–78). W takim stanie narodowej tożsamości – braku aktywności, zdecydowania i odpowiedzialności za losy swojego kraju – Mykoła Riabczuk widział główną przyczynę „(niedo)rozwoju Ukrainy”, który miał trwać ponad dekadę od zyskania suwerenności (RIABCZUK, 2005, s. 36–37). Zmianę przyniosła dopiero pomarańczowa rewolucja w 2004 roku. Wówczas społeczeństwo powszechnie opowiedziało się za wolnością, sprawiedliwością i innymi obywatelskimi wartościami, których wagi i konsekwencji do końca nie było świadome (ANDRUCHOWY CZ, 2005, s. 12–14). Natomiast „Młoda Ukraina” w sposób dojrzały odnosi się do własnej tradycji oraz wartości, które utożsamia z Europą. Do swojej historii podchodzi z szacunkiem, nie zamykając się

w określonych, politycznych narracjach. Opisywana tu „Młoda Ukraina” do pewnego stopnia koresponduje na płaszczyźnie ideologicznej z zaangażowanymi, patriotycznymi inicjatywami z przeszłości o tej samej nazwie. Jednak formacja ta odznacza się zdecydowanie najbardziej dojrzałą i prozachodnią mentalnością w historii swojego kraju.

Literatura tworzona przez reprezentantów tego pokolenia cechuje się natomiast zaangażowaniem (społeczno-politycznym), pojmowanym jako nieodłączny element zwrotu politycznego, który w praktyce oznacza wytworzenie się w społeczeństwie intuicji wspólnotowych, naturalności myślenia politycznego, świadomości własnej roli w kreowaniu otaczającego nas świata, krytycznym stosunkiem do zastanej rzeczywistości i przeświadczenia o przemijalności hierarchii, porządków i systemów funkcjonowania państwa (STOKFISZEWSKI, 2009, s. 34–35).

Wyszczególniając konkretną grupę twórców wpisujących się w zarysowane powyżej „koło”, trudno ograniczyć się do kilku czy kilkudziesięciu literatów, ponieważ bardzo wielu z poetów urodzonych w latach osiemdziesiątych XX wieku – a jednocześnie zaczynających swoją karierę przed Euromajdanem – charakteryzujących się prozachodnią postawą społeczną, mogłoby służyć za przykład reprezentanta „Młodej Ukrainy”. Twórcy ci stanowią stosunkowo liczne grono, a utwory wielu z nich zostały już przełożone na język polski. Do tej grupy zaliczają się m.in. Ołeksandr Myched (ur. 1988 r.), Ołeksij Czupa (ur. 1986 r.), Bohdan Ołeh Horobczuk (ur. 1986 r.), Lubow Jakymczuk (ur. 1985 r.), Lubko Deresz (ur. 1984 r.) i Bohdana Matijasza (ur. 1982 r.). Każdy z nich, poza pisaniem poezji czy prozy, realizuje się także na innych polach twórczości. Literaci roczników osiemdziesiątych często zajmują się muzyką (Horobczuk, Jakymczuk), dziennikarstwem (Deresz, Matijasza), sztuką (Horobczuk, Myched), przekładem (Czupa, Matijasza) lub animacją kultury (Czupa, Myched). Zdecydowana większość posługuje się biegle kilkoma językami (poza ukraińskim najczęściej rosyjskim, angielskim, niemieckim, polskim czy też innymi językami słowiańskimi); są otwarci na nowe dziedziny i formy ekspresji (np. Myched w swoich pracach łączy literaturę, kino i sztuki plastyczne, Horobczuk – obraz, dźwięk i słowo, a Jakymczuk – muzykę i poezję); ich myślenie jest bardzo dalekie od konserwatyzmu, ale na krajowym gruncie w innowacyjny sposób starają się przepracować szanowaną przez nich ukraińską historię i stworzyć własną, niezależną, bliższą zachodnim wzorcom, tożsamość artystyczną i obywatelską (np. projekt Mycheda *Бачити, щоб бути побаченим: реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн*, gdzie analizie zostaje poddana historia ostatniego półwiecza, zapisana w wizualnych środkach masowego przekazu (zob. *На Форумі видавців презентують книгу про ТБ, стріми та реаліті-шоу*, 2019); grupa Микола і телевізор



Horobczuka, której utwory próbują m.in. na nowo przepracować kwestię sowieckiego dziedzictwa); podejmują tematy głęboko zakorzenione w współczesnych im problemach i angażują się społecznie.

### ***Niebiańska Sotnia* jako forma oporu przeciwko władzy**

Analizując długą historię literatury ukraińskiej (a także – ruskiej) trudno znaleźć okres, podczas którego do obiegu kulturalnego wprowadzono by większą grupę nowych twórców niż w czasie Euromajdanu. Nowe możliwości przekazu – przede wszystkim rozwój Internetu: istnienie szerokiej sieci blogerskiej, kanałów na platformach video, łatwość komunikacji na portalach społecznościowych – oraz niespotykana do tej pory aktywizacja twórcza wśród młodych ludzi stworzyły sprzyjające warunki dla rewolucji na polu literackim. Istotnym bodźcem niniejszego ruchu okazała się również struktura kontroli państwowej, jaką stworzyło państwo ukraińskie pod sterami Janukowycza. Naród – widząc notoryczne interwencje cenzury w mediach, sztuce, publicystyce itd. – stracił wiarę w prawdziwość mainstreamowego przekazu i sam postanowił tworzyć swoje kanały medialne na wielką skalę. Do najbardziej zjawiskowej ekspresji kultury stojącej w opozycji do „państwowego nurtu” doszło podczas zimowej manifestacji na kijowskim Majdanie na początku 2014 roku. Przez kilka miesięcy niepodległościowego zrywu na stołecznym placu można było posłuchać setek występów muzyków, literatów, aktorów, można było zobaczyć także wiele wystaw malarskich, graficznych, performansowych itd. Utwory literackie wybrzmiewały równolegle na Placu Niepodległości i w przestrzeni wirtualnej, na forach, blogach, niezależnych stronach internetowych (BARAŃSKA, CHERVINSKA, 2014, s. 391-403).

W antologii zatytułowanej *Niebiańska Sotnia* spotykają się autorzy publikujący w czasie Euromajdanu zarówno w sieci, jak i na papierze. Znaczna ich część to debiutanci, którzy swoje pierwsze kroki w świecie literatury stawiali podczas niepodległościowego zrywu. Ich utwory sąsiadują z tekstami znanych i powszechnie szanowanych poetów, m.in. wspomnianych już wcześniej Andrija Lubki i Ołeksandra Irwanecia (*Небесна Сотня*, 2014, s. 187-188). Co więcej, na kartach *Niebiańskiej Sotni* goszczą też twórcy spoza Ukrainy, którzy literacko popierali Euromajdan, m.in. poeci z Polski i Białorusi (*Небесна Сотня*, 2014, s. 8-9, 267). Mimo tak wielkiego zróżnicowania poetyka całego tomu jest dość spójna.

W antologii zdecydowanie dominuje liryka patriotyczna i religijna. Pojawia się metaforyka biblijna, odwołania do tradycji narodowych, nawiązania do tradycji wieszczów, postaci historycznych, bohaterów Ukrainy, wielkich pisarzy, działaczy niepodległościowych itd. Poetyka jest często przezroczysta, uproszczona, dominują dualizmy, binarne opozycje, klarowne podziały



na dobro i zło. Jak trafnie zauważa Eugeniusz Sobol: „Funkcja agitacyjno-propagandowa tych wierszy polega na wprowadzeniu dualistycznej wizji świata: *my – oni*. Po stronie zwolenników Majdanu są racje metafizyczne, uzasadnione dodatkowo poprzez odwołania do narodowowyzwoleńczych zrywów Ukraińców. Majdan został przedstawiony jako kolejna próba zrzucenia z Ukrainy wielowiekowego jarzma niewolnictwa, zaś przeciwko niemu walczą siły zła, szatańskie bestie, żołnierze Berkutu oraz, przedstawiany najczęściej jako wampir, Janukowycz: *Zbudziliście ją (Ukrainę) / Złodzieje, wampiry, potwory* (Wira Kitajgorodzka, \*\*\* *Okradziona się przebudziła*). Ukrainę symbolizuje zaś często skrzywdzona kobieta, która woła o obronę własnej godności” (SOBOL, 2015, s. 131).

Przejrzystość nie jest podyktowana jedynie osobistą ekspresją poszczególnych twórców, ale też świadomością toczenia się wojny informacyjnej, w której ludowa propaganda ścierała się z aparatem państwowym, a poezja stanowiła swoistą formę oporu. Dlatego też w utworach pojawiają się częste nawiązania do liryki ludowej, która przeciwstawia się postsowieckiej nowomowie i komunistycznej schedzie społeczno-politycznej. Folklor – stanowiący jedną z podstaw nowej ukraińskiej tożsamości w przestrzeni komunikacji wizualnej; przejawiający się m.in. w powrocie ubiorów oficjalnych do elementów tradycyjnej ukraińskiej wyszywanki, która nawet doczekała się swojego święta – stanowi tu również formę oporu przeciw dyktaturze postkomunistycznej Rosji oligarchów w drogich ubiorach galowych.

W rzeczywistości, gdzie wyspecjalizowane służby mundurowe podporządkowane są uciskającemu reżimowi, niemal każda forma prowolnościowego zaangażowania przybiera charakter rewolucyjny. W buncie rozpoczętym w Kijowie w 2013 roku potencjał rewolucyjny był tak duży, że na niewielkiej przestrzeni ścisłego centrum stolicy kumulowały się wszelakie możliwe formy oporu począwszy od literatury (z tubą przy ustach), a skończywszy na czynnej walce (z koktajlami mołotowa w dłoniach).

### **Poeta na barykadach**

Podczas Euromajdanu na Placu Niepodległości pojawili się niemal wszyscy ukraińskojęzyczni współcześni pisarze liczący się na dzisiejszym rynku wydawniczym. Wielokrotnie przemawiali m.in. Jurij Andruchowych, Serhij Żadan czy Andrij Lubka. Ostatni z nich w czasie kumulowania się nastrojów społecznych przed wybuchem Euromajdanu odbywał studia w Warszawie i pracował nad swoją nową książką eseistyczną *Śpiąc z kobietami* (ЛЮБКА, 2014). Na przełomie 2013 i 2014 roku ten ukraiński poeta miał zajmować się pracą literacką i naukową, natomiast wybuch rewolucji zupełnie zmienił jego plany.

Gdy eseistyczny zbiór przechodził przez procesy wydawnicze i promocyjne, w Kijowie i na Wschodniej Ukrainie miały miejsce wydarzenia decydujące o ostatecznych skutkach proeuropejskiego zrywu. Krwawe uliczne walki z 18–20 lutego poskutkowały ustąpieniem Janukowycza z urzędu, a – w dalszej konsekwencji – zmianą władzy, rozpisaniem nowych wyborów, podpisaniem umowy stowarzyszeniowej z UE oraz zbrojnym buntem na wschodzie kraju (przy aktywnym wsparciu Rosji, która podtrzymuje destabilizację części Ukrainy do dziś). Lubka osobiście uczestniczył w protestach na stołecznym Placu Niepodległości od początku grudnia 2013. Wtedy też zachęcał rodaków w mediach i na portalach społecznościowych, by wspierali rewolucję, a 30 listopada na własnej, oficjalnej stronie internetowej opublikował krótki tekst zatytułowany *На Євромайдан!* (*Na Euromajdan!*), w którym ogłosił swoje stanowisko, plany i emocjonalną odezwę do czytelników: „Mogę wiele powiedzieć i napisać o Europie i europejskich wartościach, ale dziś wydaje mi się, że cała Europa, cała europejska siła unosi się nad Majdanem. Nic innego się zatem nie liczy – po prostu trzeba wyjść i pokazać swoją godność, której zdeptać nikt nie zdoła. Bo godność jest właśnie tą wartością i to ona czyni nas Europejczykami. [...] Do zobaczenia na barykadach!” (ЛЮБКА, 2019).

Po publikacji tej żarliwej odezwy Lubka jeszcze przez ponad miesiąc pracował nad finalnym kształtem *Śpiąc z kobietami*. Ostatecznie jednak nie pokusił się na umieszczenie tam również ekspresyjnego tekstu, co cytowany powyżej, i całość zbioru utrzymał w konwencji eseistycznych komentarzy. Przełom w jego twórczości nastąpił dopiero 20 lutego – w ostatnim dniu decydujących walk milicji z protestującymi w Kijowie. Tą właśnie datą został oznaczony utwór *Казав чоловік* (*Rzekł człowiek*) (ЛЮБКА, 2014, s. 187–188), opublikowany później w antologii *Небесна Сотня* (*Niebiańska Сотnia*), w której zgromadzono wiersze (ponad dwustu autorów) powstałe pod wpływem wydarzeń na Euromajdanie.

Poetycka kompozycja stworzona przez Lubkę 20 lutego 2014 roku skrajnie odbiega od treści wszystkich jego poprzednich książek poetyckich i prozatorskich. *Rzekł człowiek* napisany jest tetrastychem, rytmiczne wersy mają zbliżoną ilość sylab, pojawiają się rymy, a konwencja odpowiada założeniom poematu tyrtejskiego. Podmiot liryczny opisuje człowieka, który mimo bólu, strachu, ran, obelg ze strony otoczenia, idzie na Majdan walczyć za ojczyznę. W wierszu utrzymuje się patos, pojawiają się nacechowane emocjonalnie obrazy (polowanie na ludzi, palące się opony, kwiaty na Majdanie), wiara i człowieczeństwo są heroizowane („Ale śmierć mnie nie powstrzymała.”, „Prócz broni, mamy jeszcze marzenia i dusze. / Człowiek składa się nie tylko z ciała.”). Wplatanie w strofy bezpośrednie pytania o sens walki człowieka skierowane do niezidentyfikowanych osób trzecich („Pytali go:

co do czorta! / Czemu żeś nie siedział w domu?”) ustalają jasną opozycję: on, wierny, autentyczny patriota – oni, wątpiacy, fałszywi krzykacze. Postawy te są automatycznie wartościowane, a odbiorca dzięki temu może łatwo utożsamić się z dobrą stroną. Ponadto, ta dobra opcja przedstawiana jest z jednej strony, jako coś heroicznego, a z drugiej – jako coś normalnego, naturalny wybór każdego Ukraińca.

Kwitną na Majdanie śmierci tulipany,  
Trzepoczą na wietrze krwawe znamiona,  
Płomienie muskają trupy i rany.  
Początek swój we mnie ma Ukraina.

Podmiot podkreśla indywidualny wkład obywatela w walkę o swoją ojczyznę i narodową tożsamość. Ojczyzna jako taka i patriotyzm mają tu charakter egalitarny dla wszystkich zaangażowanych. Odtwarzany jest demokratyczny wzorzec, zgodnie z którym państwo to przede wszystkim ludzie. Idee przedstawiane w wierszu charakterystyczne są dla epoki romantyzmu i wpisują się w tradycję szewczenkowskiej poezji narodowej. Odwaga, patriotyzm i prostota poczucia odpowiedzialności za własną ojczyznę wyeksponowane zostały w zwrotce, w której przemawia bohater wiersza: „Bohaterem ja nie byłem, ja żyć po prostu chciałem [...]”. W ostatniej strofie natomiast pojawia się bezpośredni zwrot do adresata:

Tylko się nie zatrzymuj, do walki wstań w te pędy,  
Przez wieczność nie będzie tu stać obłożona brama!  
Nie powstrzymają nas żadnej milicji zastępy!  
Bo wyjście jest jedno, tym wyjściem – nasza wygrana!

W stosunku do innych wierszy Lubki, tutaj podmiot nie skupia się na sobie i przyjmuje perspektywę zaangażowanego w rewolucję narodu. Wykrzyknienia na końcu utworu maksymalizują działanie funkcji impresywnej, zagrzewają do walki i napawają optymizmem.

Wiersz pt. *Rzekł człowiek* stanowi przełom w twórczości młodego pisarza i jest przykładem poezji zaangażowanej (tyrtejskiej). Granica między politycznością i literaturą zostaje u Lubki ostatecznie rozbita, a w jego kolejnej książce ten zwrot doczeka się kontynuacji w prozatorskiej formie. Rewolucja jako zjawisko wykazuje stój potencjał wspólnototwórczy również na niwie literackiej. Poetyka Euromajdanu ma charakter egalitarny – doprowadza to tego, iż postmodernistyczny poeta rezygnuje (podobnie jak reszta innych uznanych twórców publikujących w czasie antyputinowskiego zrywu) z cech swego osobliwego stylu i włącza się w chór rewolucjonistów-patriotów. Prowolnościowy bunt burzy

granice społeczne, klasowe, materialne – minimalizuje granice między twórcą a czytelnikiem, między artystą a odbiorcą sztuki, między literackim światkiem a zwykłymi bywalcami księgarni, bibliotek czy spotkań autorskich. Warto jednak zaznaczyć, że owe zniesienie barier nie jest „dane na zawsze”. Sytuacja polityczna może dość szybko zweryfikować performatywne pokłosie rewolucji. Tego typu sytuacja miała miejsce właśnie z opisywanym tu zrywem.

Po 22 lutego, gdy prorosyjska władza ostatecznie ustąpiła i uczestnicy społecznego zrywu mogli już świętować swe zwycięstwo, na wschodzie kraju pojawiły się mocne głosy sprzeciwu. W Republice Autonomicznej Krymu oraz w Obwodach Donieckim i Ługańskim, gdzie ludność w większości popierała odsuniętego od władzy Janukowycza, zwolennicy tzw. Antymajdanu, poza organizacją protestów, rozpoczęli działania militarne. Destabilizację Ukrainy natychmiast wykorzystał Władimir Putin. Rosyjskie wojsko na przełomie lutego i marca bez problemów zdobyło strategiczne punkty na Krymie, a promoskiewskie władze półwyspu zarządziły referendum w sprawie nowego statusu Autonomii. Ostatecznie, 21 marca 2014 roku Krym został inkorporowany przez Federację Rosyjską. W tym samym czasie w obwodzie Donieckim i Ługańskim trwała regularna wojna między wspieranymi przez Moskwę separatystami a wojskiem ukraińskim. Na terenach ogarniętych konfliktem zbrojnym uformowały się samozwańcze republiki ludowe, które w maju 2014 roku ogłosiły niepodległość (nieuznaną przez żaden z krajów Zachodu). Do podpisania oficjalnego protokołu o zawieszeniu broni doszło 5 września w Mińsku przy udziale przedstawicieli stron konfliktu oraz OBWE. W praktyce porozumienie okazało się fiaskiem, przywódcy państw na kolejnych spotkaniach z mniejszym lub większym skutkiem regulowali warunki zawieszenia broni, a kraje Zachodu narzuciły sankcje gospodarcze na podsycającą wojnę w Donbasie Rosję.

### **Przegrane zwycięstwo rewolucji**

Pokolenie „Młodej Ukrainy” najprawdopodobniej nie wyłoniłoby się (a z pewnością nie na taką skalę i w takiej formie), gdyby nie kulturalna ofensywa zwolenników Euromajdanu. Rewolucja na polu literackim bez wątpienia miała olbrzymi potencjał wspólnototwórczy, który w dużej mierze udało się przekuć na realne społeczne inicjatywy. Co więcej, kulturowa aktywność Euromajdanu w niespotykany dotąd sposób zbliżyła twórców i czytelników – i to nie tylko na Placu Niepodległości, ale też w konkretnych publikacjach internetowych i papierowych, czego wyjątkową reprezentacją jest *Niebiańska Sotnia*.

Jednak cały potencjał rewolucyjny, jaki udało się wykrzesać z Ukraińców podczas zimy 2013/2014, został po części przytłu-

miony przez niepewne decyzje rodzimych polityków, ugodowość Zachodu (a przede wszystkim Unii Europejskiej i USA) wobec Rosji, w konsekwencji przynosząc brak perspektyw na szybkie ustabilizowanie się sytuacji w całym kraju i stanowcze obranie prozachodniego kursu, który miały doprowadzić do natychmiastowej integracji z EU. To obniżenie nastrojów społecznych widać również w literaturze. Zdecydowana większość autorów, którzy współtworzyli antologię *Niebiańska Sotnia*, nie jest dziś obecna w obiegu wydawniczym czy ogólnie w światku literackim i nie sposób odnaleźć ich nowe wpisy/utwory nawet na ukraińskich portalach, w mediach społecznościowych czy na blogach. W przypadku poety, któremu poświęciłem najwięcej miejsca, Andrija Lubki, sprawa wygląda „analogicznie”. W 2015 roku ukraiński pisarz wydał pierwszą w swym dorobku powieść zatytułowaną *Karbid* (ЛЮБКА, 2015). W humorystycznej książce przedstawiona została pesymistyczna wizja dalszych losów Ukrainy po Euromajdanie. Powieść stanowi ponadto krytykę postaw skażonych postsowieckim myśleniem rodaków oraz krytykę zachodniej polityki wobec Kijowa. Lubka stwierdza w posłowie do niniejszego utworu, że „obecnie wysoko rozwinięta UE w swojej polityce kieruje się czysto kandydowską logiką” (LUBKA, 2016, s. 196). Później, przybliżając historyczne tło czasów Woltera, ukazuje powtarzalność w polityce Zachodu względem Wschodu:

Kiedy po trzech stuleciach Ukraina powstała i zapłaciła krwią za swój europejski wybór, Europa znowu sprawia wrażenie, że niczego nie zauważyła, zwiększając za to wymagania wizowe i uszczelniając swe dziurawe granice. Wtedy też na scenie pojawił się Karbid – ten marzyciel i idealista, patriota-nieudacznik i taki wynalazca, że wpadł na pomysł wykopania tunelu do wymarzonej Europy (LUBKA, 2016, s. 197).

Z taką wizją autor pozostawia swych czytelników. Niestety, podobnie jak w przypadku większości rewolucji, na społecznych buntach okupionych krwią najczęściej zyskuje władza, niezależnie czy ta, która z początku staje ramię w ramię z protestującymi, czy przeciwko nim.

### **Bibliografia**

- ANDRUCHOWYCZ Jurij, 2005: *Ukraińska geopolityka*. Przeł. O. HNATIUK. W: *Sny o Europie*. Red. O. HNATIUK. Kraków.
- BARAŃSKA Katarzyna, CHERVINSKA Julia, 2014: *Kultura na Euromajdanie*. „Zarządzanie w Kulturze”, T. 15, z. 14.

- BARŁOWSKI Dezydery, 2017: *Euromajdan – zaangażowanie – literatura. O kształtowaniu się postaw społecznych „Młodej Ukrainy” na przykładzie Andrija Lubki*. „Wielogłos”, nr 3 (33).
- BOJCZENKO Ołeksandr, 2014: *MTV zamiast pierwszego sekretarza*. Rozmowę przepr. Z. ROKITA, Z. SZCZEREK. „Nowa Europa Wschodnia”, nr 6.
- Doniy Oleksandr Serhiyovych, „Ukrayina sohodni”. <http://dovidka.com.ua/user/?code=92646> [dostęp: 3.04.19]; [Доній Олександр Сергійович, „Україна сьогодні”. <http://dovidka.com.ua/user/?code=92646>].
- Drevnitskyu Yuriy, 2012: *Starosols'kyu: hromads'ko-politychnata naukova diyalnist' (1878–1942)*. Ternopil' [Древницький Юрій, 2012: *Старосольський: громадсько-політична та наукова діяльність (1878–1942)*. Тернопіль].
- Huk Nataliya, 2015: *Yevromaydan. Zvychni heroyi*. Kyiv [Гук Наталія, 2015: *Євромайдан. Звичайні герої*. Київ].
- KRIVICH Yulia, 2019: *Młoda Ukraina*. Rozmowę przepr. „I-D Stuff”. <https://i-d.vice.com/pl/article/kzb3dm/mloda-ukraina> [dostęp: 3.04.2019].
- KWIATKOWSKA-MOSKALEWICZ Katarzyna, 2016: *Zabić smoka. Ukraińskie rewolucje*. Wołowiec.
- Lyubka Andriy: 2015: *Karbid*. Chernivtsi. [Любка Андрій: 2015: *Карбід*. Чернівці].
- Lyubka Andriy: *Na Yevromaydan!* <http://lyubka.net.ua/index.php/news/173-na-yevromaidan> [Любка Андрій: *На Євромайдан!* <http://lyubka.net.ua/index.php/news/173-na-yevromaidan> [dostęp: 1.04.19].
- Lyubka Andriy, 2014: *Spaty z zhinkamy*. Chernivtsi. [Любка Андрій, 2014: *Спати з жінками*. Чернівці].
- LUBKA ANDRIJ, 2016: *Karbid*. Przeł. B. ZADURA. Lublin.
- Mayboroda Oleksandr, 1995: *Etnonatsionalna polityka i perspektyvy etnosotsial'noho rozvytku v Ukraini*. „Suchasnist”, nr 12 (416). [Майборода Олександр, 1995: *Етнонаціональна політика і перспективи етносоціального розвитку в Україні*. „Сучасність”, nr 12 (416)].
- Młoda Ukraina: wybór nowel*, 1908. Tłum i oprac. W. ORKAN. Warszawa. Na Forumi vydavtsiv prezetuyut' knyhu pro TB, strimy ta realitishou. „Hromadske”. <https://hromadske.ua/posts/na-forumi-vyda-vtsiv-u-lvovi-prezetuiut-knyhu-oleksandra-mykheda-pro-realiti-shou> [На Форумі видавців презентують книгу про ТБ, стріми та реалітешоу. „Громадське”. <https://hromadske.ua/posts/na-forumi-vyda-vtsiv-u-lvovi-prezetuiut-knyhu-oleksandra-mykheda-pro-realiti-shou> [dostęp: 02.04.19].
- Nebesna Sotnya. *Antolohiya maydaniv'skykh virshiv*, 2014. Red. L. Voronyuk. Chernivtsi. [Небесна Сотня. *Антологія майданівських віршів*, 2014. Red. Л. Воронюк. Чернівці].
- OLSZAŃSKI Tadeusz A., 2016: *Pokłosie Majdanu. Ukraińskie społeczeństwo dwa lata po rewolucji*. [https://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/komentarze-osw/2016-03-04/poklosie-majdanu-ukrainskie-spoleczenstwo-dwa-lata-po-rewolucji#\\_ftn10](https://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/komentarze-osw/2016-03-04/poklosie-majdanu-ukrainskie-spoleczenstwo-dwa-lata-po-rewolucji#_ftn10) [dostęp: 2.04.2019].


- RIABCZUK MYKOŁA, 2005: *Dwie Ukrainy*. Przeł.. M. DYHAS, K. KOTYŃSKA i in. Wrocław.
- RIABCZUK Mykola, 2018: *Revolution in Ukraine: Take three*. [Http://www.eurozine.com/revolution-in-ukraine-take-three](http://www.eurozine.com/revolution-in-ukraine-take-three) [dostęp: 3.04.2018].
- SOBOL Eugeniusz, 2015: *Antologia bólu i pocieszenia*. W: *Mozaika Europy Wschodniej. Wybór esejów i recenzji*. Toruń.
- STAROWOJT Iryna, 2015: *[Chłoptasie-dyplomaci z emocjami emu]*. W: *Wschód-Zachód. Wiersze z Ukrainy i dla Ukrainy*. Przeł. i oprac. A. KAMIŃSKA. Bydgoszcz.
- STOKFISZEWSKI Igor, 2009: *Zwrot polityczny*. Warszawa.
- Verves Hryhoriy, 1962: *Vladyslav Orkan i ukraińska literatura: literaturno-krytychnyy narys*. Kyiv. [Вервес Григорій, 1962: *Владислав Оркан і українська література: літературно-критичний нарис*. Київ].





**Paweł Majerski**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-4150-6257>

## „Budować. Burzyć! Tworzącym skinieniem...” O krwi, ogniu i dymie w liryce Lecha Piwowara

### “Build. Demolish! With a creative wave...”

#### On blood, fire and smoke in the poems of Lech Piwowar

**Abstract:** Lech Piwowar was connected, *inter alia*, with the Cracow Writers' Association (1929–1930), with the literary and artistic societies “Litart” (1931–1935) and “Volta” (1935–1937), since 1933 he closely cooperated with the Visual Artists' Theatre “Cricot” and published in the magazines “Naprzód”, “Gazeta Artystów” and “Tygodnik Artystów”. According to Heronim Michalski, Piwowar was a “keen student” of Tadeusz Peiper, according to Julian Przyboś – he was a “faithful and fanatical” student. The author of this article devoted to Piwowar focuses on his poems employing explosive imagery, motifs of fire and blood, primarily within the current of social, “committed poetics” (e.g. *Spring, Build!*, or *A Beauty's Funeral* recalling the revolutionary Cracow of 23 March 1936), poems with a rhetorical exclamation – a call. They lead to questions about the avant-garde imagination annexing (making more substantive) the proletarian gesture of dissent, an expression of revolt.

**Keywords:** Lech Piwowar, avant-garde, blood, fire, smoke

### 1. Horoskop mas

Polemizując w 1934 roku na łamach „Gazety Artystów” z *Poezją integralną* Jana Brzękowskiego, Lech Piwowar przywoływał fragment: „prawdziwy poeta może się świetnie obejść bez słów takich jak: proletariat, prowokator, rewolucja” (PIWOWAR, 1987, s. 45). Sugestię pomijania (niewykorzystywania) wyrazów ze słownika ukonkretniającego doświadczaną rzeczywistość, jak pamiętamy, skomentował stanowczo: „Ale dlaczego ma się bez nich obchodzić? Prawdziwy poeta, pisząc klasowy wiersz agitacyjny o zupełnie bezpośrednim celu utylitarnym (osiąganie tego celu: zamierzonej emocji u czytelnika może być niekoniecznie takie płaskie, jak to sobie Brz[ękowski] wyobraża), nie pozbywa się tego, co go czyni społecznie potrzebnym: poziomu swej poezji. Bo wcale poezja nie jest słabsza agitacyjnie od artykułu czy powieści! Tylko jej związki z życiem trzeba widzieć w prawdziwych życiowych wymiarach” (PIWOWAR, 1987, s. 45)<sup>1</sup>.

1 O dyskusji pisano kilkakrotnie, zob. m.in.: STĘPIEŃ, 1974, s. 247–251; LUBAS, 1978, s. 20–24; LEE, 1982, s. 348–355. Lee, badacz dobrze orientujący się w strategiach i „ideologiach” lewicowych pisarzy Dwudziestolecia, odnotował przypusz-

Trzeba przypomnieć, że Brzękowskiemu chodziło o to, iż – mimo trzech wymienionych słów w wierszu, po prostu, niekoniecznych – poeta może być „[...] społecznym i wyrażać pewną rzeczywistość socjalną”, natomiast „Polscy poeci społeczni przypinają efektowny krawat i czerwony sztandar noszą u kłapy surduta, a zapominają o czerwieni własnej krwi” (BRZĘKOWSKI, 1966, s. 62<sup>2</sup>). W podobnych komentarzach liczyła się dosadność sformułowania, sugestywność „unaocznienia”, stanowczość sądu oraz osądu, zderzenie haseł i symboli z konkretem doświadczenia (krwi, która pojawiała się wielokrotnie i jeszcze pokryje uliczne bruki). Kwestia była istotna: dotyczyła przełamywania ograniczeń poezji użytkowej i przechodzenia w wyższe rejestry artystyczne tak, aby nie zerwać komunikacyjnego porozumienia z odbiorcą i zrozumienia. Interesujące są między innymi problemy lewicujących futurystów (Anatola Sterna, Brunona Jasińskiego, Aleksandra Wata), poszukujących miejsca w czerwonych szeregach. W przywołanym fragmencie polemiki Piwowar opowiadał się za bezpośredniością i czytelnością poetyckiego wyrazu, który nie wymaga deszyfracji, odzyskiwania znaczeń, ale nazywa rzeczy wprost. Tadeusz Peiper był konsekwentny: „To że nowe potrzeby artystyczne nie pojawiają się zaraz masowo, lecz naprzód w jednostkach, nie dowodzi wcale jakoby ogół ich nie odczuwał. [...] **Dzieła wrażliwych jednostek są horoskopami życia mas**”<sup>3</sup>. Gest nowatorski, objawiony tu i teraz, stawał się zapowiedzią artystycznych transpozycji, a wstrząs wiązać się musiał z fazą „oswajania” odbiorcy i wystosowywaniem kolejnych zaproszeń do współdziałania.

czenia Tadeusza Kłaka związane z sytuacją, w której poeta-krytyk mógł działać „w zastępstwie” Tadeusza Peipera („nie na darmo Brzękowski nazwał Piwowara w jednej z polemik [w 1935 roku na łamach „Gazety Artystów” – przyp. P.M.] »talmudystą Peipera«, zob. KŁAK, 1975, s. 22). Cytowany tutaj fragment, argumentacyjnie bardzo „nośny”, przywołuje Stępień, orzekając, iż „Brzękowski w polemice z Piwowarem nie uchylił przekonująco jego zarzutów. Podjął przy tym nową kwestię: opozycję czynu i słowa, także trudną do przyjęcia w jego interpretacji” (STĘPIEŃ, 1982, s. LVII).

2 Autor przywołuje deklaracje francuskich nadrealistów, dla których cały nurt nie jest „metodą literacką”, bowiem „celem poety jest nie pisanie agitacyjnych wierszy, ale stwarzanie nowej epoki przez poematy i wyrażanie jej w poezji” (BRZĘKOWSKI, 1966, s. 59). Stąd deklaracje stworzenia – najszerzej pojętej – kultury literackiej. Z perspektywy środkowoeuropejskiej, w 1934 roku, można było orzec: „Ewolucja surrealistów – począwszy od idealizmu dialektycznego aż do marksizmu-leninizmu i przynależności do frontu rewolucyjnego – nie była z pewnością bezpośrednia, miała i ma swoje kryzysy, zakręty i pomyłki, jednak w sumie [...] jest to rozwój bardzo regularny, logiczny, uczciwy i pozytywny [...]” (TEIGE, 2014, s. s. 140–141). Brzękowski doceniał umiejętność łączenia celów utilitarnych z wartościami wysokoartystycznymi szczególnie w poezji Luisa Aragona.

3 T. PEIPER: *Rytm nowoczesny*. „Kwadryga” 1929/1930, nr 3–4 (cyt. wg PEIPER, 1972, s. 82).

Problem związany z poezją „wyższą”, zaangażowaniem artystycznym i politycznym dotyczył wielu poetów – zarówno tych debiutujących w latach dwudziestych, jak i młodych, włączających się do ruchu artystycznego w latach trzydziestych. Rozmawiając w 1934 roku z Marianem Czuchnowskim, Piwowar podjął kwestię związków sztuki z polityką: „U nas, w dzisiejszych warunkach, kiedy się mówi o sztuce, nie można równocześnie mówić o polityce; ale gdy się myśli o polityce, myśli się też o sztuce: aby ją tak czy inaczej politycznie wykorzystać...” (PIWOWAR, 1987, s. 53)<sup>4</sup>. Czuchnowski zwrócił uwagę na działania zmierzające do „opano-  
wania mas”, na rolę „poezji partyjnej”: „[...] to, że sztuka swymi dążeniami oplata jakąś partię, wyrażającą interesy pewnej klasy społecznej, świadczy, że ta klasa przez swą partię daje wyraz swej społecznej ważności i siły” (PIWOWAR, 1987, s. 54). Powróciło tutaj zagadnienie sztuki dla proletariatu i sztuki proletariackiej, marginalizowania awangardy, która – rzekomo – koncentruje się wyłącznie na zagadnieniach formalnych. Awangardowa forma miałaaby – w perspektywie szerokiego odbioru „prostego” czytelnika – mieszczańską proveniencję, krok awangardowego poety nie równałby się krokowi twórcy proletariackiego<sup>5</sup>.

Sprawy sztuki, polityki, proletariatu podejmował w 1929 roku w artykule *Sztuka a proletariatus*, także zwracając uwagę na rolę mas, Tadeusz Peiper: „Sztuka, szukająca w proletariacie, musi patrzeć na proletariatus inaczej niż polityka, która proletariatem operuje. Dla polityki jest proletariatus jedną masą, którą uwzględnia się jedynie w jej postaciach i czynach zbiorowych; dla literatury masa ta powinna się różnicować, rozpadać na ludzi, w swych wyglądach, ruchach i losach zależnych od badanych warunków. **Właśnie ta odrębność czyni pisarzy niezbędnymi w ruchu robotniczym. Oko literackie jest uzupełnieniem oka politycznego**” (PEIPER, 1972, s. 132; pierwodruk w „Głosie Literackim” 1929, nr 6).

W tym tekście Peiper podkreślił zresztą istotę swojego spojrzenia na socjalizm – dla niego istniał jeden proletariatus, ten postrzegany był jako całość, pomimo partyjnych opozycji. Zmieniając rzeczywistość społeczną, ekonomiczną, „socjalizacja” zmienić miała sytuację sztuki i jej twórców. Wypracowany przez proletari-

4 Janusz Kryszak trafnie zauważył, iż „Radykalizm ideowo-polityczny zbliżał go [Czuchnowskiego - przyp. P.M.] do lewego skrzydła awangardy, do akolitów Peipera typu Lecha Piwowara czy Juliusza Wita” (KRYSZAK, 1984, s. 226).

5 „Rewolucyjno-burzyielskie i konstruktywne zamiary, żywione przez najbardziej radykalne nurty awangardowe: futurizm, dadaizm, surrealizm, produkttywizm, przez licznych artystów rozsianych po całej Europie, wymagały, dla swojego powodzenia, udziału szerokich mas społecznych” – zauważał Ryszard W. Kluszczyński, analizując perspektywę zwrotu nowej sztuki (w tym sztuki użytkowej Bauhausu, De Stijlu, purystów, konstruktywistów) ku codzienności (KLUSZCZYŃSKI, 1997, s. 48-62).

riuszy czas wolny (między innymi w związku z organizacją pracy) wywoła potrzebę jego zagospodarowywania, a tu rolę odegra sztuka. Artysta będzie tworzył w nowych warunkach, inaczej realizował – w zmienionej sytuacji odbioru – swoje dzieło: „Powstanie wielka sztuka. Zrobiona będzie zwycięstwem proletariatu. Więc proletariatem” (PEIPER, 1972, s. 129).

Można zapytać o obecność i aktywność poetów awangardy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, zainteresowanie ich przedsięwzięciami w kręgach szerszych, aniżeli ich własny. Bez wątpienia liczyły się spotkania autorskie, promocje publikacji, odczyty. W 1933 roku na łamach „Robotnika” Czuchnowski zauważał: „Nie można powiedzieć, żeby nazwiska awangardzistów nie były znane; poezje natomiast są oazą tajemnicy, oazą piękną wymijaną starannie przez błędne karawany czytelników”<sup>6</sup>. Nazwisko Piwowara stawało się znane, zajął się publicystyką, pisał o teatrze i malarstwie, zamieszczał w prasie rozmowy, m.in. ze Zbigniewem Pronaszką, Józefem Jarewą, Stefanią Zahorską (notabene w wywiadzie dla „Tygodnika Artystów” *Nowa droga sztuki sowieckiej* oznajmiała: „Realizm socjalistyczny jako hasło wynika z teoretycznych założeń marksizmu, ale i ze **stosunku ludzi do mas** [podkr. – P.M.]. Masa ta w aktywny sposób żąda odbicia w sztuce swojej rzeczywistości; [...] Np. w kołchozach zaczytują się Szołochowem, bo ich interesuje życie kołchozu, są z nim tak nierozzerwalnie zrośnięci, że chcieliby je oglądać wszędzie” – PIWOWAR, 1987, s. 199), Czesławem Rzeplińskim, Leonem Kruczkowskim. Przypomnijmy: w 1932 roku Piwowar opublikował tomik *Raj w nudnym zajeździe*, dwa lata później *Śmierć młodzieńca w śródmieściu*, w 1936 roku *Co wieczór. Poezje* (skonfiskowany, rok później wznowiony). Radykalnie podążając w „lewą stronę”, wstąpił do Komunistycznej Partii Polski<sup>7</sup>.

Z myślą o wspomnianych kwestiach zaangażowania awangardystów, wizji poezji proletariackiej, warto spojrzeć na obrazy-motywy, które zmieniały w strukturach poetyckich Piwowara swoje funkcje. Są wśród nich obrazy „parnasistowskie”, wkomponowane w – powtórzę uwagi Reginy Lubas – „wiersze metryczne, najczęściej sylabiki 13-zgłoskowe. Do rzadkości należą wiersze członowane emocyjnie. Wyszukana, kulturalna, nierzadko intelektualna metafora Piwowara wzorowana była raczej na Norwidzie” (LUBAS, 1978, s. 36). Tadeusz Kłak pisał o cechach kła-

6 M. CZUCHNOWSKI: *W głąb awangardy*. „Robotnik” 1933, nr 285. Cyt. wg KŁAK, 1990, s. 119.

7 Zob. MARZĘCKA, 1999, s. 394–396. Rodzice poety związani byli z ruchem niepodległościowym i Polską Partią Socjalistyczną (zob. B. JAMROZIK: *Kształtowanie się światopoglądu Adama Piwowara* [s. 7–14]; M. CYANKIEWICZ: *Halina z Czuchowskich – działaczka niepodległościowa oraz Wanda Markiewiczówna – artystka malarka. Towarzyski życia Piwowarów pozostające w cieniu czy w zapomnieniu?* [s. 41–50]. W: MICUR, red., 2009.

sycystycznych, dostrzegał „rygor wersyfikacyjny, wysoki kunszt formalny i dyscyplinę wypowiedzi” (KŁAK, 1984, s. 195). W niniejszym szkicu sięgam po teksty poetyckie autora *Śmierci młodzieńca w śródmieściu*, interesując się trzema słowami kluczami oraz związanymi z nimi motywami: krwią, ogniem, dymem, wpisanymi w lirykę retorycznego wykrzyknienia-wezwania, w gesty niezgody, buntu i konfrontacji ze społeczną rzeczywistością (na marginesie: lista frekwencyjna słów-tematów poezji Peipera rejestruje krew i dym, brak natomiast ognia<sup>8</sup>).

## 2. U źródła: pierwszy ogień

Na początku swej drogi twórczej Piwowar chętnie pisał o skończoności, wpisanych w naturę wątpliwościach. W wierszu *Kwiaty z Raju w nudnym zajeździe* spokój grządek niweczy „wrzaskliwość” i „dzikość” maków, pojawia się „śmierć róży płonącej”. Potrzebował sugestywnie szkicowanego obrazu, w którym często dostrzeżemy śmierć, także sen. Ogień pojawia się już w pierwszym wierszu debiutanckiego zbioru – w *Młodości*. Piwowar przywołuje lekcję historii: za sprawą swego czynu Scaevola nie zginął, król Etrusków darował mu życie, gdy włożył rękę do ognia, ale „aureola piękności” jest ceną wysoką. Autor tych wersów nie był jeszcze poetą awangardy, nie był twórcą społecznego zaangażowania – „poetyzował”. Ostatnia strofa *Wspomnienia Norwida* z tego samego tomu łączyła śmierć z obrazem ognia, który ma moc oczyszczającą. Śmierć, odejście, czas, ołów ciężącej ziemi i nieba, wichura, upadek, zniknięcie to niektóre elementy fraz wiersza.

W pierwszym tomiku – napisał Tadeusz Kłak – dominowały „bierność i rezygnacja”, „uczucia zniechęcenia, nudy i obojętności wobec świata”, „uczucia zawodu, gorycz kłeski”. Na „smutek, zniechęcenie i rezygnację” wskazywała Regina Lubas (LUBAS, 1978, s. 37–38), na „nastroje pesymizmu, samotności i przygnębienia”, wynikające z chwili włączania się w życie literackie, wcześniej zwrócił uwagę Wacław Torbus (TORBUS, 1969, s. 203–229). Otrzymaliśmy liryczny zapis „stanów duszy” i – w pewnym sensie – sprawozdanie z lekturowego „dziennika”. Tak wygląda etap szlifowania poetyckiego pióra, ważny w momencie startu i istotny w chwili zrozumienia konieczności przekroczenia go.

<sup>8</sup> Stanisław Jaworski sięgnął po tomiki *A i Żywe linie*, w których „krew” oraz „dym” pojawiają się sześciokrotnie, w tej grupie odnajdziemy również przymiotnik „gorący”. Na pierwszym miejscu znalazł się czasownik „być” (JAWORSKI, 1989, s. 256). W książce *Das lyrische Weg von Tadeusz Peiper* Michael Fleischer podaje, że wyraz „krew” pojawia się w poezji Peipera osiemnaście razy (zob. JAWORSKI, 2010, s. 364).

### 3. Rewobunt i poezja. Aktualizacje

Piwowar stawał się poetą miasta, jego trudnego życia. *Śmierć młodzieńca w śródmieściu*, tytułowy poemat drugiego tomu, przynosi efektownie szkicowany obraz z rejestrem miejskich „atrybutów”: pędzącymi autami, przechodniami, gazeciarzem, „który już stroi gardło jutrzejszej sensacji pobudką”, ale także „atrybutami” natury (PIWOWAR, 1978, s. 88–91). W wypełnionej ludźmi (przechodnie, „kształtne jak skrzypce kobiety”, „grubi mieszczenie”), dynamizowanej przestrzeni miejskiej przez pewien czas triumfalnie dominuje „mężne ciało”. Porównanie do „strąconego anioła” aktywizuje erotyczny potencjał męskiej obecności w świecie, którego zasadą istnienia jest ruch, pęd, dynamika obrazu. Strącony? Upadły? Anatol Stern wprowadził wcześniej do nowej poezji „anielskiego chama”, robotników – „śmierdzącą uskrzydloną gawiedź”, „parujące bydło cudniejsze od aniołów”, mieszczenie z części trzeciej wiersza Piwowara chcą „rąk skrzydlatego rozmachu”. O tym właśnie rewersie triumfu cielesności pisał Andrei Plešu w studium *O aniołach*: „Ciało, aby mogło popaść w grzech, trzeba zarazić »perfekcją«, a zwłaszcza próżnością, pychą jego własnej cielesności. Aby popaść w grzech, ciało potrzebuje *filozofii cielesności*, »idei«, współpracy z upadłym aniołem. [...] Jest to subtelny anioł, bo może uciec się równie dobrze do umniejszenia wartości ciała, jeśli nie uda mu się tego ciała wbić w pychę”. Przywołuję *Śmierć młodzieńca...*, gdyż widać w niej (i w całym tomiku) pióro poety dojrzałego – wyobraźniowo i warsztatowo. W wierszu rozwijanym – tak by się zdawało – witalistycznie, biologizm został unicestwiony. Krew pojawiająca się w części czwartej obrazowo związana jest z wizualnym przeciwstawieniem blasku i ciemności. Krew dostrzeżemy również w części szóstej, gdy dojdzie do wypadku, w którym ginie bohater:

[...] idź śladem muzycznym podeszew:  
gdzie ostatni przechodzień przez jezdnię jak nuta pośpie-  
chu przeszedł,  
tam – wspięte nad zwichniętym ciałem liżą krew ciepłą  
czarne koła!

*Śmierć młodzieńca w śródmieściu*, PIWOWAR, 1978, s. 91

To krew jednego człowieka, w obrazie poetyckim związana właśnie z ulicznym wypadkiem, finalizująca – w przenośnym, dialogowo „uświęconym” znaczeniu – rywalizację natury z kulturą. Somatyczność obrazów Piwowara przypomina o panbiologizmie Anatola Sterna, jednak „natchnienie siły”, „róże mięśni”, „młode owoce ust”, „czyste zdrowia światło” zostają tutaj sprowadzone do „zwichniętego ciała”<sup>9</sup>. Krew w utworach kolejnych zyska znacze-

<sup>9</sup> Od strony poetyki i wymowy „ideowej” bardzo dobrze rzecz całą uchwyciła Elżbieta Rybicka zwróciwszy uwagę na tekstualność utworu, na „polemikę



nie w szerszym wymiarze obrazów poezji społecznie i politycznie zaangażowanej. W ostatnim wersie *Śmierci młodzieńca...* – „trwało kamienne miasto, dawne i sławne jak poemat” – istotna jest trwałość przeciwstawiona kruchości ciała (także niepewności chwili istnienia). Bohater, a „sztuczność” wydaje się tutaj elementem programowego przerysowania, prosi o ratunek „siostrę przyrodę”; pozostaje jednak tylko chłód miejskiego kamienia.

Sceneria miasta w wierszu *Bruki* została zdynamizowana w odrealnionym obrazie, gdy porą zachodnią „Domy ruszyły. W mrok wybiegły. / Zmierchem – betonu najazd” (s. 98). Konkretny będzie rys kolorystyczny zmierzchu i „blasku zachodu”: czerwień, miedź, purpura, „mięsiste róże porfiru”, „róg purpury”, łuny, „mgła czerwona”, „miedziany łopot”. „Chorągwie obłoków” z czerwienią otwierały wiersz, w ostatniej strofie pojawiła się flaga i zamykający całość wyraz *kwę*:

We mgle czerwonej miedziany łopot.  
Flagą uderz! Usta mi zwiąż!  
Dudni, dzwoni brązową stopą  
o bruk spryskany krwią.

*Bruki*, PIWOWAR, 1978, s. 98

Bunt miasta? Kwę to ślad rozegranego dramatu, a dzieło miasta (w mieście) zostało skończone. Zestawiając metafory wierszy Piwowara, trudno nie zwrócić uwagi na rozmaicie funkcjonalizowaną dźwiękowość oraz muzyczność. *Bruki* „wybrzmiewają” szczególnie wyraziście: tuż przed rozpoczęciem akcji „Wybiega dźwięk ciosany z cegły, / przenika mury i nastraja” (s. 98) i można właściwie powiedzieć, że w samą przestrzeń dźwiękową wpisany jest dramat emocji – z kulminacją dwóch przywołanych wcześniej strof.

W „miejskich” wierszach Dwudziestolecia powracała myśl o budowniczych, dziele materialnym i ideowym. Pisząc o społecznej roli poety-budowniczego, Janusz Kryszak przypominał fragment wiersza Piwowara *Murarze* ze zbioru *Co wieczór. Poezje*, a utwór umieścił w zestawie fragmentów *Kairu* Jerzego Zagórskiego, *Plakatu* Teodora Bujnickiego, *Pieśni o ojczyźnie* Mariana Czuchnowskiego. Odniesienia do Peipera i „Zwrotnicy” Kryszak dostrzegął w przypadku Piwowara, pozostałe wiersze czytał w zestawach konkretnych tomików, nie chcąc, by sprawiły wrażenie wyrwanych z kontekstu (KRYSZAK, 1985, s. 97). W przy-

z optymistycznym mitem cywilizacyjnym, przeprowadzoną jednak w sposób odmienny od najczęściej praktykowanych demonizacji i katastroficznych wizji” (RYBICKA, 2003, s. 218–219). Kryszak wskazał istotną w twórczości poetów Drugiej Awangardy (między innymi Czesława Miłosza, Mariana Czuchnowskiego, Jerzego Zagórskiego, Stanisława Piętaka, Józefa Łobodowskiego, Aleksandra Rymkiewicza) „kategorię młodości”, dysonans między duchowymi projektami a egzystencjalnymi realiami (KRYSZAK, 1985, s. 40–43).



padku Zagórskiego podkreślił rozbieżność z optymistyczną wizją Peipera, rozczarowanie; w przypadku Bujnickiego zauważał, iż „postawa obywatelska nie jest dyspozycją stałą [...], lecz jedynie zarzuconą wkrótce próbą orientacji aktywistycznej, marginesem nie zrealizowanych możliwości” (KRYSZAK, 1985, s. 100); czytając *Poranek goryczy* (1930) Czuchnowskiego przypominał, iż „poezja ta jest przede wszystkim zapisem żywiołowej osobowości, która poszukuje ukierunkowania, gdyż rozpięta jest między sferą rzeczywistości a sferą powinności” (KRYSZAK, 1985, s. 101). Cytowane fragmenty rzeczywiście pobrzmiwają Peiperowską metaforą. To jednak – podkreślmy – specjalnie dobrany („wycięty” z konkretnych utworów) zestaw, gdyby pójść dalej drogą takich wyborów, sięgając po fragmenty wierszy z tomików innych autorów, właściwie moglibyśmy stworzyć „peiperowską” miniantologię. Piwowar łączył oczywiście poetykę pracy robotnika oraz pisarza – i jeden, i drugi są twórcami. Lekcja Juliana Przybosa już się odbyła, rekapitulacji dokonał Jerzy Kwiatkowski: „Legitymacją poety jest [...] jego własna ciężka praca nad słowem. Praca porównana, niejako zrównana z pracą fizyczną. [...] poezja musi powstawać przy maksymalnym natężeniu sił – psychicznych, rzecz jasna; nie wolno jej poprzestawać na samym »natchnieniu«, na niczym, co przychodzi z łatwością” (KWIATKOWSKI, 1972, s. 18).

Miejskość nie musi być kategoriycznie pozbawiona wyobraźniowych odniesień do natury, w wierszu można nawet „uroślinić” obraz budowy. W *Murarzach* i *Młodości* pojawiają się białe kwiaty, czarny kwiat ujrzeliśmy w *Niedzieli*. Piwowar znów wskazywał opozycję świata materialnego i niematerialnego, podpalający stopy ogień „dynamizował” metaforę wznoszenia:

[...] Ich dom czeka  
zamieszkały przez sprawy nie swoje, niewidoczne z daleka.  
Tu, gdzie głową zaledwie dostaje się podłogi,  
na której wspinają się jeszcze twórczy ludzie  
wyciągani za włosy pod umykające sklepienia,  
jakby im stopy podpalał ogień,  
a rękami ciągnęli sznur flagi, która nad dachy pójdzie,  
w przestrzenie pustego cienia;

*Murarze*, PIWOWAR, 1978, s. 110

Autor „uprzestrzeniał” obraz świata, sens obecności człowieka dostrzegał w twórczym wznoszeniu budowli, właśnie w pracy przenikniętej pragnieniem i wolą:

[...] nie kończący się tłum oczu, serc, w krwi wrzawie  
wznoszą jakiś świat, co ziemię przygasza i niebo plami!

[...]

Pragnąc coraz dalej! Najbliższa mi ręka,  
która sięga po najdalszą radość. W zapachu rosnących ścian  
murarska mi lśni piosenka!

*Murarze, PIWOWAR, 1978, s. 110*

Pisząc o awangardowej rewolucji, manifestowych projektach i realizacjach, Zbigniew Jarosiński zauważył: „Być poetą – to znaczy przyjąć społeczną rolę poety, podjąć obowiązek dostarczania utworów poetyckich. Praca poetycka nie różni się od pracy wykwalifikowanego rzemieślnika” (JAROSIŃSKI, 1971, s. 393). Artystyczne tworzenie jest zatem – skoro nie istnieje natchnienie – wytwarzaniem, produkowaniem z wszelkimi konsekwencjami wkładanego w proces wysiłku i trudu<sup>10</sup>.

Obraz „po pracy” utrwalił Piwowar w wierszu *Niedziela*. W *Murarzach* roznosiła się „mocna woń zaprawy”, tutaj rozsiewa wonie ręka – „czarny kwiat”, zapewne ręka, w której „kwitła kielnia”. Ten wiersz jest właściwie „drugim skrzydłem” *Murarzy*. Dym, ogień i krew zostały wpisane w lipcowe „godziny spokoju”, odpoczynek i swoistą przemianę, chwilowe zespolenie z naturą. Z pracą i przerwą wiąże się efekt – wszak w *Murarzach* wykrzyczano: „Pragnąć! [...] Pragnąć coraz dalej!” – obwieszczony w ostatnim wersie: „ziemia się rozszerza”.

„Ofiara krwi, zniesienie antynomii społecznego życia poprzez krwawy przewrót – to wątki stale obecne w romantycznej historiozofii” – konstatowała Izabela Jarosińska, w przypadku wczesnromantycznej obecności toposu krwi pisała o „frenetycznej proweniencji” (JAROSIŃSKA, s. 532). Ewa Skorupa, która sięgnęła po wiersze wybranych poetów młodopolskich wykorzystujących symbolikę rewolucji, zwracała uwagę właśnie na aktualizacje retoryki romantycznej i – co w przypadku niniejszych rozważań szczególnie ważne – toposu krwi: „Krew u Langego była ofiarna, sensowna, odkupieńcza, Staff połączył jej fizyczność z metaforycznością, Tetmajer i Kulikowska nazwali ją świętą. [...] Krew rewolucjonistów użyźniała ziemię w utworze Langego oraz Tetmajera. Owa życiodajna krew w twórczości narodowo-powstańczej najczęściej należała do irredentystów, ofiarników oddających swe życie za Polskę. Motyw siewcy, który ginie, polewając swą krwią glebę, pojawił się też u Kulikowskiej w *Sursum corda!*” (SKORUPA, 2005, s. 126). Autorkę interesowały nawiązania do symbolicznych obrazów (oraz ich modyfikacje) w tradycji silnie zakorzenionych. Nowość modernistycznej wizji rewolucji 1905–1907 wspierała się na „transformacji symboliki” i aktualizacji wyobraźniowych wzorców. Romantycz-

<sup>10</sup> Jalu Kurek przypuszczał, iż stan natchnienia powstał w umysłach poetów, oczekujących na podziw czytelników i „szacunek dla swej pracy” (KUREK, 1976, s. 11–13).

ne znaki i symbole będą trwały w formach stereotypowych przez kolejne dziesięciolecia – czytelne, pełne siły bezpośredniego wyrazu.

W Dwudziestoleciu sam poemat może być materializowany i somatyzowany, jak w efektownej introdukcji *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego, w której pokawałkowana pieśń zostaje scalona. Objawia się w krwi:

W białe noce, od rżysk i gumien,  
porośniętych i mchem, i mgłą,  
pobierałem tę pieśń, jak umiem,  
i przynoszę skrwawioną i złą

JASIEŃSKI, 2008, s. 145

Również w kolejnych fragmentach z pieśnią wiąże się krew. Ocalona, wyjąca „po psiemu”, staje się agresywnym wilkiem. Szela wyrównuje rachunek krzywd, „każdziuteńka grudka” ziemi przesycona jest chłopską krwią, wierzy w swoją sprawiedliwość. Pieśń pozostaje „złą” – zbuntowaną, wciąż „żarłoczną”, gotową do walki. Właśnie taką ma wartość, taka objawiona będzie zbiorowości. I ofiarowana:

Na ten dzień – pokłon jutru od dzisiaj –  
Trzepocącą się we krwi jak karp,  
Na glinianej przynoszę wam misie  
Tę złą pieśń – – mój największy skarb!

JASIEŃSKI, 2008, s. 147<sup>11</sup>

„Złą pieśń” wprowadził, w innej scenerii, Broniewski do *Zagłębia Dąbrowskiego*. Pokazana jest w działaniu, ingeruje w rzeczywistość:

[...]  
Po gniew – jak węgiel – kamienny,  
windo złej pieśni – na dół!

Po gniew, moja pieśni, najgłębiej  
w serce ziemi się wwierć!

[...]

BRONIEWSKI, 1997, s. 73

Przypomnieć warto jeszcze inny związek pieśni i krwi – w tomiku *Troska i pieśń* z 1932 roku pojawiła się „pieśń pełna krwi”:

<sup>11</sup> W krótkiej interpretacji tego prologu Edward Balcerzan wskazuje kontekst futurystyczny oraz synkretyczny charakter pieśni ludowej, chodzi bowiem o rzeczywistość jako nadawcę tekstów artystycznych, o życie i autentyczność przekazu (BALCERZAN, 1972, s. 157-164).

Nic ludzkiego nie jest mi obce,  
ból i radość rozdają wszystkim,  
człowiek pieśni mojej surowcem,  
pieśni pełnej krwi, a nie mistyki.

Przyjacielu, czemuś nie pojął,  
skąd krew pieśni i moc jej czerpię? –  
jeśli wierszem staję do boju,  
wierszem Kocham i wierszem cierpię  
BRONIEWSKI, 1997, s. 95<sup>12</sup>

Radykalnym w tonie rozliczeniem dokonywanym przez Piwowara-„poetę aktualnego” stanie się tekst *Budować* ze zbioru *Co wieczór. Poezje*, powiedzieć można – jego wiersz „sztandarowy”:

Głód szoruje ulice szaremu jak chmura miastu;  
[...]  
Zwołajmy się gdzie: gdzie jesteśmy?  
Jaki świat w podziemia strąca?  
Złodziejskie światła w oczy ostro i krwawo.  
[...]  
Ten świat, zły świat. Gdy serca nam śpiewem gdzie indziej  
odpłyną,  
ręce, gdy wagą młotów skrzepną, na ten świat złowrogi  
znajdziemy odpowiedź silną  
jak ogień,  
wysoką jak maszty!

*Budować*, PIWOWAR, 1978, s. 115

Zwracając uwagę na cenzorskie bariery, choćby w przypadku utworów sławiących triumf rewolucji, Tadeusz Bujnicki pisał na marginesie wiersza Piwowara o „szerszym publicystycznym uogólnieniu” (notabene „doskonałość poetyckiego skrótów – pointry” badacz doceniał w *Magnitogorsku albo rozmowie z Janem Broniewskiego*, zob. BUJNICKI 1978, s. 97). W rejestrze retorycznych wygłosów umieścimy siedem fragmentów ze znakami zapytania i aż siedemnaście z wykrzyknikami.

Jeśli krew (realna i symbolizowana) oznaczała ofiarę, jeśli „użyźniała ziemię”, by zbierać można było później zwycięski „plon”, to dziś, jako udzielana wrogowi odpowiedź i zapowiedź destrukcji „złego świata”, liczy się ogień. „Ogień jest jednym z podstawowych elementów archetypicznych i korelatów *sacrum*; fenomen tych związków w dziejach ludzkości jawi się zarówno w zakresie podmiotowym (recepca przez intuicję bądź potoczną lub systematyczną refleksję światopoglądową i religiotwórczą),

12 Zob. BUJNICKI, 1978, s. 98–115.

jak i przedmiotowym (kształtowanie sfery doktrynalno-kulturowej i językowo-ikonograficznej); w ujęciach mitycznych oraz w religii i filozofii naturalnej ogniewi przypisywano niebiańskie pochodzenie, a jego pojawienie się na ziemi traktowano jako dar lub rezultat zbrodni (wykradzenie)” (STOLA, 2010, s. 412).

W archetypicznych odsłonach znaczeń ognia liczy się wiele elementów: „[...] nieodłączne od motywów ognia są też rzeczywistości antytetyczne (popiół, dym, palący wiatr, pustynia, zimno, ciemność, śmierć, stagnacja, niezbawienie) [...]” (STOLA, 2010, s. 412). W rewolucyjnych pieśniach ogień wiązać się może z „płomieniem serc”, ma moc niszczącą, ale pozwoli później na zagospodarowanie nowych, „czystych” przestrzeni.

W kontekście „stąpającego po mapach faszyzmu” Piwowar użyje określenia „geografia krwi”, zaraz potem spojrzy na kapitalizm i jego poetów, którzy „śpiewają tylko zachody”, a „nawet we wierszach to już nie płonie”: „Bomby, bomby łzawiące, trujące bomby słów! / I krzyże na guzikach żandarmów” (*Budować*, s. 116). Piwowar sporządza bieżący bilans konsekwentnego rozrachunku. Oto Watykan, który „nie daje wiary głodowym rozruchom”, „kiesy bogaczy”, uczeni „dymiący ze słów”, odczuwamy rosnącą temperaturę fraz odezwy:

Ojczyzno, która ojczyzno? W czyim sercu? W jakim kraju?  
[...]  
ojczyzno, która jesteś krwią na nożu, parującym wystrzałem!  
Widnokreśli w ciemnościach rozszerza ogień.  
[...]  
Nie tak się dźwiga świat.  
[...]  
Prawdy, że są różnymi pnąciami się po wszystkich szczytach,  
rzucamy: niedopałki! Nowym zachłyśniemy się dymem.  
Gdy płoną nieba, nie warto myśleć o ogniu, co kwitł na  
wargach chwalców [...]  
My na bagnety – ideą, słońcem słów czerwonym!  
*Budować, PIWOWAR, 1978, s. 117, 118*

Finał nie pozostawia wątpliwości, chodzi o wzorzec i konieczny czyn:

Odpowiadamy dniprostrojami woli, magnitogorskami natchnienia, światem wyzwolonym.  
Budować znaczy dopiero żyć. **Budować. Burzyć!** [podkr. – P.M.] Tworzącym skinieniem wiodącym dreszcze radości w ten świat, który będzie ojczyzną!  
*Budować, PIWOWAR, 1978, s. 118*

Stephen Richard Lee zauważył: „[...] poemat zawiera – prócz aluzji do Peipera w postaci alternatywy »serca/ręka«, w sensie dojrzewającego czynu – kilka reminiscencji neoewangelicznych wierszy Sterna z *Ziemi na lewo* (np. »nienawidzę, nienawidzę, bo jestem zwierzę zwierzę zwierzę zabijam walczę zabijam ginę...« także motyw »miasta-ojczyzny«, symbolu wolności czy jej braku). W ogóle utwór można by uznać za pewną »syntezę« doświadczeń radykalnych nowatorów: autor zespała tu dyrektywy konstrukcji i destrukcji (znów likwidując spór między Peiperem a Czuchnowskim!) oraz skutecznie miesza agitację z artystycznym »wyrabianiem« czytelnika” (LEE, 1982, s. 377).

Dużo tu wykrzyknień, plakatowego patosu, ale taka poetyka odezwy rządzi się swoimi prawami. Lee kieruje naszą uwagę ku wskazanym już kwestiom utrzymania wysokiego poziomu artystycznego w tekście przeznaczonym dla szerokiego kręgu odbiorców, w skrajnym przypadku opatrzonym stemplem pozbawionego ideologicznych wątpliwości agitatora. Lubas zwracała już uwagę na wiersze, w których „plan realny, dosłowny, powiedzmy – agitacyjny – jest planem podstawowym i ukonkretnia się w formie preferowanej przez poezję proletariacką: w odezwie, przemówieniu, ogłoszeniu gazetowym itd.” (LUBAS, 1978, s. 42). Ilustracją dla tego wywodu będą teksty *Budować* oraz *Zdanie wiecowe* („i w ulice, którymi ruszy nasz gniew, jego niezachwiane słowa, / wstąpi pieśń – pomnożyć świata piękno –”, PIWOWAR 1978, s. 121). Badaczka zauważyła, że „Większość wierszy tomiku [*Co wieczór. Poezje* – przyp. P.M.] to utwory nie mówiące o sytuacji proletariatu wprost, ale nawiązujące do niej aluzyjnie, okazjonalnie, mówiące o bohaterstwie, funkcjonowaniu poezji w masach itd.” (LUBAS, 1978, s. 43). Czytając *Wiersze z Dąbrowy Górniczej* (utwór złożony z trzech części *Dąbrowa Górnicza, Powstanie, Gdy noc*, zamieszczony w dziale wierszy rozproszonych edycji *Wiersze i wybór publicystyki*, drukowany był w 1938 roku), zwróciła uwagę na płomień, dym, czerwień. Rozpocząła go strofa:

Wyrywa się spośród domów czerwony pomnik ognia!  
Jak człowiek olbrzymi, który niesie niebo.  
To każdej nocy pęka serce huty,  
piec, armata rozpału!

I. *Dąbrowa Górnicza*, PIWOWAR, 1978, s. 182–183

Wyczuwamy patos, ale nie ma tu gestu niezgody, to metaforyczny obraz zastanego, geograficznie ukonkretnionego, miejsca. Wiersz zamyka klamra: „Spośród domów, w sercu miasta – / pomnik z ognia!”.

*Powstanie* rozpoczynały zdania: „Przez ciało wiersza świecą żyły płomienia. / Wiersz jak z cegły czerwony ocieka sztandarem”

(s. 183). W tej, w pewnej mierze metapoetyckiej, części znów pojawia się motyw budowy i industrialnej transformacji:

[...]  
powstają miasta dymów parujących z dłoni  
i wesoły lud brzęków żelaza obsiada nieurodzajne miedze,  
buduje swe nowe mieszkania i karmi się ogniem  
jak gorące wargi czerwonym.

[...]  
Błądzić w obłokach, które dymi komin każdej fabryki,  
to jakby przyłgnąć ustami do walczącego sztandaru,  
który porywa ludzi i ich dzieła tam w górę,  
gdzie czyste słońce rozwiesza niebo na woalach z miki.

*Powstanie, PIWOWAR, 1978, s. 184, 186*

Dymy przemysłowego miasta to nieodłączny element pejzażu, ale też pojawiają się dymy parowozów – złote „bo gwiazda w nich płonie” (*W pociągu*, s. 188). Jednak Zagłębie Dąbrowskie będzie też miało inne oblicze, jak w przypadku wiersza *Flaga*:

Tu wrastam, gdzie się żyła spod ziemi wypruwa,  
ponura żyła krwi wzburzonej,  
gdzie pochmurne Zagłębie dłonią szorstką od blizn szwów,  
kładzie swój ucisk na pierś październikowej narzeczonej.

*Flaga, PIWOWAR, 1978, s. 163*

Wiersz *Pogrzeb pięknej* z *Co wieczór. Poezje* (edycja z 1937 roku), co przypominała Regina Lubas (LUBAS, 1978, s. 41), ma już charakter poetyckiego sprawozdania związanego z wydarzeniami w Krakowie z 23 marca 1936 roku, kiedy strajkujący robotnicy wyszli na ulice, a policja otworzyła ogień:

Krzyczy to wszystko, co jest tak przeraźliwie ciche.  
Nędza oprawiona w gumę pałki policjanta.  
I to, że miłość jest niema jak skonfiskowana ulotka  
o strajku głodowym.  
Byłem na ulicy wtedy, widziałem jak tłum wyszedł.  
Po tym krew – 23 marca – na plantach

[...]

Rzuciłaś kwiat jak bombę. Któż ten ogień przechowa?  
Gdy przywalił brukiem twoje włosy  
Grzmot przyniesiony w śpiewie.

*Pogrzeb pięknej, PIWOWAR, 1978, s. 123, 125*



Przywołany powyżej zestaw wybranych wierszy Piwowara zamknąć mógłby tekst *Proletariatu*, opublikowanego w 1936 roku przez „Naprzód” i „Robotnika”. To „fragment sceniczny” napisany z Leonem Kruczkowskim, w którym występują robotnicy (czy – raczej, jak w didaskaliach – Robotnicy) „na różnych poziomach sceny frontem do widowni”, a oprócz recytatorów kwestie wypowiada także chór. Pojawiają się tu wszystkie interesujące nas słowa: „na niebo wali **ogień** z pracujących hut” (PIWOWAR, 1978, s. 334), „wyzysku **krwawy** popędza bat” (s. 335), „rośnie rozpacz **iskra**” (s. 336), „Nie znacie tego kraju, gdzie kominy **dymią**” (s. 336), „[...] **ogień** zarazy buchają!” (s. 336), „[...] fabryki **dymią** złoto i marzenia bogaczy” (s. 336), „[...] w naszym czarnym życiu tylko śmierć **płonie**, jak **pochodnia**” (s. 336), „Wiedzą, że będzie to początkiem końca **krwawego** ich panowania!” (s. 340, wszystkie podkreślenia – P.M.).

#### 4. Początek, czyli koniec

Lech Piwowar otwierał rozdziały twórczości, której kolejne części będą się zmieniały wraz z cywilizacyjnym rozrachunkiem, emocjami manifestacji społecznych. Coraz bardziej liczyły się „dreszcze radości” z burzenia i budowania nowego świata. Krew, ogień, dym wpisywane będą w lirykę aktualną, seismograficzne zapisy zdarzeń bieżących i zapowiedzi ekonomicznych, społecznych i politycznych transformacji. Niebawem zapis urwie się w Charkowie.

#### Bibliografia

I

- BRONIEWSKI Władysław, 1997: *Poezje zebrane*. Wyd. krytyczne. Oprac. Feliksa LICHODZIEJEWSKA. T. 2: 1926–1945. Płock–Toruń: Towarzystwo Naukowe Płockie, „ALGO”.
- JASIEŃSKI Bruno: *Słowo o Jakubie Szeli*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wstęp, oprac. i komentarze Beata LENTAS, współpraca Małgorzata OGONOWSKA. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- PIWOWAR Lech, 1978: *Wiersze i wybór publicystyki*. Oprac. i wstępem opatrzyła Regina LUBAS. [Seria: *Zagłębie Dąbrowskie w dokumentach literackich*. T. 3. Red. Wilhelm SZEWCZYK]. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo.
- PIWOWAR Lech, 1987: *Sztuka na gorąco. Szkice literackie*. Zebrał, oprac. i wstępem poprzedził Tadeusz KŁAK. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.

## II


- BALCERZAN Edward, 1972: *Bruno Jasieński: „Słowo o Jakubie Szeli”*. (Prolog). W: *Czytamy wiersze*. Wybór, oprac. i wstęp Janusz MACIEJEWSKI. Wyd. 2 uzup. i popr. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- BRZĘKOWSKI Jan, 1966: *Poezja integralna [1933]*. W: IDEM: *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BUJNICKI Tadeusz, 1978: *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- JAROSIŃSKA Izabela, 1971: *Topos rewolucji w literaturze polskiej*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. Maria JANION. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- JAROSIŃSKI Zbigniew, 1971: *Awangarda i rewolucja*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Red. Maria JANION. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- JAWORSKI Stanisław, 1989: *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*. Wyd. 2 przejrzone. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- JAWORSKI Stanisław, 2010: *Co dzisiaj znaczą teksty awangardowe (Tadeusz Peiper)*. W: Andrzej Stanisław KOWALCZYK, Tomasz WÓJCİK, Andrzej ZIENIEWICZ, red., 2010: *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.
- KLUSZCZYŃSKI Ryszard Waldemar, 1997: *Sztuka i realne istnienie*. W: IDEM: *Awangarda. Rozważania teoretyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- KŁAK Tadeusz, 1975: *Wstęp*. W: *Archiwum Literackie*. T. XX: *Materiały do dziejów awangardy*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- KŁAK Tadeusz, 1984: *„Wszędzie woła głos poezji”*. W: IDEM: *Ptak w węglu. Studia i szkice literackie*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- KŁAK Tadeusz, 1990: *Peiper i jego odbiorcy*. „Pamiętnik Literacki”, nr 4.
- KRYSZAK Janusz, 1984: *Poezja ziemi. Międzywojenna twórczość poetycka Mariana Czuchnowskiego*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KRYSZAK Janusz, 1985: *Dylematy postawy obywatelskiej*. W: IDEM: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*. Bydgoszcz: Pomorze.
- KUREK Jalu, 1976: *Zmierzch natchnienia*. W: IDEM: *Zmierzch natchnienia? Szkice o poezji*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- KWIATKOWSKI Jerzy, 1972: *Świat poetycki Juliana Przybosa*. Kraków: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LEE Stephen Richard, 1982: *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918–1939)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LUBAS Regina, 1978: *Wstęp*. W: Lech PIWOWAR: *Wiersze i wybór publicystyki*. Oprac. i wstępem poprzedziła Regina LUBAS. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo.

- MARZĘCKA Barbara, 1999: *Piwowar Lech*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. Red. Jadwiga CZACHOWSKA, Alicja SZAŁAGAN. T. 6: N-P. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- MICUR Danuta, red., 2009: *Piwowarowie. Materiały z konferencji poświęconej Rodzinie Piwowarów, zorganizowanej z okazji 70. rocznicy śmierci Adama i 100. rocznicy urodzin Lecha*. Dąbrowa Górnicza: Muzeum Miejskie „SztYGarka” w Dąbrowie Górniczej.
- PEIPER Tadeusz, 1972: *Pisma: Tędy. Nowe usta*. Przedmowa, komentarz, nota biograficzna Stanisław JAWORSKI. Oprac. tekstu i red. Teresa PODOSKA. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PLEŚU Andrei, 2010: *Upadek aniołów i zło ludzkie*. W: IDEM: *O aniołach*. Przeł. Tomasz KLIMKOWSKI. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- RYBICKA Elżbieta, 2003: *Miejskie alegorie i fantasmagorie. Poetyka paraboliczna*. W: EADEM: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- SKORUPA Ewa, 2005: *Transformacje i podobieństwa symboliki rewolucyjnej na przykładzie twórczości poetów młodopolskich*. W: *Rewolucja lat 1905-1907. Literatura - Publicystyka - Ikonografia*. Red. Krzysztof STĘPNIK, Monika GABRYŚ. [Seria: Obrazy Kultury Polskiej]. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- STĘPIEŃ Marian, 1974: *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919-1939*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- STĘPIEŃ Marian, oprac., 1982: *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918-1939*. [Seria: BN I, 243] Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo.
- STOLA Krzysztof, 2010: [hasło *Ogień*, część *W religiach*] 1. *Znaczenie*. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 14: NOUET - PASTORALIS OFFICII. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II.
- TEIGE Karel, 2014: *Dziesięć lat surrealizmu*. W: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*. Red. Jakub KORNHAUSER, Kinga SIEWIOR [Seria *awangarda/rewizje*]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- TORBUS Waclaw, 1969: *Droga twórcza Lecha Piwowara*. W: *Prace Historycznoliterackie I. Z historii i teorii literatury*. Red. Stanisław ZABIEROWSKI, Barbara ŁOPATKÓWNA. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



**Maciej Tramer**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-5395-5415>

## **Doczekać się bezimienności Broniewski chórem lub na głosy**

### **To live to see namelessness. Broniewski chorally or for part-singing**

**Abstract:** The article *To live to see namelessness. Broniewski chorally or for part-singing* is devoted to the project by the Gallery Raster entitled *Broniewski*. The event took place in Warsaw in November and December 2005. The organizers of the exhibition succeeded in persuading artists connected with independent art and stage to participate in the project. Although the project of the Gallery Raster is entitled and described using the name of only one poet, the event had a communal character. According to the author of the article *To live to see namelessness...*, this character is one of the main determinants of Władysław Broniewski as a person and of the phenomenon of his poetry.

**Keywords:** Broniewski, poetry, community, politics

[...] można być „głosem” („pisanie”)  
tylko wspólnie [*en commun*].  
(Nancy, 2010, s. 92)

17 października 2005 roku w Galerii Raster odbyła się dyskusja poświęcona postaci i twórczości Władysława Broniewskiego. Rozmowa poprzedzała duży projekt: „wieloczęściowe wydarzenie artystyczne, w którym udział wzięło kilkudziesięciu muzyków, artystów, intelektualistów i literatów” (Raster, 2005)<sup>1</sup>. Wydarzenie miała tworzyć wystawa, w trakcie której zaprezentowano prace: Zbigniewa Libery, Przemysława Kwieka, Oskara Dawickiego, Rafała Bujnowskiego, Wilhelma Sasnała, Michała Budnego i Zbigniewa Rogalskiego. Zaplanowano również płytę zmontowaną z aranżacji wierszy Broniewskiego opracowanych przez kilkanaście zespołów związanych ze sceną niezależną. Wśród nich znalazły się między innymi Pidżama Porno, Świetliki, Siostry Wrońskie, „Helsinki”, Muniek Staszczyk, Andy czy Brudne Mięso. Album otwierało archiwalne nagranie melorecytacji *Bezrobotnego* w wykonaniu samego Broniewskiego. Pomysłodawcy podkreślali zresztą zasadniczą i szczególną rolę autorskiej deklamacji dla muzycznej części projektu: „Pomysł stworzenia współczesnych aranżacji tekstów Broniewskiego przyszedł nam do głowy kiedy

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty dotyczące wystawy pochodzą z tego źródła.

usłyszeliśmy archiwalne nagranie poety śpiewającego fragment swego własnego utworu *Bezrobotny*, który stał się przed wojną popularną piosenką więzienną”.

Oprócz tego był też „Silver Box Edition”, czyli pakiet, który oprócz płyty zawierał: pocztówkę, przypinkę, folder, koszulkę oraz niewielką (100 ml) płaską butelkę wódki – wszystko zaopatrzone w nazwisko i portret Broniewskiego. I była jeszcze prezentacja niedokończonego filmu córki poety Joanny Broniewskiej-Kozickiej (Anki) *Brzegiem Wisły*. Obraz ten docelowo miał być „poematem filmowym”, przygotowanym przez nią wspólnie z ojcem. Jednakże pracę nad nim przerwała jej tragiczna śmierć.

Płyta nieco się spóźniła i pojawiła się w obiegu dopiero pod koniec marca 2006 roku. Całe wydarzenie zaplanowane zostało od soboty 5 listopada do soboty 10 grudnia 2005 roku, chociaż – jeżeli dodać konferencję prasową i „całonocne party z muzyką” oraz poprzedzającą dyskusję – wówczas wszystko wydłużyłoby się o kilka dni.

Jeżeli podaję szczegółowe daty, to robię to niejako na marginesie, być może trochę z powodu literaturoznawczej lub jakiegokolwiek innej skrupulatności, lecz przede wszystkim, aby podkreślić niejubileuszowy i nieokolicznościowy charakter całego wydarzenia. Co prawda Broniewski mógłby obchodzić w 2005 roku osiemdziesięciolecie swojego debiutu książkowego – można nawet było również uczcić taki sam jubileusz premiery biuletynu poetyckiego *Trzy salwy* – niemniej autorzy i uczestnicy projektu w żadnym miejscu i w żadnej ze swoich wypowiedzi nie wskazują na rocznicowy charakter przedsięwzięcia. Tytułowy Broniewski „odlany z brązu lecz pijany, potężny i bezradny” miał być „punktem wyjścia do rozważań na temat relacji między sztuką i państwem, niezależnością i władzą” (RASTER, 2005). Jednocześnie autorzy projektu podkreślali: „postać pomnikowego poety PRL-u – dziś usuniętego już ze spisu lektur obowiązkowych – jest dla nas szczególnie ważna. Chcemy znaleźć związki frazeologiczne i głęboko zaszczerpione obrazy, może jakieś ukryte emocje, przeżycia, może tylko pojedyncze słowa, może coś z pogranicza rzeczy nazywalnych których nie jesteśmy świadomi, a które odcisnęły się na pokoleniach”.

Zaznaczanie dat w kalendarzu wydaje się więc całkowicie zbędne. Rasterowy Broniewski zaznaczył się bardzo wyraźnie i nie tylko został zauważony, lecz spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem – przynajmniej wśród zdecydowanej większości recenzentów, którzy swoje opinie zechcieli ogłosić publicznie. A zatem, jeżeli daty mają mieć jakieś znaczenie, to przede wszystkim dla owych „relacji między” czymkolwiek a „władzą”. Kalendarz, chronologia, historia czy kronika są zawsze po stronie rytuału, a przez to są jednymi z najistotniejszych elementów języka każdej władzy – nic lepiej niż jubileusz nie pozwala uzasadnić

władzom starań o urzędowy mecenat. Alternatywna opowieść Rastra była więc nie tyle nawet bezceremonialna, co była całkowicie obok ceremonii – przy czym obok nie oznacza równoległe i bezstycznie, lecz raczej: na przecięciu. Projekt miał wszak dotyczyć poety i jego dorobku bodaj najsilniej zawłaszczonych przez państwowy rytuał, wpisanych we wszystkie powojenne krajowe uroczystości i ceremonie. Co więcej, wszystkie wydarzenia działy się w momencie szczególnym.

W przemianach, jakie nastąpiły w roku 1989, trudno byłoby poszukiwać szczególnej sympatii dla autora *Pokłonu rewolucji październikowej*. Zresztą kryzys oficjalnej kultury peerelu nastąpił znacznie wcześniej i już w latach osiemdziesiątych obecność Broniewskiego w obiegu czytelniczym zaczęła wyraźnie maleć. „Transformacja ustrojowa” podjęła natychmiastowe działania o charakterze dekomunizacyjnym, polegające na zmianie „nazw budowli, obiektów i urzędzeń użyteczności publicznej”, a także na dosyć gruntownych zmianach w szkolnych programach nauczania historii i języka polskiego. Wymiana patronów polegała zazwyczaj na zastąpieniu nazw ulic lub repertuaru podręczników nowymi postaciami i nowymi treściami, częstokroć przeciwnymi poprzednikom. Przemianowanie przestrzeni publicznej było więc rytualnym przejęciem terytorium i języka – miało na celu unieważnienie przezwyciężonego porządku i nobilitowanie nowego. Szesnaście lat, jakie dzieliły projekt Rastra od „transformacji”, nie spowolniło dynamiki symbolicznej denominacji ani nie osłabiło rytuału przemianowań – wręcz przeciwnie.

Zostawmy jednak na marginesie szczegółową refleksję nad mechanizmami przejęcia, bo – chociaż są sprawami zasadniczymi i ciekawymi – pociągnęłyby niniejszą opowieść w kierunku, w którym ta wcale nie chce zmierzać. Przypomnijmy jedynie, że koniec roku 2005 to czas, kiedy nastąpiło szczególne natężenie konferencji prasowych, w trakcie których przy pomocy „teczki” wydobytej z przejętego archiwum dokonywały się polityczne egzekucje. I naprawdę mniejsza o prawość lub słuszność wyroków, bo nie o nie chodzi, lecz o samo widowisko. Polityczny spektakl przede wszystkim pozwalał wykreować i utrwalić język, który uzasadniał odebranie władzy przeciwnikom. Ponieważ rytuał „transformacyjny” był dekomunizacją, dlatego wyznaczył wzorzec przyszłego postępowania, polegającego na swoistej „komunizacji” kolejnego przeciwnika politycznego, a ta uzasadniałaby denominację (polityczną dekapitację), która czyniła sprawiedliwym wykluczenie rywala z przestrzeni publicznej.

Rytualna denominacja w gruncie rzeczy nie jest ustaleniem nowego języka, nie jest nawet jego zawłaszczeniem, lecz wyłącznie przejęciem – ślady poprzedniego użycia pozwalają wszak zademonstrować zdobycz. W denominacji nie chodzi również o doprecyzowanie czy ustalenie znaczeń, które klarowałyby po-



rozumienie – język dzielony (wspólnotowy) jest bodaj najmniej pewnym instrumentem, a nie to jest istotą władania, lecz dystrybucja: podział, rozdzielanie i wydzielenie.

„Raster przypomina poetę, którego usunięto z lektur szkolnych, a jego książki znikły z księgarń” – w taki sposób redaktorzy „Lampy” doprecyzowywali dyskusję, jaka odbyła się w galerii (LAMP, 2005, s. 9). Oprócz kuratorów wystawy: Michała Kaczyńskiego i Łukasza Gorczycy, do rozmowy zostali zaproszeni Marcin Świetlicki, Zbigniew Libera, Magda Patryas, Paweł Dunin-Wąsowicz, Jarosław Klejnocki i Cezary Ostrowski. Pytanie wpisane w temat dyskusji brzmiało: „Co zostało po Broniewskim?”. Takie postawienie kwestii natychmiast osadzało sprawę Broniewskiego w kontekście politycznej reglamentacji, limitowania i dystrybucji poezji – wszak „poetę usunięto”, a „książki znikły”. A ponieważ cały projekt odbywał się po to, aby „przypomnieć” i „przypominać”, dlatego rozmowa o tym „co zostało”, nie była „odkrywaniem”, lecz ceremonialnym dzieleniem się pozostałościami (resztkami), dzięki czemu widoczny stawał się rytuał oddzielania i rozdzielnictwa, jeden z fundamentów „relacji między [...] niezależnością i władzą”. Wszak głównym zamierzeniem dyskusji miała być próba ustalenia fenomenu Broniewskiego – jego nieprzystawalności do nowego „rozdania politycznego”, a zarazem stałej popularności.

O samej dyskusji można powiedzieć przede wszystkim, że się odbyła. W zapisie rozmowy wydrukowanym w listopadowej „Lampie” próżno szukać wniosków lub pomysłów, które można by uznać za kluczowe. Kaczyński uznawał model patriotyzmu wykreowany w poezji Broniewskiego za anachroniczny. Aktualność dostrzegał natomiast w wierszach zaangażowanych społecznie. Do pewnego stopnia podobnie postrzegał Broniewskiego Gorczyca, który w wierszach „rewolucyjnych, robotniczych z lat dwudziestych, trzydziestych” zauważył i docenił przede wszystkim komunikatywność oraz szczerłość języka, i w tym widział współczesną atrakcyjność tej poezji: „[...] nie chodzi o łatwość, lecz o bezpośredniość i prostotę, to nie jest język niewyrafinowany tylko jest prosty, To są ładnie i z siłą opowiedziane historie” (LAMP, 2005, s. 11). Klejnocki wypowiadał się przede wszystkim z perspektywy praktykującego nauczyciela. Przemijającą popularność i ubywanie poezji autora z programów szkolnych *Dymów nad miastem* upatrywał przede wszystkim w lewicowych poglądach poety, a także w romantycznych podróbkach. Atrakcyjność Broniewskiego dla młodego czytelnika, jeżeli w ogóle uznawał ją za możliwą, autor *Skarbów dni ostatecznych* dostrzegał w wierszach niezaangażowanych: „[...] miłosnych, takich nastrojowych, impresjonistycznych [...]. Dziewczyny lubiły Broniewskiego, kiedy to czytaliśmy” (LAMP, s. 9). Rozmowa artystów w Rastrze bardzo szybko – niemal od samego początku – przerodziła się



w ocenę politycznej postawy Broniewskiego. Ostrowski dostrzegł bunt poety w tym, „[...] że on pisał o komunizmie wówczas, gdy komunizm nie był jazzy”. Podobną opinię wygłosił również Kaczyński. Zdecydowanie mniej przychylnie postawę Broniewskiego oceniali jednak Patryas, Klejnocki czy Libera, zauważając, że pisanie o komunizmie nie skończyło się przed wojną, lecz trwało również wtedy, kiedy nie było poezją buntowniczą, lecz odpowiadało ówczesnej koniunkturze, a przede wszystkim legitymizowało zbrodniczy system polityczny. Najbardziej powściągliwy w krytycznej ocenie politycznego zaangażowania był bodajże Świetlicki, który deklaruje: „Ja z tym rodzajem poezji się utożsamiam i tyle. Pomijając treści” (LAPMA, 2005, s. 13).

Sposób prowadzenia debaty na temat Broniewskiego, kiedy rozmowa szybko i gwałtownie zmieniała kierunek i porzucała rozważania dotyczące poezji na rzecz politycznych decyzji poety i jego powojennej twórczości zdarzała się (i zdarza) dosyć często – ma nawet dosyć długą tradycję. Początków można upatrywać jeszcze podczas drugiej wojny, kiedy na Zachód dotarła wiadomość o uwięzieniu rewolucyjnego poety przez NKWD. A może nawet wcześniej, jeszcze w dwudziestoleciu, kiedy byłego legionistę odznaczanego w wojnie polsko-bolszewickiej oskarżono o i aresztowano za komunistyczne poglądy (oczywiście, w Związku Radzieckim, gdzie poezja Broniewskiego zdobywała popularność w latach trzydziestych, ów paradoks był postrzegany odwrotnie). Wydany przez Kulturę Paryską zaraz po śmierci Broniewskiego zbiorek kilkunastu wojennych wierszy jeszcze mocniej ukonstytuował legendę o dwoistości postaci „pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu” (SANDAUER, 1985, s. 200)<sup>2</sup> – oficjalnej i niecenzuralnej. Legendę podsycały jeszcze przerwany druk młodzieńczych listów czy opublikowanie fragmentów *Pamiętnika* z czasów wojny 1920 roku. Podobnie ogłoszona w 1973 roku książka Feliksy Lichodziejewskiej *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*, która okazała się być kompletnym rejestrem w większości zupełnie nieznanego spuścizny sztandarowego poety Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Publikacje, uzupełnione jeszcze o plotki, utrwaliły przekonanie o limitowaniu twórczości Broniewskiego i dopasowywaniu jej do potrzeb „komunistycznej propagandy”. Mówiono o tym nawet podczas pierwszej jubileuszowej konferencji poświęconej autorowi *Ulicy Miłej*, zorganizowanej w 1972 roku w Instytucie Badań Literackich PAN. Z tego też powodu zaraz po „transformacji” 1989 roku zaczęły pojawiać się książki i artykuły, które

<sup>2</sup> Warto przy tym dodać, że Sandauer również dostrzegał i podkreślał dwoistość Broniewskiego.

za zadanie przyjęły odkrycie „innego Broniewskiego”<sup>3</sup>. Trzeba jednak przyznać, że pomimo pojawiających się rewelacji, po 1989 roku pisano o nim stosunkowo niewiele, a jeśli nawet pisano, nie były to publikacje o dużym zasięgu. Stąd też twórczość „poety-prekursora liryki prawdziwie socjalistycznej” (MATUSZEWSKI, 1955, s. 103) nadal kojarzono przede wszystkim z obowiązkowym repertuarem państwowych uroczystości. I chociaż projekt Rastra nie kontynuował demaskatorsko-rewelatorskiego nurtu, to mimo wszystko jakoś weń się wpisywał.

Co najciekawsze, pomimo jednoznacznie „sztandarowego” wizerunku poety, jaki pozostał po epoce „słusznie minionej”, pretensje czytelników negatywnie oceniających powojenną twórczość i zaangażowanie Broniewskiego rzadko były formułowane bardzo ostro. Tłumaczono je różnie: manipulacją peerelowskiej cenzury, epoką, naiwnością, tragicznym rozdarciem, szczerością, ceną za ratowanie żony w szwajcarskiej klinice czy alkoholem. Jednakże nawet zadeklarowani przeciwnicy lewicowych poglądów poety gotowi byli zawsze – tak jak część zaproszonych do Rastra dyskutantów – ogłosić amnestię dla tej części poezji, która pomijała problematykę polityczną. Ową podwójnością „pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu” posilkowali się również uczestnicy Projektu *Broniewski*. Większość wypowiedzi i wykorzystanych argumentów miała jednak bardzo lakoniczny charakter i żaden nie wyjaśnił, ani nawet nie sproblematyzował, kwestii „relacji pomiędzy sztuką i państwem”. Podobnie było z samym Broniewskim.

A jednak, w trakcie dyskusji wydarzyło się coś, co być może nie zostało wyartykułowane w formie stematyzowanej, lecz niemal dotknęło samej istoty zarówno „relacji między”, jak też fenomenu Broniewskiego. A stało się to wówczas, kiedy rozmowa, skupiona wokół szkolnej recepcji, zagubiła się nieco w mglistej kontestacji. Wątek snułby się zapewne dalej i zamarł nieopodal, gdyby nie został przerwany szkolno-akademijnym wspomnieniem Magdy Patryas (RASTER, 2005, s. 11). Wtedy to „tylko jeden raz” znika

3 Z najważniejszych publikacji, jakie ukazały się od roku 1989 do roku 2005 można wymienić: Feliksa LOCHODZIEJEWSKA, 1992: *Broniewski bez cenzury 1939–1935*. Warszawa: KOS; Władysław BRONIEWSKI, 1992: *Władysław Broniewski nieznan*. Wybór i wstęp Jacek KAJTOCH. Kraków: WAMEX; Władysław BRONIEWSKI, 1993: *Władysław Broniewski jakiego nie znacie*. Wybór Tomasz KWIATKOWSKI. Poświęcie. Piotr KUNCEWICZ. Warszawa: Wydawnictwo S.R.; Feliksa LICHODZIEJEWSKA, 1990: *O Broniewskim bez cenzury*. „Polonistyka”, nr 2, s. 396–415; „Ja jestem kamień”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*, 2002. Oprac. Mariola PRYZWAN. Warszawa: Domena; *Wierszem kocham i wierszem cierpię. Władysław Broniewski – życie i twórczość*, 1998. Płock: Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Płocku; „Jestem księżką otwarta w przyszłość”. *Studia – referaty – materiały*, 2007. Płock: Książnica Płocka im. W. Broniewskiego. Do tego na pewno należy dodać jeszcze krajowe wydania książek: Aleksander WAT, 1990: *Mój wiek*. Warszawa: Czytelnik; czy też: Marek HŁASKO, 1988: *Piękni dwudziestoletni*. Warszawa: ALFA.

rozdzielenie, które zastępuje wspólna, wygłoszona z pamięci, recytacja fragmentu *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego*: „- Recytacja wspólna (wszyscy mówią naraz, nagranie nie pozwala zgadnąć kto, który wers recytuje): Fabryka Lilpopa, róg Żłotej / Żurawia, adresy się mylą / Robota tak dużo roboty...”

Paradoksalnie, w tym momencie – na jedną chwilę – zaniknął zupełnie ów dziwny trop martyrologiczno-dystrybucyjny, a dosyć powierzchowne rozważania o Broniewskim oraz o sztuce i władzy, znalazły podpowiedź w zbiorowej pamięci (w kolektywnym zapamiętaniu). Oczywiście, byłoby niepoważne nie dostrzec w recytacji sporej dawki ironii, jednak za poszlakę wystarczy nawet odrobina wplątanej refleksji.

Stanisław Barańczak, który kontestował propagandowe nadużycia wobec poezji Broniewskiego w eseju *W kręgu „akademii ku czci”*: *Poeta zamordowany* najprawdopodobniej wykpiłby chóralne recytowanie *Elegii*... Takie przypuszczenie jest tym bardziej prawdopodobne, że kolektywne wygłoszenie tekstu z pamięci było jakąś reminiscencją szkolnego ceremoniału towarzyszącemu państwowej uroczystości. Barańczak traktował zbiorowe odczytywanie wierszy Broniewskiego jako zakwestionowanie podmiotowego charakteru poezji. Zdaniem autora *Czytelnika ubezłasnowolnionego* wspólna lektura, a tym bardziej lektura głośna, nie była żadną lekturą. W chórze lub w dialogu, który został sztucznie zainscenizowany przez „rozbicie na głosy”, niknie wszelka samodzielność wypowiedzi. „[...] Wiersze Broniewskiego w myśl tej nadrzędnej zasady muszą być tak wypowiedzane, aby sprawiały wrażenie wspólnej i jednomyślnie akceptowanej własności duchowej całego społeczeństwa” (BARAŃCZAK, 1983, s. 69).

Dla Barańczaka kolektywność wyklucza wszelką indywidualność – na zawsze i ostatecznie – z tego powodu jest niemalże zamachem na życie poety, a co za tym idzie, jest naruszeniem fundamentów poezji w ogóle. Poświęcony Broniewskiemu esej opowiada przecież o „poecie zamordowanym” w obrzędowo-ideologicznych i dydaktyczno-wychowawczych inscenizacjach. Winna temu była bezrefleksyjna propaganda PRL-u, ale winna była (i gotowa być nadal) również bezrefleksyjna kultura masowa, które upraszczając i ujednoznaczniając każdy przekaz miałyby demonstrować swoją niechęć do jakichkolwiek sporów, co więcej – tak „sterować” odczytaniem, aby wyeliminować wszelkie konflikty. W lekturze „chóralnej” lub „rozbitej na głosy”, nawet: „Wiersze, które mogą być odczytywane jako wyraz osobistego niepokoju czy rozterki [...] stają się dokumentem zbiorowej pewności. [...] Każdy akt wiary, który w wierszach Broniewskiego bierze się z samodzielnej indywidualnej decyzji – nieraz o dramatycznym podłożu – zostaje w ten sposób przypisany całemu społeczeństwu” (BARAŃCZAK, 1983, 70).

Pomińmy w tym miejscu żenujący poziom i charakter scenariuszy, które traktowały poezję Broniewskiego jak dekorację dla uroczystości państwowych, szkolnych lub branżowych. Radykalność oskarżenia Barańczaka jest bardzo szlachetna, lecz – niestety – nazbyt jednoznaczna, a zatem trochę za bardzo, aby móc obsłużyć refleksję dotyczącą poezji Broniewskiego wykraczającą poza ścisły obszar peerelowskiej propagandy. W chwili, kiedy uczestnicy dyskusji o tym „Co zostało z Broniewskiego?” zaczynają wspólnie recytować jego *Elegię o śmierci Ludwika Waryńskiego* (na marginesie dodajmy, że to jeden z najbardziej faworyzowanych przez poetę wierszy), nie ma przecież mowy o żadnej inscenizacji, a tym bardziej o jej jakimkolwiek propagandowym charakterze. Zarazem warto pamiętać, że cały *Projekt Broniewski* został wymyślony jako spotkanie różnorodnej wspólnoty artystów niezależnych wokół limitowanej poezji i postaci autora *Komuny Paryskiej*. W tym sensie nagrana w ramach projektu płyta mogłaby stanowić „rozbicie na głosy”. Tym bardziej, że – jako bezpośrednią inspirację dla alternatywnych interpretacji – pomysłodawcy i kuratorzy projektu wskazywali zachowane autorskie wykonanie piosenki *Bezrobotny*.

Krótki artykuł nie wyjaśni całości, lecz aby nieco rozjaśnić sprawę posłużę się anegdotą, która będzie miała dygresyjny i paraboliczny charakter, niemniej pozostanie bardzo obowiązkowa – literaturoznawcza i na temat.

W sierpniu 1947 roku w „Kuźnicy” wydrukowane zostały trzy wiersze Broniewskiego. Pierwszym był zaopatrzony w nuty *Bezrobotny*, drugim był wiersz *Do towarzysza więźnia*, a trzecim zakwestionowany przez międzywojenną cenzurę *Do towarzyszy bronni*. Tym, co dla nas szczególnie ciekawe, nie są same teksty, lecz sposób ich prezentacji przez Broniewskiego. O tym, że piosenka została skomponowana pierwotnie do sztuki Franciszka Langnera *Przedmieście* poeta w ogóle nie wspomniał. Zamiast tego zamieścił taką notę (BRONIEWSKI, 1947, s. 6):

Piosenka *Bezrobotny* powstała około 1929 r. i zdobyła sobie szeroką popularność wśród młodzieży robotniczej, zwłaszcza siedzącej po więzieniach. Kiedy we wrześniu 1931 r. i mnie losy zanosły do „Centralniaka” z miłym zdziwieniem usłyszałem śpiewaną tam moją piosenkę.

– Towarzysze – zwróciłem uwagę – przekręcacie trochę melodię, a i słowa niezupełnie zgadzają się z oryginałem...

– Co wy się tu znacie towarzyszu! To nasza więzienna piosenka, i my wiemy lepiej od was – brzmiała odpowiedź...

Całkowicie odłożmy sprawę odmian tekstu i zrezygnujmy nawet z weryfikacji prawdopodobieństwa (małego) opisanego zdarzenia. Nas interesować będzie wyłącznie opowieść o wierszach,

które zyskują popularność w całkowitym oderwaniu od autora (a może nawet: dzięki niemu). Oto w areszcie śledczym doszło do spotkania Broniewskiego z napisaną przez niego piosenką, jednakże *Bezrobotny* z „Centralniaka” nie był już głosem autora, ani nawet nie był zgodny z oryginałem, został więc całkowicie „odindywidualizowany” i podzielony („rozdzielony”) pomiędzy czytelników-recytatorów. Feliksa Lichodziejewska, znakomita badaczka i świetna edytorka oraz znawczyni twórczości Broniewskiego, do tego osoba obdarzona przez poetę dużym zaufaniem i przyjaźnią, zauważyła w swoim komentarzu do *Bezrobotnego*, że nie da się „z całą pewnością określić, w jakim stopniu jego autorem był sam Broniewski, a w jakim wykonawcy tej piosenki” (BRONIEWSKI, 1997, s. 559). A przecież to, co się stało, nie było ani przejęciem, ani zawłaszczeniem, ani tym bardziej kradzieżą, czy mordowaniem poety. I nawet jeżeli historia nie była podobna do prawdy, to wcale taką być nie musiała – w „Centralniaku” zawieszeniu uległo niemal wszystko, do czego jesteśmy literaturoznawczo przyzwyczajeni: tekst, autor, oryginał, samodzielność, podmiotowość, reguła... Tekst pozostał tym samym tekstem, wszelako tylko dlatego, że autor zgodził się wyrzec roli właściciela wiersza i stał się częścią wspólnoty. Paradoksalnie, ponieważ nieco w poprzek regule i większości rytuałów, wydarzyło się to, o czym mówi Jean-Luc Nancy (NANCY, 2010, s. 96): „Tu, w tym zawieszeniu, jest miejsce komunizmu bez komunii jednostkowych bytów. Tu jest miejsce posiadania miejsca, które samo miejsca nie ma, nie ma wydzielonej albo poświęconej dla własnej obecności przestrzeni wspólnej: ani w dziele, które by ją dopełniało, ani w niej samej jako dziele (Rodzinie, Narodzie, Kościele, Ludzie, Partii, Literaturze, Filozofii), ale w rozdzieleniu [désœuvrement] i jako rozdzielenie wszystkich dzieł”.

Dalszy ciąg anegdoty jest jeszcze ciekawszy, a do tego lepiej udokumentowany. Dotyczy wiersza *Do towarzysza więźnia*, który Broniewski przedstawił następująco:

Wreszcie i wiersz *Do towarzysza więźnia*, napisany w tymże więzieniu, doczekał się bezimienności.

W wydanym w emigracyjnym Londynie „Robotniku Polskim” ukazał się ten wiersz w 1942 albo 1943 roku wprawdzie z obciętym zakończeniem, ale z dopiskiem, że jest to utwór nieznanego autora, tkwiącego w warszawskim podziemiu.

Niniejszym z żalem rozstaję się z bezimiennością  
(BRONIEWSKI, 1947, s. 6)

Nie wiemy, jak powstał ten wiersz, i nie dowiemy się tego nigdy. Wersja o napisaniu w więzieniu nie jest zbyt wiarygodna. Współaresztanci z „Centralniaka” zapamiętali inne, mniej wy-

rafinowane utwory. Wszelako cała reszta zgadza się co do joty – a nawet jeszcze bardziej. *Do towarzysza więźnia* po raz pierwszy został wydrukowany w roku 1942 w „Werblach Wolności”, będących biuletynem poetyckim Biura Informacji i Propagandy Armii Krajowej. Zamieszczono tam dwanaście wierszy różnych autorów, między innymi Antoniego Słonimskiego, Tadeusza Hyża, Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Żaden z nich nie został opatrzony imieniem i nazwiskiem. Stamtąd w sierpniu tego samego roku *Do towarzysza więźnia* został przedrukowany w „Robotniku Polskim w Wielkiej Brytanii” (RPwWB, 1942, s. 3), a także w londyńskiej „Nowej Polsce” (NP, 1942, s. 325). Dwa lata później w 1944 roku został wydrukowany w Moskwie, w firmowanym przez Związek Patriotów Polskich niewielkim zbiorze *Poezja polska 1939–1944* (*Poezja polska*, 1944, s. 17). W moskiewskiej antologii *Do towarzysza więźnia* był nadal wierszem anonimowym (wśród czterdziestu sześciu były takie dwa). Jego „bezimiennosc” potwierdzał przypadek zamieszczenia w książce czterech innych wierszy podpisanych nazwiskiem Broniewskiego. Jako utwór anonimowy wiersz został wydrukowany również po wojnie w paryskiej *Antologii poezji polskiej 1939–1945*, opracowanej przez Stanisława Lama (LAM, 1946, s. 278).

Wbrew temu, co napisał Broniewski, redakcje podające tekst anonimowo nie obcięły zakończenia, choć brzmiało ono nieco inaczej niż ogłoszone w „Kuźnicy”. Nie wydrukowano natomiast trzech strof mówiących o „twardym kroku rewolucji”, „masach roboczych” oraz „dojściu do przepaści dziejów kapitalizmu”. Dzięki tej prostej korekcie wiersz uzyskał bardziej uniwersalne brzmienie i stał się opowieścią o każdym więźniu. Uniwersalny stał się wspólny, lecz nie pozostawał neutralny. W „Robotniku Polskim w Wielkiej Brytanii”, który był „Pismem socjalistów polskich członków PPS”, zamieszczono go bezpośrednio pod krótkim tekstem okolicznościowym dotyczącym wymarszu 1 Kompanii Kadrowej. Artykuł nie tyle przypominał pierwszowojennych legionistów, ile rewolucyjny rodowód Organizacji Bojowej PPS oraz wskazywał, że: „walka orężna 1914 była dalszym ciągiem walki Proletariatu z końca ubiegłego stulecia [i] bojowców 1905–[190]7” (RPwWB, 1942, s. 3). Idea czynu legionowego, jako dalszego ciągu rewolucji, była bardzo bliska Broniewskiemu, jednak niekompletny tekst i późniejsze niedokładne przywołanie przez poetę daty i tytułu czasopisma świadczy, że przedruk wiersza odbył się całkowicie bez jego wiedzy i udziału. Jaka intuicja kazała redaktorom londyńskiego czasopisma wybrać spośród dwunastu wierszy zamieszczonych w „Werblach Wolności” akurat *Do towarzysza więźnia* i wkomponować go w wojenno-rewolucyjną kolumnę pozostanie tajemnicą. Zresztą nie jest to sprawa istotna.

Broniewski w „Kuźnicy” rozstał się „z bezimiennością”, ale nie zrobił tego do końca. Dziesięć lat później w „Walce Młodych”



wrócił do tematu i jeszcze raz zaprezentował tekst wiersza – tym razem jednak dłuższy o jedną strofę i zaopatrzony w następującą informację (BRONIEWSKI, 1958, s. 4):

Zawdzięczając tow. E. Wodnarowej [...], odzyskuję z jej pamięci (a nie z mojej) pełny tekst wiersza *Do towarzysza więźnia*. Pisałem ten wiersz we wrześniu 1931 r., kiedy siedziałem w więzieniu [...]. Ścisłej: nie pisałem, tylko ułożyłem go w pamięci. Pamięć ludzka jest zawodna i pomimo, że większość tego wiersza pozostała w mojej pamięci, jednakże zgubiły mi się trzy strofy. Mimo to ten wiersz, kiedy jeszcze siedziałem, obiegał sceny i estrady artystycznego ruchu robotniczego.

Wersja „odzyskana z pamięci” Estery Wodnarowej była podobno „pełna”, jednak w żadnej następnej publikacji Broniewski nie skorzystał z tego tekstu. Poeta zrezygnował również z kolejnych uzupełnień wydobywanych przez Wodnarową z pamięci aktorów przedwojennych teatrów robotniczych. Być może przyczyną zaniechania było znużenie, a być może – i ta wersja wydaje się bardziej atrakcyjna – Broniewski zarzucił wszelkie korekty i poszukiwania oryginału, i – tak jak w przypadku *Bezrobotnego* – ponownie zgodził się na bezimiennność. Tego nie wiemy, wszelako dla parabolicznej dygresji wiedza nie musi mieć nadrzędnego znaczenia. Poszukiwanie genezy tekstu zgubi się tylko w rezygnacji z pytania „czyj wiersz?”, niemniej odnajdzie się natychmiast, kiedy zamieni to pytanie na: „dla kogo?”.

*Do towarzysza więźnia* powstał jako tekst dla teatru robotniczego Czerwona Latarnia. Wiersz przekazany został do zespołowej recytacji, być może chóralnej, a być może nawet „rozbitej na głosy”. Taką formę amatorskie estrady i teatry robotnicze stosowały powszechnie<sup>4</sup>. Zresztą, Broniewski sam prowadził przez jakiś czas Robotnicze Studio Teatralne, więc miał świadomość tej konwencji, co więcej, w pełni ją akceptował.

Utworki pisane dla aktorów-robotników były przekazywane nieodpłatnie i anonimowo. Wpuszczone w teatralno-estradowy obieg teksty odsuwały się od oryginału. Nie oznacza to, że zaczynały wieść osobne lub inne życie; wręcz przeciwnie – nic osobnego. „Dzieła dzielone” funkcjonowały jako wspólne, nie-

4 „Znamieniem czasu była popularność recytacji zbiorowej. Ta forma estradowa porywała widownię przez dosłowność liczby mnogiej. Na podstawie analogii między muzyką a poezją recytacja zbiorowa uwypuklała muzyczne walory wiersza, a więc rytm, tempo, akcenty, pauzy, frazowanie. Chór mówiących dzielił się na grupy na zasadzie współbrzmienia głosów, które łączono według podobieństwa lub kontrastu barw. Zmieniające się pojedyncze głosy podejmowały różne grupy mówiących, a w momentach szczególnie eksponowanych – pełny chór” (WODNAROWIE, 1974, s. 41).



ograniczone oryginałem, prawem autorskim czy tantiemą – nie były wydzielane ani reglamentowane, lecz istniały jako teksty Nielimitowane. Przerabiane, skracane, dopisywane, były dostosowywane do potrzeb konkretnego zespołu, konkretnej wspólnoty i konkretnej sytuacji. Skrót ani dopisek nie gubił oryginału – wręcz przeciwnie, „podzielony” (rozdany) tekst potrafił być „pełny”, lecz nie odnajdował się jako własność, gdyż pochodził z cudzej pamięci.

Barańczak chciałby, aby w nieestradowym i niechóralnym wykonaniu dostrzec „atak przeciw społeczeństwu i jego odbiorczym przyzwyczajeniom”. I zgoda na to przy okazji dusznej inscenizacji dekorującej kolejne święto – niekoniecznie peerelowskie. Ale też zgoda tylko na tyle. W poezji Broniewskiego znaleźć można wiele, lecz nie sposób znaleźć w niej „atak[ui] przeciw społeczeństwu” – odwrotnie, a nawet „wywrotnie”. I nie chodzi o odbiorcze przyzwyczajenia, ani o „lirykę pojedynczego podmiotu mówiącego (który w dodatku u Broniewskiego z reguły każe się utożsamiać z autorem)” (BARAŃCZAK, 1983, s. 70). To, co Barańczak postrzega jako bunt, jest nim właśnie dlatego, że wykracza poza izolującą pojedynczość, jednoznacznie domaga się „zaangażowania” i mieści się w tym, co społeczne, wspólnotowe czy kolektywne. Podkreślana wielokrotnie komunikatywność tej poezji wynika z dzielenia się i mówienia językiem, który tkwi w konwencji, lecz nie zostaje zawłaszczony ani przejęty przez żaden rytuał.

Czas jednak kończyć anegdotę. Nie chodziło w niej przecież o ustalenie tekstu, ani nawet o kompletną charakterystykę międzywojennej sceny robotniczej, lecz o przypadek szczególnie obieg dwóch tekstów. Wspólnota powyżej dystrybucji – Broniewski godząc się na bezimiennność nie rozdzielał, lecz dzielił się. Nancy powiedziałyby, że stawał na granicy, w której dzieło przestało być moje, a stało się dzielone, a ja sam mogę być już co najwyżej czytelnikiem napisanego przez siebie wiersza. Wszak piszące „ja” istnieje tylko w brudnopisie – z chwilą jego porzucenia owo „ja” staje się co najwyżej depozytariuszem autografu.

Nieco pomylili się dyskutanci, ogłaszając „zniknięcie z księgarń” książek Broniewskiego. Od roku 1989 do roku 1990 jego wiersze były publikowane co najmniej kilkanaście razy, prócz tego ukazały się książki lub broszury omawiające jego twórczość lub zbierające wspomnienia o nim. Broniewski doczekał się nawet pełnego krytycznego opracowania swojej poezji – niewielu polskich pisarzy spotkał taki honor. Problem znikania książek z księgarń na przełomie XX i XXI wieku mógł zatem być proporcjonalny do znikania samych księgarń. Pewnie dałoby się taki stan rzeczy zweryfikować przy pomocy liczb i statystyki. Nie jestem jednak przekonany, czy w rachunkach drzemie satysfakcjonująca nas odpowiedź, a tym bardziej czy drzemie w nich jakkolwiek prawda. Wszak w Projekcie *Broniewski* nie chodziło ani

przez moment o uzupełnienie luk na rynku wydawniczym, ani o podjęcie porzucanych czy przemilczanych wątków i tematów, ani o żadne inne badania. W październiku i listopadzie 2005 roku żaden z tekstów ani żadna z historii wykorzystanych do realizacji płyty oraz wystawy nie były nieznane. Projekt rasterowców dotknął fenomenu – użył nazwiska, lecz zarazem dotknął swoistej „beziemności”. Patrząc w Broniewskiego uczestnicy projektu spoglądali na samych siebie. Michał Kaczyński próbował to wyjaśnić następująco: „chcieliśmy zrobić coś, co opowie o naszym dzieciństwie, o tym, jak bardzo jesteśmy zdeterminowani językowo Polską, jak bardzo jesteśmy Polakami w warstwie lingwistycznej” (RASTER, 2005, s. 9). Tytuł projektu – pomimo liczby pojedynczej – od początku realizował się wyłącznie w liczbie mnogiej.

„Poeta jest wtedy dobry, kiedy można go cytować” – powiedział w podsumowaniu rasterowej dyskusji Marcin Świetlicki (RASTER, 2005, s 15). Trudno odmówić słuszności takiej puencji. Nawet nieco proroczej. Fenomen Broniewskiego jest w rzeczy samej niezwykły i intrygujący. Projekt, który w 2005 roku bezceremonialnie odsłaniał rytualno-obrzędowe „relacje między sztuką i państwem, niezależnością i władzą” po piętnastu latach wydaje się bodaj jeszcze ciekawszy. Rynek czytelniczy uzupełniły publikacje Broniewskiego i o Broniewskim. Aneksowanie szczegółów twórczości i biografii, które z wielu powodów okazywały się w swoim czasie nie do przyjęcia dla urzędu zajmującego się kontrolą publikacji, okazało się na tyle atrakcyjne, że publicystyka wcale nie chce porzucać specyficznie odkrywczego proceduru. Odkrycia odkrywane są na nowo – powtarzanie ustaleń nie służy bowiem uzupełnianiu wiedzy (to często dzieje się nieefektywnie i po cichu). Powtórzenie ujawnienia staje się dopuszczeniem do tajemnicy – rytualnym i wspólnotowym. Jeszcze po wielokroć usłyszymy informacje, które cały czas będą zachowywały status zastrzeżonych, przypomni się nam, że posiadana wiedza wymknęła się konfiskacie, zmanipulowaniu, opresywności itp. Redystrybucja lektury i wiadomości jest bowiem swoistą racją stanu – nie tylko czytelniczą. Bodajże tutaj znaleźć można punkt, w którym zawiązują się „relacje między sztuką i państwem, niezależnością i władzą”. Owo dzielenie się wierszem, które przez chwilę zdarzyło się w trakcie październikowej dyskusji, wcale nie było tak niewinne, jak mogłoby się zdawać. Wspólna recytacja z pamięci to mnemotechniczne ćwiczenie wspólnoty i potrafi być łakomym kąskiem dla tego, kto ceremoniałem dzielenia się zechce przykryć niedostatek dzielenia się czymkolwiek. Według Świetlickiego dobry poeta, to ten, którego można powtórzyć. Ten, którego można powtórzyć razem jest nie tylko dobry, lecz potrafi być niebezpieczny. Zawłaszczenie poety nie dzieje się w recytacji, lecz w recytowaniu recytacji.

## Bibliografia

- 6 sierpnia 1914, 1942: „Robotnik Polski w Wielkiej Brytanii”, nr 15.
- BARAŃCZAK Stanisław, 1983: *W kręgu „akademii ku czci”: Poeta zamordowany*. W: IDEM: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w kulturze literackiej PRL*. Paryż: Libella.
- BRONIEWSKI Władysław, 1947: *Inedita*. „Kuźnica” 1947, nr 11.
- BRONIEWSKI Władysław, 1958: *Do redakcji „Walki Młodych”*. „Walka Młodych”, nr 11.
- BRONIEWSKI Władysław, 1997: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. Oprac. LICHODZIEJEWSKA Felicja. T. 2. Płock-Toruń: Algo.
- Co zostało po Broniewskim?*, 2005: „Lampa”, nr 11.
- LAM Stanisław, 1945 [1946]: *Antologia poezji polskiej 1939–1945*. Paryż: Księgarnia Polska.
- LICHODZIEJEWSKA Feliksa, 1973: *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- MATUSZEWSKI Ryszard, 1955: *O poezji Władysława Broniewskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- NANCY Jean-Luc, 2010: *Rozdzielona wspólnota*. Przeł. GUSIN Michał, ZAŁUSKI Tomasz. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- „Nowa Polska”, 1942: T. 1 (nr 4/5).
- Poezja polska 1939–1944, 1944*: Moskwa: Wydawnictwo Związku Patriotów Polskich w ZSRR.
- RASTER, 2005: *Broniewski*: <http://raster.art.pl/galeria/wystawy/broniewski/index.html> [dostęp 14.04.2019].
- SANDAUER Artur, 1985: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*. W: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa: Czytelnik.
- WODNAROWIE Estera i Mieczysław, 1974: *Polskie sceny robotnicze 1918–1939. Wybór dokumentów i relacji*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

**Prezentacje**

**Ananda Devi**





**Ananda Devi**

## **Niezbędny język**

Las, ziemia, piasek, woda. Szybko powiedziane, w kilku słowach, podróz.

Przestrzeń, pustka, ciemności. Niemożliwe. Szybko powiedziane.

W kilku słowach. Wystarczy kilka sekund. A potem każą mu wyjaśnić. Rozwinąć.

Wywołać jakby chodziło o fotografię. Film, który przepuszcza się przez kąpiele w substancjach chemicznych, w czerwonym świetle, aby wydobyć z niego krwawe obrazy.

Opowiedzieć? Nie, to niemożliwe.

Oto, co próbuje wytłumaczyć tym, którzy zadają mu pytania i nie słuchają odpowiedzi.

Jednak zdania się mieszają. Bez czasowników. Bez przymiotników. Coś szarego, posępnego. Słowa bez mocy, bezkrwiste. Bezkształtne, zniekształcone. Martwe od urodzenia.

Przeskakuje od myśli do myśli, między nimi nie ma związku, brak logiki. Jest poza logiką.

Opowiadać, to zamieniać cierpienie w opowieść. To stać się podmiotem jakiejś historii, podczas gdy nie jest się jej podmiotem, lecz przedmiotem. Czymś jeszcze mniej istotnym, ponieważ przedmioty mają jakąś wartość. Ludzki towar, który musi płacić, aby żyć, nie ma wartości. Jest zastępowalny.

Nie jesteśmy zastępowalni, myśli. Jednakże pamięć zadaje temu kłam, obsesyjnie przywołując obrazy zagubionych w drodze, którzy do niczego już nie posłużą. Być może w rzeczywistości wszyscy jesteśmy zastępowalni.

Pomimo wszystko usiłuje coś powiedzieć. Tego od niego oczekują. Musi opowiedzieć swoje życie. Usprawiedliwić swoje istnienie.

Widzi pająka wspinającego się po ścianie. – Czy on musi uzasadniać swoje istnienie? – zastanawia się. Czy pająk jest wart więcej niż ja? Pajęczyna utkana z tego, co niemożliwe. Jak my wszyscy.

- Na pewno ktoś zrozumie - myśli, ale po nieruchomych spojrzeniach, które nie przecinają się z jego wzrokiem, wie, że tak jednak nie jest.

Tłumaczka źle mówi w jego języku. Bełkocze, tłumaczy na opak, myli daty, miejsca, odcinki czasu, o których on mówi. Już zrozumiał, że ona sobie nie radzi. Czy ośmieli się skorygować to, co ona mówi? Nie, gdyż to bez wątpienia oznaczałoby, że sam siebie bezapelacyjnie skaże. Może tłumaczka stara się najlepiej jak potrafi?

W końcu nie mają nikogo innego.

Próbuje więc powtarzać, najprościej, najspokojniej jak się da, powiedzieć raz jeszcze to samo. Wie, że nikt go nie słucha, ponieważ nie zwraca się uwagi na jego powtórzenia. Mimo to, nie potrafi się powstrzymać. Być zrozumianym - oto jego najbardziej naglące życzenie w tym dziwnym miejscu, w którym się znajduje. Rozwiązać tajemnicę twarzy, spojrzeń i ekspresji. Ale niczego nie rozpoznaje.

Przesłuchanie trwa już osiem godzin. Czas się zatrzymał. Na zewnątrz drwi z niego jesienny kapuśniaczek. Był przygotowany na chłód, nie na tę wilgotną kapaninę, ciężką szarość, straszną nieobecność światła.

Nie chodzi jednak o zimno, ani nawet o jesienny deszcz. Chodzi o poczucie pustki. Siedząc naprzeciwko tych nie patrzących na niego spojrzeń, ma wrażenie, że nie istnieje. Gdzie indziej, w mieście, przeciwnie - ma wrażenie, że jest zbyt widoczny. Ci, którzy patrzą mu w twarz, są najbardziej wrodzy. Inni, pomimo swojej sympatii, nie mogą znieść pytania, jakie niesie ze sobą ta obecność: przybywający, ci, którym udało się przeżyć.

On należy do tych duchów: ni to żywy, ni to martwy. Myśląc o drodze, którą przebył, żeby tu dotrzeć, pojmuję, że jest w stanie zawieszenia. Że powinien być umrzeć, jak tyłu innych, lecz przypadek czy przeznaczenie wskazało na jego sąsiadów, nie na niego. Jakby grając w dziecianną grę, żeby wiedzieć, czy zostanie wybrany. A przecież wszyscy mogliby być wybrani, wszyscy powinni być wybrani. Zatem ci, co przeżyli, są potencjalnymi umarłymi, ich przeżycie nie ma nic wspólnego z ich zdolnościami, inteligencją, walecznością. To po prostu kwestia trafu.

Zatem sposób, w jaki się na nich tutaj patrzy, jest być może odpowiedni. Zostali ocaleni, gdyż palec wskazał na nich jako na tymczasowych szczęściarzy, lecz wcześniej czy później w końcu wybierze także ich. To tylko kwestia czasu. Ich godzina jeszcze nie wybiła.



Gdy wyruszali, było ich dwudziestu. Dotarło dwóch.

Wylicza różne sposoby, w jakie można umrzeć w czasie podróży: pod ciosami przemytników, ponieważ nie ma się wystarczająco dużo pieniędzy. Z pragnienia, gdy droga przez pustynie okazuje się dłuższa niż się spodziewano, a przewodnicy znikają, gdy tylko się ich potrzebuje, jak duchy, które widzi się kątem oka, nigdy twarzą w twarz. Bezkarne wykorzystywanie, gdy w kraju, przez który przejeżdżacie, zmusza się was do niewolniczej pracy, wydając handlarzom, przedsiębiorcom budowlanym potrzebującym bezpłatnej siły roboczej, zakładom oczyszczania potrzebującym bezimiennych śmieciarzy. Od utonięcia, gdy chybotała łódź kołysze się zbyt mocno, a zawodzą wasze dłonie spocone od strachu. I z rozpacz, gdy wreszcie przybyliście i zasnuła was trenem niebo wisi nad wami, jak dłoń próbująca was wcisnąć w błoto.

Potem jest jeszcze ostatnia śmierć, ze wstydu. Najbardziej definitywna, bo nie możecie jej przewidzieć, zanim się z nią nie skonfrontujecie.

Którą można dojrzeć we wszystkich spojrzeniach śmieci pozostawionych swojemu losowi na ulicy, na dworcach, pod mostami, o ile komuś zachciałoby się spojrzeć im w oczy, a nie przyspieszało się kroku, aby uniknąć ryzyka, że pod stosem zaskorupiałych z brudu koców i samotności dojrzy się ukryte życie.

Wstyd, ostatnia śmierć.

Ona naprawdę unicestwia to, czym się było przedtem. W tym „po”, w którym lądują, wszystko jest wymazane. Czysta karta.

Gdy wreszcie przybył na tę tak wyczekiwaną ziemię, otrzymał krótkie instrukcje: *tu ma pan adres, wskaż pan miejsce do spania i dostanie pan powitalny pakiet.*

Rzecz jasna adres nic mu nie mówił. Z zagubionym spojrzeniem, zapytał swojego rozmówcę, który odparł: *Jeśli jest się samochodem, trzeba wjechać na autostradę, zjazd 12. W pana przypadku lepiej pojechać autobusem: tu ma pan bilet.*

Nie wiedział, gdzie wsiąść do autobusu ani do którego. Wolał więc pójść autostradą. Pieszko. Samochody przejeżdżały obok niego w szalonym warkocie. Niektóry kierowcy trąbili na niego, ale nikt się nie zatrzymał. Poszedł w mniej więcej właściwym kierunku. Bolały go nogi. Jego już wcześniej podziurawione trepy właśnie wydawały ostatnie tchnienie. Bolały go kości. Było mu zimno. Samochody. Spojrzenia. Asfalt. Nieznane. Nowa podróż.

Zaczął padać deszcz. Nie ulewa, lecz mżawka, drobna i uporczywa.

Po kilku minutach, był przemoczony, skostniały z zimna. Szedł dalej.

Po kolejnych kilku minutach, nie mógł już iść dalej. Usiadł na skraju autostrady. Zostanę tutaj, aż ktoś się zatrzyma, pomyślał. Nie wiedział, że na autostradzie nie wolno się zatrzymywać.

Miał dziwne poczucie, że jest duchem nawiedzającym miejsca, o których przedtem marzył. Dotarło do niego, że to nie jego miejsce. Jak wszystkie miejsca emigracji.

Zaczął nasłuchiwać odgłosów. Z nadejściem wieczora zmniejszyła się liczba samochodów. Słyszał deszcz uderzający o asfalt, kilka odosobnionych ptaków wczepionych w ciepłe gniazdo, żaby na nieodległych mokradłach. Tchnienie wiatru tuż przy powierzchni jezdnii. Muzyka świata, którą zawsze słyszał w duchu, w biciu serca, w swoim ciele.

Jego palce same zaczęły się poruszać, jakby dotykały klawiszy.

Gra na pianinie. Nie, *grał*. Kiedyś, w innym życiu. Ale nikt o tym nie wie. Wszyscy mają to w nosie. To talent, który nie jest w żaden sposób użyteczny dla tych, którzy – jak on – *przyjeżdżają*.

W jego mieście to też nie było czymś zwyczajnym. Jego talent przypadkiem odkryła cudzoziemska nauczycielka. Usilnie namawiała jego rodziców, aż pozwolili mu pobierać lekcje gry. Ten czas spędzony przy pianinie... Odczuwał go jak drzwi do innego świata, który nie miał nic wspólnego z codziennością, jak nic innego wyrażającego jego myśli i uczucia, nie tylko zresztą jego samego, lecz również jego rodziny, jego otoczenia, tkając tapiserię dni, jakby, niezależnie od nich samych, muzyka ujawniała serca ludzi w tym samym czasie, gdy próbowali je ukryć. Pianino towarzyszyło jego dzieciństwu, wiekowi młodzieńczemu i marzeniom. Gdy siadał przed klawiaturą, muzyka w całkiem naturalny sposób spływała z jego wnętrza na palce. Naturalny talent, mówiła profesorka, dumna z tego, że go odkryła, obiecując mu piękną przyszłość.

Tutaj nikt nie wyobraża sobie, że przybywający mogą być artystami. Przecież przyjeżdżają z prymitywnych zakątków świata, gdzie sztuka nie przedstawia sobą żadnej wartości. On zna innych muzyków, plastyków, pisarzy. Kiedyś żył w inny sposób. Aż nadeszła milicja i zgarnęła osobników płci męskiej od dziesiątego do sześćdziesiątego roku życia, żeby walczyli na ich wojnie. A także płci żeńskiej od dziesiątego do sześćdziesiątego roku życia, żeby zaspokajały ich potrzeby. I rzeczywiście potem sztuka przestała cokolwiek znaczyć.

- Czyżby więc ci tutaj mieli rację? - zastanawia się. A przecież wyobrażał sobie, że gdy już tu dotrze, zapytają go, jakie są jego pasje, co porabiał w przeszłości, a on, zamiast odpowiadać, zagrałby im koncert nr 2 Rachmaninowa, ten który najlepiej potrafił wyrazić trwogę wobec niebezpieczeństwa, nadzieję, która dyskretnie przepływa pomiędzy dźwiękami pianina, rozkołysane fale wierzące dziurę w brzuchu, cienki promyk światła stawiający opór ciemnościom, gdy ciała zanurzają się w wodzie, gdy usta otwierają się, aby złapać wiatr, gdy serce ściska się, bo wszystko zostawiło się za sobą, i wreszcie gdy pomiędzy świtem a nocą odgaduje się blady promyk brzegu i gdy opanowuje cię nadzieja, ta straszliwa kochanka.

I wreszcie, po dotarciu na płyciznę, oddech, potem dwa. Jeden krok, potem dwa. Z tyłu cienie tych, którzy nie dożyli do końca podróży, długi szereg wygasłych oczu.

I ten instynkt przetrwania sprawiający, że mimo wszystko człowiek nie odpuszcza, nie chce umrzeć.

Kroki tych, co przeżyli, na piasku: to finał koncertu numer 2.

Rachmaninow umiał opowiedzieć tę podróż, której on nie potrafił opisać.

Być może stąd ten ciężar w trzewiach przybywających: że przeżyli, podczas gdy tylu innych zginęło. To, że się przeżyło, wywołuje poczucie winy. Jakby się zjadło ciała innych, aby osiągnąć swój cel.

Rozumie, że nikt nie może, nie chce stawić czoła temu stwierdzeniu. Lepiej przekonać samego siebie, że wszyscy ci ludzie umierają, bo chcieli opuścić swoje naturalne środowisko, opuścić miejsca, które do nich należą, opanować te, które do nich nie należą. Że porzucili swoje źródło, chociaż powinni w nim trwać jak zwierzęta w klatce, pomimo że świat wokół nich się rozpadał.

Tym oto stwierdzeniem kończyłby się koncert, którego ostatnie nuty zagrałby prawie bezgłośnie.

Zdaje sobie sprawę, że znów zaczął iść, jak lunatyk, powłócząc nogami i że jego stopy krwawią. Przykleiły się do butów. Zdejmie je razem ze skórą.

Tak jest z tymi wiecznymi pielgrzymami, którzy nie odnajdują miejsca przeznaczenia.

Tymczasem jednak jego palce nie przestają grać. Na powietrzu, na czasie, na wietrze, na życiu.

Gdy nadeszła milicja, postanowił uciec. Wiedział, że gdyby kiedykolwiek jego dłonie posłużyły do zabijania, nie byłyby już

w stanie dotknąć klawiszy. Dlatego zaryzykował tę podróż, którą ryzykują wszyscy. Podróż zgubną, morderczą, prawdziwą gehennę. Podróż, w której umierają wszyscy, ale w którą wierzą wszyscy, ponieważ są niespełna rozumu.

Jego palce nigdy nie odnalazły klawiatury, chociaż nigdy nie przestały wygrywać melodii, które słyszał w swojej głowie.

Krok za krokiem, jak hen daleko na pustyni, jak hen daleko na drogach wiodących ku nieznanym krajom, w których spojrzenia, już tam, były wrogie. I padali jeden za drugim. Drogi wychodźstwa nie przebaczą.

W końcu zatrzymuje się samochód policyjny. Żandarmi pytają go, dokąd idzie. Wyciąga z kieszeni kartkę z adresem schroniska dla imigrantów. Jest pomięta i wilgotna, ale czytelna. Patrz na nią z osłupieniem. Jeszcze piętnaście kilometrów, mówią mu. Rozumie w połowie. Wzrusza ramionami, zmęczony. Jeden kilometr czy piętnaście, co za różnica? Nie może przestać iść, bo jak przestanie, zatrzyma się już na dobre.

Mówią mu, żeby wszedł do samochodu. W środku ukradkiem zdejmuje buty. Natychmiast pojazd wypełnia straszliwy smród. Jeden z żandarmów się odwraca, patrzy na jego nogi, krzywi się. On i jego kolega natrzęsają się. Z powrotem zakładają buty. Krew jest lepka, na podeszwie mlaska jak pijawka.

Krajobraz przewijający się za oknami wydaje mu się zarazem dziwny i uspokajający. Widzi drzewa o obciętych gałęziach jak podniesione w geście rozpaczki kikuty. Wyglądają smutno. Żandarmi znowu się śmieją. Nie potrafią się powstrzymać aż dojadą na miejsce. Opuścili szyby, żeby lepiej dać do zrozumienia, dlaczego się śmieją. Wiatr jest porywisty i chwyta go za gardło. Sprawia, że łzawią mu oczy. Nie tylko od wiatru.

Gdy dojeżdżają na miejsce, wysadzają go przed dużym starym domem, w głębi cienistego ogrodu. Czuje się lepiej, miejsce jest ładne, przyjemne, emanuje spokojem. Liście zataczają się jak pijane od nagłej bryzy. Czuje się podle, że zwątpił w gościnność tych ludzi. Przywieźli go tu samochodem i dali mu piękne miejsce do życia. Zaskakuje go, że się uśmiecha.

Młoda kobieta na recepcji jest życzliwa, miła. Mówi do niego po angielsku, wiedząc, że nie zna dobrze francuskiego. Wyjaśnia, że będzie zakwaterowany z innymi, którzy złożyli wniosek o azyl, że dostanie kieszonkowe, że pomogą mu w załatwianiu formalności, wypełnianiu dokumentów. Zobacz pan, szybko się pan przyzwyczai, mówi kobieta. Teraz on się uśmiecha. Chciałbym się umyć, mówi. Oczywiście! – odpowiada kobieta. Wszystko, czego panu potrzeba, jest na dole.

Na dole? Są na parterze. On nie rozumie, o co chodzi. Ona daje mu znak, żeby za nią poszedł. Wychodzą z ładnego domu i kierują się na koniec ogrodu.

Im dalej idą, tym bardziej jego krok staje się cięższy. Wie, że wszystko zaraz się załamie. Miłe wrażenie sprzed chwili rozplywa się. Przez drzewa nie przebija się żadne światło. Bez światła, ponura pogoda i jego trudna sytuacja kładą się znowu ciężarem na jego ramionach, na głowie.

Rzuca spojrzenie do tyłu, jakby żegnał się z nadzieją.

Przed nim wznosi się mała betonowa struktura, szara i surowa. Wydaje się zbyt mała, żeby można w niej było znaleźć schronienie. W czymś w rodzaju budki wartowniczej, trzyma straż jakiś znudzony człowiek. On nie rozumie, do czego służy ta struktura. Żelazne drzwi, które otwiera młoda kobieta, są ciężkie, grube. Betonowe schody oświetlone bladymi neonówkami prowadzą do wnętrza ziemi.

Nie odważa się postawić stopy na pierwszym stopniu. Obawia się, że nie będzie drogi powrotu. Myśli o Dantem, przychodzi mu do głowy, że rzeczywiście musi porzucić wszelką nadzieję. Zna na pamięć te wersy:

*„Przeze mnie droga w gród łez niezliczonych.  
Przeze mnie droga w boleść wiekiustą,  
Przeze mnie droga w naród zatraconych.  
Mój budowniczy był wzniosłym artystą,  
Sprawiedliwości dna grunt mój dosięga.  
Mnie zbudowała wszechmocna potęga,  
Mądrość najwyższa, miłość samodzielna.  
Przedemną rzeczy nie było stworzonych  
Prócz nieśmiertelnych — i jam nieśmiertelna!  
Wchodzący we mnie, zostawcie nadzieję!”  
W tych słowach napis na bramie czernieje.  
„Dla mnie, o mistrzu, straszna treść jej godła”.  
Mistrz mówił, jakby świadomy tej strony:  
„Tutaj lękliwość wszelka, słabość podła,  
Niech zamrą w tobie, tu zbyć je przystoi.  
Przyszliśmy w miejsce, gdzie oglądać mamy  
Lud nędzny, światła prawdy pozbawiony.”<sup>1</sup>*

Młoda kobieta dostrzega jego wahanie, szarą bladość jego spojrzenia. Patrzy na niego z pewnym niepokojem. Niech się pan nie przejmuj, mówi. Z początku to wygląda przerażająco, ale przyzwyczai się pan.

<sup>1</sup> Dante Alighieri, *Boska Komedia*, „Piekło, III”. Tłumaczył Julian Korsak.

On patrzy na te schody, które prowadzą pod ziemię i pojmuje. Jest już martwy. Nie zdawał sobie z tego sprawy. Teraz wejdzie do swojego grobowca, pomiędzy *lud nędzny, światła prawdy pozbawiony*. Wszystko, co przydarzyło mu się do tej pory, było tylko preludeum. Musi porzucić wszelką nadzieję.

Pochyla głowę, akceptując swój los. I schodzi.

Powoli dochodzą do niego dźwięki. Głosy, płacze, języki. *Dla nich nadziei nie ma drugiej śmierci, myśli.*

W przeciwnym kierunku tego miasteczka nad brzegami Jeziora Lemańskiego, leży skulony osad. Pomiędzy nagimi ścianami ze zbrojonego betonu, głęboko pod ziemią, na betonowej podłodze stoją piętrowe łóżka. Śpią po trzydziestu w każdej sali, w bladym świetle neonówek. Odór jest nie do zniesienia: męskie ciała szybko i źle obmyte, stopy zainfekowane grzybicą, zastarzały pot, nocne pierdnięcia zastygłe w stojącym powietrzu, odpadki piętujące się w workach na śmieci. Nigdy nie siedział w więzieniu, ale pojmuje, że tutaj jest więzienie gorsze niż to, w których zamyka się przestępców.

Młoda kobieta czerwieni się pod jego spojrzeniem. Z półki bierze pakunek zawierający ręcznik, kostkę mydła i kilka innych artykułów higienicznych i podaje mu je.

Ma ochotę powiedzieć jej, żeby sobie zabrała ten pakiet, bo nie ma co z nim zrobić, ale czuje wobec niej prawie litość. Bierze go i zagłębia się w obiecaną piekło.

Znowu przemawia do niego Dante:

*Wstąpiłem w progi tajemniczej bramy.  
Stamtąd wzdychania, żale i okrzyki  
Brzmiały pod niebem bez gwiazd osamiałem;  
Słyszając jęk ludzki, zrazu zapłakałem.  
Okropne mowy, zmieszane języki  
Bólu i gniewu, klask dłoń w dłonie dziki,  
Głosy na przemian ostre, to chrypiące  
Tworzyły hałas starciem się wzajemnym,  
Który złamany na wrzasków tysiące  
Wił się w powietrzu nieśmiertelnie ciemnym,  
Jak tuman piasku, gdy nim wicher dysze.  
Ja, mając zgrozą opasaną głowę,  
Mówiłem: „Mistrzu, ach, co ja tu słyszę?  
Co za lud cierpi męki tak surowe?”  
A Mistrz: „Los nędzny widzisz tych, co cały  
Żywot przeżyli bez hańby i chwały.*

W czasie następnych dni, pomiędzy tymi smutnymi duszami, co żywot przeżyły bez hańby i chwały, pogodził się z tym, że jest u kresu życia. Że nic nie jest ważne. Że ta podziemna egzystencja w schronie przeciwartomowym ofiarowanym jak ochłapy, jak jałmużna tym, którzy nie mają niczego, a stali się zwierzętami jaskiniowymi wypuszczanymi tylko o określonych porach, żeby pooddychać powietrzem na zewnątrz i zaraz potem zmuszanymi do powrotu, do oddania swoich znaków tożsamości i przynależności do rodzaju ludzkiego. Tylko na taką wegetację zasługują wszak tacy jak on, którzy podjęli próbę uwolnienia się od swojego przeznaczenia. Nie zasługujemy na dom, ogród, powietrze, którym da się oddychać, przestrzeń życiową, myśli. Dają nam to, na co zasłużyliśmy – podziemne więzienie, w którym spojrzenia stają się szalone, tworzą się obozy ze względu na pochodzenie etniczne, gdzie nie sposób nam uwierzyć w nasze własne człowieczeństwo.

Porzuciliśmy wszelką nadzieję.

Oto, co próbuje powiedzieć tym, którzy są teraz naprzeciw niego.

Rozumiem, mówi. Rozumiem, że nie mam prawa do waszej ziemi, do waszych dóbr.

Rozumiem, że jestem intruzem i osobnikiem podejrzanym.

Rozumiem, że nie istnieję. Jestem znikąd. Jestem nikim. Nie powinienem istnieć.

To miejsce uświadamia mi, że nie jestem mile widziany. Na każdy atom powietrza trzeba sobie zasłużyć. Tak, do tej pory nie pracowałem na ani jeden z tych atomów powietrza. Chciałbym, jestem gotowy, lecz dopóki tego nie zrobię, wiem, że nie mam prawa niczego żądać.

Pytacie mi się, co chciałbym robić?

Powiedziałem wam: chciałbym uprawiać muzykę.

To nie jest pożyteczne? Może. Ale widzicie, sądzę, że Rachmaninowowi udało się powiedzieć to, co przeżyłem w czasie mojej podróży tutaj. Tylko zasiadając do pianina mógłbym wam to również powiedzieć. Jak fala bólu wyłania się z mroku i nabrzmiewa. Jak horyzont oddala się i znika. Jak otchłań jest otwartym pyskiem czekającym, aby was połknąć. Jak schody prowadzące pod ziemię paraliżują was i przerażają.

Nie dysponuję niezbędnym językiem, aby wam to wszystko przekazać. Moim niezbędnym językiem jest muzyka. Jeśli zechcecie mnie posłuchać, zrozumiecie. To, jak się uratowałem, moją



ucieczkę. Jak jesteśmy w stanie przekroczyć granice naszej wytrzymałości. Jak matki godzą się na to, aby wziąć swoje dzieci na ręce i wejść na łódki, które kołyszą się w takt zapowiedzi utonięcia. Ponieważ u samego kresu czeka na nie ta smużka światła.

Oto, co nam mówi ta muzyka.

Mówicie mi, że Rachmaninow, że Dante są przedstawicielami waszej kultury, a nie mojej? Że ich język nie jest moim?

W takim razie niczego nie zrozumieliście. Należą do świata, jak ci z moich, którzy tworzyli, budowali, produkowali, płodzili.

Wszelka muzyka, cała sztuka niesie w sobie okrucich wieczności. Nawet dla matki, która pogrąża się w falach, podając swoje dziecko rękom, które je uratują. To, co ludzkie, zawsze uratuje to, co ludzkie. Oto, co mi mówią ci artyści, którzy przez cały ten czas zachowali mnie przy życiu.

Oto, co zrozumieliśmy obok tych, na których położyło swój palec przeznaczenie. Godząc się na śmierć, powiedzieli, patrząc nam w oczy: jesteś moją nadzieją. Jesteś moją kontynuacją. Jesteś moim następnym krokiem poza otchłanią.

Zatem zrozumcie, gdy drzwi do schronu się otwały, a ja nie usłyszałem głosu nadziei, lecz – przeciwnie – wezwanie Dantego, spostrzegłem to, czego nikt nie widzi, gdy rozpoczynamy naszą niebezpieczną podróż. To te miejsca, tutaj, straciły wiarę.

Nie my. Nie my, których wiedzie wiara we wszystko i przeciw wszystkiemu.

*Straciliście wiarę w człowieka.*

To wszystko, co miałem do powiedzenia.

Przełożył z francuskiego (*La langue nécessaire*)  
Krzysztof Jarosz



## Ananda Devi

### Perkal

I  
Pomimo, że nakłuwam sobie koniuszki palców, atrament nie  
napływa.  
Jakież to było piękne przyzwyczajenie.  
Za pierwszym razem stało się to przypadkiem: siedząca dziew-  
czynka  
Grzeczna w marszczonej sukience, skrzyżowane nogi, białe  
buty i  
skarpetki, na czole grzywka, bardzo długie włosy  
ściśle splecione, policzki pyzate od pieszczot, buzia ściśnięta,  
Skondensowana, krótki spazm gotowych do płaczu nozdrzy,  
Polecenie mojej matki, żebym uważała, małe rączki  
niezręczne niewprawne, lewa trzymająca kwadratowy kawałek  
surowego  
perkalu, prawa igłę nieomal zbyt cienką, żeby była prawdziwa:  
szylam.  
Ale najpierw trzeba było nawlec igłę. Ślini się nieć  
wilgotnym językiem, żeby zmusić ją do przejścia przez ucho,  
przez ucho  
Szary kot uciekający przed nocą, ucho igielne Szeherezady,  
Ale nie, mój umysł odciągał mnie zbyt daleko, to była zwykła  
domowa czynność szycia i oto nieć przechodziła, prawie  
nie drgając, przez mikroskopijną szparkę, przez którą nawet  
powietrze nie przechodziło,  
i zniecierpliwiona, wbiłam igłę w perkal  
przez co, nieświadoma, z rozkoszą wbiłam ją w swój pulchny  
palec wskazujący  
Z palca wypłynął czerwony atrament. Cienki, precyzyjny  
Strumyczek, którym, zafascynowana, po pierwszym krzyku  
zranionego zaskoczenia, zaczęłam kreślić na tkaninie litery.  
Wydało mi się to łatwiejsze niż nawlekanie igły i  
wolne, punkt po punkcie, wyszywanie arabski na jedwabiu.  
Mojej matce nie udało się nauczyć mnie ani szycia, ani haftu.  
Za to jakie piękne słowa przyozdobiły moją pamięć!  
Długo wyszywałam moją krwią tkaninę marzeń  
Niestety, w końcu wyczerpałam tych kilka litrów, które  
mnie wypełniały, więc na próżno, blada i wychudzona,

przepatrywałam swoje ciało, nie udało mi się z niego wyciągnąć nic poza ciszą.

## II

Tego wieczora przechadzałam się w stroju wiosennym, w długiej białej sukni i kwiecistym kapturku, tak jak to lubią dziewczynki które nie rosną, w uszach kolczyki w kształcie pszczoł a w kąciku ust rysunek w kształcie kwiatu, kiedy z daleka zobaczyłam zwierzęcy kształt o bladym spojrzeniu, groteskowo napuszony.  
Bałam się potworów i tamten to poznał.  
Zbliżył się, powąchał moje dłonie, objawił mi swoje kły i swoją złość. Jego sierść pachniała morzem. Algi zwisały z jego szyi i pieściły mu boki. Kilka łez piasku przykleiło się do jego rzes.  
Po chwili jego oddech splótł się z moim a w jego oczach ujrzałam zwierzęcy lęk.

## III

Którejś nocy obudziłam się i zawołałam swoją siostrę imieniem Dinarzade. Uśmiechnęła się, ale zdawało mi się, że czekała nas topór. Muszę nizać swoje opowieści, powiedziała jej, żeby sporządzić z nich różaniec. Będziesz go nosiła na szyi. Żadne ostrze nie będzie mogło jej przeciąć.  
Od tej pory nocami nie spałam. Musiałam otoczyć sułtana moimi zdaniem. Opowiadać mu o podróży noszących swoje życie na ramionach: jeśli mnie upuścisz, mówiliby im, umrzesz.  
Chodź wszędzie ze swoim życiem siedzącym ci na ramionach. Podobne jest do starego szkaradnego człowieka, którego uda ściskają ci szyję. Jego paznokcie zagłębiają się w twoim karku i kłaczek po kłaczku wyrrywają ci wszystkie twoje włosy.  
Sułtan roześmiał się: spójrz na mnie, pięknego i młodego, czy sądzisz, że moje życie jest starym szkaradnym człowiekiem? To kobieta piękna i dojrzała, a jej sok ma barwę pereł, które ozdabiają jej szyję.  
Za nim stary człowiek położył sobie palec na ustach i dał mi znak, żeby nic nie mówić. Żaden różaniec nie ochraniał jego szyi.

## IV

Ta opowieść – rzekła Szeherezada – jest bardzo piękna.  
Opowiedz mi ją – odparł sułtan.  
Pewnego dnia, księżę przebrany za żebraka –  
Dlaczego był przebrany za żebraka? – spytał sułtan.

Ponieważ, gdy się rodził, jego matka królowa straciła głos –  
Dlaczego straciła głos? – spytał sułtan.  
To dlatego, że kiedy królowa miała zaledwie piętnaście lat, ude-  
rzyła małą służącą o złotych oczach.  
Dlaczego uderzyła służącą? – spytał sułtan.  
Ta służąca, która nie była służącą, skradła kalifowi ptaka o  
bursztynowych piórach, ponieważ był jej kochankiem.  
Jak kochanek zamienił się w ptaka? – spytał sułtan.  
Otóż pewnego dnia kochanek, który był księciem przebranym  
za żebraka... – odpowiedziała Szeherazada.

## V

Sny sułtana i potwora pomieszały się.  
Księżyc i biała zasłona przekształciły je w stworzenie  
Dwugłowe. Każde patrzyło w przeciwną stronę, ale ich ciało  
bliźniaków syjamskich biło tylko jednym sercem.  
Dziewczynka słuchała ich. Sułtan mówił o śmierci a  
potwór o narodzinach. Potwór nosił w sobie małe  
Ciałko pokryte czerwonym kapturkiem i kochał je.  
Czekał aż ktoś przyjdzie otworzyć mu brzuch.  
Sułtan myślał o kobiecie, której jutro zetnie głowę,  
i o tej z następnego dnia i z jeszcze następnego i z kolejnego.  
Długi naszyjnik z kobiecych głów z włosami prostymi lub  
Kręconymi, ciemnymi i jasnymi, o twarzach tak do siebie po-  
dobnych w owym  
niepochwytnym spoczynku – klejnocie najrzadszym ze wszyst-  
kich, które  
kiedykolwiek posiadał – że głowy te, co wieczór, opowiadały  
jakąś historię.  
Był sobie raz...  
Once upon a time...  
Enn zur dan enn pei...  
Dziewczynka obserwowała formę opowiadań i ich proste  
Okrucieństwo: tak będę pisać, rzekła nakłuwając sobie  
Palec.  
Trzy kropelki krwi rozgwieździły się na jej pościeli.

## VI

Małe diabełki czuwają. I duże też.  
Muślinowa suknia rozsnuwa się kwiatową koroną po stawie,  
Gdy dłoń za kostkę ciągnie i jeszcze ciągnie. W cieniu  
Jaskiń olbrzym szlocha zdejmując delikatną skórę  
Dziewcząt.  
Wieczierzajmy, wieczierzajmy, ding dong.  
Na paterze wymieniają się pierzaste pocałunki.  
Szpony cię grzebią.  
Trzy kropelki krwi o jasnym śpiewie.  
Dla każdego.

## VII

Nie śpij tej nocy dziewczynko: noc ma ci za złe, że jesteś.  
Nie pozwól, żeby objęła cię swoją miękką pościelą.  
Nie mów jej o czym śniesz.  
Nie ujawniaj czerni pod swoimi stopami.  
Nie mów o falach i wilkach.  
Nie przyznawaj się, że kiedy biegniesz po schodach  
Stopnie usuwają ci się spod stóp.  
Noc karmi się twoimi lękami.  
I, kładąc swoje mroczne usta na twoich,  
Wdmuchuje ci je z powrotem, po tysiącokroć rozpamiętane,  
Obrzmiałe, zwielokrotnione, spuchnięte,  
Za duże na twoje szczupłe ciało.

## VIII


Więźniarko mitów, żyjesz na wspak, podążając za ścieżkami  
i okruchami, łajnem sępów, skałami o rozłożystych  
skrzydłach, pamięcią rozsiewaną, by lepiej cię zmylić, cierniami,  
co zbyt spieszenie wyrastają pod podbiciem twojej stopy, opowie-  
ścią o  
zadrapaniach na twojej gładkiej jeszcze skórze, echem czarownic  
ujeżdżających swoje księgi zaklęć, krzykiem grzmotu pożerającym  
Górę.  
Długo jeszcze wsłuchiwała się będziesz w cierpliwość wody  
Zanim w niej zanurkujesz.  
Twoje warkocze zawsze pętać ci będą dłonie,  
a śpiąca opowiadaczka, uwiązana do nici, którą sama  
wysnuła ze swej słodkiej śliny  
utka więcierz  
który ją oplecie  
potem ściska, wreszcie przydusza i więzi,  
długo po wypowiedzeniu ostatniego słowa,  
które wyszło z jej cienistych ust,  
rozrywając delikatny perkal.

Przełożył z francuskiego (*Percalle*)  
Krzysztof Jarosz



**Katarzyna Wiśniewska-Szaran**

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-6997-9411>

**Ananda Devi – pisarka skrzyżowania kultur**

### **Ananda Devi: a writer at the crossroads of cultures**

**Abstract:** Ananda Devi is a francophone-Mauritian writer who lives (and creates) near Geneva. She is the author of numerous novels, short stories and volumes of poetry. Although the stories of her characters are fictitious, Devi's texts are strongly inspired by her native island, its history and its ethnic, cultural and linguistic heterogeneity. In her novels, Devi employs numerous stylistic devices to empower individuals who are regarded as worse, excluded from the society due to their deficits.

**Keywords:** Ananda Devi, Mauritius, novel

Ananda Devi<sup>1</sup> jest jedną z najwybitniejszych reprezentantek współczesnej literatury franko-maurytyjskiej. Zadebiutowała na scenie literackiej w wieku piętnastu lat (1972), zostając laureatką literackiego konkursu ORTF za najlepszą nowelę francusko-języczną *La Cité Atlee* (SAMUEL), a od ponad trzydziestu lat wydaje swoje teksty w największych domach wydawniczych we Francji: Gallimard i Grasset (SZTUKA). Ananda Devi urodziła się na Mauritiusie w rodzinie plantatorów trzciny cukrowej. Jej ojciec pracował w polu, a matka zajmowała się domem (SPEAR). Najmłodsza z trójki rodzeństwa zawsze mogła liczyć na wsparcie rodziców, którzy kładli duży nacisk na wykształcenie i rozwój artystyczny dzieci (JAROSZ, 2019, s. 158). Jak sama powtarza: „W moim domu zawsze było dużo książek. Moi rodzice uwielbiali czytać i opowiadać mi historie. Mój ojciec opowiadał mi bajki, a moja matka fragmenty Ramayany i Mahabaraty” (SAMUEL).

W liceum Ananda Devi zdobyła stypendium i wyjechała na studia do Londynu, gdzie następnie obroniła doktorat z antropologii. Mimo że – jak sama podkreśla – pasjonuje się językiem, nie zdecydowała się na studia z nim związane, żeby nie rozebrać go na części i nie zepsuć magii, która mu towarzyszy (SAMUEL).

Aktualnie Ananda Devi mieszka pod Genewą, gdzie pisze, a wcześniej pracowała jako tłumacz. W ostatnich latach najwięk-

1 Ananda Devi nie jest prawdziwym nazwiskiem pisarki, lecz jej pseudonimem, to skrót utworzony z nazwisk: Nirsilmloo – jej panińskiego nazwiska i Anenden – nazwiska męża (JAROSZ, 2019, s. 147).

szą sławę przyniosły pisarce powieści, choć nie należy zapominać, że Devi wydała ponad trzydzieści nowel, napisanych w kilku językach: francuskim, kreolskim i angielskim<sup>2</sup>, trzy zbiory poezji, a w 2011 roku pisarka opublikowała również tekst o charakterze autobiograficznym: *Les hommes qui me parlent*. Jej książki tłumaczone są na kolejne europejskie języki i zdobywają czytelników w kolejnych krajach.

Ananda Devi należy do pierwszej generacji maurytyjskich pisarzy post-niepodległościowych (piszących po 1968) i do drugiej fali pisarek maurytyjskich piszących w języku francuskim. Vicram Ramharai, badacz literatury franko-maurytyjskiej, przedstawia ją także jako pierwszą maurytyjską „nie-białą” pisarkę publikującą na wyspie (RAMHARAI, 2006, s. 189–190). Ananda Devi kategoryzowana jest na wiele sposobów: w nurtach postkolonialnym czy feministycznym, jako pisarka insularna oraz zaangażowana. Jak widać nie jest jej łatwo uciec od klasyfikacji i etykiet, tym bardziej biorąc pod uwagę historię miejsca, z którego pochodzi (dynamicznie rozwijające się, pluralistyczne społeczeństwo maurytyjskie), tudzież tematykę jej powieści. Dlatego tak ważna dla lektury tekstów Anandy Devi jest znajomość kontekstu historyczno-społecznego, z którego wyrosła. Jak twierdzi Vicram Ramharai: „Pisarz, jakkolwiek by był, jest wytworem społeczeństwa, w którym się rozwija. Jest zatem normalne, że odtwarza życie społeczne w takiej czy innej formie czy estetyce – w swoich pracach. Czy to po to, by głosić przynależność do tego społeczeństwa, czy to wręcz przeciwnie, żeby je krytykować. Dlatego też trudne jest dla pisarza pozostanie całkiem neutralnym” (RAMHARAI).

Teksty Anandy Devi zdecydowanie nie należą do neutralnych. Kumulują w sobie cały wachlarz długo tłumionych emocji bohaterów, które odzwierciedlają ich relacje ze światem: zarówno z innymi ludźmi, jak i z przestrzenią. Miejsce, z którego pisarka pochodzi, ma zatem istotny wpływ na tematykę jej powieści.

Jak mówi o sobie i mieszkańcach Mauritiusa pisarka: „Wszyscy jesteśmy imigrantami, a nasza historia trwa niewiele ponad trzy stulecia” (CORIO, 2005, s. 146). Mauritius to przecież bezludna niegdyś wyspa, odkryta przez Portugalczyków na początku XVI wieku (TOUSSAINT, 1971, s. 23). Po dwóch nieudanych holenderskich próbach, została skolonizowana w 1721 roku przez Francuzów, a w 1812 roku przejęta przez Brytyjczyków. Jej dynamiczny rozwój wymagał dużych nakładów taniej siły roboczej, co wymusiło sprowadzenie na wyspę tysięcy niewolników i pracowników rolnych. Wyspa stała się w ten sposób domem nie tylko

2 Wydane w kolekcji „Maurice” wydawnictwa Immedia, założonego i prowadzonego przez innego maurytyjskiego pisarza – Barlena Pyamootoo (GALIBERT, dostęp: 14.03.2020).



dla europejskich kolonizatorów, lecz także dla potomków malgaskich i mozambickich niewolników, sprowadzonych na wyspę przez Francuzów, a potem – już za brytyjskiego panowania, po zniesieniu niewolnictwa w 1835 roku – dla indyjskich kulisów oraz dla przybyłych na wyspę handlarzy i pracowników chińskich. Na przestrzeni nieco ponad 2000 km<sup>2</sup> żyją zatem potomkowie przybyłych na Mauritius mieszkańców trzech kontynentów: Afryki, Azji i Europy. Jak podkreśla Ananda Devi: „Najważniejsze jest jednak to, że historia [Mauritiusa] opiera się na dwóch fundamentalnych rozłamach: niewolnictwie, z całym towarzyszącym mu obciążeniem historycznym, oraz na tym, co historyk Hugh Tinker nazwał »nowym systemem niewolniczym«, czyli na sprowadzeniu indyjskich robotników jako taniej siły roboczej do kolonii. [...] Trudno jest wyjść bez szwanku spod takiego historycznego obciążenia” (CORIO, 2005, s. 146). Historia wyspy naznaczona jest krwawą walką o wpływy, a wyzysk i handel ludźmi leżą u podłoża społeczeństwa maurytyjskiego. Oswojenie i akceptacja tejże historii stanowią jedno z największych wyzwań społeczeństwa maurytyjskiego, a jej echa przenikają pejzaż literacki wyspy, z którego to wyłania się obraz wyspy daleki od przysłowiowego raju.

Krwawa historia wyspy nie jest jedynie źródłem jej problemów. Thomas Eriksen, norweski antropolog, nazywa Mauritius „laboratorium różnorodności” (ERIKSEN, 1998, s. IX), gdyż wynikający z tej samej historii maurytyjski pluralizm stanowi źródło bogactwa wyspy; zarówno etnicznego, kulturowego, jak i językowego, a także – jak podkreśla sama pisarka – wynikającej z nich hybrydowości, inspiracji dla jej tekstów, którą w jednym z wywiadów nazywa „źródłem szczęśliwej różnorodności” (CORIO, 2005, s. 145).

Jak zaznacza Jean-Louis Joubert (JOUBERT, 1991, s. 103), na wyspie usłyszeć można siedemnaście, a nawet osiemnaście języków – ich liczba zmienia się w zależności od cytowanego źródła: a językiem urzędowym, którym jest angielski, mówi niecały procent populacji (CIA). Pisarz maurytyjski staje zatem przed trudnym zadaniem – wyboru języka literackiej ekspresji. Choć samej pisarce ten wybór wydaje się naturalny, rodzi on wiele pytań u europejskiego badacza. Wychowana w wielojęzycznym społeczeństwie pisarka stykała się na co dzień z wieloma językami: w domu i najbliższym otoczeniu rozmawiano po kreolsku, jej matka mówiła do niej w telugu, w szkole komunikowano się po francusku, a w radio można było usłyszeć jeszcze więcej języków, w tym angielski, hindi i kantoński. Sama pisarka następująco podsumowuje swoją sytuację językową: „Dziś mam zwyczaj mówić, że moim językiem ojczystym jest kreolski, językiem serca jest francuski, a językiem mojej matki jest telugu” (CORIO, 2005, s. 147). W swoich powieściach Ananda Devi uprzywilejowa-

ła język francuski, aczkolwiek opublikowała także kilka pojedynczych tekstów w językach kreolskim i angielskim, a jej powieści zawierają liczne wtręty z innych języków, zwłaszcza wspomnianego już kreolskiego, który jest językiem najbliższym wielu bohaterom powieści.

Ananda Devi jest autorką dwunastu powieści. Większość z nich rozgrywa się w przestrzeni maurytyjskiej oraz tych historycznie lub administracyjnie z nią związanych (akcja *Soupir* rozgrywa się na Rodrigues, a *Indian Tango* w Delhi). Akcję dwóch ostatnich (*Les jours vivants* i *Manger l'aurte*) pisarka przeniosła do zachodniego świata. Zmiana miejsca fabuły ma nadać tematyce powieści bardziej uniwersalny wymiar.

Jej pierwsza powieść, *Rue de la Poudrière* (1989), jest historią zaniedbanej przez rodziców dziewczyny, która zostaje prostytutką. Kiedy nieświadoma tożsamości jednego z klientów dowiaduje się, że spała z własnym ojcem, popełnia samobójstwo. Bohaterka *Le voile de Draupadi* (1993), hinduska z wykształconej rodziny, mimo że nie wierzy w moc religijnych obrzędów, zmuszona jest do wykonania rytuału przejścia po rozżarzonych węglach, żeby wyprosić u indyjskich bogów (bezskutecznie) zdrowie swojego dziecka. W *L'Arbre fouet* (1997) bohaterka powieści Anéena, jej ojciec i jej mąż wierzą, że kobieta jest kolejnym wcieleniem niegdyś żyjącej Déviki, ojcobójczyni. Żadne z nich nie jest w stanie zaakceptować karmy, którą dziewczyna została naznaczona. Bohaterka uwalnia się od niej dopiero wtedy, kiedy symbolizującą ją drzewo zostaje ścięte. *Moi, l'interdite* (2000) to narracja dziecka, następnie kobiety, której płęć i zajęcza warga stają się wytłumaczeniem wszelkich rodzinnych niepowodzeń. Odrzucona przez najbliższych, zaniedbana i zmaltretowana, żyje zamknięta w piecu do wypalania wapna. *Pagli* (2001) opowiada historię zakazanej miłości, w którą ośmiela się zaangażować hinduska mężatka. Siłą odseparowana od kreolskiego kochanka, zostaje uwięziona w kurniku, gdzie w trakcie ulewnych deszczy, topi się. Za złamanie zasad wyznaczonych przez zbiorowość kobieta zapłaciła najwyższą cenę – straciła życie. *Soupir* (2002) przedstawia historię całej grupy ludzi uznanych przez społeczeństwo za zbędnych ze względu na różnorodne ułomności. Bohaterowie żyją w skrajnej biedzie, nie mają pracy, cierpią z powodu chorób i niepełnosprawności – czerpią ze społeczeństwa nic do niego nie wnosząc. Pozostawieni sami ze swoimi problemami, wynoszą się z miasta na tytułowe wzgórze w poszukiwaniu lepszego życia. Na próżno, gdyż pozostawieni sami sobie, nie są w stanie sprostać trudnym życiowym warunkom. *La vie de Joséphin le fou* (2003) to historia dziecka zaniedbanego przez matkę, odtrąconego przez ludzi, którego usilne pragnienie miłości zmienia w potwora i mordercę. Zarówno *La vie de Joséphin le fou* jak i wcześniej wspomnianą *Moi, l'interdite* można traktować jako studia ludzkiego okrucieństwa (z powodu

ogromu krzywd, których doświadczają bohaterowie). Ewa ze swych zgliszcz (2006) przedstawia historię czworga młodych ludzi z wykluczonej dzielnicy Port-Louis, którzy mimo że dorastają w środowisku przesiąkniętym przemocą i alkoholizmem, starają się odnaleźć w nim swoje miejsce. *Indian Tango* (2007) to powieść o kobietach, ich życiu i pragnieniach, relacji z mężczyznami i poszukiwaniu miejsca w patriarchalnym społeczeństwie Indii, któremu się przeciwstawiają. *Zielone Sari* (2009), to analiza wypełnionych przemocą relacji rodzinnych (ojca z żoną, a następnie z córką i wnuczką), prowadzona z perspektywy umierającego kata-narratora. *Les jours vivants* (2013) to historia czekającej na miłość starszej kobiety, która za wszelką cenę stara się jej zaznać, a także konsekwencji jej naiwnych decyzji. *Manger l'autre* (2018) jest kolejną książką Anandy Devi skoncentrowaną wokół trudnej relacji pierwszoplanowej bohaterki, chorobliwie otyłej nastolatki, z bliskimi i otaczającym ją społeczeństwem. Pisarka kolejny raz zwraca uwagę na konsekwencje społecznego stygmatu.

Nawet tak pobieżna analiza powieści Anandy Devi pozwala wyodrębnić kluczowe elementy, wokół których skoncentrowana jest ich akcja oraz zauważyć podobieństwo poruszanych przez pisarkę problemów, które powieść jako gatunek pozwala wyeksponować.

Szkieletem większości z nich jest niewątpliwie wyspa i elementy, które ją tworzą, a tym samym nadają rytm powieściom: ocean, trzcina cukrowa, słońce i wiatr. Pisarka przybliża ją ograniczonymi środkami. Czasem używa jedynie pojedynczych obrazów, dźwięków czy zapachów, przenikających do świata bohaterów, a także emblematycznych dla wyspy roślin czy potraw. „Dorastałam w zapachu [...] wywarów z rzodkwi i zielonych naci” (DEVI, 2000, s. 28), „tego dnia trzcina spłonęła, a wiatr przyniósł mi gorzki zapach palonego karmelu” (DEVI, 2000, s. 17) – opowiada Mouna, bohaterka *Moi, l'interdite*. Wyspa nie jest jedynie tłem powieści, urasta często do rangi osobnej postaci. Za pomocą natury i żywołów wyspa staje się dla bohaterów matką i pocieszycielką, jest świadkiem ludzkiej krzywdy. W przypadku Joséphina, narratora z *La vie de Joséphin le fou*, taką rolę pełni morska woda: „Bardzo szybko morze obmyło i uleczyło moje rany” (DEVI, 2003, s. 19). Wyspa przedstawiana jest także jako granica perspektyw, do których zredukowani są protagoniści: „Horyzonty i oczekiwania są tutaj ograniczone. [...] Wszyscy urodziliśmy się zamknięci” (DEVI, 2002, s. 13), podkreśla Patrice Éclairé, narrator *Soupir*. Wyspa (a zwłaszcza oddalony od kontynentów Mauritius) to przestrzeń zamknięta i izolująca, która kształtuje życie bohaterów oraz naznacza całym bagażem doświadczeń, zwłaszcza niejednoznaczną i trudną do oswojenia przeszłością. Pisarka zwraca uwagę na relacje przestrzeni (i poszczególnych jej miejsc) z człowiekiem, na to, jak wzajemnie się modelują i przenikają.

Historyczna fragmentaryczność przestrzeni sprawia, że powieść umożliwia uzupełnienie i oswojenie niepełnej historii Mauritiusa (MAGDELAINE-ADRIANJAFITRIMO, 2006, s. 198–199) – kolejnej składowej powieści Anandy Devi. Właśnie z tego powodu przeszłość wyspy nigdy nie stanowi sedna powieści, a materializuje się w pojedynczych miejscach (wzgórze czy Bwa Mor z *Soupir*), przedmiotach (drzewo chłosty z *L'Arbre fouet* czy wóz z *Soupir*) czy postaciach (strychowa babka z *Moi, l'interdite* czy Constance z *Soupir*) oddając w ten sposób fragmentaryczność a zarazem złożoność maurytyjskiej historii. Zakodowana w wybranych miejscach i osobach zdaje się warunkować życie nieświadomych jej bohaterów, jest też źródłem drzemających w nich niepokojów, a brak zakorzenienia przekłada się na trudność w budowaniu tożsamości postaci.

Zrozumienie własnego miejsca w świecie jest ważną częścią życia bohaterów Anandy Devi. Niektórzy z nich stają przed trudnym zadaniem zredefiniowania na nowo własnej tożsamości, odszukania jej i adaptacji do życia, jakie prowadzą, oraz do miejsca, w którym się znajdują. Przed takim zadaniem staje chociażby Royal Palm, kolejny bohater *Soupir*, który zaraz po narodzinach został porzucony na śmietniku. Jedynym łącznikiem chłopca z tajemniczą przeszłością jest hotelowy ręcznik, w którym go znaleziono (i po którym otrzymał imię). Pozbawiony historii, pozbawiony punktów odniesienia, na próżno szuka celu swojego życia. Inny z bohaterów *Soupir*, Ferblanc, także musi zrekonstruować na nowo swoje miejsce w społeczeństwie. Ten dotknięty bielactwem chłopiec, o wymownym imieniu (Ferblanc znaczy Bielejący), wraz ze stopniową dekoloryzacją skóry traci nie tylko pozycję społeczną, lecz także kontrolę nad własnym życiem, którą bezskutecznie stara się odzyskać. Problem zagubionej tożsamości jest elementem charakterystycznym wszystkich powieści Anandy Devi, nie tylko tych, których akcja osadzona jest w wyspiarskiej przestrzeni. W *Manger l'autre* bohaterka-narratorka powieści relacjonuje poszukiwanie celu i swojego miejsca w świecie oraz trudności, które towarzyszą jej w budowaniu pewności siebie, a tym samym własnej tożsamości.

Pluralizm maurytyjski, i wynikająca z niego hybrydowość, stanowią kolejny ważny element twórczości Anandy Devi, która wyznaje w jednym z wywiadów: „sama jestem głęboko hybrydowa w tym kim jestem i jak piszę” (CORIO, 2005, s. 146). Ta różnorodność etniczna, kulturowa i językowa charakteryzuje nie tylko samą pisarkę, lecz także jej twórczość, przenikając ją na wielu poziomach – począwszy od połączenia orientalnych i okcydentalnych inspiracji, zestawienia różnych języków, aż po uprzywilejowanie Innego w fabule, w tym właśnie wybicie na pierwszy plan postaci hybrydowych, z pogranicza kultur, o niejasnym pochodzeniu, czy też uznanych za inne, gdyż nie wpi-

sujące się w normy wyznaczone przez zbiorowość. Bohaterowie powieści Anandy Devi odbiegają zachowaniem lub wyglądem od reszty społeczeństwa. Studium postaci, jej problemów i lęków, a zwłaszcza wspomniana hybrydowość i inność wynikające z historii wyspy i braku ancestralnego zakorzenia, znajdują się w centrum refleksji pisarki.

W swoich utworach Ananda Devi oddaje głos postaciom, które nigdy nie otrzymałyby go w świecie rzeczywistym. Bohaterowie jej powieści to zazwyczaj jednostki postrzegane społecznie jako słabsze (choć biorąc pod uwagę ciężar stygmatu, jakim są obciążone przez najbliższych lub społeczność, wydają się posiadać dużo więcej siły niż pozostali). Zakwestionowana przez społeczeństwo użyteczność, a ściślej jej brak, wyklucza ich z pełnego udziału w nim, często już na poziomie rodzinnym. Są to postaci zepchnięte do gorszej jakościowo przestrzeni, a nawet do niej zredukowane, ponieważ przestrzeń ta odzwierciedla przypisane im przez społeczeństwo cechy: jałowości i nieużyteczności społecznej. Dlatego też świadomi swych braków bohaterowie *Soupir* decydują się usunąć z życia mieszkańców Port-Mathurin i przenoszą się na wzgórze, którego ziemia przypomina opisem ich samych: „Była wypłowiwała i sucha. Nie zdolna niczym obrodzić” (DEVI, 2002, s. 51) – zauważa wspomniany wcześniej Patrice Éclairé, narrator *Soupir*. Niektórzy nie mają nawet takiego wyboru, ponieważ przyszli na świat już w tym „gorszym miejscu”, jak chociażby Sad, Ewa, Clélio czy Savita z *Ewy ze swych zgliszcz*. Z powodu wiejskiego przesądu bohaterka *Moi, l'interdite* zostaje uwięziona w piecu do wypalania wapna. Ze względu na swoją chorobę bohaterka *Manger l'autre* zostaje ograniczona do przestrzeni własnego domu, a z biegiem czasu i wzrostem wagi do własnego pokoju i łóżka. Bohaterowie z powieści Anandy Devi są wykluczeni z dostępu do podstawowych dóbr i praw, którymi dysponuje pozostała część społeczeństwa oraz pozbawieni więzi z tymże społeczeństwem. Co istotne, choć posiadają wiele cech wspólnych, protagoniści powieści Anandy Devi nie tworzą homogenicznej grupy, różnią się wiekiem, płcią, statusem społecznym, czy miejscem zamieszkania. W swoich utworach pisarka zwraca szczególną uwagę na nierówne rozłożenie sił w społeczeństwie i dysproporcje między jego członkami. Bohaterowie jej powieści, to postaci naznaczone piętnem, które odciska na nich rola społeczna, status, tryb życia, czy też różnorodne, określone przez społeczeństwo, kryteria (brak pracy, bieda, choroba). Ze względu na to piętno, często padają oni ofiarą wykluczenia społecznego.

W większości powieści Anandy Devi narracja oddana jest pierwszoplanowemu bohaterowi (bądź jednemu z nich, jak w przypadku *Soupir*). Z wyjątkiem *La vie de Joséphin le fou*, w której pierwszo-osobowy monolog odtwarza język – pełen licznych błędów językowych i praktycznie pozbawiony znaków inter-

punkcyjnych – postaci społecznie zaniedbanej, narracja w powieściach Anandy Devi prowadzona jest poprawną francuszczyzną. Inaczej jest w dialogach (a często także i w refleksjach) protagonistów, gdzie język często odzwierciedla ten, którym mogłyby posługiwać się rzeczywiste postaci. Stąd wiele wtrętów z innych niż francuski języków, kreolskiego czy nawet hindi, zdecydowanie bliższych protagonistom niż francuski. Obce dla europejskiego czytelnika kreolizmy, wplecione w fabuły powieści, a także brak chronologii wydarzeń pozwalają czytelnikowi uzmysłwić sobie społeczne zagubienie i niepewność, które odczuwają bohaterowie.

Co więcej, użycie kreolskiego w dialogach podkreśla niższy status społeczny bohaterów. Należy pamiętać, że choć kreolski stanowi język codziennej komunikacji większości społeczeństwa maurytyjskiego, nie posiada on statusu równorzędnego francuskiemu (RAMHARAI, 2006, s. 176).

Oddając głos jednostce społecznie wykluczonej Ananda Devi zwraca uwagę czytelnika na perspektywę Innego i rehabilituje swoich bohaterów. Obranie perspektywy jednostki uznanej społecznie za gorszą (w tym wykluczonej) pozwala czytelnikowi poznać świat jej oczami i towarzyszyć bohaterowi w poszukiwaniu własnego ja oraz rekonstrukcji zranionej tożsamości (społecznie, etnicznie czy narodowo zagubionej). W wielu swoich powieściach Ananda Devi wysuwa na pierwszy plan kobietę, zwracając uwagę na z góry przypisane jej miejsce i rolę w patriarchalnym społeczeństwie oraz jej relacje z tymże społeczeństwem. Pisarka podkreśla, że wizja kobiety jako oddanej żony i matki, związane z tym nadużywanie tego statusu ze strony mężczyzn, są ciągle jeszcze mocno zakorzenione społecznie.

Jako antropolożka, Ananda Devi potrafi zanurzyć czytelnika w głąb ludzkiej natury, wywlekając na światło dzienne wszelkie ludzkie strachy i przypadłości. Przemoc, agresja, wrogie instynkty, które drzemią w najdalszych zakamarkach ludzkiej duszy, stają się elementem charakterystycznym jej powieści. Zanurzone w kulturze hinduskich i europejskich bajek utwory Anandy Devi oscylują między rzeczywistością a snem.

Literatura Anandy Devi analizuje mroczne oblicze człowieka, popychając swoje postaci do granic człowieczeństwa. Podobnie jak cała generacja pisarzy maurytyjskich, pisarka zrywa z rajska wizją wyspy. W swoich tekstach obnaża to, przed czym (i tych, przed którymi) ludzie najczęściej odwracają wzrok: odsłaniając ciemną stronę postkolonialnego raj. Ananda Devi stawia w centrum swoich rozważań człowieka, prowadząc czytelnika w głąb jego mrocznych pragnień i rządzących nim popędów (a może i swoich własnych?).

Analizując tematykę powieści Anandy Devi można zauważyć pewną prawidłowość: z tematów bliskich (choć tylko pozornie)



jedynie mieszkańcom Mauritiusa, pisarka przechodzi do tych uniwersalnych, pozbawionych (dla nas) egzotycznych lokalizacji. Zanurzony w pierw czytelnika w mrocznych zakamarkach historii maurytyjskiej, której niewolnicza przeszłość ożywa w bohaterach i niejako kieruje ich życiem, obnażony przed nim problemy wynikające z pluralizmu etnicznego, pisarka przenosi czytelnika w głąb ludzkiej duszy i mrocznych instynktów, gdyż to człowiek jest jądrem fabuły powieści.

### **Bibliografia**

- CORIO Alessandro, 2005: *Entretien avec Ananda Devi*. « Francofonia », nr 48, s. 145–167.
- DEVI Ananda, 1989: *Rue de la Poudrière*. Abidjan: Nouvelles Éditions Africaines.
- DEVI Ananda, 1993: *Le voile de Draupadi*. Paryż: Harmattan.
- DEVI Ananda, 1997: *L'Arbre fouet*. Paryż: Harmattan.
- DEVI Ananda, 2000: *Moi, l'interdite*. Paryż: Dapper.
- DEVI Ananda, 2001: *Pagli*. Paryż: Gallimard.
- DEVI Ananda, 2002: *Soupir*. Paryż: Gallimard.
- DEVI Ananda, 2003: *La vie de Joséhin le fou*. Paryż: Gallimard.
- DEVI Ananda, 2006: *Ève de ses décombres*. Paryż: Gallimard.
- DEVI Ananda, 2007: *Indian Tango*. Paryż: Gallimard.
- DEVI Ananda, 2009: *Sari vert*. Paryż: Gallimard.
- DEVI Ananda, 2013: *Les jours vivants*. Paryż: Gallimard.
- DEVI Ananda, 2018: *Manger l'autre*. Paryż: Gallimard.
- ERIKSEN Thomas, 1998: *Common Denominators*. Oxford: Berg.
- JAROSZ Krzysztof, 2018: *Zielone Sari*. Katowice: W Podwórku.
- JAROSZ Krzysztof, 2019: *Ewa ze swych zgliszcz*. Gdańsk-Katowice: W Podwórku.
- JOUBERT Jean-Louis, 1991: *Littératures de l'Océan Indien*. Vanves: EDICEF.
- MAGDELAINE-ADRIANJAFITRIMO Valérie, 2006: *Histoire et mémoire: variations autour de l'ancestralité et de la filiation dans les romans francophones réunionnais et mauriciens*. « Revue de la littérature comparée », nr 318, s. 198–199.
- RAMHARAI Vicram, 2006: *Le champ littéraire mauricien*. « Revue de littérature comparée », nr 318, s. 173–194.
- RAMHARAI Vicram: *La littérature mauricienne de la langue française et diaspora indienne*, s. 191–206. <https://docplayer.fr/10586351-Litterature-mauricienne-de-langue-francaise-et-diaspora-indienne-vicram-ramharai.html> [dostęp: 14.02.2020].



### **Źródła internetowe**

CIA, <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/mp.html> [dostęp: 14.02.2020].

GALIBERT Nivoelisoa, <http://ile-en-ile.org/pyamootoo/> [dostęp: 14.02.2020].

[Http://ile-en-ile.org/devi/](http://ile-en-ile.org/devi/) [dostęp: 14.02.2020].

SAMUEL Vanessa, <https://www.5plus.mu/node/14840> [dostęp: 14.02.2020].

SPEAR Thomas, <https://www.youtube.com/watch?v=HJSIOLMvnBQ> [dostęp: 14.02.2020].

SZTUKA Maria, <http://gazeta.us.edu.pl/node/426113?fbclid=IwAR3XlGA-Hoob8pj1CBg5CYkDki2a1f9QmLF9mprsh6YtH4L9bt4XuSdlv8w> [dostęp: 14.02.2020].



### **The image of women in the writings of Ananda Devi**

**Abstract:** Ananda Devi, an accomplished modern writer from Mauritius, creates texts that are difficult to classify according to their style and genre. The author is reluctant to accept the treatment of her writings as feminist, particularly Western European feminist, they are surely closer to postcolonial feminism and eco-feminism. Nevertheless, the status of women, their rights and tolerance for otherness are the key elements of Devi's artistic expression. Her characters rebel against the patriarchal society, they endeavour to discover their own place and identity, which frequently means regaining control over their bodies in the first stage of the transformation. Devi's female characters live close to nature, where they find comfort, some of them go through a regress to the world of animals and plants.

**Keywords:** Ananda Devi, francophone literature, woman, feminism

W centrum zainteresowań Anandy Anenden (z domu Nirsimloo), znanej czytelnikom pod pseudonimem Ananda Devi – zwłaszcza jako powieściopisarki – znajduje się problematyka kobieca, Inny, wykluczenie wynikające z odmienności, choroby lub starości. W jej utworach można dostrzec inspiracje pochodzące z różnych kultur: hinduskiej, europejskiej, afrykańskiej i arabskiej. Pisarka tworzy w języku francuskim, czasami również po angielsku i kreolsku, odmianie maurytyjskiej. Jej utwory odznaczają się pięknym językiem, wielką dbałością o styl i formę, z których niektóre można zaliczyć do prozy poetyckiej (szczególnie powieść *Pagli*). W wielu tekstach istnieje bardzo cienka granica między światem rzeczywistym a nierzeczywistym, często strategie narracyjne przypominają te charakterystyczne dla realizmu magicznego.

W niniejszym artykule przedstawiony zostanie obraz kobiety, który wyłania się z tekstów Anandy Devi. W artykule dokonam analizy różnych form buntu i sposobów wyzwania się kobiecych postaci z opresyjnego modelu społeczeństwa patriarchalnego. Bohaterki powieści są zazwyczaj silnymi, aktywnymi kobietami, wyrażającymi swoim postępowaniem sprzeciw wobec władzy fallocentrycznej. Celem niniejszego tekstu jest również zwrócenie uwagi na waloryzację cielesności i seksualności kobiet widoczną w powieściach maurytyjskiej autorki. Godne pod-

kreślenia są także paralele między jej pisarstwem a teoriami feminizmu postkolonialnego i ekofeminizmu.

W twórczości Anandy Devi nie ma tematów tabu, autorka porusza problematykę przemocy (*Pagli, Zielone sari*), prostytucji (*Rue la Poudrière, Soupir*), gwałtu (*Soupir, Moi, l'interdite*), związków kazirodczych (*Soupir, Rue la Poudrière, Zielone sari*), pedofilii (*Les Jours vivants, La vie de Joséphin le fou*), miłości lesbijskiej i masturbacji kobiet (*Indian tango, Zielone sari*). W dziewięciu powieściach na dwanaście główną bohaterką jest kobieta, męskie postaci są przedstawione negatywnie. Sama pisarka opisuje swoje powieści „jak krzyk” (Devi w SULTAN, 2001)<sup>1</sup> przeciw narzuconemu kobietom systemowi norm i tradycji, które je ograniczają. W *Les hommes qui me parlent* zauważa, że rodzina wyznacza jednostkom określone role, co dotyczy szczególnie kobiet, które mają być przede wszystkim „matkami”, „żonami” i „córkami”. Autorka natomiast chciałaby, aby kobiety były wolne, wyzwolone, kreatywne i żyły pełnią życia:

Wszystkie zakazy są więzieniem, jest to taki rodzaj więzienia, który mamy problem opuścić w momencie otwarcia drzwi. Światło nas oślepia. Nasz mózg pozostaje wciąż uwięziony, nawet jeśli nasze ciało już nim nie jest. Należy powoli rozwiązywać te więzy umysłowe, moralne. Kobieta pełna kolorów. Kobieta zdolna do życia. To jest właśnie to, co wszystkie moje bohaterki starają się robić. Zobaczyć, jak wyrastają im skrzydła, pozwalające unieść się powyżej nieba. Czarownica lub święta kobieta (DEVI, 2011, s. 129).

Według Véronique Bragard i Srilaty Ravi już pierwsza powieść Anandy Devi, *Rue la Poudrière*, wyznacza początek debaty literackiej na temat tożsamości kobiet maurytyjskich (BRAGARD, RAVI, 2011, s. 11). Takiego samego zdania jest również Kumari R. Issur, która twierdzi, że autorka jest jedną z głównych pisarek maurytyjskich, których teksty można zaliczyć do nurtu feministycznego.

Rozwija ona [Ananda Devi - A.S.B.] w znaczący sposób nurt feministyczny na Mauritiusie, nie ograniczając się tylko do niego. Jej pierwsze powieści przedstawiają długą listę zakazów, których społeczeństwo używa, aby pozbawić kobiety wolności. We wszystkich tekstach pisarka manifestuje głęboką empatię wobec postaci, jej celem jest zbadanie dramatów ludzkich i opisanie wszelkich wykluczeń. Autorka, stawiająca się w roli medium, chce opisać cier-

1 „comme un cri”. Tłumaczenia cytatów z języka francuskiego wykonała Anna Szkonter-Bochniak, za wyjątkiem fragmentów z *Ewy ze swych zgliszcz* w przekładzie Krzysztofa Jarosza.

pienia ofiar gwałtu, kazirodztwa popychające jednostkę w kierunku prostytucji lub szaleństwa, skłaniającego ją do zbrodni lub samobójstwa. W jej mrocznych powieściach pojawiają się liczne postaci wciągnięte w spiralę osobistej, nie-mej przemocy, która doprowadza do rozpadu ich psychiki.

(ISSUR, 2005, s. 116-117)

W centrum zainteresowań Anandy Devi pozostaje niewątpliwie kobieta, mimo to autorka zdaje się dystansować od przedstawicielek zachodnioeuropejskiego feminizmu. Według pisarki wizja ciała kobiety u współczesnych feministek zachodnich, a szczególnie tych francuskich, jest zimna, przeintelektualizowana, podobna do męskiej. Ananda Devi jest przekonana, że należy w inny sposób pisać o cielesności i seksualności kobiet.

Moja praca nad prozą poetycką stanowi również w pewien sposób wyzwolenie, jest sposobem uniesienia się, wyrwania z codzienności, z uwięzienia duszy. Ten aspekt czyni moje pisarstwo bardzo kobiecym ponieważ istnieje stały związek z emocjami, to twórczość, w której najważniejsze jest odczuwanie i bycie wewnątrz postaci. Jednocześnie różni się ona od pisarstwa feministycznego w Europie Zachodniej, na przykład we Francji, gdzie pisarki takie jak Catherine Millet lub Virginie Despentes mówią o ciele i seksualności z pewnym dystansem w sposób szokujący; ich teksty nie poruszają czytelnika, istnieje jakaś sztywność, wyobcowanie i przemoc dokonywana za pomocą ciała i licznych scen seksualnych opisanych wulgarnym językiem.

(Devi w CORIO, 2005, s. 158-159)

W przypadku pisarki pochodzącej z Mauritiusa, wyspy o kolonialnej przeszłości, możliwe jest raczej znalezienie paraleli między jej twórczością a feminizmem postkolonialnym. Markus Arnold, badacz literatury maurytyjskiej, słusznie zwraca uwagę na powiązania między badaniami postkolonialnymi i feministycznymi:

Myśl i zaangażowanie feministyczne pojawiły się również w perspektywie postkolonialnej, etykieta „feminizm postkolonialny” skupia wokół siebie wiele nurtów i krytyków. Intymny związek między post-kolonializmem i feminizmem można wytłumaczyć z jednej strony podobieństwem stosunków siłowych patriarchy i post-kolonializmu, z drugiej przez kwestie związane z problemem określenia swojej tożsamości.

(ARNOLD, 2017, s. 308)

Jean-Marc Moura wyraża podobny pogląd w tej kwestii:

Krytyka post-kolonialna bliska jest studiom feministycznym, ponieważ podkreśla fakt, iż w wielu społeczeństwach kobiety zostały zdegradowane do kategorii osób zdominowanych, zmarginalizowanych i w pewnym sensie skolonizowanych.

(MOURA, 1999, s. 150)

W *Ewie ze swych zgliszcz* można odnaleźć wiele metafor o charakterze kolonialnym. Główna bohaterka określa swoje ciało jako terytorium. Deklaruje, iż nie pozwoli żadnemu mężczyźnie na jego kolonizację. Uważa, podobnie jak Paule, protagonistka *Rue la Poudrière*, że mężczyzna może pojąć jej ciało, ale jej samej nigdy.

Analizując współczesną literaturę maurytyjską, Shakuntala Boolell i Bruno Cunniah, autorzy *Fonctions et représentations de la Mauricienne dans le discours littéraire*, stwierdzili, że istnieje jeden obowiązujący model kobiety, która żyjąc w społeczeństwie patriarchalnym, jest przede wszystkim osobą podporządkowaną, bunt i emancypacja są postrzegane negatywnie, a każda transgresja surowo karana.

Niezależnie od środowiska, w którym rozgrywa się akcja, powieść maurytyjska w języku francuskim propaguje system ideologiczny, w którym obraz kobiety jest nierozzerwalnie związany z posłuszeństwem i patriachatem.

(BOOLELL, CUNNIAH, 2000, s. 213)

Przeciw dominacji mężczyzn i dyskryminacji z powodu wieku i wyglądu bohaterki Anandy Devi starają się buntować na różne sposoby: protest (Ewa, Pagli, Dévika), szaleństwo (Mouna, Pagli, Mary, Aeena), śmiech (Pagli, Ewa, żona głównego bohatera *Zielonego sari*), apatia (żona Bissama Sobnatha, Aeena), specyficzny stosunek do własnego ciała (Paule, Ewa), prowokacja (Pagli, Ewa, Dévika, Noëlla), transgresja (co dotyczy praktycznie wszystkich bohaterek), grzech zaniechania (dotyczy Aeeny, która nie ratuje tonącego ojca z uwagi na jego wcześniejsze karygodne zachowanie wobec niej), przejścia od postawy pasywnej do aktywnej (Paule, Ewa, Dévika, Mary, anonimowa bohaterka *Manger l'autre*).

Płeć zdaje się być ich przekleństwem. Aeena z *L'Arbre fouet* mówi: „urodziłyśmy się z tą larwą kobiecości w brzuchu, która skazuje nas na zniewolenie” (DEVI, 1997, s. 73). Podobnie myśli Ewa:

Nad moją kołyską nie pochyliła się żadna wróżka. Kiedy otworzyłam oczy, wydaje mi się, że od razu zobaczyłam naprzeciwko siebie własne życie: kamienną powierzchnię,

kraty w oczach, knebel w ustach i metal w sercu. Widok tej twarzy sprawił, że otwierając usta, wypowiedziałam to zasadnicze słowo: nie.

(DEVI, 2019, s. 52)

Wtóruję jej Mouna z *Moi, l'interdite*, odrzucona przez bliskich, szczególnie przez ojca, którego słowa przytacza: „córki, mówił, to przekleństwo. Byłam zdziwiona tym, że prawie się z nim zgadzałam. Nawet jeśli kobieta rodzi się bez ułomności fizycznej, w końcu i tak będzie postrzegana jako coś okaleczonego i niewidocznego” (DEVI, 2000, s. 116–117). Bohaterka cierpi z powodu rozszczepienia podniebienia, uniemożliwiającego jej swobodne wysławianie się. Defekt ten można zinterpretować jako symboliczne zamknięcie ust kobiecie, pozbawienie jej prawa głosu.

W twórczości Anandy Devi ważnym, powtarzającym się elementem jest sari. Autorka zwraca uwagę na podwójne znaczenie tego stroju. Z jednej bowiem strony podkreśla piękno ciała kobiety, jej zmysłowość, z drugiej zakrywa go całkowicie i jest jej narzucony przez tradycję. Co więcej, ubranie jest przewiązane paskiem, co nasuwa na myśl porównanie do więzów krępujących kobietę, czyniących z niej osobę zniewoloną<sup>2</sup>.

Niektóre z postaci kobiecych stworzonych przez Anandę Devi podlegają również nakazom i zakazom wynikającym z religii, w tym przypadku z hinduizmu. Zgodnie z księgami *Rig Veda* i prawami *Manu* kobieta, podporządkowana mężczyźnie, powinna być *patrivatā*, idealną żoną, dbającą o męża i rodzinę, wywiązującą się ze swoich obowiązków, czyli *stridharma* (ELLINGER, 1997, s. 41–43). Anjali, Pagli i żona Bissama Sobnatha nie odnajdują się w tej roli. Pagli z nieukrywaną satysfakcją sabotuje prace domowe, bezimienna żona Bissama Sobnatha popada w apatię, milczy, czym doprowadza męża do szału. Aeena, którą ojciec oskarża o ojco-bójstwo popełnione w poprzednim życiu, jest nieustannie karana i upokarzana. Dziewczyna bierze na ojcu odwet i pozwała – nie wzywając pomocy – na jego utonięcie w falach oceanu. Później z powodu nieszczęśliwej miłości popada w szaleństwo i zamyka się w świecie ciszy.

W powieści *Pagli* w jednej ze scen tytułowa bohaterka, zgwałcona w wieku 13 lat przez przyszłego męża, w noc poślubną dokonuje jego symbolicznej kastracji, inscenizując swoisty striptiz, co wywołuje u niego zdziwienie, strach i pozbawia go pewności siebie. Vicram Ramharai zauważa, że: „seksualność służy tutaj do podważenia męskiej hegemonii. Tożsamość kobiet związana jest z ich oddziaływaniem seksualnym” (RAMHARAI, 2011, s. 75).

<sup>2</sup> Słowa wygłoszone przez pisarkę podczas spotkania na Uniwersytecie Śląskim 25 maja 2019. (Notatki własne, A.S.B.).

Autorka określa samą siebie jako uważną obserwatorkę, osobę *sensorielle* (DEVI, 2011, s. 56), która odbiera świat intuicyjnie za pomocą wszystkich zmysłów, starając się opisać przede wszystkim psychikę, zmysłowość i wrażliwość kobiet. Jej bohaterki, często biedne i niewykształcone, podejmują różne działania, ufając w dużej mierze instynktowi i woli przetrwania. Ich zachowanie można zinterpretować opierając się na badaniach jungowskiej psychoanalityczki Clarissy Pinkola Estés nad archetypem kobiety. Badaczka w *Biegnącej z wilkami: archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach* podkreśla znaczenie nieświadomości i intuicji kobiet. Według niej, przestrzeń nazwana „Dziką Kobieta”, niedostępna mężczyznom, stanowi wewnętrzną siłę i źródło kobiecości. Instynkt, ukryty głęboko jak u wilków, pozwala kobiecie na przeżycie, spełnienie i znalezienie swojej drogi. Autorka opisuje w następujący sposób naturę kobiet, ich wieczną jaźń, która pozwala im być wolnymi i szczęśliwymi:

Kiedy kobieta na nowo utwierdza swój związek z pierwotną, zwierzęcą naturą, otrzymuje dar – wieczną, wewnętrzną mądrą opiekunkę, wizjonerkę, wyrocznię, natchnienie, intuicję, sprawczynię, stwórczynię, wynalazczynię, wreszcie uważną słuchaczkę, która prowadzi, przewodzi, podpowiada i przekonuje do korzystania z pełni życia w świecie zewnętrznym i wewnętrznym. Kiedy kobieta jest tak bliska naturze, istnienie tej więzi emanuje z niej blaskiem. Ta dzika nauczycielka, dzika matka, dzika mentorka wspiera jej życie wewnętrzne i zewnętrzne w każdej sytuacji.

(PINKOLA ESTÉS, 2015, s. 20)

W tekstach Anandy Devi można odnaleźć wiele odniesień do wewnętrznej siły kobiet. Mouna znienawidzona przez rodzinę, zaprzyjaźnia się z psem, ucieka z domu i staje się częścią sfory, żyje blisko natury, ufając swojemu instynktowi. Paule i Ewa porównują się do drapieżników, które muszą zaatakować, aby przeżyć. Należy zwrócić uwagę na ewolucję bohaterek, które z ofiar (Paule wybiera samobójstwo, Pagli ginie najprawdopodobniej uwięziona w klatce podczas powodzi) stają się tymi, które same wymierzają karę (Ewa, Aeena).

Bunt kobiet może zacząć się niewinnie od śmiechu, za pomocą którego kobiety manifestują sprzeciw wobec władzy mężczyzn, co ma miejsce w przypadku wielu bohaterek. Aeena mówi:

Mój śmiech uratował mnie od nieszczęścia uwięzienia w ciele kobiety, w społeczeństwie, w którym wartość kobiety zależy jedynie od jej użyteczności. Kobieta-brzuch, kobieta-płeć, kobieta-narzędzie. Kropka.

(DEVI, 1997, s. 124)



Pagli śmieje się radośnie myśląc o Zilu, swoim kochanku i ich pierwszym pocałunku. Wie, że przy nim może być sobą, nazywać się Daya, a nie Pagli (czyli szalona, przezwisko nadane jej przez rodzinę męża):

Mam ochotę śmiać się na tę myśl i chwilę później wiem, że z tobą jest mi wolno to robić, że nie wyda ci się to szaleństwem i że to cię nie wystraszy, ty nie jesteś z tych, którzy przygotowują pręgierz dla kobiet, którzy je kneblują tak, żeby nie słyszeć ich śmiechu, ani nie widzieć ich drżącego ciała, i zaśmiałam się.

(DEVI, 2001, s. 37)

Cielesność, kontakt kobiety z własnym ciałem, erotyzm i spełnienie seksualne jest bardzo ważne w tekstach Anandy Devi, która pojmuje to w następujący sposób:

Jednym z tematów moich powieści, jest celebrowanie ciała, jest to chęć powiedzenia tego, że ciało może być hojne, jeśli zdoła pokonać zużycie i fakt bycia posiadany. Ciało kobiety, tak jak w *Indian tango*, może być tym, które leczy inne ciało, zmęczone licznymi dobrymi lub złymi przyzwyczajeniami.

(DEVI, 2011, s. 54-55)

Opisując ten problem, Ananda Devi posługuje się stworzonym przez siebie neologizmem *carnalité*, określającym intymny i nierozzerwalny związek kobiety z ciałem, które akceptuje i które dostarcza jej radości. Pisarka-narratorka w *Indian tango* zauważa, że „to ciało, które mężczyzna uważa za łatwe do posiadania, jest o wiele bardziej złożone i skomplikowane, nie jest tylko związane z miłością i wiernością, ale przede wszystkim z tożsamością”. Paule gorzko stwierdza: „urodziłyśmy się po to, żeby być ignorowanymi i tymi, których się unika, nikt nie wyczytał z naszych ciał długiej historii kobiecości” (DEVI, 1988, s. 111). W ostatniej powieści *Manger l'autre* to właśnie ciało głównej bohaterki, monstrualnie tęgiej, niedoskonałe według współczesnych kanonów urody, skazuje dziewczynę na wykluczenie z grona rówieśników.

W *Indian tango* autorka przedstawia dojrzałą bohaterkę, matkę i matkę dwójki dorosłych dzieci, odkrywającą zmysłowość i radość płynącą z seksualności dzięki innej kobiecie. Wydaje się, że celem pisarki nie było zwrócenie szczególnej uwagi na miłość lesbijską, a raczej na fakt, że kobieta może szukać pomocy i zrozumienia jedynie u innej kobiety, zdolnej okazać delikatność i odpowiednią empatię. Valérie-Magdelaine Andrianjafitrimo podobnie rozumie wymiar miłości między główną bohaterką Subhadrą a pisarką-narratorką. Według niej to nie związek homo-

seksualny jest tu istotny, a raczej próba pogodzenia się ze sobą za pomocą ciała innej kobiety (ANDRIANJAFITRIMO, 2011, s. 209). Ananda Devi tłumaczy, że poprzez tę powieść – oprócz zrehabilitowania ciała ludzkiego, postrzeganego negatywnie w kulturze hinduskiej – pragnęła przedstawić kobietę odzyskującą wolność i utraconą tożsamość właśnie dzięki odkryciu swojej cielesności (Devi w CORIO, 2005, s. 159). Należy podkreślić, że przedstawiając problematykę miłości między kobietami, poprzez obrazy masturbacji kobiet porusza temat tabu i wypełnia lukę we współczesnej literaturze maurytyjskiej, opisaną wcześniej przez Sh. BOOLELL i B. CUNNIAH (2000, s. 230). W powieści *Zielone sari* pojawia się kolejna para kobiet, Malika i Rose, tworząca związek miłosny.

W *Ewie ze swych zgliszcz* pisarka prezentuje szczególną relację, opartą na pełnym zrozumieniu, którą nazywa „poezją kobiet”, między tytułową bohaterką i Sawitą.

Poezja kobiet jest wtedy, gdy Sawita i ja spacerujemy razem, synchronizując nasze kroki, żeby uniknąć kolein. Wtedy gdy bawimy się, że jesteśmy bliźniaczkami, bo jesteśmy do siebie podobne. Nosimy takie same ubrania, te same perfumy. Wydaje się, że tańczymy. Nasze kolczyki pobrzękują. Ona ma malutki kamyk w skrzydełku nosa, przypominający gwiazdę. Poezja kobiet to w tej zapadłej dziurze śmiech, który otwiera na skrawek raj, żebyśmy się w niej nie potopiły.

(DEVI, 2019, s. 25)

Pisarce bliskie zdają się być również postulaty ekofeminizmu, w którym akcent położony jest na naturę, uznawaną za poszerzoną domenę kobiecości, niszczoną przez współczesny świat. Autorka uważa, że – tak jak ciało kobiet gwałcone, bite przez mężczyzn – tak samo jej rodzima wyspa jest dewastowana przez masową turystykę, betonowe hotele, fabryki przeniesione tu z bogatych krajów ze względu na tanią siłę roboczą. Dla Anandy Devi natura jest niezwykle ważna, to na jej łonie kobieta wykluczona przez opresyjne społeczeństwo znajduje spokój i schronienie. Wiele z jej postaci literackich przeżywa swoisty regres do świata zwierząt i roślin (Paule, Anjali, Royal Palm). Anjali, niešťczęśliwa żona i matka umierającego synka, stwierdza:

Śpiew oceanu jest we mnie, mam wrażenie, że przynależę do mojej wyspy do tego stopnia, że staję się trochę nią. Jesteśmy związane niezwykle zaślubinami. Jej słońce gaśnie w moich oczach, jej księżyc rośnie we mnie. Jestem wypełniona jej wymieszanymi światłami, kolorami wyrzeźbionymi w piaskowych wydmach i odpływach oceanu.

(DEVI, 1993, s. 174)

Również Mouna identyfikuje się z Mauritiusem, pewnego razu mówi: „jestem jak wyspa, która śpiewa swoją własną pieśń. Ta przemoc nie jest tą, którą widać po podniesieniu firanki: to jest przemoc nagiego ciała wystawionego na pokaz” (DEVI, 2000, s. 7). Pisarka za pomocą swoich tekstów zwraca uwagę, że człowiek stanowi małą część większej całości, jest jednym z elementów Wszechświata.

Kobieta zaprezentowana w powieściach Anandy Devi to postać złożona i pełna psychologicznej głębi. Większość bohaterek maurytyjskiej powieściopisarki żyje w opresyjnym społeczeństwie, przeciw czemu buntują się, walczą o swoje wartości, o odzyskanie autonomii i tożsamości. Cieleśność, seksualność, akceptacja kobiecości stanowią ważne elementy ich przemiany. Instykt i intuicja leżą u podstaw ich działania. Niektóre protagonistki wybierają apatię, milczenie, popadają w szaleństwo, popełniają samobójstwo, inne porzucają role ofiar i same wymierzają sprawiedliwość. Niezwykle ważne w ich życiu i w procesie wyzwania się jest wsparcie i zrozumienie otrzymane ze strony innych kobiet. Męskie postacie nacechowane są negatywnie, co szczególnie jest widoczne w przypadku głównego bohatera *Zielonego sari*.

Natura, zwierzęta są niezwykle istotne w świecie bohaterek Devi, które identyfikują się z nimi, szukając pocieszenia i wyciszenia. Reguły rządzące światem zwierząt zdają się być bardziej sprawiedliwe od tych obowiązujących w świecie ludzi.

Problematyka kobieca, los kobiet mieszkających na całym świecie i pochodzących z różnych kultur stanowi bez wątpienia główny filar twórczości Anandy Devi. Jej mroczne teksty, pełne przemocy zawierają jednak humanistyczny przekaz, apelują o tolerancję i otwartość na różnorodność.

### **Bibliografia**

- ARNOLD Markus, 2017: *La littérature mauricienne contemporaine. Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*. Berlin: LIT Verlag, Dr. W. Hopf.
- BOOLELL Shakuntala, CUNNIAH Bruno, 2000: *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire*. Rose Hill: La Mauritius Printing Specialists.
- DEVI Ananda, 1988: *Rue la Poudrière*. Abidjan: Les Nouvelles Éditions Africaines.
- DEVI Ananda, 1993: *Le Voile de Draupadi*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- DEVI Ananda, 1997: *L'Arbre fouet*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- DEVI Ananda, 2000: *Moi, l'interdite*. Paris: Éditions Dapper.
- DEVI Ananda, 2001: *Pagli*. Paris: Gallimard.
- DEVI Ananda, 2007: *Indian tango*. Paris: Gallimard.
- DEVI Ananda, 2011: *Les hommes qui me parlent*. Paris: Gallimard.

- DEVI Ananda, 2019: *Ewa za swoich zgliszcz*. Przeł. Krzysztof JAROSZ. *Frankofonia literaria*. T. 1. Gdańsk-Katowice: Wydawnictwo w Podwórku i Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ELLINGER, Herbert, 1997: *Hinduizm*. Przeł. Grzegorz SOWINSKI. Kraków: Znak.
- MOURA Jean-Marc, 1999: *Littératures et théories postcoloniales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- PINKOLA ESTÉS Clarissa, 2015: *Biegająca z wilkami: archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Przeł. Agnieszka CIOCH. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.

### Artykuły w monografiach i pracach zbiorowych

- ANDRIANJAFITRIMO Valérie-Magdelaine, 2011: *Les cris du corps dans quatre romans mauriciens contemporains : démembrement et redéfinition du sujet*. W: *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Red. Véronique BRAGARD, Srilata RAVI. Paris: L'Harmattan, s. 197–215.
- BRAGARD Véronique, RAVI Srilata, 2011: *Penser l'altérité dans la littérature mauricienne au féminin*. W: *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Red. Véronique BRAGARD, Srilata RAVI. Paris: L'Harmattan, s. 11–18.
- CORIO Alessandro, 2005: *Entretien avec Ananda Devi*. W: *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Red. Maria Chiara GNOCCHI, Francesca TORCHI. Bologna: Olschi Editore, s. 145–167.
- ISSUR Kumari R., 2005: *Le roman mauricien d'aujourd'hui*. W: *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Red. Maria Chiara GNOCCHI, Francesca TORCHI. Bologna: Olschi Editore, s. 115–124.
- RAMHARAI Vicram, 2011: *Problématique de l'Autre et du Même dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi*. W: *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Red. Véronique BRAGARD, Srilata RAVI. Paris: L'Harmattan, s. 61–77.


### Źródła internetowe

- SULTAN Patrice, 2001: *Ruptures et héritages. Entretien avec Ananda Devi. Orées*. <http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html> [dostęp: 19.02.2015].



**Anna Marchewka**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-7027-2891>

**Wzniosłość i gniew**

### **Elevation and wrath**

**Abstract:** The article endeavours to characterize key issues raised by Ananda Devi (1957), a francophone writer and poet born in Mauritius who has been living in France for many years. The analysis is based primarily on two novels that were translated into Polish by Krzysztof Jarosz: *Le sari vert / Zielone sari* and *Ève de ses décombres / Ewa ze swych zgliszcz*. Already these two novels enable us to perceive the uniqueness of Devi's writings, whose clear commitment to the discussion about burning social problems equals its commitment to the discussion with literature: its tradition, present status quo, planned future. Devi poses questions about national, linguistic, cultural, and sexual identity; about wasted opportunities of emancipation from the shackles of colonialism; about possibilities of freedom in the environment of systemic subjugation. The micro perspective enables her to show some macro phenomena: continuous production of "dispensable people," human robots exploited to produce goods for the rich North and the rich West, sacked overnight when using cheap labour force stops bringing profit; systemic racism used by the law-observing state to perform illegal acts. In the world based on the economy of profit, literature, and particularly poetry, becomes a unique weapon, because it serves no purpose. Reading and writing are revolutionary activities, looking for brothers and sisters in poetry is a chance to build a radical International that includes also (or rather, first of all) men and women who have experienced rupture, life in two different dimensions, languages, groups (choosing French by a Mauritian was a declaration, Devi describes the experience of splitting when portraying Sad in *Ève de ses décombres*). Devi is particularly concerned with the fate of children doomed to failure due to their "bad" descent, skin colour, or sex, children who are guilty from birth. Systemic inequalities and inherited violence in humiliated and ashamed communities mainly afflict women, who are reduced to bodies that may be conquered, beaten, exploited as labour force. Devi succeeds in presenting silent or nameless women not as victims (although she does not underplay their suffering, on the contrary), but as heroes who become reborn after traumas or in next generations, able to take revenge, risking the scraps of stability and false safety to show their presence, to exert influence, to reverberate. The flame of wrath experienced by Devi's characters, also those burnt alive, as the character in *Le sari vert*, should (and will) be a seedbed of change, because you cannot burn all women pregnant with silence. Devi accuses (like the author of *Les Misérables*), she is not afraid of elevation, as panache is necessary for a coup, for changing the status quo, the order based on lawlessness, for social, common awakening.

**Keywords:** violence, gender-based violence, shame, wrath, exclusion, systemic racism, francophone literature, postcolonialism, Mauritius, children, the miserable

Ach, nie jest się poważnym w siedemnastej wiośnie  
(*Romans* Arthura Rimbauda w przekładzie  
Jarosława Iwaszkiewicza [RIMBAUD, 1993, s. 39])

Mam siedemnaście lat i wszystko w nosie. Kupuję  
swoją przyszłość  
(*Ewa ze swych zgliszcz* Anandy Devi w przekładzie  
Krzysztofa Jarosza [DEVI, 2019, s. 15])

Spoglądałem na jej zniekształcone ciało, wygląda-  
ła jak dziecko niosące brzemię o wiele za ciężkie na  
swoją wiek. Niedawno skończyła siedemnaście lat.  
Ja Bóg-Dokter czułem się bezsilny. Spojrzała mi prosto  
w oczy. Uwolnij mnie, wysyczała dziko prawie odgry-  
zając sobie język.

(*Zielone sari* Anandy Devi w przekładzie  
Krzysztofa Jarosza [DEVI, 2018, s. 50])

Ananda Devi, autorka powieści (*Rue la Podrière* 1988, *Le volile de Draupadi* 1993, *L'Arbre fouet* 1997, *Moi, l'interdite* 2000, *Pagli* 2001, *Soupir* 2002, *La vie de Joséphin le fou* 2003, *Ève de ses décombres* 2006, *Indian tango* 2007, *Le sari vert* 2009, *Les hommes qui me parlent* 2011, *Les Jours vivant* 2013, *Manger l'autre* 2018), opowiadań (*Solstices* 1977, *Les poids des êtres* 1987, *La fin des pierres et des âges* 1993, *L'ambassadeur triste* 2015, *L'illusion poétique* 2017), i wierszy (*La Long Désir* 2003, *Quand la nuit consent à me parler* 2011, *Ceux du large* 2017) i esejów, w polskim obiegu literackim wciąż jest znana słabo. Urodzona w 1957 roku w miejscowości Trois Boutiques na Mauritiusie, a od wielu lat mieszkająca w Ferney-Voltaire we Francji, pisarka zyskała ogólnoświatowe uznanie, o czym świadczą mogą nagrody czy nominacje do nagród literackich (była, między innymi, wymieniana wśród kandydatek do literackiej Nagrody Nobla). Dzięki staraniom Krzysztofa Jarosza, tłumacza i profesora Uniwersytetu Śląskiego, oraz zespołu Wydawnictwa W Podwórku ukazują się polskie przekłady twórczości Devi: poza publikacjami na łamach pisma „Opcje” dostępne są dwie powieści *Zielone sari* (polskie wydanie z 2018, pierwodruk 2009) i *Ewa ze swych zgliszcz* (polskie wydanie 2019, pierwodruk 2006). Obie zostały przychylnie przyjęte przez krytykę literacką, choć żadna z nich nie zdołała jeszcze wywołać dyskusji uwzględniającej szerszy kontekst krytyczno- i historycznoliteracki, ich (i samej autorki) miejsce we współczesnej literaturze frankofońskiej, ze szczególnym wskazaniem na nurt postkolonialny czy feministyczny. Większą uwagę przykuło *Zielone sari*, najpewniej z powodu pierwszeństwa, ale może i nie tylko.

Ananda Devi wypracowała taką formułę, która umożliwia przekroczenie przekonania o niewypowiadalności wstydu, upo-

korzenia i doświadczanej systemowej przemocy; okazuje się, że powieść nie tylko jest w stanie udźwignąć to zadanie, ale i wykonać je bez konieczności przyjmowania artystycznych kompromisów. Autorka *Zielonego sari* używa wewnątrz domowych i historii rodzinnych, by w skupieniu objąć publiczne przestrzenie: splot prywatnego i publicznego jest czytelny również w innych literackich obiegach, podobnie wielopoziomowa struktura uwikłania w przemoc. Devi, przechwytyjąc perspektywę opresyjnego narratora, oddała złożoność sytuacji społecznej, kulturowej, a w końcu osobistej. Bezwstydnym – czy może lepiej: pozbawionym zahamowań (bo wstydu to całkiem sporo) – słowotok starca działa ostatecznie na niekorzyść opowiadającego, jego siła obnaża miejsca, które narrator chciałby zataić, logorez z czasem zdaje się działać na własnych zasadach wymierzając – opóźnioną, ale jednak – sprawiedliwość. W wypowiedzianej opowieści dochodzi do przesunięcia akcentów i wydobycia sensów: język, jak żywa, dzika istota, zwraca się przeciw opowiadającemu, umożliwiając odczytanie losów postaci dotąd przykrywanej milczeniem, zacieranej. Devi demonstruje w *Zielonym sari* imponujące możliwości literatury pięknej: w przeciwieństwie do literatury faktu jest w stanie pokonać obowiązujące i dominujące narracje oraz uwewnętrznione ograniczenia, rozsądza przyjęte regulacje, buduje na wielości głosów i perspektyw. Czytane po polsku *Zielone sari* budziło zdumienie i niepokój, że ta historia pozbawionej imienia, pozbawionej głosu młodziutkiej bohaterki uwięzionej w domowym piekle była aż tak czytelna, tak bliska, nie pozwalała się egzotyzować czy neutralizować. Choć nie poznajemy imienia nastoletniej bohaterki *Zielonego sari* (spotykamy ją po raz pierwszy jako roześmianą piętnastolatkę, w chwili śmierci ma siedemnaście lat), to ją samą poznajemy dość dobrze, jesteśmy w stanie udzielić odpowiedzi na pytania „kim jest/była” – za to odpowiedź na pytanie „kim jest Ananda Devi?” przychodzi już z większym trudem. Autorka wybrała znaczący pseudonim literacki (bo „Ananda Devi” jest pseudonimem), składający się z dwóch imion. Omijając nazwisko rodowe (Nirsimloo) oraz to przyjęte po mężu (Anenden), jednoznacznie wskazuje na tradycję dla niej istotną, na linię żeńską (na polskim gruncie wypróbowała tę metodę choćby Jolanta Brach-Czaina w *Błonach umysłu*). Kobiety mają imiona, nazwiska dostają po ojcach lub mężach, zatem wybór własnego imienia jako nazwiska – bo „Devi” tak właśnie funkcjonuje – to deklaracja pisania we własnym imieniu. Odkrycie czyjeś imienia to bardzo ważna rzecz, odkrycie własnego to rodzaj ponownych narodzin: to akt nadania sobie tożsamości i część budowania własnej genealogii. Pisanie we własnym imieniu umożliwia działanie w innym wymiarze, na innych zasadach, własne imię wyznacza terytorium i umożliwia sprawowanie władzy nad nim (w twórczości Devi to ważny wątek: braku miejsca na ziemi



i ogłaszania, że gdzieś musi być dla nas miejsce). Dlatego wyboru należy dokonywać uważnie, imię naznacza, imię idzie przed osobą, z imienia rozwija się opowieść, rozwija się przyszłość, rozwija się świat. Jak pisze w *Zielonym sari*:

Jej prawdziwe imię to Kaveri Bhavani. Gdy miała przyjść na świat, jej matka długo pochylała się nad starymi księgami, żeby w końcu wydobyć z nich to trudne do wymówienia słowo. Nazwała ją Kaveri Rani, księżniczką Kaveri. Na szczęście Kitty nie pamięta tego. Na szczęście jej matka umarła, zanim mogła nafaszerować głowę córki złudzeniami. Księżniczka Kaveri nie przetrwała długo. Potem stała się dla wszystkich Kitty. Po prostu Kitty. To imię na jej miarę. Jest jak te koty, co wpatrują się w nas ślepiami tak zimnymi, że macie ochotę wytrzeć sobie zelówki ich czyściutkim futerkiem (DEVI, 2018, s. 10).

Bezimienna młodziutka kobieta, żona narratora (i właściwa bohaterka powieści), długo szuka imienia dla córki, bo w imieniu chce zawrzeć testament, umieścić w nim spadek, zostawić wiadomość dla córki i dla tych, którzy się z nią spotkają, imię ma być kapitałem na przyszłość. Pozbawiona imienia bohaterka *Zielonego sari* jest wykształcona, pochodzi z wyższej niż mąż kasty (nie znamy szczegółów, ale wiemy, że zawarcie małżeństwa jest dla niej mezaliansem). Pochodzi z innego świata niż ten, do którego należała zmarła wiele lat temu matka Bissama Sobnatha, zwanego z kreolska Dokterem, marnego lekarza nędzarzy. Tak samo jak niepiśmienna matka Doktera poświęciła swoje zdrowie i życie, by dać synowi szansę na wykształcenie, a co za tym idzie możliwość awansu społecznego, tak bezimienna nastolatka, która była za pan brat (czy też: za panią siostrę) z księgami, studiowała je dla lepszej przyszłości córki, czyniąc z nich wartość. Imię było rodzajem zaszyfrowanej wiadomości, miało dać córce nadzieję, miało przypominać o innej tradycji, o innych niż cierpienie i udręka możliwościach. Stało się inaczej: prawo ojca wygrało w starciu z prawem matki, przemoc wygrała z siłą. Można czytać *Zielone sari* nie tylko jako opowieść o dysfunkcyjnej w kolejnych pokoleniach rodzinie (uwielbienie Doktera dla matki nie jest niewinne, przykrywa wstyd z powodu pochodzenia, nędzy i upokorzeń z nim związanych), o przemocy domowej, o domu pełnym strachu i bólu, ale i o narodzinach państwa, wspólnego, zbudowanego na przemocy domu.

Zamieszki z marca 1968 roku, które towarzyszyły ogłoszeniu niepodległości Mauritiusa i o których Devi również pisze między innymi w *Zielonym sari*, były czasem próby: walki między grupami etnicznymi, religijnymi, między klasami nie przyniosły rajy na maurytyjskiej ziemi, choć tak wyspiarskie państwo jest przed-

stawiane w folderach. Wyzwolenie spod jarzma kolonializmu okazało się trudniejsze niż wyobrażenia o nim w społeczeństwie, w którym ponad połowa mieszkańców to Indo-Maurytyjczycy, czwarta część to Kreolowie, czyli potomkowie afrykańskich lub magalskich niewolników i białych kolonizatorów, poza tym mniejszość pochodzenia chińskiego, muzułmańskiego oraz Franko-Maurytyjczycy, potomkowie białych kolonizatorów. Brzemie upokorzenia, utraconego poczucia godności (godność to słowo-klucz) stało się fundamentem nowego społeczeństwa, które ostatecznie nie stało się społeczeństwem: podziały rasowe, etniczne i ekonomiczne, przesady i uprzedzenia połączone z wolnym rynkiem ugruntowały stare podziały; przemoc wobec tych, którzy byli mniej „w prawie”, czyli głównie kobiet i dzieci, stawała się rodzajem czynności odwetowych. W tak zróżnicowanym, „tęczowym” (bo wieloetnicznym, „harmonijnie współdziałającym”) społeczeństwie (kontrast między wizerunkiem tworzonym na rzecz turystów a rzeczywistością jest uderzający), jak to maurytyjskie, podziały nie tylko zostały odtworzone, ale i wzmacnione. Państwo nie jest tutaj wspólnym domem, linia podziałów przebiega – jak pisze Devi w wielogłosowej *Ewie ze swych zgłiszcz* – w „porządku” nędzy.

Dzielnica jest naszym królestwem. Naszym miastem w mieście. Port Louis zmienił wygląd. Wyrosły mu długie zęby i budynki wyższe niż okalające go góry. Ale nasze osiedle się nie zmieniło. To ostatnia twierdza. Tutaj budujemy naszą tożsamość z braku innej: tożsamość nieprzynależących. Nazywają nas *bann Troumaron* – Trumaronami – jakby chodziło o nową wspólnotę etniczną, których tak wiele na wyspie. Może rzeczywiście nią jesteśmy (DEVI, 2019, s. 12)

– mówi Sadiq, jeden z narratorów powieści, nazywany w skrócie „Sad”, jak smutek. Mieszkający w dzielnicy nędzy nie mają swojego miejsca na ziemi, choć prawem młodości, czy nawet dzieciństwa, domagają się jej, jak bohaterowie *Nienawiści* (1995) Mathieu Kassovitz’a czy *Nędzników* (2019) Ladj Ly, którzy formalnie tylko są obywatelami swojego kraju, w praktyce kraj wyrzeka się ich, odbiera im prawo do przynależności, podstawowe prawa obywatelskie. Nie tylko te dwa filmy mogą stanowić kontekst dla lektury powieści Devi: można tu również dołożyć *Nowego papieża* Paolo Sorrentino, reżysera, który w przemówieniu Johna Brannoxa wraca do przeboju *Talking Heads* sprzed trzydziestu siedmiu lat, czyli *Naive Melody* (wykorzystanym już w *This Must Be the Place* z 2012 roku). Brannox, metrykalnie dojrzały, ale emocjonalnie wciąż nastoletni, wykrzykuje publicznie swoją niezgodę i ogłasza republikę zra-

nionych i znieważonych, tych, którzy mają nic: nie mają gdzie spocząć, nie mają gdzie trwać, nie mają nic, do czego mogliby przynależeć; bo smutek nie ma hierarchii, cierpienie nie jest sportem, nie ma końca, nie ma ostetecznych wyników<sup>1</sup>. Siedemnastoletni Sad z powieści *Devi*, odkrywszy Rimbauda, rozpoznaje się w nim, używa jego wierszy, by dodać sobie sił, choć nie zapomina o trudnościach własnej sytuacji: wybór języka, i literatury w tym języku tworzonej, jest deklaracją i wyzwaniem. Językiem urzędowym Mauritiusa jest język angielski, język francuski to język prestiżu, a kreolski to język ulicy. „Wiem, że na razie nie potrafię tworzyć. Tylko małpuję. Mój głos nie jest moim. Ten język nie jest moim. Nawet nie wiem, do kogo mówię” (*DEVI*, 2019, s. 57), wyznaje Sad, wpisując się w istniejącą już tradycję ludzi bez ziemi,miotanych gniewem, doświadczających dotkliwej podwójności, a nawet nieprzynależności. Sad wspiera się imieniem tamtego genialnego nastolatka – zanim sam poczuje się wystarczająco silny jako autor, używa jego wierszy jak sposobu na nawiązanie relacji, porozumienia, a może nawet szansę na ocalenie.

Ananda Devi w autobiograficznym utworze *Mężczyźni, którzy do mnie mówią* (2011) pisze o granicznych, przełomowych doświadczeniach z okresu dojrzewania. Pierwszym z nich były zamieszki z 1968 roku (miała wtedy jedenaście lat), a drugim (już dla piętnastolatki) utracona miłość. W obu wydarzeniach pojawia się silny kontekst rasowy czy może raczej: rasistowski. Rasizm dyktuje warunki i wyznacza granice, rozdziela i uniemożliwia porozumienie, nazywa ludzi i sprawy tak, by owe nienaruszalne granice podkreślić. „Dobra rasa”, „dobry wygląd”, „niewystarczająco dobry” czy „zepsuty” przez „niebiały” kolor skóry, kształt oczu (powinny być wielkie, nieskośne), nosa (powinien być wąski i niewielki) czy typ włosów (oby tylko nie kędzierzawe). Takie określenia składają się na proces odczłowieczania Innych, co z kolei ułatwia stosowanie wobec nich przemocy. Dzięki nim przemoc staje się oczywista, a nawet konieczna wobec „karaluchów”, „psów” czy innych zwierząt. Było tak również w przypadku Kitty z *Zielonego sari*.

Nie szlachetne nawiązanie do *Anny Kareniny* Lwa Tołstoja miał na myśli jej ojciec (choć sama Devi może i tak, w końcu to powieść o systemowej przemocy wobec kobiet, braku podstawowych praw obywatelskich, władzy absolutnej męża nad żoną i potomstwem), nie słodką Koteczkę, nie wyraz sympatii. Córka Doktera

1 Clélio, kreolski rówieśnik Sada, bezpodstawnie oskarżony o zamordowanie Savity, który mówi o sobie: „Jestem Clélio, brudny obszarpaniec. Połykacz cudzych zardzewiałych gwoździ”, dodaje w innym miejscu „[...] my, dzieci z Troumaron, mamy w dupie religie, rasy, kolory, kasty, wszystko, co dzieli ludzi w tym pieprzonym kraju, należymy do tej samej wspólnoty, która jest uniwersalna, do wspólnoty biedaków i wydziedziczonych i to, uwierzcie mi, jest jedyną wspólnotą, która się liczy” (*DEVI*, 2019, s. 95).

jest dla niego mniej niż człowiekiem, po pierwsze z powodu płci: nienawiść wobec kobiet maskuje uwielbieniem, którym darzy wyłącznie własną, martwą matkę, dziecko płci żeńskiej jest dla niego bliższe zwierzęciu niż człowiekowi. Kobiety są zredukowane w jego rozumieniu do ciała – ciała, które z czasem będzie zdolne do rodzenia. Zdolność do zachodzenia w ciążę i męka porodu jest dla niego zarazem tajemnicza i jest czystą biologią: rodzące są samicami, które pod wpływem hormonów zapominają o rozdzierającym kości bólu, zwracają się do noworodka z czułością, jakby nie miał nic wspólnego z doświadczonym cierpieniem. Doktor zdolności do znoszenia cierpienia nie jest w stanie zrozumieć, odbiera ją jak wyraz nieludzkiej czy nadprzyrodzonej mocy i odpowiada na nią przemocą. Zatrzeć czyjeś imię, co czyni po śmierci żony, to uczynić w świecie dziurę po człowieku; zamordowana żona nie była już nawet zwierzęciem, spalona jak (i jako) czarownica miała zostawić po sobie wyłącznie niepamięć, rzeczywiście stać się otchłanną dziurą. Rysy twarzy maleńkiej córki Doktera nie są – jego zdaniem – wystarczająco zadowalające, bo niewystarczająco dobrze reprezentują piękno jego grupy etnicznej (faszyzujący doktor mówi o córce, że ta „nie ma nic wspólnego ze szczupłą elegancją i naturalną klasą, którą ja pomimo lat zachowałem” [DEVI, 2018, s. 13–14]). „Koteczka” dla innego rodzica byłaby wyrazem czułości, w przypadku Doktera to określenie jest wyrazem rasistowskiej pogardy i wstrętu, „chińskie” rysy twarzy córki, czyli kształt twarzy i oczu przesuwają ją do uznanej przez niego za niższą kategorii: „podludzi”. Lęk przed skalaniem i budowane na wstręcie poczucie wartości są podstawą tożsamości Doktera. W samym środku zamieszek 1968 roku – zamieszek, które miały przynieść odpowiedź na pytanie: co to znaczy być Maurytyjczykiem? co to znaczy być Maurytyjką? – odmawia zdjęcia spodni, by udowodnić, że mówi prawdę, że nie jest mużułmaninem, na których to polowano ze szczególnym upodobaniem: „jestem lekarzem [...], ale przede wszystkim jestem człowiekiem [...], wszyscy ludzie są równi i mają prawo do szacunku!” (DEVI, 2018, s. 121). Obwołany później bohaterem Doktor po prostu wstydział się tego, w jakim stanie była jego bielizna, podziurawiona (jak był przekonany) przez żonę, w jedynym dostępnym jej (oprócz trwania i milczenia w czasie tortur) akcie niezgody czy oporu. Naraził się na śmierć w obawie przed odkryciem tego, co miał pod spodem: dziurawa bielizna to opowieść o tym, co działo się we wnętrzu domu, opowieść o zadawanej przez niego przemoc, opowieść o bezsilności.

Lektura *Zielonego sari* przywołuje inne słynne już powieści o przemoc, jak choćby *Brzemię rzeczy utraconych* (2006) Kiran Desai czy *Boga rzeczy małych* (1997) i *Ministerstwo niezrównanego szczęścia* (2017) Arundhati Roy. Choć żadna z autorek nie jest przedstawicielką literatury frankofońskiej – jak choćby Yannick

Lahens, autorka *Błogich odwrotów* (2018) czy Lionel Trouillot, autor *Dzieci bohaterów* (2009) – obie piszą w języku angielskim, to jednak zabierają głos w podobnych co Devi sprawach: interesują je zależności między prywatnym i politycznym, piszą o społeczeństwie kastowym w realiach liberalnego kapitalizmu, piszą też o przekraczaniu kondycji ofiary, zajmują się powolnym, żmudnym śledzeniem losów postaci i zdarzeń uznawanych za małe i zbędne, a przecież kluczowych dla rozumienia przeszłości i odpowiedzi na wyzwania teraźniejszości. Można, czytając powieści Desai i Roy w kontekście powieści Devi, odnieść wrażenie, że choć równolegle piszą o podobnych/tych samych sprawach – wśród których systemowa przemoc jest kluczowa – to każda z nich buduje światy nie tyle zależne, co oświetlające się, uzupełniające się: sędzia Dżemubhai Patel, bohater nagrodzonej Bookerem powieści Desai, również jest wdowcem, również jest sadystą, domowym tyranem nienawidzącym kobiet, biorącym odwet za własne krzywdy, jednocześnie żalonym i groźnym. Devi udało się zdekonstruować narrację kata, dzięki czemu niema, pozbawiona imienia, zamordowana, spalona żywcem żona wydobywa się z nicości, ożywa również dzięki wysiłkowi córki i wnuczki. „Pozostanie tylko nienawiść” (DEVI, 2018, s. 60), mówi Doktor, ale niekoniecznie ma rację.

Pisarstwo Devi, choć pełne mroku, nie wybiera łatwych rozwiązań i niecierplivej rozpaczy. „Wszystko mi się przydarzyło: życie i śmierć” (DEVI, 2019, s. 101), mówi Ewa, tytułowa bohaterka drugiej przetłumaczonej na język polski powieści Devi i brzmi w tym wyznaniu ton Rilkego z *Księgi godzin* (fragment w przekładzie Adama Pomorskiego *Raz tylko mówi Bóg do człowieka*: „Poza rzeczami płoń jak pożary,/ aby ich cienie, powyciągane,/ to była moja osłona./ Wszystko niech z tobą się dzieje: piękno i groza./ Piękno, okropność: co chce, niech się stanie./ Idź: nie jest końcem żadne doznanie./ Pamiętaj, trzymaj się mnie./ Stąd niedaleko, gdzie prowadzę,/ jest kraj./ Nazywa się: życie./ Poznasz je/ po jego powadze./ Rękę mi daj” [RILKE, 1994]).

Ewa czyta wszystko, co napisze Sad, czyta też samego Rimbauda („Jestem młody, podajcie mi rękę” [DEVI, 2019, s. 57] – jakże wymownie brzmi to zakończenie listu do Théodore’a de Banville’a z 24 maja 1870 roku w opowieści o samotnych, pozostawionych samym sobie nastolatkach), ale i podkreśla, że Sad nie ma pojęcia, czym jest poezja kobiet, również dlatego, że nie została w pełni zapisana i że nie słyhać o niej w szkole. „Poezja kobiet to w tej zapadłej dziurze śmiech, który otwiera na kawałek raju, żebyśmy się w niej nie potopiły” (DEVI, 2019, s. 25) – mówi Ewa, ta łódzka z papieru, nawet nie statek pijany. Śmiejące się kobiety, nastoletnie dziewczęta (jak to śliczne, drobne, prawie jeszcze dziecko w zielonym sari) czy Ewa i Savita (uczennice z osiedla skazanego na zagładę, dziewczęta, które potrafią „wsłuchiwać się we własne

milczenia<sup>2)</sup>) traktowane są jak osoby szczególnie niebezpieczne. Śmiech daje nadzieję, wyraża wolność i ściąga kłopoty, jak osądzenie o czary. Wbrew przekonaniom Doktera przeszłość nie jest martwa, role nie są obsadzone na stałe, bohaterki ożywają w kolejnych pokoleniach, nawet te spalone żywcem, nawet te zadreżone, odradzają się mimo szczyrych wysiłków ich oprawców, by uciszyć je ostatecznie. Nawet zredukowane do ciała, ciała, które ma rodzić i które ma ginać, ciała, które ma zaspokajać cudze żądze, które ma służyć, są w stanie ocaleć.

Ciało („tylko” ciało) pamięta i przekazuje tę pamięć, ciało opowiada i ten somatyczny język da się odczytać. Ciało mówi na bieżąco, wypowiada się przez choroby Kitty, jej egzemy, alergie, gorączki jelitowe i na tym nie kończy: córki i wnuczki dziedziczą pamięć o wydarzeniach z przeszłości. Ewa buńczucznie deklaruje: „To tylko ciało. To się goi. Od tego jest” (DEVI, 2019, s. 16), by w ten sposób przejąć kontrolę nad tym, czego kontrolować nie może, by nie być ofiarą. Zredukowana do ciała, używa go, by – wbrew okolicznościom, warunkom i brakowi wsparcia – wyrwać dla siebie przyszość, by zaznawać wolności. Ciało jest tutaj walutą, ciałem można opłacać życie, inne niż to prowadzone przez rodziców:

Stawiam czoło rafom. Nie będę jak moja matka. Nie będę jak ojciec. Jestem czymś innym, nawet jeśli nie całkiem żywym. Idę sama i wyprostowana. Nie boję się nikogo. To oni boją się mnie, tego, co nieeksplorowane, odgadując jego istnienie pod moją skórą (DEVI, 2019, s. 16)

- mówi Ewa. Czułość i miłość znajduje u Savity, ale przelicza się, zagalopowuje, zapomina, że ciało nie zawsze się goi, że jej chude, delikatne ciało nie zniesie wszystkich ciosów (Sad mógłby w tym miejscu zacytować fragment „Pierwszej komunii” Rimbauda: „Któż wypowie cierpienia, nienawiść i żale/ Tego słodkiego ciała, które niby trądy/ Zżarliście wy, wariaci, którzy w boskim szale/ Wciąż jeszcze zniekształcacie narody i lądy?...” [RIMBAUD, 1993, s. 82]). Śmierć Savity przynosi kres ułudzie, bo tym była złuda trzeźwości Ewy, używającej własnej „ranliwości”, wrażliwości i kruchości jak oręża w walce o władzę nad terytorium, również swojego ciała, przede wszystkim swojego ciała. Przyjaciółka została zamordowana, a jej ciało po śmierci wrzucone do kosza na śmierci, jak zbędna rzecz, jak nie-człowiek, ale i niewygodna świadkini, której można bez konsekwencji się pozbyć.

2 Tytułowa bohaterka Ewy ze swoich zgłiszcz wyznaje: „Savita i ja lubimy sobie wyobrazać, że jesteśmy kimś innym, że urodziłyśmy się w dobrym miejscu, w rodzinach, w których klęska nie jest zapisana w liniach dłoni ani w zgiętych kolanach. [...] Nie bardzo mamy ochotę rozmawiać. Umiemy wsłuchiwać się w nasze milczenia” (DEVI, 2019, s. 52-53).



Dziewczęta, nawet te najsilniejsze, najbardziej zdeterminowane, ściągane są w świecie opisywanym przez Devi na dno: „Własne życie: kamienna powierzchnia, kraty w oczach, knebel w ustach i metal w sercu” (DEVI, 2019, s. 52) – mówi Ewa. Nierówności ekonomiczne są mniejszym problemem, choć Ewa, córka bezrobotnych, staje się łatwym łupem najpierw dla rówieśników, a z czasem i dla starszych mężczyzn. Edukacja nie wyrównuje w tym świecie szans, tylko dodatkowo pogłębia różnice, również między chłopcami a dziewczętami. Sadiq trafia na dobrą nauczycielkę, która odkrywa przed nim i przed całą klasą Rimbauda<sup>3</sup>, płec Sada (bo takiej wersji imienia używa najczęściej) działa na jego korzyść. Za to Ewa dostaje propozycję nie do odrzucenia: zajęć wyrównawczych, w czasie których łysiejący nauczyciel biologii gwałci swoją uczennicę, nie nabija jej głowy poezją, głowa Ewy raz po raz odbija się od ściany. Potraktowane jak śmieć ciało Savity nie ściągnęło podejrzeń na zbrodniczego nauczyciela. Aresztowano rówieśnika dziewcząt, gniewnego niebiałego artystę, pieśniarza i melorecytatora, bo pasował do stereotypowego, rasistowskiego wyobrażenia o przestępcy, bo i ktoś miałby go bronić<sup>4</sup>.

Clélio, syn szwaczki, donoszący wybrakowane ubrania (wybrakowane ubrania dla wybrakowanych ludzi) powtarza: „Nie wierz w nic, a nie będziesz cierpieć”, by za chwilę dodać: „W nic już nie wierzę, ale i tak cierpię” (DEVI, 2019, s. 64). Mimo cierpienia jednak nie ustaje w nim wiara w sztukę, jak w bohaterach *Błogich odwrótów* Yannick Lahens. Devi stoi po stronie wiary w poezję i piękno, jednak ocalających – nawet jeśli w błysku, nawet jeśli nie na długo. Jej twórczość, tak wzniosła i surowa, celnie trafia w miejsca zapalne, w obu powieściach trudno znaleźć puste przebiegi, ociosane są ze zbędnych wypełnień, uderzają celnymi, pięknymi zdaniami – jest przecież Devi i poetką, nie

<sup>3</sup> Z tym odkryciem przyszło kosztowne poczucie podwójnego życia, o którym tak mówi sam Sad: „Prowadzę podwójne życie: nocą z bandą, w dzień z uczonymi. Przypominam sobie chwilę, kiedy się rozszczępiłem: na lekcji francuskiego nauczycielka, młoda, chorowita kobieta, tak żółta jak jej bluzki, która nie zabawiła z nami na długo (to dlatego, wmawiam sobie, że pojawiła się tylko dla mnie, w określonym momencie, jak przeznaczenie stukające w moją uspioną mózgownicę), zatem nauczycielka powiedziała: będziemy czytać wiersze napisane przez kogoś w waszym wieku. [...] Potem jednak zamiast głosu nauczycielki usłyszałem twardy głos chłopaka mówiącego o swoich pragnieniach, buncie, ranach, pożądaniach [...]. Kiedy nauczycielka skończyła, powiedziała: ten poeta nazywa się Rimbaud. Jestem twoim bratem. Jestem twoim sobowtórem. Jestem tobą. I wtedy właśnie czyściutko się rozszczępiłem [...]” (DEVI, 2019, s. 20–21).

<sup>4</sup> Sad mówi: „Zabrali Clélia. Wiedziałem, że nie powinniśmy zostawiać go samego. Kiedy tylko Clélio jest sam, pakuje się w tarapaty. Wiem, że nie zabił Savity. Ale jest Winny. Próbuje go nakłonić, żeby się przyznał, a nawet gdyby im się to nie udało, niewiele to zmieni. Clélio sam się pograża, gdy tylko otworzy usta. To niewinny we wszystkich znaczeniach tego słowa” (DEVI, 2019, s. 96).



lęka się zamachów i odsłon. Pisze Devi tak, jakby potrafiła dokonać niemożliwego: zachować dystans, ale i skracać go, pisać „od środka”, wchodzić ludziom do głów, wchodzić ludziom pod skórę. Opowieść z autobiograficznego *Mężczyźni, którzy do mnie mówią* zawiera sugestywny obraz: młoda pisarka, wtedy jeszcze dziecko, jeździła z ojcem rodzinnym samochodem, volkswagenem garbusiem, nazywanym czule „skarabeuszem”. Auto, mocno przeszklone, daje wyjątkowe możliwości poznawcze, umożliwia bowiem bliskość przy zachowaniu dystansu, umożliwia przebywanie w dwóch wymiarach, w dwóch miejscach jednocześnie (tu i tam), jest jakąś odmianą szklanego klosza czy mobilnego akwarium. Devi, po latach, z oddali, widzi jeszcze wyraźniej swój kraj, podwójną perspektywę wykorzystuje nie tylko do pisania nowych *Nędznic*, a jakże, oskarżycielskich, ale nigdy zbyt uproszczonych, nigdy nie wytracających energii w linii prostej fabuły. Rozgrywa Devi literaturę, uruchamia literackie tradycje, korpus kanonicznych tekstów literackich do pracy nad pamięcią i przeszłością, by w ten sposób wypracować nowe tryby opowieści zdolne do wypłucia knebli i zapisu gniewu narastającego jak morze.


### **Bibliografia**

- DEVI Ananda, 2019: *Ewa ze swych zgliszcz*. Przekład i opracowanie: Krzysztof JAROSZ. Gdańsk-Katowice: Wydawnictwo w Podwórkku, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- DEVI Ananda, 2011: *Les hommes qui me parlent*. <http://www.fil.us.edu.pl/ananda-devi/> [dostęp 17.04.2020]
- DEVI Ananda, 2018: *Zielone sari*. Przekład i opracowanie: Krzysztof JAROSZ. Gdańsk-Katowice: Wydawnictwo w Podwórkku, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- RILKE Rainer Maria, 1994: *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*. Przekład i wybór: Adam POMORSKI. Kraków: Oficyna Literacka. Cytat za <http://rilke.pl/ksiega-godzin> [dostęp: 17.04.2020]
- RIMBAUD Arthur, 1993: *Poezje wybrane*. Wybór, opracowanie i wstęp: Artur MIĘDZYRZECKI. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.




**Alina Mitek-Dziemba**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-6900-3387>

**Katarzyna Szopa**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-5880-092X>

**Rozbudzić pożądanie**

**Z Anandą Devi rozmawiają Alina Mitek-Dziemba i Katarzyna Szopa**

**Alina Mitek-Dziemba:** W autobiograficznej książce *Les Hommes qui me parlent* wspomina Pani lata młodości jako okres kształtowania się swojej osobowości pisarskiej, odnosząc się także do tego słodko-gorzkiego doświadczenia, jakim była próba uporania się z faktem pochodzenia z Mauritiusa, rodzimej wyspy, w całej jej ambiwalencji. Jaki obraz Mauritiusa próbuje Pani przekazać i odcisnąć na umysłach czytelników? Którą część maurytyjskiej tożsamości bada Pani z największą pasją?

**Ananda Devi:** Tak, wszystko to wiąże się z pierwszym zbiorem moich opowiadań, *Solstices*, napisanym pomiędzy 17 a 19 rokiem życia. Ów czas dojrzewania zbiegł się w moim przypadku z uzyskaniem pełnej świadomości miejsca, jakie zajmowało w moim życiu pisarstwo, wypełniając mnie i dopełniając, a także poszerzając mój umysł aż po odległe horyzonty. Wszystkie osoby, które mnie wówczas zamieszkiwały, pochodziły z moich obserwacji i z mojej intuicji, a narodziły się właśnie z mojego związku z Mauritusem – wyspy magicznej, mistycznej. Tego rodzaju inspirację czerpałam z tajemniczego piękna i cudownej przyrody miejsca, do którego byłam tak mocno przywiązana, oraz od ludzi spotykanych wokół. W swoim umyśle tworzyłam na ich temat opowieści – iskry inwencji, które czasem musiały czekać w uśpieniu przez wiele lat, zanim wyłoniły się w opowieściach. Ale pojawiła się we mnie także świadomość głębokiej przepaści pomiędzy pięknem wyspy a ubóstwem widywanym na każdym kroku. Myślę, że ta rozbieżność zaczęła stopniowo nawiedzać moje książki, jak gdyby moje postaci stałe krążyły nad uskokami [*faultlines*] biegnącymi pod powierzchnią wyspy, w oczekiwaniu na podziemną erupcję. Bardzo wcześnie też zdałam sobie sprawę, że hybrydyczne tożsamości cechujące Maurytyjczyków, to dar, który należy celebrować, a nie źródło późniejszych konfliktów i podziałów, wykorzystywanych politycznie, ekonomicznie i społecznie, wskutek czego całe społeczeństwo zaczęło funkcjonować na podstawie systemu szufladkowania, tak jakby nie było innej drogi. Jednakże destrukcyjna natura tych podziałów nigdy do

końca nie zaniknęła, a jej widmo nadal krąży nad krajem, nawet 50 lat po odzyskaniu niepodległości.

**Katarzyna Szopa:** Jaki jest związek między językami, których zdecydowała się Pani używać w swojej twórczości, zwłaszcza między francuskim, angielskim i kreolskim? Jaki jest Pani stosunek do języka francuskiego jako dominującego? Czy pisanie w języku francuskim może być formą politycznej strategii dehegemonizacji tego języka i wytworzenia przestrzeni, gdzie „podporządkowani inni” mogliby przemówić?

**Ananda Devi:** Angielski i francuski to dwa języki, których uczyłam się jeszcze w szkole i choć od zawsze pisałam w języku francuskim, to można powiedzieć, że jestem trójjęzyczna: mówię w języku angielskim, francuskim i kreolskim Mauritiusa. Mimo że wszystkie moje powieści są napisane w języku francuskim, to daje się w nich wyczuć pozostałe języki, również hindi, jako podświadomie obecne w tekście, czasem w formie struktur syntaktycznych (kreolski w *La vie de Josephin le fou*), w dialogach (kreolski w *Pagli* i w *Soupir*, hindi w *Pagli* i w *Indian Tango*, angielski w *Indian Tango* i w *La vie de Josephin le fou*) albo po prostu w rytmie i w zdaniach. Angielski najbardziej obecny jest w powieściach *Indian Tango* i *Les jours vivants*, akcja pierwszej osadzona jest w Indiach, a drugiej – w Londynie. Co więcej, jako że równie często czytam książki po angielsku, co po francusku, to można wyczuć w moim pisaniu charakterystyczną obecność niektórych autorek i autorów. Uwielbiam przemycać do swoich książek: T.S. Eliota, Toni Morrison, Johna Maxwella Coetzego, by wymienić tylko troje najważniejszych. Poezję Eliota cytowałam w dwóch moich powieściach, *L'Arbre fouet* i *Les jours vivants*. *Soupir* to powieść sporo zawdzięczająca Toni Morrison. Z kolei zwięzłość i głęboka samotność głównego bohatera *La vie de Josephin le fou* wzięła się z powieści Coetzego *Życie i czasy Michaela K.* W skrócie, wszystkie języki, w których dorastałam, mają swoje miejsce w moim pisaniu, nawet jeśli piszę w języku francuskim.

Odkąd zaczęłam pisać w bardzo wczesnym wieku, a mianowicie od 12 roku życia, wyłącznie w języku francuskim; wybór języka nie był wyborem „politycznym” ani nawet świadomą decyzją, lecz wziął się niemalże z mojej organicznej miłości do języków i miłości do języka. Niemniej jednak prawdą jest, że kiedy do swoich powieści już jako osoba dorosła zaczęłam włączać kolejne języki, a zwłaszcza kreolski, to był to sposób na wyrażenie mojej maurytyjskiej tożsamości poprzez język francuski, w którym mieszały się inne języki i ujawniała moja hybrydyczna tożsamość. Włączanie języka kreolskiego bez słownika i bez przypisów było sposobem na przypomnienie francuskim czytelnikom, że kreolski był częścią ich własnej historii, odkąd pojawił się jako język służący francuskim ko-

lonizatorom do komunikacji z niewolnikami z Afryki i Madagaskaru, później zaś z robotnikami z Indii. Był to sposób na oddalenie języka kolonialistów od jego hierarchicznego statusu i przesunięcie go w kierunku sfery, gdzie mógłby on zostać odzyskany.

**A.M.-D.:** W książce *Ewa ze swych zgliszc* pisze Pani na temat ogromnej różnicy, jaka istnieje pomiędzy obrazem Mauritiusa jako tropikalnego raju a mroczną wizją postkolonialnego kraju, o rzeczywistości naznaczonej nędzą, przemocą i rozpaczą. Czy w swojej twórczości usiłuje Pani zmierzyć się z jakimiś mitami żywymi w maurytyjskim społeczeństwie i je zdemaskować?

**A.D.:** Oczywiście, pierwszym takim mitem jest idea rajskiej wyspy, zamieszkiwanej przez „tęczowy naród” [wielość kultur współistniejących pokojowo ze sobą – przyp. tłum.] – mit opiewany w broszurach turystycznych i materiałach reklamowych, a traktowany jako samospełniająca się obietnica, którą wystarczy powtarzać, aby stała się rzeczywistością. Słynne słowa Marka Twaina: „Na początku powstał Mauritius, a potem niebo, stworzone na jego obraz” nie miały być rozumiane dosłownie, gdyż ich autor sam cytował w ten sposób słowa mieszkańca spotkanego podczas pobytu na wyspie. Jednakże opis ten zakorzenił się w świadomości Maurytyjczyków jako idylliczny konstrukt, niemający odpowiednika w rzeczywistości. We wszystkich powieściach starałam się rozbijać tę fasadę, odsłaniając pod nią głęboką korozję i zepsucie. Powieść *Ewa ze swych zgliszc* – choć umiejscowiona na Mauritiusie – przeciwstawia się wszelkim oczekiwaniom (zgodnym z tym mitem), nie wspominając o morzu, plażach i bujnej roślinności inaczej niż w sposób ironiczny: mamy tu do czynienia z uniwersum zbudowanym z betonu i ciemności, z historią, która rozpoczyna się nocną porą, a kończy także w nocy, w czasie deszczu. Podobnie było w przypadku mojej pierwszej powieści, *Rue la Poudrière*. Jej akcja również rozgrywała się w ponurym, mrocznym otoczeniu.

W książkach takich jak *L'Arbre fouet* i *Le voile de Draupadi* chciałam zmierzyć się z innym rodzajem mitu: niekwestionowanym przekonaniem, że prawda religijna jest czymś pewnym, innymi słowy, że ślepą wiarą. W obu przypadkach to hinduizm stanowi główną oś konfliktu; w *L'Arbre fouet* chodzi o ideę karmy, która zostaje postawiona na głowie, kiedy to główna bohaterka powtarza gest ojcobójstwa, o popełnienie którego (w poprzednim życiu) została oskarżona, mszcząc się na swoim ojcu, braminie; w *Le voile de Draupadi* kwestionowanie to dotyczy rytuału przejścia po rozżarzonego węgla, do czego zostaje zmuszona narratorka, by ratować od śmierci chore dziecko; ostatecznie jednak dziecko i tak umiera, a udział w rytuale pokazuje jedynie głównej bohaterce, jak bardzo jest samotna. Natomiast w *Pagli* demaskacja dotyczy mitu etnicznej czystości, poprzez kreację

obrazu ubranych na biało kobiet, *mofines*, które są strażniczkami tego mitu i próbują powstrzymać główną bohaterkę przed skonsumowaniem jej miłosnego związku z kreolskim rybakim. Kobiety te, w swojej władzy i wymierzonej bohaterce kary przypominają greckie Erynie.

**K.S.:** Większość opisywanych przez Panią historii toczy się na Mauritiusie i nigdy nie są one jednowymiarowe: ukazują nie tylko kobiecą opresję, ale też postkolonialną, patriarchalną i kapitalistyczną rzeczywistość, pełną dyskryminacji rasowej i ubóstwa. Co skłania Panią do pisania o skomplikowanej historii Mauritusa w taki sposób? Do kogo adresowane są Pani powieści?

**A.D.:** Większość pisarzy pisze z miejsca bliskiego im samym i ich świadomości, nawet jeśli piszą o różnych miejscach. Mauritius jest miejscem zarówno moich literackich, jak i fizycznych narodzin. Jego obecność w mojej świadomości jest niezwykle silna, odkąd, jak już powiedziałam wcześniej, napisałam *Solstices*, czyli mój pierwszy zbiór opowiadań. Za każdym razem, kiedy włączyłam się po wyspie, wchłaniałam w siebie jej oddech, jej pulsowanie, rytmy, jednakże nie była to idylliczna wyspa, o której mówiłyśmy wcześniej, ale raczej mroczne i gęste miejsce, zstępujące głęboko pod ziemię i poniżej oceanu, karmiąc ludzi rodzajem nagłej poezji. Czułam tę nagłość w moim piśmiennictwie. Ale jednocześnie intuicyjnie wyczuwałam smutek i tragedię, przez jakie przechodzili ci ludzie, których spotykałam na ulicy. Nigdy nie patrzyłam na wyspę przez różowe okulary. W istocie był to mikrokosmos świata: z jego różnorodnością ludzi, podzielonym społeczeństwem, biedą i bogactwem ścierającymi się na maleńkim obszarze, głosami pochodzącymi z różnych źródeł. Wszystko to łączyło się tu ze sobą i mogło dawać nam ogląd świata jako całości.

Więc dla mnie pisanie o Mauritiusie było sposobem na uchwycenie *l'infime et l'infini* – tego, co nieskończenie małe i nieskończenie wielkie – a także na mówienie o świecie i o jego odmiennościach, niesprawiedliwościach, tragediach i pięknie. Złożoność tej historii – z jej dziedzictwem niewolnictwa, transportem indyjskich robotników, jej rasizmem i niezliczonymi tożsamościami – oznaczała, że mogłam powiedzieć coś, co było zarówno lokalne, jak i uniwersalne. Zawsze miałam świadomość tego, jakim darem było dla mnie to, że właśnie tu się urodziłam: dorastałam w wielu kulturach, w kulturze indyjskiej moich przodków, w kulturze zachodniej poznanej za sprawą mojej edukacji, w kulturze afrykańskiej, czyli najbliższego kontynentu, a w tym wszystkim zawierały się literatura, muzyka, języki, duchowość, mistycyzm i mity. A więc bogactwo kultur, okazało się dla mnie znalezionym skarbem, do którego mogłam się dokopywać i czerpać z niego inspiracje, i które przyczyniło

się do tego, co nazywam płodną hybrydycznością i możliwością czucia się wszędzie jak w domu, w Indiach, w krajach afrykańskich i w Europie. Bogactwo to doprowadziło również do destabilizacji społeczeństwa, w którym żyłam, wytworzyło jego kruchość, jego sejsmiczną naturę. Owe *linie uskoku*, przecinające Mauritiusa, są liniami napięcia, przebiegającymi przez moje pisanie i czynią je gwałtowniejszym i prawdopodobnie wyrazistszym. Być może fakt, że urodziłam się wśród tych linii uskoku, był tym, co roznieciło moje pragnienie, by pisać...

**K.S.:** W wielu powieściach portretuje Pani kobiety skazane na „życie niebędące życiem”, jak czytamy w *Pagli*. Wszystkie one pragną innego życia, chcą narodzić się na nowo jako ktoś inny. Innymi słowy, Pani pisanie nie jest oparte wyłącznie na tworzeniu historii o przebudzeniu świadomości, czy o pragnieniu takiego przebudzenia, ale samo w sobie jest uświadamiające, zwłaszcza dla kobiet. Wydaje się więc, że jest to twórczość głęboko zaangażowana w politykę feministyczną. Czym jest to, co chce Pani rozbudzić – nie tylko w kobietach, ale też w społeczeństwie? Czy postrzega Pani swoje pisanie jako istotne na poziomie praktyk emancypacyjnych?

**A.D.:** Moje pisanie bierze się z historii najpierw mnie inspirujących, a także z przekazu, jaki – jeśli w ogóle – płynie z tych historii. Chodzi mi o to, że na przykład *Pagli* wzięło się z mojego pragnienia, by napisać historię miłosną – czego nie robiłam nigdy przedtem – opowieść pełną pasji, gdzie pożądanie włądłoby na wpół erotycznym tonem. Ale kiedy zaczęłam pisać pierwszy akapit i szukałam w swoim umyśle miejsca, gdzie mogłabym osadzić tę historię, przyszła mi na myśl nazwa wioski *Terre Rouge* (czerwona ziemia) na Mauritiusie. Natychmiast dostrzegłam w czerwonym kolorze *leitmotiv* całej historii: symbolikę czerwieni dla ceremonii ślubnych w hinduizmie, czerwoną krew menstruacyjną, czerwień zmysłowości, a także zakończenie, gdzie czerwona, laterytowa ziemia staje się morzem błota podczas powodzi, unosi się, by pochłonąć wioskę i jej mieszkańców. Ta historia rozwinęła się z nazwy pojedynczego miejsca. A później stała się również opowieścią o tożsamościach, o ścieraniu się siły tradycji z nieposłuszeństwem pożądania.

Myślę, że najbardziej przejmującym (przynajmniej z mojego punktu widzenia) obrazem tej książki jest ten o *mofines*, kobietach w bieli, które pojawiają się tam, by upewnić się, że *Pagli* pozostanie na wąskiej ścieżce tradycji. Napadają na nią i nazywają ją jako kobietę szaloną, ponieważ ośmieliła się ona zboczyć z tej ścieżki. Był to również sposób na pokazanie, jak kobiety bardzo często same stoją na straży reguł patriarchy.

Inny często powracający aspekt kobiecego ciała wiąże się z faktem, że w niemalże wszystkich społeczeństwach kobie-



ty nie mają kontroli nad własnymi ciałami i ich nie posiadają. Czasami ich ciała przedstawia się jako należące do ich ojców, mężów lub synów, a to oznacza, że nie mają do nich żadnego prawa, innym razem podporządkowane są tyranii wyglądu, uzależniającego je od modelu piękna, do którego muszą się dopasować. Kobiety nie mają prawa być tym, kim chcą, ani też nie mogą rozporządzać swoim ciałem tak, jak tego sobie życzą. A więc jeden z ciągle powracających tematów – jak w *Pagli* czy w *Indian Tango* – dotyczy tego, że muszą one walczyć o prawo do posiadania własnego ciała. W *Pagli* scena, kiedy tytułowa bohaterka zdejmuje ubrania przed swoim mężem w noc poślubną, a następnie odmawia mu oddania swojego ciała, jest jedną z najsilniejszych. W *Indian Tango* Subhadra odkryje fizyczne pożądanie i przyjemność płynącą z dotyku innej kobiety.

Nie chodzi o emancypację, lecz o odzyskanie kontroli nad własnym ciałem i rozporządzanie nim tak, jak [kobiety] tego chcą.

**A.M.-D.:** Niektóre z Pani powieści podejmują tradycyjne wątki religijne, takie jak reinkarnacja, karma i metamorfoza, oraz posługują się religijnymi gestami w rodzaju klęczenia czy modlitwy. Czy sądzi Pani, że można te dzieła nazwać postsekularnymi w tym sensie, że odnoszą się one do elementów religijnego rytuału, jednocześnie pozbawiając je patriarchalnego i instytucjonalnego zakorzenienia? Czy religia może zostać przemieszczona i wykorzystana jako źródło duchowości i siły dla postaci powieści?

**A.D.:** W każdej książce poruszającej kwestię religijnych motywów próbowałam pokazać, w jaki sposób ślepa wiara religii prowadzić może do najgorszych z możliwych wypaczeń. Nie mam nic przeciwko wierze w jakiejś formie wyższej świadomości czy nawet boskości, do której może dojść pojedynczy człowiek w efekcie swoich własnych poszukiwań. Ale religia instytucjonalna odrzuca tego rodzaju indywidualizm, wymagając niekwestionowanego posłuszeństwa i sprzeciwiając się jakimkolwiek próbom poszukiwania odpowiedzi na własną rękę. Stąd nie sądzę, aby moje książki dały się zaklasyfikować jako postsekularne, gdyż kwestionują religijne normy i prostą zgodę na nie. W *Le voile de Draupadi* główna bohaterka zgadza się przejść po rozżarzonych węglach nawet pomimo własnych przekonań, by uratować życie syna, ale on i tak ostatecznie umiera. W *L'arbre fouet* idea reinkarnacji przyjęta zostaje jako punkt wyjścia, ale tylko po to, by główna bohaterka mogła powtórzyć gest ojcostwa, w efekcie wyzwalając się z niewoli religii. We wszystkich moich książkach religia jest czymś podlegającym kwestionowaniu, co często ma być zastąpione przez inną formę zapytywania o nasze miejsce we wszechświecie.



**K.S.:** Wydaje się, że powieść *Indian Tango* jest również swego rodzaju traktatem o pisaniu, o tym niezwykle intymnym procesie dochodzenia do pisania. Jak pisze Pani w powieści:

„Każdy może stać się świadomym rozdarcia błony oddzielającej człowieka od pisarza” (*Indian Tango*, s. 95)

Chciałabym zapytać, skąd bierze się ta separacja? Czy ma Pani na myśli to, że pisarz/pisarka nie posiada żadnej tożsamości religijnej czy kulturowej, nie ma płci ani ciała? Do jakiego stopnia Pani pisanie jest zakorzenione w doświadczeniu cielesnym?

**A.D.:** Tak, oczywiście! Pisarz nie ma ani tożsamości, ani płci. Ale ciała? Nie, nie sędzę. Jak pisałam w *Indian Tango*, mam tendencję do pisania z mojego ciała. Dla mnie pisanie bierze się z ciała, a nie z intelektu, i potrzebuję tego całościowego połączenia, by być w stanie przekazać sens miejsca, zakorzenienie w ciele mojej bohaterki/bohatera, wszystkie zmysły nadające tekstowi to, co w języku francuskim nazywane jest *une épaisseur* – czyli uczucie istniejące poza czasem powieści, które będzie żywe jeszcze po samej lekturze. Jednocześnie, jako pisarka, jestem w stanie przyjąć intuicyjnie każdą tożsamość i dlatego moje postaci zamieszkują we mnie w trakcie pisania. Na przykład, okropny narrator z *Zielonego sari* dosłownie wtargnął we mnie i nawiedzał mnie tak długo, aż nie zdołałam wyjąć powieści spod mojej skóry. Nawet jeśli był mi obcy jako osoba, to wciąż byłam w stanie wejść w jego umysł, w jego myśli i psychikę, by napisać powieść. W finale trudno było stamtąd wyjść, dlatego też ostatni rozdział oddaje z powrotem głos kobietom, co w pewnym sensie zwróciło mi również mój własny głos. I ponieważ czuję, że moje prawdziwe życie jest tam, w tym wewnętrznym życiu, w światach i ludziach, których zamieszkuję, to istnieje owo pragnienie przekroczenia granic między rzeczywistością a fikcją, owa błona z *Indian Tango*. Tak samo robi również pisarka w powieści, kiedy bierze Subhadrę za rękę, co każe nam przypuszczać, że to właśnie ona jest bohaterką opowieści, pisanej przez ową pisarkę, albo że jest prawdziwa w tym fikcyjnym świecie. Historia mnicha Anandy na końcu powieści również realizuje to założenie, że twórca może złąć się ze swoim dziełem, podobnie jak Ananda – rzeźbiący w skałę w jaskini, gdzie został uwięziony – zaczyna używać swojego ciała, paznokci, palców, mięsa, kości, krwi, dopóki nie wtopi się w swoje rzeźby, stając się ich częścią.

**K.S.:** Istnieje wyraźny związek w Pani powieściach między reinkarnacją a artystyczną kreacją. Jak pisze Pani w *Pagli*: „Marzę o tym, by dać życie dziecku o oczach poety i ustach śpiewaka”. Narodziny są aktem artystycznym, tworzeniem nowych kształtów i powoływaniem do życia nowych światów. Wydaje się, że Pani pisanie albo, bardziej ogólnie, wyobraźnia jest

strategią na rozbudzenie kobiecego pożądania. Chciałabym zapytać o jego emancypacyjny potencjał. Czy pisanie lub sam akt tworzenia nowych form może pomóc kobietom uwolnić się lub osiągnąć transgresję? Jakiego społeczeństwa i jakiego świata potrzebujemy, by zainicjować ten proces?

**A.D.:** Idea transgresji wzięła się z istnienia barier, ścian, wytyczonych linii czy ustanowionych wyłącznie dla kobiet reguł. W wielu społeczeństwach istnieje ograniczenie, dotyczące ich ciała do tego stopnia, że muszą ukrywać je w przypadku, kiedy robi ono to, co chce robić. Według mnie, by osiągnąć tę „emancypację” (jest to słowo o wyjątkowym ciężarze, biorąc pod uwagę, że było używane jako określenie wyzwolenia niewolników), sama idea transgresji nie powinna już dłużej funkcjonować. Kiedy zaczynałam pracować nad *Indian Tango*, chciałam napisać o transgresji i myślałam o tym rodzaju tabu, które należy przełamać.

W kraju takim, jak Indie, wciąż istnieje wiele tabu, pomimo zmian na poziomie społecznych obyczajów w środowisku miejskim. Ale tym, co wydało mi się szczególnie interesujące, było wyjęcie kobiety przechodzącej menopauzę poza jej rutynę, poza jej wyblakłe przyzwyczajenia, poza poczucie, że jej życie zmierza ścieżką chylącą się ku końcowi jej kobiecości, jej przydatności i wreszcie ku śmierci, gdy nagle zostaje ono skierowane w całkowicie innym kierunku. Początkowo napisałam tę powieść z perspektywy męskiego narratora, ale kiedy ją kończyłam, coś w niej zgrzytało. Wróciłam do niej nieco później i uświadomiłam sobie, że owym tabu dla bohaterki i dla jej otoczenia była kobieta narratorka, zaczynająca darzyć ją miłością. Aż przez trzy czwarte powieści nie dowiadujemy się jednakże, że jest to kobieta. Tak czy inaczej, pojedyncze spotkanie obudzi w bohaterce pożądanie, do tej pory nigdy nieznanie, doświadczy nawet po raz pierwszy orgazmu, i choć nie zakocha się w pisarce, to wyswobodzi się z własnych kajdan, zrzuci własne brzemie, ucieknie od rodziny, a nawet wyzwoli się z samej siebie.

Życzyłabym sobie zatem takiego świata, gdzie kobiety nie będą obarczane winą i skute łańcuchami, ograniczającymi ich myśli, ruchy, pragnienie doświadczenia życia w pełni. O wiele bardziej tragiczne jest to, że często pod presją społeczeństwa same zakuwają siebie w te łańcuchy. By móc się wyzwolić, musimy wyzwolić siebie z nas samych i uwolnić się od innych.

Rozmowę przeprowadziły po angielsku  
i przełożyły na polski  
Alina Mitek-Dziemba i Katarzyna Szopa


**Varia**





**Maria Barłowska**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-0840-5091>

## **Mowy „przy oddawaniu”, czyli o możliwych powinowactwach retorycznych gatunków**

### **“Handing-over” speeches: on the possible rhetorical kinship of genres**

**Abstract:** Dedication speeches serve to exemplify a broader problem of classifying oratory according to rhetorical modes and circumstances. A review of selected lectures on rhetoric from the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries (printed and in manuscripts) as to their treatment of dedication theory enables me to show both the practical constraints of perceiving dedications through the lens of the conventions governing printed dedications in books, and the connection of this form with the broader category of dedication speeches delivered when handing over a gift, a post, or even a bride during wedding ceremonies. The examples from the Polish oratory practice show the functioning of dedication speeches in the oral realm (when handing over an encomium during a wedding or a funeral). Moreover, in accordance with the politeness rule common in the Polish oratory, the relevant dialogues include both offering and thanking, and oratory also comes into play when thanking for a dedication.

**Keywords:** *oratio dedicatoria*, dedication, genre, rhetorical mode, oratory

Jedna z obiegowych opinii – funkcjonująca szeroko jako sentencja<sup>1</sup> i wykorzystywana także w wykładach retorycznych do określania fundamentalnych cech *artis rhetoricae* – głosi, że poetą trzeba się urodzić, a mówcą można zostać (*Poetae nascuntur, oratores fiunt*). Mogła być ona wstępem do rozważań o zadaniach mówcy, roli naśladowania i ćwiczenia, równie dobrze jednak nadawała się do uzasadniania dominacji poety nad retorem w sztuce słowa. Powołanie poety zyskiwało bowiem sankcję wyższą, mówca natomiast kształtował się w świecie ludzkim i sprawom tego świata jego działanie służyło. Maciej Kazimierz Sarbiewski, przyznając poezji szczególne miejsce w hierarchii wytworów ludzkiego intelektu, pisał:

1 Zob. np. POTOCKI 1987, t.2, s. 658: *Poetae nascuntur, non fiunt*. Jest to myśl znana z mowy Cyncerona *Pro Archia poeta* (18: „Atque sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus, ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare: poetam natura ipsa valere, et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu inflari”. / „Wiemy przecież od ludzi wielkich i uczonych, że studia w innych dziedzinach zasadzają się na nauce, wskazówkach i doświadczeniu, poetę natomiast tworzy natura, ożywiają moce umysłu, podnieca boskie niemal natchnienie” (CYCERON, 1998, s. 125).

Dzieła wymowy związane są przeważnie z pewnym określonym miejscem, osobą, okolicznościami, czasem. Gdy one przestają być aktualne, znika także najczęściej celowość samych dzieł, które dlatego z istoty swej są śmiertelne. Na cóż bowiem są nam dziś potrzebne *Filipiki* Demostenesa albo Tulusz? W przeciwieństwie do tego, twory poezji z istoty swej są nieśmiertelne i wolne od wszystkich więzów wynikających z okoliczności, ponieważ wypadki konkretne opracowują w świetle prawd ogólnych.

(SARBIEWSKI, 1954, s. 14)

Pomijając prowokujące do odpowiedzi pytanie retoryczne o przydatność mów starożytnych mistrzów, warto podkreślić obecne nawet w tym polemicznym sformułowaniu problemu przekonanie o fundamentalnym związku retoryki z okolicznościami.

Ustalony przez Arystotelesa podstawowy podział wymowy na trzy rodzaje retoryczne, realizujący dążenie, by przedmiot retoryki „rozpatrzeć metodycznie”, wychodził od rozważenia podstawowych okoliczności mowy, za decydującą uznając wyznaczoną celem oracji sytuację słuchacza (ARYSTOTELES, 1988, s. 75-78). Sytuacje, które wymagały od słuchacza podjęcia decyzji co do przeszłości, należały do rodzaju sądowego, odnoszące się do wyborów w przyszłości – rodzaju doradczego, a ocen terażniejszości – rodzaju popisowego, rodzaju, którego nazwa, opis i przede wszystkim funkcjonowanie rodzą w klasycznej retoryce pewne problemy (por. QUINTILIANUS, 1958, s. 394-397 [ks. III 12-16]). Zasadnicze dla retoryki uznanie przez Arystotelesa możliwości zachodzenia sporu, podejmowania spraw „do pewnego stopnia znanych” i niestanowiących przedmiotu żadnej naukowej dyscypliny współgra u Stagiryty z dalszym podziałem możliwych w ramach poszczególnych rodzajów retorycznych działań mówców. W sądzie jest miejsce dla obrony i oskarżenia, na forum dla doradzania i odradzania, w sytuacji retorycznego popisu dla pochwały i nagany. W ten sposób wyczerpuje się cały repertuar możliwości, jakie daje metodyczne i uogólnione rozpatrzenie okoliczności. Nie znaczy to jednak, że ostateczność tego podziału nie budziła wątpliwości.

Starający się objąć swym krytycznym osądem całą retoryczną tradycję Kwintyliana, przytoczywszy poparte autorytetami Arystotelesa i Cyserona podziały, sformułował skłaniającą go do dalszych rozważań wątpliwość. Jeśli rodzajowi demonstratywnemu przypisze się pochwałę i nagane, to:

[...] in quo genere versari videbimur, cum querimus, consolamur, mitigamus, concitamus, terremus, confirmamus, praecipimus, obscura dicta interpretamur, narramus, deprecamur, gratias agimus, gratulamur, obiurgamus, male-

dicimus, describimus, mandamus, renuntiamus, optamus, opinamur, plurima alia?

(QUINTILIANUS, 1958, s. 391)

[...] w jakim rodzaju się nas usytuuje, kiedy skarżymy się, pocieszamy, uspokajamy, pobudzamy, straszmy, umacniamy, pouczamy, wyjaśniamy niezrozumiałe treści, opowiadamy, błagamy, dziękujemy, gratulujemy, ganimy, zło-rzeczmy, opisujemy, polecamy, ogłaszamy, życzymy, przy-puszczamy, wiele innych?<sup>2</sup>

Poszukując wyjaśnienia, dlaczego uznawani przezeń za auto-rytety autorzy zamknęli tak wielką różnorodność w tak wąskich granicach trzyczęściowej klasyfikacji, przywoływał opinię tych, którzy widzieli je w związku tego podziału z dawną praktyką oratorską. Ich zdaniem miała się ona ograniczać właściwie do wskazywanych w trzyczęściowym podziale działań. Jednocześnie przypomniał koncepcję Anaksymenesa, dziś identyfikowanego z autorem sofistycznej *Retoryki dla Aleksandra*, wedle której wymowa sądowa i polityczna stanowiły dwa rodzaje, ale istniało aż siedem odmian gatunkowych (ἔιδη): zachęta, odradzanie, pochwała, nagana, oskarżenie, obrona i krytyka<sup>3</sup>. Dla Kwintyliana było jednak oczywiste, że dwie pierwsze należą do rodzaju doradczego, dwie kolejne do demonstratywnego, pozostałe do sądowego. Ostatecznie jako najbezpieczniejsze i najbardziej racjonalne uznał on podążenie za opinią większości, czyli poprzestanie na *tria genera dicendi*.

Ten kanoniczny podział w klasycznej retoryce nigdy nie został zarzucony. Nigdy też nie zostało zapomniane dążenie do objęcia teoretyczną refleksją całego obszaru praktycznych zastosowań retoryki. Programowe założenie podporządkowania sztuki retoryki wymogom praktyki bardzo mocno dochodziło do głosu w powstających w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII w. szkolnych wykładach retoryki<sup>4</sup>. Rękopiśmienne retoryki, liczne i do dziś całościowo niezbadane, zawierały rozmaite tytułowe formuły, wskazujące na ich ścisły związek z polską rzeczywistością. Głównie chodziło o możliwość skutecznego zastosowania retoryki w dorosłym już życiu polskiego szlachcica, stąd takie sformułowania jak np.<sup>5</sup>: ... *ad usum practicum accomodatae* (rkps Akademii Nauk w Wilnie

2 Wszystkie cytaty łacińskie w tłumaczeniu Profesor Iwony Słomak.

3 Listę odmian oracji, całkowicie pomijającą klasyfikację rodzajową, przekazał w omówieniu spuścizny Platona także Diogenes Laertios. Znalazły się tu zachęta (i to w dwu odmianach: do walki i do zawarcia pokoju), odradzanie, oskarżenie, obrona, pochwała i nagana. Zob. KRZYWY, 2014, s. 30.

4 Zob. np.: BEDNARSKI, 1933, s. 200–201; ULČINAITE, 1984, s. 175; OTWINOWSKA, 1990, s. 719–720; KOROLKO, 1993, s. 137.

5 Przykłady cytuję za zestawieniem ULČINAITE, 1984, s. 177–199.



F41–530), ... *praecepta rhetoricae ad usum nobilitatis iuventutis Polonae accomodata* (rkps BJ 2710), ... *ad usum politicos Polonae iuventuti...* (BCz 2455 I), czy nawet szerzej w poznańskim wykładzie z 1689 r.: *Polonia extra Poloniam circumferenda seu methodus orationum domi et extra Polonae iuventuti usui futuro tradita...* (rkps BOss 1563 I). Niektóre jeszcze wyraźniej wskazują nie tylko na przystosowanie do potrzeb młodego adepta klasy retoryki, lecz także na podporządkowanie samej teorii wymogom współczesnego życia, jak np.: *Partitiones oratoris Poloni ad statum civilem seu politicum, sacrum et militare accomodatae et in usum iuventutis Polonae elaboratae...* czy *Facilis eloquentiae modus seu praecepta artis oratoriae accomodata moderno saeculo ad componendas quasvis orationes...* (rkps BUWil F3–2076). W takiej praktycznej perspektywie ujmowania sztuki retoryki okazuje się również, że ogólny schemat trzech rodzajów retorycznych bywa niewystarczający i powszechnie retorzy posługują się bardziej szczegółowymi podziałami<sup>6</sup>. Zwykle na klasyfikację rodzajową nakładany jest podział wedle okoliczności. Omawiane są mowy związane z narodzinami, weselne, pogrzebowe czy z okolicznościami określonymi przez miejsce – sejm i sejmik. Ani ich zestaw, ani podział nie jest ostatecznie ustalony, u różnych autorów pojawiają się także inne kategorie, jak np. mowy poselskie czy militarne. Oczywiście także lista odmian w obrębie poszczególnych okoliczności nie jest zamknięta, co dobitnie pokazują prowadzone i ciągle uzupełniane przez Małgorzatę Ciszewską badania teorii swady hymeneuszowej<sup>7</sup>. Czasem zasadą nadrzędną, mającą porządkować różnorodność wymaganych okolicznościami życia przemówień staje się ich podział na *orationes maiores* i *orationes minores* (NIEDŹWIEDŹ, 2003, s. 94). Pośród tych ostatnich umieszczane są *oratiunculae* i, choć przynależą one do wszystkich trzech rodzajów retorycznych, to najczęściej lokowane są w obrębie rodzaju epideiktycznego<sup>8</sup>. Zestaw tych małych mów także bywa zróżnicowany, zwykle pojawiają się w nich mowy powitalne, pożegnalne, gratulacyjne, dziękczynne, proszące, czasem również *oratio dedicatoria*.

*Oratio dedicatoria* to pojęcie, które nie było znane klasykom retoryki. Nie pojawia się również w tak ważnych i popularnych

6 Niewiele uwagi poświęca temu problemowi E. Ulčínaitė, którą interesowało odtworzenie „schematu retorycznego”, więc bardziej zagadnienia wspólne z tradycją antyczną. Autorka zauważa tylko ogólnie: „Charakter i cechy dyspozycji w retorykach XVII w. są omówione nie tylko ogólnie, lecz także szczegółowo w każdym rodzaju wymowy: *in genere demonstrativo, deliberativo, iudiciali*; ujawniają się przy tym właściwości układu wynikające ze specyfiki konkretnego rodzaju wymowy” (ULČINAITE, 1984, s 76).

7 Por. TRĘBSKA, 2008 i wzbogacone o nowe ustalenia ujęcie w jej książce CISZEWSKA, 2016.

8 Np. VOSSIUS, 1640, s. 148–225: wymienia w rodzaju deliberatywnym: *monitio, commendatio, concitatio i conciliatio, adhortatio i dehortatio, consolatio, petitio*, a do rodzaju sądowego zalicza: *obiurgatio, invectiva, expostulatio i deprecatio*.

kompendiach retorycznej teorii, jak prace Cypriana Soareza, Mikołaja Caussina, Gerharda Vossa czy Michała Radaua, a jednak, co pokazują raczej sondażowo przeprowadzone kwerendy (odnalazłam je w 8 drukach i 7 rękopisach), stosowane było dość często i stanowiło termin ówczesnie dobrze znany zarówno w Rzeczypospolitej, jak i Europie. Mimo to odpowiedź na pytanie, czym jest mowa dedykacyjna, nie jest całkiem oczywista.

Samo zainteresowanie dedykacją retorzy wprost motywują rozpowszechnieniem zwyczaju dedykowania dzieł. Według Bartłomieja Keckermanna współcześnie oddawanie czci przez dedykowanie dzieł doszło do takiej przesady, że nazywa je żebranią, czy „swego rodzaju sztuką żebrania” (*artificium quoddam mendicandi*). Nie chcąc jednak z powodu nadużyć pominąć tego, co ważne, uznaje autor za słuszne przedstawienie w swoim podręczniku zasad *oratio dedicatoria*, broniąc się przed możliwym zarzutem: „aby się mianowicie nie wydawało, że jakiś rodzaj mowy pominęliśmy” (*ne nimirum ullum orationis genus omissum a nobis esse videri possit*) (KECKERMANN, 1612, s. 453). Także Gaetano Verani rozpoczynał swój wykład o mowach dedykacyjnych od narzekania, że niemal wszystkie woluminy książek wydaje się pod opieką jakiegoś możnego mecenasu, co niestety ułatwia zawistną krytykę (VERANI, 1670, s. 390). Najskromniej początkowe uzasadnienie podjęcia tematu mów dedykacyjnych ujął Jan Kwiatkiewicz: skoro często się zdarza, że dedykuje się książki, trzeba omówić ten rodzaj mowy (KWIATKIEWICZ, 1690, s. 211). Już z tych uzasadnień właściwie wynika, że dedykacja to mowa, która jest przypisaniem dzieła. I rzeczywiście, najczęściej pojawiają się podobnie ujmujące jej rozumienie definicje. Podręcznikowo, w tradycyjnym schemacie pytanie–odpowiedź została jedna z nich przedstawiona przez Stanisława Rapala:

Primo: Quid sit dedicatoria? Respondeo, est oratorius sermo, quo alicui nostrum opus inscribimus et nuncupamus.  
(RAPAL, 1717, s. 706)

Po pierwsze: Co to jest mowa dedykacyjna? Odpowiadam, że jest to oracja, poprzez którą komuś dedykujemy czy poświęcamy nasze dzieło.

Również dla Keckermanna, Kwiatkiewicza<sup>9</sup>, Hilariona Jaroszewickiego (JAROSZEWICKI, 1703, k. 139 a), Gerarda Pelletiera (PELLETIER, 1657, s. 728), Józefa de Jouveny oracja dedykacyjna wiąże się z oddaniem wytworów pióra (JUVENCIUS, 1712, s. 282). Jednak w rękopiśmiennych polskich retorykach pojawia się także inne rozumienie dedykacji. W pochodzącej z 1645 r. retoryce

9 Koncepcję J. Kwiatkiewicza przedstawiła I. SŁOMAK (2015, s. 35–46).

Jana Kołozwarskiego *Rhetor Polonus seu precepta universo Polonae nobilitatis ordini percommoda* w rozdziale dziesiątym: *De dedicatione* stwierdza się jasno:

Dedicationes fiunt vel cum munus aliquod deferimus, vel cum operam librosq[ue] nostros alicui devovemus.

(KOŁOZWARSKI, BOss Lw 7832 I, s. 26)

Dedykacje mają miejsce wówczas, gdy darujemy komuś jakiś prezent, albo gdy komuś poświęcamy dzieło albo nasze księgi.

Niemal identycznie określa mowę dedykacyjną profesor Teofil Rutka w wykładzie *Orator Polonus...* w roku 1657: „Dedicatio est oratio qua vel munus aliquod vel libros animosque nostros cuiuspiam devovemus.” [„Dedykacja to mowa, w której albo poświęcamy komuś jakiś dar, albo księgi, albo samych siebie.”] (*Orator Polonus*, BOss 1937 I, s. 28). Również pochodzący z drugiej połowy XVII w. wykład zachowany w rękopisie Biblioteki Śląskiej 78 II wyjaśnia, że – jak to się zwykle dzieje – dedykacją jest poświęcenie komuś dzieła, tez filozoficznych lub jakiegoś upominku. Co ciekawe, następuje tu przykładowe ukonkretnienie tego ostatniego przypadku: „dedicatur in vinculu[m] nominis vel imago vel munus proportionatum personae vel anulus et similia” [z okazji imienin ofiarowuje się obrazek albo upominek odpowiedni dla osoby, albo pierścionek i tym podobne] (MARSZAŁKOWSKI, BŚl 78 II, s. 174-175). Dedykowaniem jest więc również wiązanie z okazji imienin.

Oratorskie oddawanie prezentów towarzyszyło wielu uroczystościom: imieninom lub urodzinom, świętom Bożego Narodzenia, Nowego Roku, ale przede wszystkim stanowiło jeden z bardziej rozbudowanych punktów uroczystości weselnych. W polskich zapisach wzorów czy autentycznych oracji zwykle pojawiało się właśnie z określeniem „oddawanie” czy to z dopełnieniem ogólnym (np. upominku) czy konkretnym wskazaniem rzeczy (np. łańcucha). Oczywiście w obyczaju weselnym pewne kategorie prezentów miały szczególny, symboliczny charakter i ich miejsce oraz rola były dodatkowo określone (np. oddawanie wieńca, pierścienia czy marcepanu). Być może ta potrzeba szczególnego opracowania tematu, a może nawet sama ilościowa dominacja całych serii oddawań prezentów weselnych spowodowała, że najwięcej miejsca poświęcano w wykładach mowom upominkowym właśnie w ramach przedstawiania oratorstwa weselnego. Ta dominacja weselnej uroczystości widoczna jest też w samej konstrukcji partii wykładów poświęconych *orationibus dedicatoriis*. Na przykład w retoryce ze zbiorów Biblioteki Baworskich *Orator Polono-politicus* (rkps BBaw 476), pochodzącej

prawdopodobnie z czasów Jana III Sobieskiego, po obszernym przedstawieniu mów dedykacyjnych dotyczących ksiąg, autor krótko ujmuje pozostałe:

De dedicationibus munerum idem intelligendum quod de oblationibus serti, annuli munera nuptialium, eodemque modo formantur sicut illae sed de his in nuptiali material.

(*Orator Polono-politicus*, BBAW 476, k. 103 r.)

Jeśli chodzi o dedykacje podarków, należy wziąć pod uwagę to samo, co przy ofiarowaniu wieńca, pierścienia, podarków weselnych, i [dedykacje te] tworzy się w taki sam sposób, co tamte, ale o tym [mówię] przy okazji tematu wesela.

Retor stosuje tu termin *dedicatio munerum*, choć zwykle posługiwano się określeniami: *oratio redditoria* lub *oblatoria munerum*. W ten sposób *dedicatio operis* i *dedicatio munerum*, stojąc obok siebie, okazują się tylko dwoma typami, obsługującymi zasadniczo tę samą sytuację, ale wpisaną w odmienne szczegółowe okoliczności. Więcej miejsca i uwagi w częściach omawiających mowy dedykacyjne poświęcają retorzycy dedykacjom literackim. Wyjątkowy jest tu przypadek Rutki, w którego syntetycznym rozdziale *De commendatione et dedicatione* fundamentem, służącym jako wzorzec dla obydwu typów, jest oddawanie prezentu. Dla przypomnienia jego istoty, warto przytoczyć dłuższy fragment:

Peragitur dedicatio sic. In exordio causam adferes (si minus adferes) quare istam dedicationem institueris, nimium vel stabiliendae amicitiae vel amoris testificandi. In confirmatione extenuabis munus tuum indignumque tali personae dices, gratum tamen nihilo minus fore sperabis, et quod ille animum donantis non dona introspectiat. Conclusionem absolves petitione, ut grato animo munera accipiantur. Pari quoque dedicationem suam formabit: qui librum dedicat, praeterquam quod sic utilitates libri dedicati recensere teneatur.

(*Orator Polonus*, BOss 1937 I, s. 28)

Dedykację tworzy się następująco. We wstępie uzasadnisz (jeśli obdarowujesz prezentem), skąd postanowienie takiej dedykacji, a mianowicie aby utrwalić przyjaźń albo dać świadectwo przywiązania. W konfirmacji umniejszysz wartość daru i powiesz, że nie jest godny takiej osoby, wyrazisz nadzieję, że mimo to przyjęty będzie łaskawie i że ów [obdarowany] weźmie pod uwagę intencje ofiarującego, a nie sam dar. W zakończeniu umieścisz prośbę, aby dary

przyjęte zostały życzliwie. W ten sam sposób ułoży swoją dedykację ktoś, kto ofiaruje księgę, oprócz tego, że należy pamiętać o wskazaniu pożyteczności dedykowanej księgi.

Wyposażenie inwencyjne i dyspozycja obydwu oracji są tu właściwie tożsame. Jedyną cechą odróżniającą ofiarowanie księgi od innych prezentów miałyby być przedstawienie pożytków, jakie ona ze sobą niesie. To lakoniczne stwierdzenie mogłoby się odnosić do chętnie podejmowanej w wypowiedziach dedykacyjnych i szczególnie cennej z punktu widzenia historii literatury i krytyki literackiej refleksji metaliterackiej, programującej niejako czytelniczy odbiór przedstawianego dzieła.

Świadomość bliskości oddawania upominków i oddawania ksiąg zgoła inaczej pokierowała rozważaniem Rapala. Jego wykład o mowach dedykacyjnych w *Via ad eloquentiam* jest nie tylko jednym z bardziej rozbudowanych, ale przede wszystkim odznacza się krytycyzmem, skupionym na pokazaniu podobieństw i różnic obu rodzajów mów. Zapowiada go już pierwsze zdanie:

Dedicatoriae merito sequuntur oblatorias, quae licet distinguantur ab invicem, non sunt tamen a se multum distitae.

(RAPAL, 1717, s. 706)

Mowy dedykacyjne słusznie następują po oddawczych, ponieważ wprawdzie odróżnia się je od siebie, ale nie są od siebie bardzo odległe.

Podstawowym podobieństwem jest wspólna im trzyczęściowa budowa: „Quot partes habeat? Respondeo: tres, sicuti oblatoria” [Ile ma mieć części? Odpowiadam, że trzy, tak jak oddawcza] (RAPAL, 1717, s. 706). Wstęp może być różnorodny, byle ujmował temat i wprowadzał osobę dedykującą. Podstawową częścią jest przedstawienie powodów, które skłoniły do dedykowania dzieła danej osobie. W wynalezieniu tych powodów główną rolę odgrywają okoliczności (osoba dedykująca i adresat dedykacji), a pomocniczą związane z tym ostatnim imiona, urzędy, herb itd. Oczywiście okoliczności odniesione do adresata muszą mieć pochwalną wymowę. Zakończenie ma charakter prośby o przyjęcie dzieła. Realizacja tych ogólnych wskazań nie znajduje ukonkretnienia w postaci bliższego przedstawienia dyspozycji mów dedykacyjnych. Zdaniem morawskiego jezuita „najlepiej iść za natchnieniem własnego talentu”. Jednak powszechne zastosowanie mogą mieć sylogizmy, np. taki: przesłanka większa – komu najbardziej godzi się dedykować, temu dedykować należy; przesłanka mniejsza – tę rzecz najbardziej przystoi dedykować adresatowi, wniosek – zatem ją dedykuję. Dyspozycja wykorzystują-

ca sylogizmy i nadająca przez to mowie wyraźną spójność była często zalecana przez autorów szkolnych retoryk (ULČINAITÈ, 1984, s. 75–76). Również elokucja łączy oddawanie daru i dzieła literackiego.

Quonam stylo sint conficiendae? Respondeo, pari oblatoriarum, plano nimirum, sed ponderoso, maxime si gravibus et in dignitate eminentiori viris constitutis fiat dedication.

(RAPAL, 1717, s. 706)

W jakim stylu należy je układać? Odpowiadam, że w takim, jak oddawcze, mianowicie jasnym, ale podniosłym, szczególnie gdy adresatami dedykacji są mężowie poważni, piastujący jakieś szczególnie eksponowane stanowisko.

Najbardziej interesujące jest dokonane przez Rapala zestawienie różnic *oratio dedicatoria* i *oratio oblatoria*.

Quonam pacto munerum oblatoriae distinguantur a dedicatoriis? Respondeo primo: munera offeruntur fere amicis et notis. Dedicaciones fiunt patronis etiam ignotis. Secundo: in oblatoriis quaeritur bonum illius, cui offerimus; in dedicatoriis quaeritur bonum dedicantis. Tertio: oblationes munerum fiunt ex humana consuetudine, dedicationes vero ex quadam quasi necessitate etc.

(RAPAL, 1717, s. 766)

Pod jakim względem mowy przy oddawaniu prezentów różnią się od dedykacyjnych? Odpowiadam, po pierwsze, że prezenty ofiarowuje się zwykle przyjaciółom i znajomym. Dedykacje przeznaczają się dla patronów, nawet nieznanym. Po drugie, w oddawczych szuka się korzyści adresata, w dedykacyjnych korzyści dedykującego. Po trzecie, ofiarowanie prezentów wynika z ludzkich zwyczajów, dedykowanie zaś z pewnej jak gdyby konieczności.

Pierwsza wskazana przez retora zasada nie do końca znajduje potwierdzenie w polskiej praktyce. Wielokrotnie opisywane przykłady dedykacji rodzinnych czy przyjacielskich wykraczają poza ścisłą relację patronalną. Pozostałe dwa warunki trudno przyjąć dosłownie. Można przecież jako dobro adresata potraktować na przykład często wymieniane w dedykacyjnych zaleceniach dzieł przyjemności czy pożytki lektury. A na dowód zwyczajowego już dedykowania książek wystarczyłoby przypomnieć uwagi innych retorów. Wydaje się więc, że opinia Rapala odbija w tych punktach tylko pewne aspekty praktyki dedykacyjnej, a nie jej zgoła odmienną istotę. Mglišta „quadam quasi necessitas”

(„swego rodzaju jakby konieczność”) w połączeniu z poszukiwaniem własnego dobra to ślad oddziaływania na teorię łatwo dostrzegalnych w praktyce praw dedykacyjnej „ekonomii” – traktowania dedykacji jako sposobu poszukiwania wsparcia możliwych<sup>10</sup>. Wydaje się również, że przebijająca w tym punkcie przez teoretyczną refleksję Rapala ocena dedykacyjnej rzeczywistości mogła wpłynąć na nietypowe rodzajowe przyporządkowanie przez niego *oratio dedicatoria*.

Ad quodnam genus orationum deducantur? Respondeo, ad genus deliberativum, nam praecipuus labor est, ut res dedicata suscipiatur, quod suasionem quandam praesefert

(RAPAL, 1717, s. 707)

Do jakiego rodzaju oratorskiego się je zalicza? Odpowiadam, że do doradczego, dokłada się bowiem szczególnych starań, aby dedykowana rzecz została przyjęta, co wskazuje na pewne doradzanie.

Powszechnie autorzy klasyfikowali mowę dedykacyjną w rodzaju demonstratywnym<sup>11</sup>. Uzasadnieniem był jej laudacyjny charakter. Według Keckermanna: „Etiam dedicatio est quaedam orta laudatio” [Także dedykacja jest zasadniczo swego rodzaju pochwałą], a więc również „Exornatio et actio talis esse debet qualis laudationis et gratulationis, nempe florida et excitata” [Przyozdobienie i wykonanie powinny być takie, jak w pochwalie i powinszowaniu, mianowicie kwieciste i podniosłe]. Autor wykładu *Orator Polono-politicus* wyjaśniał, że pochwała powinna być dobrana w taki sposób, by jak najbardziej dotyczyła osoby adresata, a nawet jeśli mówca podaje racje uzasadniające przypisanie dzieła danej osobie, „muszą być jednak związane z pochwałami osoby” (*Orator Polono-politicus* BBaw 476, k. 102 v.). Jednocześnie jednak powszechnie retorzy godzili się, że koniecznym elementem dedykacji jest *petitio*. Gdyby ją potraktować w pełni funkcjonalnie, powinna otwierać możliwość dwojakiej reakcji: przyjęcia bądź odrzucenia prośby, w konsekwencji, przyjęcia lub odmowy przyjęcia daru<sup>12</sup>. Faktycznie jednak w *oratio dedicatoria* tego ro-

10 Wyczulony na niedobłą praktykę dedykacyjną Keckermann, zalecał takie metody amplifikacji (z wykorzystaniem przykładów i przeciwieństw): „ne videamur lucri aut quaestus causa alteri aliquid dedicasse” [„aby się nie wydawało, że zadedykowaliśmy cokolwiek drugiemu w nadziei na zysk”] (KECKERMANN, 1612, s. 543).

11 Świadczy o tym umieszczenie rozdziałów w obrębie omawiania *genus demonstrativum*. Np. J. de Jouvency wymienia najpierw mowy epideiktyczne (JUVENCIUS, 1712, s. 280–282).

12 Dobrze to widać na przykładzie mów proszących o pannę w trakcie konkursów, w których zawsze istnieje możliwość różnej odpowiedzi.



dzaju prośby są poddane nakazom grzeczności. Grzeczność zaś niejako znosi ich perswazyjność, innymi słowy zasady obyczaju właściwie blokują możliwość odmowy. Mówca prosi li tylko z grzeczności, bo panuje obustronna, społecznie ugruntowana zgoda, że dar wypada przyjąć. Tak więc i z tego powodu należałoby pozostawić mowy dedykacyjne w rodzaju okazującym.

Trzeba również zauważyć, że w zaskakujący sposób wszyscy retorzy, także ci łączący przypisanie księgi z oddawaniem prezentu, pomijali milczeniem możliwość udzielania odpowiedzi na mowę dedykacyjną. A przecież podstawowa zasada grzeczności realizowała się w polskim oratorstwie w postaci dialogowości. Oczywiście także fragmenty wykładów tychże autorów, poświęcane czy to weselnemu oddawaniu upominków, czy też oddawaniu prezentów w ogóle, wskazywały zasady udzielania stosownej odpowiedzi. Ten niezrozumiały z punktu widzenia spójności teorii brak jest najwyraźniej konsekwencją oddziaływania dedykacyjnej praktyki. Autorzy wykładów popierają swoje twierdzenia przykładami, najczęściej chyba dedykacji też filozoficznych, zalecając ponadto wprost:

Plurima exempla dedicatariorum orationum in libris impressis leges tam oratorio quam historicis, a principio statim libri, maxime in panegyricis recentioribus...

(MARSZAŁKOWSKI, BŚI 78 II, s. 168)

Bardzo liczne przykłady mów dedykacyjnych znajdziesz w drukowanych księgach, tak zawierających mowy jak i historycznych, zaraz na początku książki, szczególnie w dzisiejszych panegirych...

I druk jest na pewno podstawowym sposobem przekazu dla oratorskiego oddawania książek, sposobem z zasady niepozwalającym na zachowanie ciągłości sekwencji: ofiarowanie–podziękowanie i całkowicie zmieniającym relację komunikacyjną, w której sytuacja jednostkowego oddawania pracy konkretnemu adresatowi zostaje niejako upodrzedniona przez uogólniony zwrot do czytelnika. Można by nawet sformułować wątpliwość, czy retorzy pisząc o *oratio dedicataria operis* w ogóle biorą pod uwagę jej funkcjonowanie w słowie żywym. Raczej nie zakładał takiej możliwości autor retoryki BJ 1984, który właściwie utożsamiał ją z listem dedykacyjnym:

Haec igitur oratio ut plurimum conficitur per modum epistolae ut patet in omnibus libris quibus dedicatariae praeponuntur. Haec igitur oratio vel proprius epistola sic conficitur.

(Dux oratorius, BJ 1984, s. 251)

Ta zatem oracja najczęściej ma formę listu, jak widać we wszystkich księgach poprzedzonych dedykacjami. Orację tę czy właściwie list buduje się następująco.

Konsekwentnie wskazywał na możliwość korzystania na równych prawach z teorii epistolografii: „... omnes istae per modum epistolarium solent confici. Ideo vide authores de epistola dedicatoria et ex iudicio tuo ad arbitrium imitare” [... ponieważ wszystko to zwykło się budować na wzór listu, stąd czytaj autorów omawiających list dedykacyjny i zgodnie ze swym uznaniem się [na nich] wzoruj.”] (*Dux oratorius*, BJ 1984, s. 251). Ta swoista wymiennosc kategorii epistolograficznych i oratorskich była zjawiskiem znacznie szerszym, obejmującym też inne gatunki mów demonstratywnych (TRĘBSKA, 2013, s. 191) i zapewne na tyle oczywistym, że retorzy – wskazujący jako przykładowe realizacje *orationes dedicatoriae* dedykacyjne listy – nie uznawali za wskazane choćby wzmiankować, iż różnią je co najmniej formalne wyznaczniki listownosci. A jednak drobna uwaga jednego z retorów, poczyniona przy okazji zalecania odpowiedniego dla dedykacji stylu, sugeruje funkcjonowanie oracji dedykacyjnej także poza słowem pisany:

Styl[us] eoru[m] nec nimis Laconicus, nec nimis fusus debet esse, sed melius inter Senec[i]anu[m] et Ciceronianu[m] verb[orum] flore[m] praeseferens eloquentiae ut addat animu[m] excitetq[ue] lectore[m] ad legenda v[el] audienda ea quae hoc libro v[el] in thesib[us] exprimuntur.  
(*Orator Polono-politicus*, BBaw 476, k. 103 r.)

Styl nie powinien być nazbyt lakoński, i nie nazbyt rozlewny, lecz lepiej prezentujący [coś] pomiędzy senecjańskim i cycerońskim sposobem wysłowienia, aby ożywić wymowę i zachęcić czytelnika do czytania lub słuchania rzeczy, o których mowa w tej książce lub rozprawce.

Oczywiście, o ile nie jest to jedynie ślad przewidywania możliwości głośnego czytania dzieła.

Skromne potwierdzenia oratorskiego oddawania ksiąg zachowały się w rękopisach, przy czym trzy spośród znanych przykładów zanotowano w sylwie BOZ 855 (BARŁOWSKA, 2010, s. 109). Są to dwie mowy określone „Na oddawanie księgi pogrzebowej” i jedna „Na oddawanie ks[ięgi] weselnej”, mające towarzyszyć wręczaniu przez autora panegirycznego druku pogrzebowego i weselnego. I tylko w przypadku jednej z nich (k. 23 r.) ustalono twórcę i dzieło, któremu towarzyszyła: Stefana Wilkostowskiego *Rany Jaśnie Wielmożnym rodzicom...* Czwartha, odnaleziona przez Jakuba Niedźwiedzia, to również oddawanie weselnego pane-

giryku, zatytułowane: *Oratio p. Fabiani Dohtorowicz SJ redditoria panegyris epithalamica...* NIEDŹWIEDŹ 2003, s. 106), ale wygłoszone po polsku 27 sierpnia 1727 r. na weselu Kazimierza Sapiehy z Karoliną Radziwiłłówną. Oddawanie księgi żałobnej przez Wilkostowskiego na pogrzebie Katarzyny z Polubińskich Ogińskiej to bardzo skromna rozmiarami wypowiedź, składa się właściwie z trzech punktów: wywiedzionej z żałobnej okoliczności pochwały zmarłej, włączonej w pochwałę rodu (wykorzystującą amplifikujące porównanie do nieba i słońca), związanego z nią uzasadnienia dedykowania druku i prośby o łaskawe przyjęcie daru (rkps BOZ 855, k. 23 r.). W ten sposób w skondensowanej formie zostały uwzględnione najważniejsze tematy wymieniane przez teoretyków. Mimo to, w ramie wydawniczej druku, który zapowiadała mowa, znalazły się aż dwa listy: jeden kierowany przez autora również do rodziców, drugi do małżonka zmarłej – i są to różne od przedstawionej oracji dedykacyjnej teksty. Poza miejscem ich umieszczenia właściwie nic nie wskazuje na ich dedykacyjny charakter, nie zawierają nawet formuły oddania dzieła, wpisując się w całości w schemat konsolacji. Jak pokazały badania dominikańskich listów dedykacyjnych, często epistoły o charakterze konsolacyjnym towarzyszyły kazaniom żałobnym ofiarowywanym bliskim zmarłym. I tu w niektórych nie umieszczano klasycznej formuły ofiarowania dzieła (zob. PAWŁOWSKA, 2015, s. 202–208)<sup>13</sup>. W przypadku oddawania księgi żałobnej przez Wilkostowskiego akt ofiarowania dokonany osobiście najwyraźniej wpłynął na formę epistolograficznych przypisań.

Przy braku tekstów mów dedykacyjnych służących oddawaniu panegiryków, zachowały się liczne pośrednie potwierdzenia ich funkcjonowania w ramach pogrzebowych uroczystości, wskazane przez Małgorzatę Ciszewską w drukowanych relacjach pogrzebowych z XVIII w. (CISZEWSKA, 2016, s. 249–253). Pozwoliły one badaczce ustalić, że *orationes dedicatoriae* wygłaszane były zwykle przez przedstawicieli kolegów (nawet samego autora), ale ich miejsce w scenariuszu uroczystości bywało różne: przed mową z podziękowaniem od rodziny (*Relacja pogrzebu*, 1737, k. A2r.-v.) lub po niej (*Kazania i mowy*, 1750, k. A2v.), zawsze natomiast ich sceną była podporządkowana pogrzebowej pompie przestrzeń kościoła. Jednak najciekawsze jest udokumentowanie przez Ciszewską na podstawie relacji z pogrzebu Stefana Humieckiego w 1737 r. funkcjonowania mowy z podziękowaniem za oratorskie oddawanie żałobnego panegiryku (CISZEWSKA, 2016, s. 253). Podobnie jak oddawanie wszelkich upominków, także i uroczyste przekazywanie księgi, podlegając zasadom grzeczności, wymagało odpowiedzi w postaci podziękowania.

13 Uprzejmie dziękuję Autorce za udostępnienie mi tekstu dysertacji.

Drobna uwaga poczyniona przez autora wykładu *Dux oratorius seu sacrae et humanae eloquentiae praecepta...* skłania do sformułowania ostatniej, ale dość zasadniczej wątpliwości, co do rozumienia istoty mowy dedykacyjnej. Na początku rozdziału *De oratione dedicatoria* czytamy:

Oratio dedicatoria appellatur quae solet libris prae[po]ni et de hac nos in praesentia agemus: nam quae solet munera reddere aut honores iam est a nobis explicata supra sectione.

(*Dux oratorius*, BJ 1984, s. 252)

Oracja nazywana dedykacyjną to taka, którą zwykło się poprzedzać książki i obecnie powiemy o niej: bowiem o takiej, którą dołącza się do podarunków czy przy honorowaniu kogoś, już powiedzieliśmy wyżej w rozdziale 2.

Rzeczywiście, w rozdziale drugim *De or[atio]ne reddente munera sponso et sponsae* („O mowie przy obdarowywaniu narzeczonego i narzeczonej”) retor stwierdzał:

Non infrequens usus est reddendorum munerum apud nobilitatem Polonam quae quidem munera ad duo genera revocari possunt; vel e[ni]m offeruntur honores magistratus dignitates, vel aliquid pertinens ad supellectilem domesticam utriusque formas subiciensque (*Dux oratorius* BJ 1984, s. 232).

Obdarowywanie u szlachty polskiej nie jest czymś rzadkim. Można mianowicie wyróżnić dwa jego rodzaje, albo bowiem obdarowuje się zaszczytami, urządami, godnościami, albo czymś należącym do wyposażenia domu oraz czymś, co jest jednym i drugim.

Postawione tu na równych prawach obok oddawania książek i prezentów *reddere honores* to dość pojemna kategoria mów, należących w Rzeczypospolitej do sfery już nie prywatnych, ale publicznych uroczystości. Oracje towarzyszyły oddawaniu urzędów, czyli ceremonialnemu przekazywaniu w imieniu króla przez marszałka koronnego (w odniesieniu do urzędów litewskich przestrzegano praw marszałka litewskiego) symboli nowo nadanej godności, np. pieczęci dla kanclerza i podkanclerzego, buławy dla hetmana, kluczy dla podskarbiego. Koniecznym dopełnieniem takiej ceremonii było osobiste oratorskie podziękowanie przez nominowanego (BARŁOWSKA, 2001, s. 167–185). Podstawową zasadę oddawania w jednej z mów przy wręczaniu pieczęci krótko ujął marszałek Stanisław Herakliusz Lubomirski, wskazując trzy podstawowe

„cyrkumstancje”: co? komu? po kim? (LUBOMIRSKI, 1745, cz. 1, s. 218). Rzeczywiście, trzeba się zgodzić z praktykiem, że inwencje mowy oddającej urząd określają główne okoliczności – ale w zestawie: kto? komu? co? – gdyż rozwijanie refleksji o poprzedniku (po kim?) zdarzało się tylko czasem, jako szczególny wyraz hołdu. Gdyby na przykład przyłożyć schemat dedykacji podany przez Stanisława Rapala do mowy marszałka Łukasza Opalińskiego, którą oddawał Jerzemu Ossolińskiemu pieczęć wielką, okaże się, że przylega on niemal idealnie (OPALIŃSKI, 1668, s. 121–123). Wprowadzenie w temat i określenie osoby dedykującej to tutaj ukazanie pochwały Rzeczypospolitej – w której monarcha nie musi poszukiwać ludzi na urzędy, bo tak wielu jest godnych – i samego króla, troszczącego się o jej dobro. Podanie powodów, które skłoniły do zadedykowania czegoś, związanych z osobą adresata, jest wyrazem pochwały nowego pieczętarza, który dotychczasową służbą dowiódł swych zdolności i wierności. Nie ma jednak koniecznej w dedykacji prośby o przyjęcie daru, trudno nawet mówić o delikatnym wyrażeniu nadziei, że zostanie przyjęty dobrze. Mowę kończy bowiem pochwalna prezentacja urzędu, co może odpowiadać typowej *presentatio operis vel muneris*, podporządkowana wyraźnemu pouczeniu adresata o sposobach i konieczności godnego jego sprawowania oraz przypomnienie zobowiązania do „odśługowania” łaski. Łatwo wyjaśnić tę różnicę zmianą hierarchii dającego i obdarowywanego. W przypisaniach ksiąg, jak i oddawaniu wszelkich upominków (niezależnie od rzeczywistego statusu) to ofiarodawca stosował strategię skromności i umniejszania siebie, często zalecaną przez teoretyków<sup>14</sup>. Przy oddawaniu urzędów zaś łaska królewska „z góry” spływała na powołanego. Wpisane w tę odmienną hierarchię osób „oddanie” nie tworzyło również żadnej fikcji niepewności co do przyjęcia daru.

Tego rodzaju zakończenie, zawierające formułę dedykowania, najbliższe jest oddawaniu panny, kończącemu mowę, wraz z którą przekazywano oblubienicę mężowi. To, określone przez Małgorzatę Trębską, tzw. oddawanie właściwe, realizowane typowymi dla ofiarowywania darów i urzędów wezwaniami (bierz, bierzże, odbieraj), zawierało także pouczenie o traktowaniu żony i konieczności okazywania wdzięczności jej rodzinie. Oracje przy oddawaniu panny były szczególnie uroczyście traktowane, co się przekładało na ich długość, nasycenie laudacyjne i wyposażenie elokucyjne. Ale dałoby się opisać także i ten rodzaj przemowy językiem teorii mowy dedykacyjnej, najlepiej tej najprostszej, trzypunktowej, przedstawionej przez Pelletiera (SŁOMAK, 2015, s. 39). Rozpoczęcie od okazji, w rozwiniętej postaci, byłoby odpowiednikiem refleksji na temat małżeństwa, ukazanie rzeczy,

<sup>14</sup> Por. np. erudycje zalecane przez J. Kwiatkiewicza (KWIATKIEWICZ, 1690, s. 217–218).

którą się dedykuje, odpowiadałoby szczególnie tu rozbudowanemu enkomium rodu i samej panny, a samo poświęcenie dzieła zastępowałaby końcowa formuła oddawania. W takim ujęciu to niejako funkcjonalne uprzedmiotowienie panny młodej potwierdza jej podporządkowanie władzy rodzicielskiej. Retorzy takiej możliwości nawet nie sugerowali, przedstawiając znacznie bardziej szczegółowe zalecenia co do inwencji i dyspozycji mów weselnych (TRĘBSKA, 2008, s. 150–154). Mimo to w jednej z rękopiśmiennych retoryk pochodzących z kolegium w Braniewie krótko zdefiniowano: „Epithalamicon seu thalassus aut hymenaeus est dedicatio nuptialis, in qua neosponsis applauditur” [Epithalamikon albo thalassus czy hymenajos to dedykacja weselna, w której bije się brawa państwu młodym; rkps dawnej Biblioteki Remonstrantów 549, k. nlb. 297v.]

Gdyby jednak jako wyznacznik pokrewieństwa oracji potraktować najbardziej podstawowy kościec sytuacyjny, okazałoby się, że trzeba wziąć pod uwagę także inne (choć nie wszystkie<sup>15</sup>) oracje określane po polsku jako oddawanie. Mogłyby się wśród nich znaleźć mowy przy oddawaniu chorągwi i jeńców (BARŁOWSKA, 2011, s. 357–372), a także wszelkie szczególne przypadki oddawania. Fragment jednego z nich pokazuje, że wcale nie jest oczywiste, z jakiej mowy oddającej pochodzi.

To tedy wiernej mej prace *argumentum* [dowód] nie kruszcami albo drogiemi jakimi upstrzone kamieñmi (których estymacyja na samej tylko opinijej zawisła), ale cnotą, wiarą i winną WKM PMM życzliwością *adumbratum* [okryty] kładę pod nogi majestatu WKM, *eo felicior quo securior* [tym szczęśliwszy, im pewniejszy] spodziewam się być, łaski pańskiej nieomylnie stąd sobie *auguria* [wróżby] biorąc, że lubo by mi *adversae sortis malignitas per invidiam* [przeciwnego losu złośliwość spowodowana zawiścią] (która tych czasów *ut plurimum dominatur* [w najwyższym stopniu się panoszy]) do majestatu WKMci Pana Mego Miło[ściwego] chciała *praecludere viam* [zamknąć drogę], iż same *indefessi laboris mei documenta* [niezmordowanej mojej pracy dowody] do miłościwej mi WKMci Pana Me[g]o Miło[ściwego] łaski i pańskiego respektu *patefaciunt portam* [otwierają bramę].

(MASKIEWICZ, BJ przybytki 217/61, k. 83r.)

W tym przypadku dedykacja dla Jana III Sobieskiego połączona z prośbą o monarszą łaskawość dotyczyła oddawania „zamku grodzieńskiego restaurowanego” w roku 1678<sup>16</sup>.

15 Np. chociaż określane jako „oddawanie” znaku po zmarłym urzędniku, mowy takie przedstawiają raczej jego powrót czy zwrot.

16 Dziękuję Profesor Małgorzacie Ciszewskiej za udostępnienie mi kopii tekstu.



Dedykacyjny charakter mowy określałaby więc obecność tego, kto dokonuje ofiarowania (sam bądź za pośrednictwem pośła) i tego, kto je przyjmuje, oraz samego daru. Przedmiot ofiarowania – niezależnie, czy było to dzieło, rzecz, przedmiot symboliczny czy osoba – pozostawał we władzy dedykującego. Ta podstawowa relacja definiowałaby zakres pozytywnych afektów wymaganych w obydwu rolach: życzliwość, radość, przyjaźń, wdzięczność. Wyznaczałaby też najważniejsze strategie retoryczne, jak skupienie uwagi na darze (czy to przez jego amplifikację czy pomniejszenie), jak uzasadnienie ofiarowania. Jednak już sam zestaw typowych argumentów i realizacja rozwijania tematu przedmiotu ofiarowania zależałyby od specyficznych okoliczności. Oddawanie mogłoby zachodzić zasadniczo w dwu modelowych sytuacjach: kiedy dedykujący sytuował się niżej (dzieło, upominek, znaki zwycięstwa) lub kiedy dominował w hierarchii nad obdarowanym (oddawanie urzędu, oddawanie panny). Konsekwencją ich byłoby konkludowanie oracji prośbą lub pouczeniem, które zawsze mogły być wzbogacone przez życzenia. Oczywiście zróżnicowanie wagi różnych mów oddających, widoczne nawet w ich rozpiętości (od nawet jednookresowego, zamkniętego w zdaniu wielokrotnie złożonym, wręczania upominku po zajmujące w zapisie wiele stron dedykacje czy popisy przy oddawaniu panien), było konsekwencją stosowania powszechnych dla mów rodzaju demonstratywnego sposobów amplifikacji, szczególnie laudacji osób, w tym częstokroć zalecanych pochwał wywodzonych z herbów, wzbogacanych konceptami i erudycjami.

Przebijające się czasem przez dawne retoryki wahanie ich autorów co do określenia i umiejscowienia *oratio dedicatoria* przypomina nie tylko o stałym, wzajemnym oddziaływaniu praktyki oratorskiej i retorycznej teorii, ale też – szerzej – o rozdarciu retorycznych klasyfikacji pomiędzy dążeniem do jak najbliższego, drobiazgowego uchwycenia rzeczywistych okoliczności i zmierzaniem ku wskazującemu na podobieństwa i schematy ich uogólnianiu.

### **Bibliografia**

- ARYSTOTELES, 1988: *Retoryka*. W: IDEM: *Retoryka. Poetyka*. Przeł., wstęp i komentarz H. PODBIELSKI. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- BARŁOWSKA Maria, 2001: „Drogi klejnot i piastującemu ozdobny”. *Sejmowe mowy przy przekazywaniu pieczęci*. W: *Sarmackie theatrum*. I: *Wartości i słowa*. Red. R. OCIECZEK przy współ. B. MAZURKOWEJ. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- BARŁOWSKA Maria, 2010: *Dwie „rzeczy przy pogrzebie”*. *Glosa do recepcji prozy Jana Kochanowskiego*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 6: *Między księ-*



- gami. Red. M. JARCZYKOWA, A. SITKOWA. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- BARŁOWSKA Maria, 2011: *Głosy zwycięzców i nieprzyjacielskie chorągwie – oratorski fragment rycerskiej tradycji*. W: *Wojny, bitwy i potyczki w kulturze staropolskiej*. Red. W. PAWLAK, M. PIŚKAŁA. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- BEDNARSKI Stanisław, 1933: *Upadek i odrodzenie szkół jezuićkich w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo Księży Jezuitów.
- CISZEWSKA Małgorzata, 2016: *Tuliusz domowy. Świeckie oratorstwo szlacheckie kręgu rodzinnego (XVII–XVIII wiek)*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- CYCERON Marcus Tullius, 1998: *Mowy*. Tłum. i oprac. S. KOŁODZIEJCZYK, J. MRUKÓWNA, D. TURKOWSKA. Kęty: Wydawnictwo Antyk.
- Dux oratorius*, BJ 1984: *Dux oratorius, seu sacrae et humanae eloquentiae praecepta ex Cicerone, Ari[istote]le, Quintiliano, Hermogene et aliis antiquissimis rhetoribus*, rękopis Biblioteki Jagiellońskiej 1984.
- JAROSZEWICKI Hilarion, 1703: *Arbor Tulliana Iasinsciano...*, k. 139 [<http://www.medievalist.org.ua/2013/01/arbor-tulliana-iasinsciano.html>].
- JUVENCIUS Josephus, 1712: *Candidatus rhetoricae*. Paryż: apud Joannem Barbou.
- Kazania i mowy, 1750: Kazania i mowy na walnym pogrzebowym akcie ś.p. Jaśnie Oświeconej Księżny Jejmości Anny z Księżąt Sanguszków Radziwiłłowej, kanclerzyny wielkiej Wielkiego Księstwa Litewskiego, miane, tudzież krótkie tegoż aktu opisanie z wyrażeniem castri doloris w kościele nieświskim Societatis Jesu wspaniałą i misterną strukturą erygowanego roku 1747, na wieczną w potomne wieki pamięć do druku podane*. Wilno: w Drukarni JKM Akademię Societatis Iesu.
- KECKERMANN Bartłomiej, 1612: *Systema rhetoricae, in quo artis praecepta plane et methodice traduntur...* Hanoviae: apud haeredes Gulieimi Antonii.
- KOŁOZWARSKI Jan, BOss Lw 7832 I: *Rhetor Polonus seu praecepta universe Polonae nobilitatis ordini percommoda*, rękopis Lwowskiej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. Wasyla Stefanyka, fond 5, 7832 I.
- KOROLKO Mirosław, 1993: *Retoryka w polskich kolegiach jezuićkich*. W: *Jezuici a kultura polska*. Red. L. GRZEBIEŃ SJ, S. OBIREK SJ. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- KRZYWY Roman, 2014: *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej. Wprowadzenie do problematyki*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- KWIATKIEWICZ Jan, 1690: *Suada civilis huius aevi genio et nostratis politiae ingenio [...] accommodata*, w: tenże, *Suada civilis et Phoenix rhetorum opus bipartitum*. Praga: Typis Universitatis Carolo Ferdinandaae in Collegio Societatis Iesu ad S. Clementem.
- LUBOMIRSKI Stanisław Herakliusz, 1745: *Mowa J[asnie] W[ielmożnego] J[ego] M[ości] P[ana] Lubomirskiego marsz[atka] w[ielkiego] kor[onnego] oddając pieczęć mniejszą kor[onną] J[asnie] W[ielmoż-*

- nemu] J[ego] M[ości] Panu Tarłowi woj[ewodzie] lubelskiem. W: J. OSTROWSKI-DANEJKOWICZ: *Swada polska i łacińska*. Lublin: w Drukarni JKM Collegium Societatis Iesu, t. 1, cz.1, s. 218.
- MARSZAŁKOWSKI Józef, BŚI 78 II: *Liber rhetorices dulcis plenum[ue] antiquitatis*, rękopis Biblioteki Śląskiej 78 II.
- MASKIEWICZ Bogusław Samuel, BJ przybytki 217/61: *Miscellanea spraw publicznych i osobistych XVII w.*, rękopis Biblioteki Jagiellońskiej, przybytki 217/61.
- NIEDŹWIEDŹ Jakub, 2003: *Nieśmiertelne teatra sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII i XVIII w.* Kraków: Księgarnia Akademicka.
- OPALIŃSKI Łukasz, 1668: *Łukasz Opaliński marszałek koronny oddaje pieczęć mniejszą J[ego] M[ości] P[anu] Jerzemu Ossolińskiemu*. W: J. PIŚARSKI: *Mówca polski*. T.1. Kalisz: Drukarnia Collegium Societatis Iesu. s. 121–123.
- Orator Polono-politicus, BBaw 476: *Orator Polono-politicus*, rękopis Biblioteki Baworowskich 476.
- Orator Polonus, BOss 1937 I: *Orator Polonus inter praecepta rhetorica orationum praxes eruditionem historicam ac symbolicam doctrinis*, rękopis Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1937 I.
- OTWINOWSKA Barbara, 1990: *Retoryka*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- PAWŁOWSKA Anna, 2015: *Kultura retoryczna dominikanów z kręgu konwentu pw. Świętej Trójcy w Krakowie w 1 poł. XVII wieku na podstawie listów dedykacyjnych tekstów drukowanych w latach 1600–1650*. Rozprawa doktorska UJ.
- PELLETIER Gerard, 1657: *Reginae palatium eloquentiae*. Lugduni: sump-tibus Ioannis Amati Candy, typographi regii.
- POTOCKI Wacław, 1987: *Poetae nascuntur, non fiunt*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2: *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677–1695*. Oprac. L. KUKULSKI. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- QUINTILIANUS Marcus Fabius, 1958: *The Institutio oratoria of Quintilian with an English Translation*. Vol. 1. Transl. H.E. BUTLER. London–Cambridge–Massachusetts: William Heinemann LTD, Harvard University Press.
- RAPAL Stanisław, 1717: *Via ad eloquentiam quatuor passibus epistolarum, chriarum, syllogismorum et orationum constans*. Praga: Typis Universitatis Carolo Ferdinandaaein Collegio S[ocietatis] Iesu ad S. Clementem.
- Relacja pogrzebu, 1737: *Relacja pogrzebu świętej pamięci Jaśnie Wielmożnego J[ego] M[ości] Pana Humieckiego, wojewody podolskiego, lisiatyckiego, gajowskiego etc. etc. starosty, dnia 28 stycznia w kościele archikatedralnym lwowskim odprawionego*. Lwów: w Drukarni Brackiej Trójcy S. i JKM.
- SARBIEWSKI Maciej Kazimierz, 1954: *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus) O poezji doskonałej*

- (*De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus*). Tłum. M. PLEZIA. Oprac. S. SKIMINA. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- SŁOMAK Iwona, 2015: *Teksty zalecające z perspektywy teorii wymowy i w praktyce. Ujęcie Jana Kwiatkiewicza. W: Wypowiedzi zalecające w książce dawnej i współczesnej.* Red. M. JARCZYKOWA, B. MAZURKOWA, M. MARCINKOWSKA. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- TREBSKA Małgorzata, 2008: *Staropolskie szlacheckie oracje weselne. Geneologia, obrzęd, źródła.* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- TREBSKA Małgorzata, 2013: *Vita iter est. Oratorskie i listowne pożegnania i salucacje XVII i XVIII wieku. Rekonesans. „Barok” nr 40.*
- ULČINAITÈ Eugenija, 1984: *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Próba rekonstrukcji schematu retorycznego.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- VERANI Gaetano, 1670: *Pantheon argutae elocutionis omnia politioris literaturae genera complectens, in decem libros distributum.* Messanae: ex Typographia Iacobi Matthaei.
- VOSSIUS Gerard, 1640: *Rhetorices contractae sive partitionum orationum libri quinque.* Lugduni: ex Officina Ioannis Maire 1640.



Na okładce Ananda Devi  
(fot. Umar Timol)

Opracowanie językowe  
Michał Noszczyk

Korekta techniczna  
Adriana Szaforz

Projekt okładki i projekt typograficzny  
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku  
Beata Klyta

Łamanie  
Alicja Załęcka

**ISSN 2353-0928**

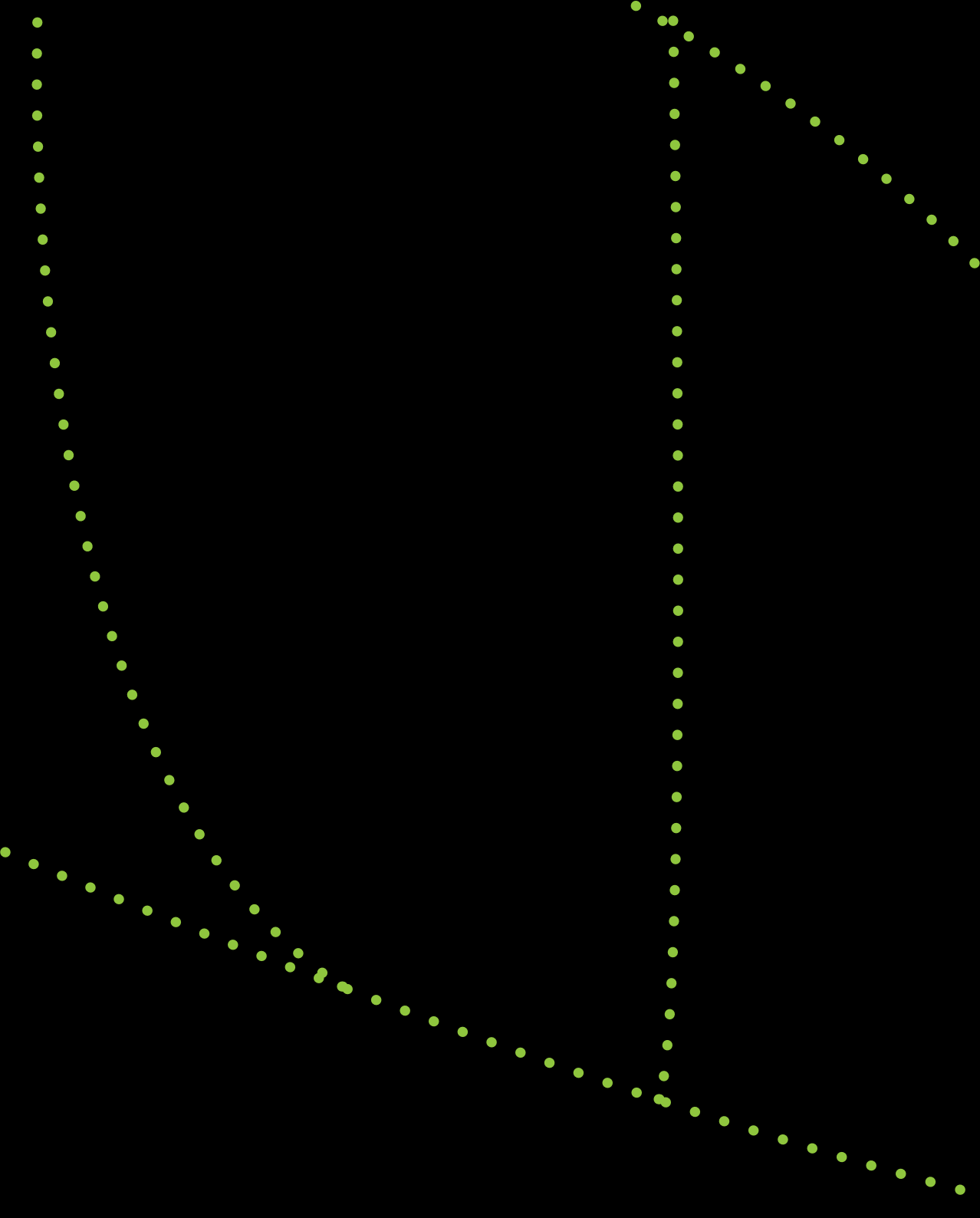
Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej  
(ISSN 2084-0772)

Publikacja na licencji Creative Commons  
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0  
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
www.wydawnictwo.us.edu.pl  
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 12,0. Liczba arkuszy wydawniczych: 13,00.  
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)  
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928



Więcej o książce

