

ISSN 1733-165X

PORÓWNANIA nr 2 (23), 2018

CZASOPISMO POŚWIĘCONE
ZAGADNIENIOM KOMPARATYSTYKI LITERACKIEJ
ORAZ STUDIOM INTERDYSCYPLINARNYM

comparis@amu.edu.pl
www.porownania.amu.edu.pl



WYDAWNICTWO „POZNAŃSKIE STUDIA POLONISTYCZNE”
POZNAŃ 2018

Spis treści

Emilia Kledzik, Zbigniew Kopeć, *Mitologie artystyczne w Europie Środkowej i Wschodniej po II wojnie światowej* 9

MITOLOGIE PONOWOCZESNOŚCI

Elżbieta Winiecka, *Twórca w dobie Internetu. Na przykładach polskiej e-literatury* 13
Mária Bátorová, *The Myth of Sacrifice and the Myth of Truth in Slovak Literature after 2nd World War* (J. C. Hronský: *Andreas Búr Majster and Dominik Tatarka: Farská republika and Essays*) 35
Olena Haleta, *A Writer or a Creator of the Textual World: Anthology as a Mirror of the Post-WWII Ukrainian Literature* 47
Paweł Tomczok, *Mitologie powieściopisarstwa historycznego (na wybranych przykładach z literatury polskiej po 1945 roku)* 63

(AUTO)MITOLOGIE LITERACKIE

Sylwia Nowak-Bajcar, *Czy pisarz jest darmozjadem, czyli o społecznych pożytkach „nicnierobienia”*. Proza Srđana Valjarevicia 75
Ałła Tatarenko, *Prowokacja, bluźnierstwo, intertekstualność: Strategie (auto)mitologizacji w twórczości Savy Damjanova* 91
Siergiej Kowalow, *Wieszcz – błazen – legenda: trajektoria autorska Anatola Sysa* 107
Anna Przybysz, *Rekonfiguracja. Dmitrij Głuchowski na gruncie realizmu* 127
Marta Tomczok, *Mitologie Czajki* 139
Josef Dohnal, Ariel Abganova, *Миф, мировое время и модели пространства в постмодернистских произведениях В. Пелевина* 151

DEMITOLOGIZACJE

Ulyana Fedoriv, *Modification of the Socialist Realistic Canon of Ukrainian Literature: Problem of Demitologization* 173
Igor Perišić, *Komiczna degradacja hierarchii gatunków literackich i figury autora w powieściach Mirjany Đurđević* 187
Tatjana Rosić, *Niedokończona partia szachów: demistyfikacja figury ofiary i subwersja dyskursu odpowiedzialności w powieści Danas je sreda (Dzisiaj jest środa) Davida Albahariego* 201

(AUTO)MITOLOGIE ARTYSTYCZNE

Anna Sobiecka, <i>Mitologie artysty świata teatru. Kazimierz Dejmek i Jerzy Grotowski</i>	213
Tibor Žilka, <i>Pavol Strauss – a genius outsider</i>	227
Kornelia Ćwiklak, <i>Czytanie świata. Henryk Waniek – pisarz, malarz, outsider</i>	239
Daria Nowicka, <i>Artysta i mit. Wokół Treści uczuciowej rewolucji Andrzeja Wróblewskiego</i> ...	259

TEKSTY NADEŚLANE

Wacław Forajter, <i>Synowie Stasia. Formy męskości kolonialnej w powieściach młodzieżowych Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego</i>	279
Joanna Krenz, <i>Narodziny awangardy. Lata osiemdziesiąte jako dekada zwrotna w poezji chińskiej</i>	297
Hanna Kelner, <i>Imitacja literacka w służbie pamięci kulturowej – analiza porównawcza Nichirin Riichi'ego Yokomitsu i Salammbô Gustave'a Flauberta</i>	317

RECENZJE

Maciej Junkiert, <i>Romantyzm i postkolonializm w Europie Środkowowschodniej</i> . [M. Kuziak, B. Nawrocki, red. <i>Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym, cz. I, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017. 743 S.</i>].....	333
Kinga Piotrowiak-Junkiert, <i>Słowa utracone, słowa odnalezione</i> . [Horváth, Csaba. <i>Megtalált szavak. Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl</i> . Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem/ L'Harmattan Kiadó 2018. 117 S.].....	345

OMÓWIENIA

Monika Adamická, <i>Imagology – Ethnic Stereotypes of the V4 Countries</i> [Zelenka Miloš. Tkáč-Žabáková Lenka, eds., <i>Imagológia ako výskum obrazov kultúry</i> . Nitra: FSŠ UKF v Nitre, 2018. 162 S.]... 353	
Agnieszka Matkowska, <i>O nowych tendencjach w badaniach nad tradycją ustną. Na kanwie książki Raymonda F. Persona From Conversation to Oral Tradition</i> [Raymond F. Person, <i>From Conversation to Oral Tradition. A Simplest Systematics for Oral Traditions</i> . Routledge: London and New York 2016. 214 S.]	359
Autorzy „Porównań” 2 (23), 2018 (w porządku alfabetycznym)	365

ISSN 1733-165X

PORÓWNANIA No 2 (23), 2018

JOURNAL ON COMPARATIVE LITERATURE
AND INTERDISCIPLINARY STUDIES

comparis@amu.edu.pl
www.porownania.amu.edu.pl



WYDAWNICTWO „POZNAŃSKIE STUDIA POLONISTYCZNE”
POZNAŃ 2018

Contents

Emilia Kledzik, Zbigniew Kopeć, Artistic mythologies in Central and Eastern Europe after World War II. Introduction.....	9
--	---

MYTHOLOGIES OF POST-MODERNITY

Elżbieta Winiecka, The Artist in the Times of The Internet on the Basis of Polish e-Literature... 13	
Mária Bátorová, The Myth of Sacrifice and the Myth of Truth in Slovak Literature after the Second World War. (J. C. Hronský: <i>Andreas Búr Majster</i> and Dominik Tatarka: <i>Farská Republika</i> and <i>Essays</i>)... 35	
Olena Haleta, A Writer, or a Creator of the Textual World: Anthology as a Mirror of the Post-WWII Ukrainian Literature	47
Paweł Tomczok, The Mythologies of the Historical Novel	63

LITERARY (AUTO)MYTHOLOGIES

Sylvia Nowak-Bajcar, Is the Writer a Loafer or on the Social Benefits of Doing Nothing. Prose of Srđan Valjarević.....	75
Ałła Tatarenko, Provocation, Sacrilege, Intertextuality: Strategies of (Auto)mythologization In the Creative Works of Sava Damjanov	91
Siergiej Kowalow, Prophet – Jester – Legend: Author’s Trajectory of Anatol Sys.....	107
Anna Przybysz, Reconfiguration. Dmitry Glukhovsky and Realism	127
Marta Tomczok, Czajka’s Mythologies	139
Josef Dohnal, Abaganova Assel, Myth, World Time and Spatial Model in Postmodern Works by V. Pelevin	151

DEMYTHOLOGIZATIONS

Ulyana Fedoriv, Modification of the Socialist Realistic Canon of Ukrainian Literature: Problem of Demythologization.....	173
Igor Perišić, Comic Degradation of Hierarchy of Literary Genres and Figure of the Author in the Novels by Mirjana Đurđević.....	187
Tatjana Rosić, Unfinished Chess Game: Demistification of the Figure of the Victim and Subversion of the Discourse of Responsibility in the Novel <i>Today is Wednesday</i> by David Albahari	201

ARTISTIC (AUTO)MYTHOLOGIES

Anna Sobiecka, Mythologies of an artist of the theatre. Kazimierz Dejmek and Jerzy Grotowski.....	213
Tibor Žilka, Pavol Strauss – A Genius Outsider.....	227
Kornelia Ćwiklak, Reading the World. Henryk Waniek – Author, Painter, Outsider.....	239
Daria Nowicka, Artist, Myth and Metaphor. Around <i>Treść Uczuciowa Rewolucji</i> of Andrzej Wróblewski.....	259

RECEIVED TEXTS

Wacław Forajter, The Sons of Staś. Colonial Masculinities in Ferdynand Antoni Ossendowski's Youth Novels.....	279
Joanna Krenz, The Birth of The Avant-garde: the 1980s as a Turning Point in the History of Chinese Poetry.....	297
Hanna Kelner, Literary Imitation in Service of Cultural Memory – The Comparative Analysis of <i>Nichirin</i> by Yokomitsu Riichi and <i>Salammô</i> by Gustave Flaubert.....	317

REVIEWS

Maciej Junkiert, Romanticism and postcolonializm in Central and Eastern Europe. [M. Kuziak, B. Nawrocki, ed. <i>Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym</i> , v. I, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017. 743 S.].....	333
Kinga Piotrowiak-Junkiert, Words lost, words found. [Horváth, Csaba. <i>Megtalált szavak. Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl</i> . Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem/ L'Harmattan Kiadó 2018. 117 S.].....	345

DISCUSSIONS

Monika Adamická, Imagology - Ethnic Stereotypes of the V4 Countries [Zelenka, Miloš. - Tkáč-Žabáková, L., eds., <i>Imagológia ako výskum obrazov kultúry</i> . Nitra: FSŠ UKF v Nitre, 2018. 162 S.].....	353
Agnieszka Matkowska, New Tendencies in Research on Oral Tradition. Based on Raymond F. Person's <i>From Conversation to Oral Tradition</i> [Raymond F. Person, <i>From Conversation to Oral Tradition. A Simplest Systematics for Oral Traditions</i> . Routledge: London and New York 2016. 214 S.].....	359
CONTRIBUTORS TO "PORÓWNANIA" 2 (23), 2018 (IN ALPHABETIC ORDER)	365

Wstęp

DOI: 10.14746/por.2018.2.1

MITOLOGIE ARTYSTYCZNE W EUROPIE ŚRODKOWEJ I WSCHODNIEJ PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ

Niniejszy tom przybliży czytelnikom problematykę artystycznych autoprezentacji i ich instytucjonalnych uwarunkowań we współczesnej kulturze literackiej Europy Środkowej. Jest ona ważna zwłaszcza w czasie, w którym do refleksji zmusza wciąż żywa pamięć o przemianach politycznych, społecznych i artystycznych, jakie zaszły w tym rejonie w XX wieku.

Redaktorom towarzyszyło pytanie o trwałość modernistycznych mitów i pojawianie się ich wariantów oraz mutacji w obrębie literatur krajów współtworzących Europę Środkową. Jakkolwiek kraje te mają bardzo różne doświadczenia historyczne (np. związane z przynależnością do różnych cesarstw przed pierwszą wojną światową, kierunkiem transformacji w latach dziewięćdziesiątych XX wieku), to wskazać można też wiele podobieństw, dotyczących np. pojawiających się, a nawet odgórnie zalecanych, poetyk czy nurtów literackich. Jednym z nich był socrealizm, związana z nim rola pisarzy oraz opieka, jaką otaczało ich państwo. Nie tylko przykład socrealizmu i funkcjonującego w jego obrębie „pisarza” rozumianego jako specyficzna instytucja społeczna rodzi refleksję, dotyczącą potrzeb kreowania pisarskich mitów, sposobów i motywów autorskiej autokreacji oraz autodemaskacji. Strategie te ewokują dyskusję o tym, w jaki sposób literatura powojenna przekraczała polityczne, społeczne czy kulturowe tabu, o czym dyskutuje z tradycją, jak tłumaczy swoje zaangażowanie po tej czy innej stronie, dlaczego (i czy) idzie pod prąd dotychczasowym trendom. Nie mniej ważny okazuje się problem tego, w jaki sposób dyskurs literaturoznawczy, obrosły w zestaw stereotypowych wyobrażeń dotyczących artysty i pisarza, gloryfikuje wybranych i wyrzuca poza margines tych, którzy się weń nie wpisują. Problem ten jest szczególnie ciekawy również dzisiaj, kiedy literatura ma swoje coraz bardziej ugruntowane miejsce w sieci. Mitologia artystyczna zależy przecież także od medium, w którym tekst prezentowany jest czytelnikom: inaczej kształtuje się w Internecie, inaczej w antologii literackiej, a jeszcze inaczej w autobiograficznym manifestie artystycznym. Zestaw mitów i strategii autokreacyjnych zbliża się do definicji Rolanda Barthesa, który w *Micie i znaku*, a przede wszystkim

w *Mitologiach*, pisał o mitologii codzienności jako warunku koniecznym funkcjonowania wspólnoty. Barthes zauważał, że mity są konserwatywne i zachowawcze, i tę tezę potwierdzają zebrane w niniejszym tomie teksty. Wyłaniający się z nich obraz artysty i procesu artystycznego z jednej strony podtrzymuje bowiem znane z europejskiego modernizmu strategie autokreacji, z drugiej natomiast – prezentuje nowe, ponowoczesne: cyfrowe, postnarodowe i przekraczające granice cielesności. Nadesłane i publikowane w tym numerze „Porównań” prezentacje opowiadają więc o figurach pisarzy-błaznów i prowokatorów, oszczerców i demaskatorów, outsiderów, ale i słabych podmiotowości, społeczników, twórców stojących na straży pamięci wspólnotowej, orędowników życia społecznego.

Część pierwsza zbiera teksty poświęcone powojennym przemianom mitologii i postaw artystycznych w Europie Środkowej. Otwiera ją artykuł Elżbiety Winieckiej, poświęcony wzorcom autorstwa literatury elektronicznej, powstającej w Internecie. Tekst Márii Bátorovej na temat twórczości Dominika Tatarki oraz Jozefa Číger-Hronský’ego dotyczy problemu mitów chrześcijańskiego poświęcenia i prawdy w literaturze słowackiej. Olena Haleta prezentuje proces demitologizacji kanonu socrealizmu w literaturze ukraińskiej. Paweł Tomczok omawia cztery mity powieściopisarstwa historycznego w powojennej literaturze polskiej i wynikający z nich antymit.

Część druga poświęcona jest prezentacji pisarskich strategii automitologizacyjnych. Rozpoczyna ją tekst Sylwii Nowak-Bajcar na temat twórczości Srđana Valjarevicia, opierającego swój mit artysty na słabej podmiotowości, nowej wrażliwości i sentymentalizmie. Artykuł Ałły Tatarenko poświęcony jest postmodernistycznym strategiom twórczości serbskiego pisarza Savy Damjanova, który, budując autoobraz twórcy, znosi granicę pomiędzy realnym a literackim, ciałem i tekstem. Anna Przybysz pisze o Dmitriju Głuchowskim, rosyjskim prozaiku, publikującym część swej twórczości w Internecie, a konstruującym swoją prozę na dialogu z własną biografią, ale i z tradycją literatury rosyjskiej i światowej. Anatol Sys, któremu tekst poświęca Siergiej Kowalow, to wyrazisty artysta białoruski, określanej jednocześnie jako dysydent, wieszcz i błazen. Ta rozpiętość epitetów wynika, zdaniem Kowalowa, ze specyficznej mitologii artystycznej w czasach komunizmu. Bardzo interesujący tekst Marty Tomczok na temat Izabeli Stachowicz (Czajki) traktuje o otaczającym autorkę *Pieśni żałobnych* Getta micie, skonstruowanym ze stereotypów płciowych i etnicznych, i o odpowiedzi, jaką na tę stygmatyzację formułuje jej poezja. Josef Dohnal i Ariel Abaganova omawiają kategorię mitu jako centralną dla twórczości rosyjskiego pisarza-postmodernisty Wiktora Pielewina.

W części trzeciej znajdują się artykuły kontrapunktujące prace z części drugiej. Poświęcone są one procesowi demitologizacji figury pisarza, który można obserwować w tym samym okresie. Ulyana Fedoriv omawia zjawisko ukraińskiej antologii literackiej jako medium, w którym zmienia się mitologia pisarska w II połowie XX

wieku. Igor Peršić, prezentując twórczość serbskiej pisarki Mirjany Đurđević, ukazuje proces demitologizacji obrazu „nowej kobiety” / autorki poprzez dekonstrukcję gatunków literackich oraz zastosowanie ironii i komizmu. W tekście Tanji Rosić czytamy o dekonstrukcji patriarchalnej figury ojca w powieści znanego na całym świecie serbskiego pisarza Davida Albahariego.

Część czwarta dotyka problematyki wychodzącej poza mitologię literackie. Otwiera ją tekst Anny Sobieckiej poświęcony tekstom literackim mitologizującym Kazimierza Dejmka i Jerzego Grotowskiego, które autorka nazywa „biografiami fantazmatycznymi”. Tekst Tibora Žilki przybliży sylwetkę słowackiego pisarza, społecznika, lekarza, mało znanego czytelnikom i czytelniczkom spoza kręgu słowakistów. Kornelia Ćwiklak prezentuje postać Henryka Wańka, śląskiego pisarza i malarza, realizującego w swojej twórczości szereg mitów: od outsiderskiego po powinnościowy. Daria Nowicka omawia mit w dziełach polskiego malarza Andrzeja Wróblewskiego, w tym jego mitologię autorskie i automitologię.

Życzymy dobrej i inspirującej lektury. Kolażem środkowoeuropejskich strategii artystycznych i autokreacyjnych wyłożone są niezliczone regały w księgarniach i bibliotekach filologicznych tego regionu. Może nasz tom pokaże Czytelniczkom i Czytelnikom drogę do nieznanym im dotąd półek?

TWÓRCA W DOBIE INTERNETU. NA PRZYKŁADACH POLSKIEJ E-LITERATURY

ELŻBIETA WINIECKA¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: Internet, literatura elektroniczna, mit artysty, autor, twórca
Keywords: Internet, electronic literature, myth of the artist, author, creator

Abstrakt: Elżbieta Winiecka, TWÓRCA W DOBIE INTERNETU. NA PRZYKŁADACH POLSKIEJ E-LITERATURY. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 13–33. ISSN 1733-165X. Artykuł poświęcony jest prezentacji przemian mitów artysty w literaturze elektronicznej. Przedmiotem badań jest tu wyłącznie przestrzeń Internetu oraz zjawiska literackie, rozwijające się przy użyciu narzędzi cyfrowych. Autorka szuka odpowiedzi na pytanie, czy i jak funkcjonują w tej nowej technologicznej i kulturowej, a także komunikacyjnej rzeczywistości wywodzące się jeszcze z modernizmu mity literackie artysty oraz jakie nowe wzorce autorstwa pojawiają się w ich miejsce. Realizowane w przestrzeni polskiego Internetu postawy, obserwowane na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, autorka omawia na przykładach twórcy i teoretyka literatury Zenona Fajfera, cyberpoety i filozofa Romana Bromboszcza oraz dwóch projektów grupowych: działalności Hubu Wydawniczego Rozdzielczość Chleba (zakończony w październiku 2018 roku) oraz utworu Piksel Źródło, zainicjowanego i koordynowanego przez Mariusza Pisarskiego. Szkic ma charakter wstępnych ustaleń, które – także ze względu na naturę medium internetowego – podlegać muszą dalszym modyfikacjom.

Abstract: Elżbieta Winiecka, A CREATOR IN THE AGE OF THE INTERNET BASED ON THE EXAMPLES OF POLISH E-LITERATURE, “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 13–33. ISSN 1733-165X. The article presents transformations of the artist’s myths in electronic literature. The subject of research is the space of the Internet and literary phenomena developing with the use of digital tools. The authoress searches for the answer to the question whether and how the literary myths of the artist, derived from modernism, appear in the new technological and cultural as well as communication reality, and what new patterns of authorship appear in their place. The attitudes, observed over the last dozen or so years, have been described in the Polish Internet space on the example of the author and theoretician Zenon Fajfer, the cyberpoet and philosopher

1 E-mail: elwin@amu.edu.pl

Roman Bromboszcz, as well as two group projects: the Hub of Rozdzielczość Chleba Publishing House (whose activity ended in October 2018) and Pixel Zdrój initiated and coordinated by Mariusz Pisarski. The sketch has the character of preliminary findings, which – also due to the nature of the online medium – must be subject to further modifications.

Internet przyczynił się do rozpadu tradycyjnych hierarchii i porządków, także w polu literatury. Konceptje dekonstrukcji – pełniące w świecie słowa drukowanego rolę krytycznej teorii poddającej w wątpliwość oczywistość dotychczasowych przekonań – znalazły w sieci swoje praktyczne potwierdzenie. Płynność i dyseminacja znaczeń, definitywny rozpad całości, wolność użytkownika nie tylko decydującego o sposobie czytania, ale mającego wpływ na kształt dzieła pozbawionego swojej materialnej tekstowej podstawy, dzieła w ruchu, będącego partyturą urzeczywistnianą każdorazowo w akcie niepowtarzalnej wędrówki odbiorcy przez hipertekstową, interaktywną strukturę cyfrowego obiektu – wszystkie te zjawiska sprawiają, że dominuje przekonanie o wielkim paradygmatycznym przełomie w obrębie kultury.

Przyglądając się dynamicznie zmieniającej się arenie polskiego życia literackiego w sieci (którego specyfika wciąż znacząco odbiega od realiów e-literatur zachodnich), można zauważyć, że ścierają się dziś na niej dwa zasadniczo odmienne modele i strategie działania artystów. Pierwszy to postromantyczny wzorzec twórcy indywidualisty, wzmacniany i na różne sposoby reinterpretowany na przestrzeni ostatnich dwustu lat, z jego mitami artysty outsidera, wrażliwca, straceńca, wreszcie wieszca.

Wzorzec ten spotyka się z dynamicznym i ekspansywnym wzorcem anty- czy też postmodernistycznym. Tutaj twórca prezentuje się przede wszystkim jako sprawny rzemieślnik, wytwórca atrakcyjnych fabuł, niekiedy żartowniś i komediant, zdystansowany wobec etycznego posłannictwa literatury².

Obaj jednak – i artysta, i rzemieślnik (w poezji cybernetycznej funkcjonujący jako cyborg) – coraz częściej podejmują grę z czytelnikiem zgodnie z regułami rynku i kultury uczestnictwa, dowartościowującej zaangażowanie w wymianę i wytworzenie nowych treści. Pierwszy robi to niechętnie, a nawet wbrew swoim wewnętrznym przekonaniom, w myśl których artysta nie powinien zabiegać o czyjekolwiek względy. Drugi traktuje partnerski kontakt z czytelnikami jako część swojej pracy i naturalny warunek czytelniczego i rynkowego sukcesu. Obaj wiedzą, że w kulturze nadmiaru i dystrakcji uwagi jest to konieczne. Zabiegają więc o zainteresowanie

2 Niekiedy oba te wzorce ulegają kontaminacji, powstają wówczas hybrydyczne autokreacje twórców, którzy posługując się najnowszymi strategiami marketingowymi i siłą oddziaływania mediów społecznościowych, promują w nich swój wizerunek artysty wzniosłego, wrażliwego i niezrozumianego, znany szerszej publiczności głównie z młodopolskich lektur szkolnych i synonimicznie zrównywany przez nią z archetypiczną postacią Poety i Pisarza. Tego typu przypadkami, mającymi cel głównie marketingowy i niepopartymi reprezentacjami literackimi, nie będziemy się tutaj zajmować.

odbiorców: promują swoje utwory w mediach społecznościowych (szczyt popularności mają za sobą blogi autorskie, autorskie strony internetowe, ogromną rolę odgrywają dziś za to fanpejdże pisarzy na Facebooku, konta na Instagramie, rzadziej na Twitterze) i utrzymują stały kontakt ze swoimi czytelnikami, zmniejszając w ten sposób dystans do literackiej publiczności i podtrzymując jej zaciekawienie swoją twórczością.

Opisane zjawiska stanowią najbardziej widoczny skutek oddziaływania globalnej sieci na życie literackie. Zmiany są jednakże dużo głębsze i dużo bardziej fundamentalne, kiedy spoglądamy na obszar twórczości literackiej rozwijającej się już nie za pośrednictwem sieci, lecz w jej obrębie, z wykorzystaniem narzędzi, jakie dają nowe technologie.

W sieciowej rzeczywistości, którą przenika płynna, niematerialna i niewidzialna specyfika systemów teleinformatycznych, sztuka ma charakter interaktywny, jest działaniem się, wydarzeniem, przepływem, a nie statycznym i gotowym dziełem. W związku z tym radykalnie zmienia się również sytuacja twórcy i publiczności. Już ćwierć wieku temu pisał o tej paradygmatycznej zmianie Roy Ascott:

Z tą sytuacją wiąże się zupełnie nowa rola artysty, który nie przedstawia, wyraża i przesyła treści, ale zaangażowany jest w konstruowanie kontekstu, w którym obserwator – odbiorca, uczestnik buduje doświadczenie i znaczenie. Na tym polega dziś rola artysty. Łączność, interakcja, działanie – to cechy współczesnej kultury artystycznej (Ascott, bez paginacji).

W tak zarysowanym kontekście sztuki eksperymentującej z możliwościami, jakie przynoszą nieustannie rozwijające się technologie, ulokować należy powstającą przy użyciu mediów cyfrowych twórczość e-literacką. Jej specyficzne miejsce definiuje stosunek zarówno do wielowiekowej tradycji literatury drukowanej, jak i do przemian cyberkultury, których jest wytworem i świadectwem. Literatura elektroniczna³ to różnorodna i coraz rozleglejsza przestrzeń utworów przekraczających granice sztuki słowa, indywidualnej twórczości oraz granice definicji dzieła jako utworu skończonego i niezmiennego. Tak definiowana przynależy do nowego paradygmatu technokulturowego. Syntetycznie charakteryzuje go Ryszard W. Kluszczyński, a jego głos współbrzmi z przywołaną wcześniej wypowiedzią brytyjskiego teoretyka mediów:

3 Obok tej nazwy zamiennie stosuje się synonimiczne terminy: e-literatury, literatura digitalna i literatura cyfrowa. Nie należy natomiast stawiać znaku równości między nią a literaturą zdigitalizowaną (ucyfrowioną). Ta ostatnia jest przeniesioną do przestrzeni digitalnej literaturą drukowaną i nie wymaga użycia nowych kategorii opisowych. Nie używam tu również terminów takich jak postliteratura i transliteratura, ponieważ wprowadzają one wątek rozważań metodologicznych, który tutaj pomijam.

Wraz z rozwojem sztuki interaktywnej, wirtualnych przestrzeni społecznych, cyberkultury i społeczeństwa sieciowego, pojęcia jednostki, indywidualizmu, podmiotowości, jednostkowej tożsamości wydają się tracić swoją dotychczasową pozycję, nie służą już wystarczająco dobrze opisowi tendencji wyznaczających dzisiejsze oblicze sztuki, przestają współbrzmieć z kulturowymi rytмами teraźniejszości. A tam, gdzie znajdowane jest dla nich jeszcze zastosowanie, przybierają one nową, uspołecznioną, usieciowioną postać (Kluszczyński 2006: 153).

Dla badacza literatury oraz życia literackiego interesujące jest, czy i jak funkcjonują w tej nowej technologicznej i kulturowej, a także komunikacyjnej rzeczywistości wywodzące się jeszcze z modernizmu mity literackie artyści oraz jakie nowe wzorce autorstwa pojawiają się w ich miejsce. Na przykładzie e-literackiej przestrzeni polskiego Internetu chciałabym zaprezentować modele twórczych postaw, po ćwierćwieczu jego istnienia dość wyraźnie się już zarysowujące. Omówię je na kilku, najbardziej charakterystycznych i wyrazistych, przykładach. Pod uwagę wezmę – z jednej strony – eksperymentalne działania Zenona Fajfera, twórcy i popularyzatora literatury, któremu zdarzyło się wykorzystać media cyfrowe w celu propagowania bardzo tradycyjnego w gruncie rzeczy modelu komunikacji literackiej. Omówię też działania najbardziej radykalnego polskiego cyberpoety Romana Bromboszcza, który promując nowy, skrajnie ekscentryczny i hermetyczny wzorzec twórczości wykorzystującej komputer, również okazuje się artystą zaskakująco staroświeckim w sferze ideowej. Z drugiej strony – przywołam antyindywidualistyczne projekty Piotra Puldziana Płucienniczaka, Łukasza Podgórnego i Leszka Onaka, którzy w 2011 roku powołali do życia Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, mający na celu propagowanie nowej filozofii sztuki i nowego modelu kultury. Na koniec sięgnę również po przykład cyfrowego dzieła zbiorowego *Piksel Źródło*, który wydaje się najbardziej adekwatnym odzwierciedleniem wpływu nowych technologii na ideę autorstwa i jej status w sieci.

Niezależnie od tego, jak bardzo wymieniani przeze mnie autorzy eksponują swój związek lub zerwanie z paradygmatem literackiej kultury druku, pamiętać trzeba, że wszyscy oni działają w zmienionym kontekście technokulturowym, który przesuwa punkt ciężkości twórczych działań z aktywności jednostkowej, dowartościowującej indywidualny talent oraz podmiotowość twórcy na działania grupowe, zespołowe, partycypacyjne.

Przemiany sytuacji pisarza i związanych z nią mitów artysty rozpatrywać należy z jednej strony w związku z przekształceniami kultury, a z drugiej – z wynikającymi z nich przemianami samej literatury. Autor to bowiem cały czas ktoś bytujący na granicy świata realnego i tekstowego, taki też jest status mitów artysty – wytwarzanych zarówno przez reprezentacje tekstowe, jak i przez działania twórców. Tutaj w mniejszym stopniu interesować się będę socjologicznymi aspektami kondycji autora, skupię się natomiast na zjawiskach wprost związanych z poszerzeniem pola

literatury poza medium druku i jej rozwojem w mediach cyfrowych. Dokładniej zaś interesuje mnie literatura elektroniczna, której narodziny, istnienie i odbiór warunkowane są przez media digitalne – dawniej komputer, a dziś komputer (lub inne urządzenie elektroniczne) podłączone do Internetu.

2.

Obserwując zmiany zachodzące w komunikacji literackiej w sieci, wskazać można nowe, ściśle związane z właściwościami medium, modele autorstwa:

1. Model indywidualistyczny – nadal aktualny i pielęgnowany jest wywodzący się z kultury literackiej epoki przedcyfrowej wzorzec artysty modernistycznego. Przykładem takiego twórcy jest Fajfer – artysta dbający o zachowanie wszystkich przywilejów ojca dzieła, który projektuje e-liberackie utwory, wykorzystując techniczne możliwości cyfrowych narzędzi w taki sposób, że (w swoim mniemaniu) w pełni kontroluje przebieg konkretyzacji, a nawet interpretacji dzieła.

2. Model kooperatywny⁴, oparty na idei współpracy hierarchicznej – powoływane do życia są tandemy i zespoły współdziałających ze sobą niezależnych twórców, z których każdy odpowiada za odrębną część projektu (programistyczną, poetycką, muzyczną, graficzną). Powstające w efekcie multimedialne utwory są dziełem kilkorga autorów. Jest to sytuacja przypominająca nieco proces pracy nad filmem, który jest wytworem zespołu profesjonalistów oraz całego sztabu realizatorów. W przypadku dzieł e-literackich sytuacja nie jest aż tak złożona, jednakże podział obowiązków skłania do przemyślenia kategorii autorstwa w obszarze twórczości digitalnej. Najprostszym i najczęstszym przykładem są duety poety i programisty (Aneta Kamińska i Dawid Sypniewski, Urszula Pawlicka i Łukasz Podgórn), zdarzają się jednak także takie realizacje, w których osobno za każdy z aspektów dzieła (muzyczny, językowy, graficzno-programistyczny) odpowiada inny specjalista.

3. Model kolaboratywny – od kooperatywnego różni się tym, że wszystkie twórcze działania zespołu opierają się na idei autorstwa rozproszonego, a współpraca ma charakter niehierarchiczny, otwarty także na głos odbiorcy, który z roli czytelnika może łatwo wejść w rolę współtwórcy. To właśnie ten model autorstwa uznawany jest za najbardziej adekwatny dla opisu środowiska sieci, która ma strukturę zdecentralizowaną i horyzontalną. Przykładem tego rodzaju działania jest zespół ośmiorga autorów, którzy stworzyli cyfrową kolaboratywną powieść *Piksel Zdrój*. Ze zjawiskiem autorstwa kolaboratywnego mamy też do czynienia w przypadku utworów fanfikcyjnych. Tutaj za fabularny i stylistyczny kształt dzie-

4 Por. Kluszczyński 2006, 2011. Kluszczyński korzysta z typologii wprowadzonej przez badaczy procesu uczenia się, którzy mówią o dwóch znaczeniach kategorii „wspólna praca twórcza”: współdziałanie (*cooperation*) oraz współpraca (*collaboration*). Zob. Dillenbourgh et al.

ła odpowiada jedna osoba, natomiast wspólnota fanów (w tym beta-readerów) uczestniczy w dyskusji nad niuansami tekstu takimi jak styl, psychologiczne prawdopodobieństwo postaci, poszczególne rozwiązania wątków czy relacja fanfika do dzieła kanonicznego.

4. Model posthumanistyczny (cyborgiczny) – nazwa jest dość umowna, wskazuje przede wszystkim na fakt, że autor, do niedawna uważany za jedyną instancję odpowiedzialną za kształt dzieła, przekazuje swe prerogatywy komputerowi. Dzieje się tak w przypadku literatury generatywnej, rozmaitego rodzaju projektów e-poetyckich i quasi-poetyckich, w których autor sam jest programistą odpowiedzialnym za procedury matematyczne, efekt finalny zostaje jednak wypadkową zastosowanych algorytmów oraz przypadku, niekiedy także pewnych decyzji odbiorcy. Zazwyczaj twórca obmyśla mechanikę działania utworu – decyduje o tym, jakie bazy źródłowych słów/tekstów wykorzysta, wedle jakich zasad dokonywać się będzie dobór kolejnych prób słów lub fraz, a także co stanowić będzie ramę powstających projektów. Ta bowiem musi być stała. O ile w perspektywie odbiorczej wygląda to tak, jakby funkcję autora przejęła maszyna – często jest to źródłem mitycznych wyobrażeń o inteligentnym komputerze, który przejmuje kontrolę nad procesem twórczym – o tyle z punktu widzenia autora projektującego utwór generatywny (czyli taki, którego kolejne wersje tworzy program komputerowy napisany wcześniej przez człowieka) jest on przede wszystkim wynikiem zastosowanych procedur matematycznych, wytyczających pole możliwych realizacji. Rzecz jasna trudno tu mówić o jednym wzorcu działania, każdy przypadek sztuki generatywnej oraz sztuki kodu określa własne, indywidualne reguły, jednak na początku procesu wytwarzania przez maszynę kolejnych tekstowych wersji utworu znajduje się wizja i pomysł człowieka, który wykorzystuje jedynie możliwości technologiczne, by wykreować pewną laboratoryjną sytuację eksperymentu. Obiektem obserwacji stać się winien przede wszystkim odbiorca, który konfrontowany jest z pozorną inwencją maszyny, a jego czytelnicza cierpliwość, możliwości percepcyjne i otwartość na nowe wyzwania wystawione zostają na próbę. Gwoli ścisłości dodać należy, że mało który czytelnik przez te próby przechodzi. Zazwyczaj rezygnuje z udziału w generatywnym performensie po kilku/kilkunastu próbach, jeśli nie prowadzą one do odkrycia tekstotwórczej reguły. Tutaj lokują się rozmaite przypadki sztuki uprawianej przez cyberpoetów: Romana Bromboszcza, Jarosława Lipszyca, a także generatywne dzieła Leszka Onaka, Łukasza Podgórnego czy Piotra Puldziana Płucienniczaka. Odwołują się oni do estetyki glitch-artu, vaporwave, tworzą generatory poezji oraz gry tekstowe oparte na intertekstach zaczerpniętych z historii literatury.

5. Model post-autorski – to zazwyczaj z tym modelem utożsamiana jest literatura cyfrowa. Twórcy, którzy wykorzystują hipertekstowe właściwości tekstualności digitalnej, scedują na odbiorcę decyzję o tym, jaki ostatecznie kształt przybierze utwór w każdym akcie odbiorczym. Ten interaktywny aspekt dzieł digitalnych daje czytelnikowi nawigującemu pomiędzy leksjami, do których przenosi go system lin-

ków, poczucie władzy nad ostateczną wersją scenariusza lektury. To przeświadczenie o wolności i prawie (pozornym, dodajmy) do decydowania o kształcie dzieła idzie w parze z wycofaniem (znów: pozornym) autora, który zdaje się w ten sposób potwierdzać tezę o swojej śmierci. W gruncie rzeczy jednak jego autorska pozycja pozostaje niezachwiana. Wolność czytelnika jest, jak w przypadku utworów drukowanych, wolnością interpretacji, komplikowaną jedynie znacząco przez tekstową mechanikę, której ukryte zazwyczaj reguły czytelnik musi mozolnie zrekonstruować, nim przejdzie do właściwej interpretacji utworu. Nie podważa to oczywiście tezy o nowatorskich możliwościach e-literatury, które zyskuje ona za sprawą hipertekstowej struktury narracji, lecz utożsamianie tej nowej mechaniki tekstowej ze śmiercią autora jest jednym z mitów, które całkiem liczne grono komentatorów chętnie rozpowszechnia. Problem pozycji autora nadal pozostaje kwestią interpretacyjnych dyspozycji czytelnika czyli przyjętych przezeń założeń co do natury tekstowych znaczeń, nie zaś efektem zastąpienia medium drukowanego medium digitalnym.

Zaproponowana typologia ma charakter zaledwie doraźny i niezobowiązujący. Granice pomiędzy poszczególnymi modelami autorstwa są niekiedy trudne do ustalenia: role autorskie zmieniają się, konkretne utwory dają się też klasyfikować jako przykłady zarówno posthumanistycznych (cyborgicznych), jak i postautorskich (hipertekstowych) czy też wpisujących się w model autorstwa rozproszonego. Ich wyróżnienie służy jedynie pogładowemu wskazaniu różnic pomiędzy sytuacją, w której odbiorca ma poczucie względnego wpływu na przebieg procesu lektury (jak w przypadku hipertekstu), a tą, w której doświadcza złudzenia, że kontrolę nad tym procesem sprawuje maszyna. Ostatecznie zaś dylemat ten może zostać rozwiązany na co najmniej dwa sposoby. W przypadku wielu generatorów autor, który pisał program, może zadbać o to, by poczucie podporządkowania wydarzenia lekturowego maszynie zdominowało perspektywę interpretacyjną. Może też stać się odwrotnie: ze sposobu działania cyfrowego utworu wyłonić się może obraz panującego nad każdym detalem autora, świadomego możliwości i granic działania technologii. Postaram się tę płynność zaprezentować na kilku przykładach, zastrzegając przy tym, że jest to zaledwie wstęp do pogłębionych badań nad nowymi wzorcami twórcy w sieci.

3.

Przykładem artysty, który w sposób wybiórczy korzysta z możliwości cyfrowych narzędzi, jest prawodawca i twórca liberatury – Fajfer. Mam tu na myśli przede wszystkim jego utwór *Ars poetica*, który wydany został w dwóch wersjach: drukowanej i cyfrowej – raz jako poemat emanacyjny w liberackim zbiorze *dwadzieścia jeden liter*, drugi raz – jako kinetyczna część poematu *Primum Mobile*, który do

tomu *dwadzieścia jeden liter* dołączony został na płycie CD, czyli w formacie elektronicznym. I właśnie w stosunku do udostępnianego w wersji elektronicznej poematu chętnie używa się oksymoronicznego określenia e-liberatura⁵. Ta próba rozszerzenia granic wyjściowego terminu „liberatura” na nowe media zdaje się jednak raczej świadczyć o pewnym braku konsekwencji artysty. Liberatura definiowana jest wszak jako jedyny przykład „literatury, w którym słowo złączyło się z materią” (Bazarnik, Fajfer 157). W tekście Fajfera i Katarzyny Bazarnik czytamy precyzyjne wyjaśnienie tej właściwości:

Co to znaczy, że słowo łączy się z materią? Odpowiedź znajdziemy w samej nazwie ‘liberatura’ – neologizmie łączącym literaturę z książką (łacińskie *liber*) w nierozzerwalne jedno. Książka, a w przypadku krótszych utworów np. powierzchnia kartki, przestaje być neutralnym naczyniem do przechowywania tekstu, stając się integralną częścią dzieła (Bazarnik, Fajfer 157).

Fizyczność książki oraz sensualne doświadczenia związane z obcowaniem z wolumenem stają się częścią doświadczenia literackiego. Materia i słowo stanowią w liberaturze nierozzerwalną całość. Pozornie to myślenie tożsame jest z poglądami badacza cybertekstu Espena Aersetha, który podkreśla, że w przypadku tekstów ergodycznych kluczowe jest nie tylko to, co się czyta, ale również to, z czego się czyta. Dopóki zatem mamy do czynienia z liberaturą pojmowaną jako jedność materialnego przedmiotu z komunikatem językowym, który on przenosi, spójność definicji tego terminu nie budzi wątpliwości. Ale z chwilą, gdy zaczynamy przyglądać się tzw. e-liberaturze, czyli liberaturze przeniesionej do medium elektronicznego, dematerializującego wszystkie obiekty, trudno dalej uznawać, że mamy do czynienia z nierozzerwalnością materii i słowa. Materii bowiem w świecie wirtualnym nie ma. To jedna z cech digitalnej przestrzeni komunikacji, która skłoniła badaczy do zastosowania do jej opisu terminu „postmedia” (Manovich; Celiński 2013b) na znak oddzielenia tego, co w historii mediów było nierozzerwalne: właściwości fizycznych nośnika oraz treści, która nie pozostaje wolna od wpływu technicznych ograniczeń medium.

Mamy zatem dwa możliwe rozwiązania: albo uznać, że definicja liberatury jako jedności materii i słowa jest nieprecyzyjna i nie obejmuje wszystkich jej realizacji, albo przyjąć, że w rzeczywistości wirtualnej e-liberatura przestaje być sobą, traci swe konstytutywne cechy, staje się czymś innym. Może po prostu e-literaturą? Skłonna byłabym przyjąć drugą z przedstawionych możliwości.

5 Termin ukuty w 2003 roku przez Mariusza Pisarskiego w odniesieniu do powieści hipertekstualnej Radosława Nowakowskiego *Koniec świata według Emeryka*, która jest po prostu przykładem powieści hipertekstowej.

Trudno nie przyznać racji Emiliano Ranocchiemu, który stwierdza, że „z definicji ‘niemożliwa’ jest digitalizacja liberackiego tekstu, gdyż zatracą się właśnie fizyczność medium” (Ranocchi 27). Badacz niezwykle przekonująco dowodzi przy tym modernistycznych korzeni formacji Fajfera, który urzeczywistnia w swojej twórczości „modernistyczną koncepcję wielkiego artysty demiurga-samotnika, wyposażonego w oryginalną i niepowtarzalną siłę ekspresji” (Ranocchi 32).

Autor elektronicznego *Ars poetica*, uznawany wielokrotnie za przedstawiciela awangardy XXI wieku, realizuje w gruncie rzeczy postromantyczną koncepcję twórczości artystycznej niepodlegającej poetyce normatywnej, pomyślanej jako akt indywidualny, wypływający z wewnętrznej wizji, której spójność z realizacją jest nieweryfikowalna według jakichkolwiek kryteriów i nie podlega negocjacji. Autorytet artysty odpowiedzialnego w całości i wyłącznie za swoje dzieło nie zostaje podważony nawet przez użycie nowego medium, które zdynamizowało przekaz, włączając doń ruch, nie uczyniło zeń jednak dzieła bardziej otwartego czy interaktywnego – zmusza bowiem odbiorcę do pogłębionej kontemplacji sensów, które w bardzo staroświecki sposób zostały już przez autora zaprojektowane. Co więcej, tego rodzaju strategia jest zabiegiem celowym. Przeciwwstawia się wizji kultury, w której dominują pośpiech i niecierpliwość, która z kolei „powoduje, że świat poza googlami zaczyna nam się jawić jako terytorium niewarte naszej uwagi i naszego, coraz szybciej uciekającego czasu” (Bazarnik, Fajfer 157).

Anachroniczny modernizm Fajfera uznać należy, na co trafnie zwraca uwagę włoski badacz, za zabieg skierowany przeciwko postmodernistycznej, a dodałabym tutaj, że przede wszystkim sieciowej, estetyce, w której artysta nie jest już stwórcą, a jedynie architektem i koordynatorem sytuacji odbiorczej estetycznego wydarzenia, którego urzeczywistnienie dokonuje się dopiero z udziałem czytelnika – współuczestnika performansu. Fajfer przyznaje czytelnikowi jedynie ograniczone prawa do interpretacji dzieła, zakłada bowiem autonomię przygotowanego przez siebie projektu, którego odbiór winien realizować wpisany weń etyczny i poznawczy potencjał.

Kiedy więc w swoim komentarzu do roli liberatury w kulturze Internetu autorzy sami zauważają, że „Internet «nie radzi sobie» z liberaturą” (Bazarnik, Fajfer 162), ujawniają nierozstrzygalny konflikt leżący u podstaw ich myślenia. Próbując wcześniej poszerzyć granicę liberatury i lokując ją w medium cyfrowym (jako e-liberaturę), rezygnują bowiem z najistotniejszego wyróżnika tego wciąż jeszcze młodego gatunku literackiego. Wirtualne obiekty e-literackie nie mają wszak żadnej swojej przedmiotowej wersji, nie spełniają zatem podstawowego genologicznego kryterium liberatury ustalonego wcześniej.

Znaleźć raczej można w tej postawie twórców literatury autorytarne pragnienie wchłonięcia przestrzeni wirtualnej w obręb totalnych działań liberackich⁶, która

6 W odniesieniu do liberatury używa się niekiedy dość niepokojąco brzmiącego terminu „literatura totalna”.

to przynależność miałaby świadczyć o jej niesłabnącej awangardowości. Jednakże związana mocno z ideą indywidualnego autorstwa i materialnością swego istnienia, nie daje się liberatura pogodzić z hipertekstową, otwartą estetyką sieci, w której autor sam otwiera się na nowe i nieprzewidywalne doświadczenia z medium, a rezygnując z funkcji dyspozytora znaczeń i autorytetu godzi się na rolę „designera doświadczenia odbiorczego” (Bieszczad 95).

Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że Fajfer jest wyznawcą i prorokiem tradycyjnej wizji sztuki, propagatorem poszukiwań oryginalności stylistycznej i językowej, która dość kategorycznie limituje wolność czytelnika. Jej granice wyznaczone są zawsze przez autora. Tak dzieje się również w dynamicznym poemacie *Ars Poetica*, którego elektroniczna natura wyprowadza go poza obszar liberatury, nie czyni zeń jednak dzieła przełomowego w historii najnowszej literatury. Tutaj bowiem nowe rozdziały piszą twórcy dużo odważniej występujący przeciwko ideałom i mitom modernistycznej sztuki.

4.

Należy do nich Roman Bromboszcz, swą postawą pod wieloma względami przypominający twórcę liberatury. Jest jednak od niego dużo bardziej otwarty i zdeterminowany w kwestii łączenia sztuki, filozofii i techniki w nową całość.

Ten wielki radykał w dziedzinie eksperymentów z mediami elektronicznymi jest cyberpoetą, projektantem obiektów cybernetycznych i jednocześnie teoretykiem sztuki cybernetycznej. Wytrwale eksploruje i testuje granice technologii oraz granice poznawczych i sensualnych możliwości człowieka, który w jego artystycznej wizji, realizowanej konsekwentnie przy użyciu technologii, jest raczej cyborgiem – istotą sprzężoną z systemami informatycznymi, w procesie twórczym korzystającą z nowych możliwości.

Bromboszcz swoje działania rozpoczynał w grupie Perfokarta, którą powołał do życia w roku 2005. Twórczość o charakterze intermedialnym, tj. łączącym różne środki wyrazu, od początku miała silną podbudowę filozoficzną i charakter eksperymentalny. Jak przeczytać można w jednym z wczesnych autokomentarzy twórców,

eksperyment podejmowany przez grupę dotyczy aspektów projekcji, składni, rytmu, granicy zrozumiałości, błędu, błędu do wykorzystania, błędu kontrolowanego. „Perfokarta” ma na celu tworzenie oraz rozwój „słownika” i „teorii”, ponadto, popularyzację badań, eksperymentów i twórczości poprzez środki masowego przekazu, internet i czasopisma literackie (zbiornik z personelem, źródło elektroniczne).

Bromboszcz razem z Tomaszem Misiakiem i Łukaszem Podgórnim realizował kolaboratywne projekty cyberpoetyckie zarówno w przestrzeni wirtualnej, online,

jak i podczas występów *live*, które, zarejestrowane, były następnie udostępniane na stronie „Perfokarty”. Wyraźnie widoczny jest edukacyjny i popularyzatorski charakter tych zabiegów, ujawniający się zwłaszcza w dbałości Bromboszcza o precyzyjną wykładnię filozoficznych podstaw nowej cybernetycznej estetyki. O jednym z grupowych przedsięwzięć, polegających na zaprojektowaniu kilku stron czasopiśma „Wakat”, autor tak pisał w autokomentarzu sporządzonym po latach:

Przede wszystkim, zasadne wydaje się przywołanie kolaboracji lub kooperacji. Następnie należałoby zapytać, w jaki sposób kategorie te określają naszą przynależność do awangardy. Wydaje się, że termin „awangarda”, pomimo głosów sceptycznych dotyczących wyczerpania się sztuki, a w szczególności zmiany jej roli we współczesnym społeczeństwie, znajduje [tutaj] konkretne zastosowanie (Bromboszcz 267).

Później następuje szczegółowa rekonstrukcja nie tylko etapów pracy grupy nad projektem, lecz także ich interpretacja w duchu najnowszych ujęć teoretycznych. Niezwykła dbałość o właściwe odczytanie intencji autorów świadczy jednak o pewnym anachronizmie działań Bromboszcza, który skrupulatnie projektuje swój wizerunek artysty cyberawangardowego. Odsyła swoich czytelników i badaczy do konkretnych rozpraw naukowych, przywołuje koncepcje sztuki kooperatywnej, charakteryzowanej przez Kluszczyńskiego, który jest zwolennikiem i propagatorem idei awangardowości współczesnej cybersztuki. Sam stara się dość konsekwentnie w ten model awangardowości wpisać i odwołuje się do pojęć współpracy i współdziałania spopularyzowanych przez Kluszczyńskiego (Kluszczyński 2010: 279-310). Identyfikuje przy tym działania Perfokarty z modelem działalności w grupie heterarchicznej, pozbawionej kontroli i koordynacji jednej osoby, choć, z perspektywy obserwatora losów ugrupowania, wyraźnie daje się zauważyć jego rola jako inicjatora, animatora i prawodawcy większości przedsięwzięć artystycznych, a zwłaszcza autora towarzyszącej im wykładni teoretycznej: „Taki typ pracy jest bliski anarchistycznym ideałom. Chodzi tutaj o wolność, której granice są płynne. W skrajnej postaci wolność ta może prowadzić do celowego naruszenia woli innych” (Bromboszcz 270)⁷.

O tym, że taka charakterystyka była w znacznym stopniu wyłącznie postulatywna, zdaje się jednak świadczyć estetyka utworów, mających status z jednej strony cyfrowych przetworzeń cudzych dzieł, z drugiej jednak będących projektami zamkniętymi na interakcję z odbiorcą. Realizując ponowoczesną estetykę powtarzania i czerpania z tekstów kultury, podejmuje Bromboszcz poszukiwanie jakiejś istotnie nowej idei, która miałaby się wyłonić z tych eksperymentów. Świadczy o tym wiele

7 Wcześniej zaś można przeczytać: „Komunikując się przez FTP, mieliśmy do czynienia tylko z pośrednim rezultatem. Nie widzieliśmy siebie, ani nie rozmawialiśmy ze sobą. Widzieliśmy symbole. Inspiracją dla takiego sposobu kształtowania dzieła sztuki, był obieg arzinowy, assembling Richarda Kostelanetza, kontrkultura. Przyjęliśmy proste zasady i zaczęliśmy tworzyć” (Bromboszcz 267).

autokomentarzy opatrujących działania cyberpoetów, podobnych w wymowie do poniższego:

O ile tradycyjne dziedziny artystyczne, takie jak książka, film, malarstwo, muzyka klasyczna, doszły w pewnym sensie do swojego kresu, o tyle nowe media otwierają możliwości krzyżowania się stylów, gatunków i form pod postacią hybryd medialnych, nowatorskich dyspozytywów, wirtualnych, wielozmysłowych światów (Bromboszcz 267).

Tym, co istotnie uprawniałoby do uznania działań Bromboszcza za awangardowe, jest jego umiejętność wykorzystania wiedzy z zakresu programowania, typografii czy fizyki w procesie twórczym. Piotr Celiński, nazywając takich transdyscyplinarnych artystów mianem *homo faber*, określa ich nawet „współczesną awangardą sztuki w ogóle” (Celiński 2013a: 21). Istotnie, wiele cech łączy działania Perfokarty z awangardami dwudziestolecia międzywojennego, zwłaszcza z futurystami (por. Pawlicka). W opublikowanych przez grupę trzech manifestach członkowie grupy podkreślali nieustannie swoją łączność z najnowszymi trendami w technokulturze. „Występujemy przeciwko nieuzasadnionym podziałom na kategorie: ‘artysta’, ‘naukowiec’, ‘osoby trzecie’” – deklarowali w wystąpieniu *Poezja cybernetyczna – samo-określenie* (*Poezja cybernetyczna – samookreślenie, źródło elektroniczne*). W *Manifestie 1.1* dopowiadali:

Tak zwane „natchnienie” schodzi na drugi plan, a czasami znika zupełnie. Systematyczna przebudowa i destrukcja gotowej materii słownej likwiduje zarówno nawyk, jak i styl. Statystyka i teoria informacji, kolaż i montaż. Przyszłe zmutowane formy (*Manifest poezji cybernetycznej, źródło elektroniczne*).

Równocześnie podkreślali, że cyberpoeta to hybryda dwóch postaw: konstruktora poddającego materię języka funkcjom i procedurom oraz naukowca i myślicieła, którego zajmuje temat elektroniki oraz jej władzy nad człowiekiem. Z tego powodu w twórczości Perfokarty dominują eksperymenty na pograniczu cybernetyki i sztuki, choć odbiorca często ma wrażenie, że obcuje z obiektami niepodlegającymi interpretacji, są one bowiem splotem materii językowej, wizualnej i dźwiękowej: informacji oraz zakłóceń i szumów, generowanych przez systemy informatyczne.

Postawę Bromboszcza, Misiaka i Podgórnego z lat 2005-2008 dobrze charakteryzuje uwaga sformułowana przez Piotra Zawojskiego: „Podstawą awangardowych praktyk cyberartystów jest [...] syntopia sztuki, nauki i technologii, daleko wykraczająca poza tradycyjnie rozumianą interdyscyplinarność” (Zawojski 171). Problematyka generatorów szumów, estetyka zakłóceń, rzeczywistość wirtualna, elektroniczne protezy, sztuczna inteligencja – to tematy splatające się w podejmowanych przez nich działaniach z namysłem filozoficznym w sposób, który dla przeciętnego odbiorcy staje się zupełnie niezrozumiały. A przy tym bardzo aktualnie

brzmiące hasła w trzecim z kolei grupowym *Manifeście 2.0* w sposób niezwykle atrakcyjny rezonują z najnowszymi ideami i zachęcają do śledzenia dokonań artystów. Oto kilka z nich: „Pisarz jako zadanie poruszania się po sieci i zdobywania więzi w grupach”, „Sztuka wchłania pogranicze siebie, stając się, po części, polityką, designem i reklamą”, „Sytuacja bycia-rzuconym w labirynt to sytuacja, w której labirynt nie ma granic, a więc nie jest oglądany z zewnątrz” (System dedukcyjny poezji cybernetycznej, źródło elektroniczne).

Wygląda to jednak tak, jakby za programem nie nadały jego realizacji, które bez komentarza artysty-teoretyka robią wrażenie przeintelektualizowanych i hermetycznych eksperymentów w estetyce *science fiction* rodem jeszcze z XX wieku⁸. Wykorzystywanie elektronicznej estetyki robi wrażenie anachronicznej i nieprzystającej do zmieniającej się błyskawicznie rzeczywistości wirtualnej.

W 2010 roku do grupy Perfokarta dołączył Piotr Puldzian Płucienniczak, a dwa lata później pojawił się Leszek Onak, obaj – podobnie jak Podgórn – z Krakowa. Już wtedy odczuwalne było pęknięcie między twórcami. Wkrótce doszło też do ostatecznego rozstania z poznańskimi artystami. Ich drogi się rozeszły i dziś Bromboszcz działa w pojedynkę, promując wytrwale poważny model sztuki cybernetycznej o aspiracjach epistemologicznych, z ducha wysokiego modernizmu przeniesionych, podczas gdy jego dawni współtowarzysze zrezygnowali z podejścia serio i swoją grę z nową siecią rzeczywistością prowadzą w duchu postmodernistycznej zgrywy, żartu i autoironicznych gier.

5.

O ile działania cyberpoetów z kręgu Perfokarty miały charakter bardzo koturnowy i w gruncie rzeczy konserwowały tradycyjny model komunikacji nadawczo-odbiorczej, to działania Hubu Wydawniczego Rozdzielczość Chleba – grupy, którą Leszek Onak, Łukasz Podgórn i Piotr Puldzian Płucienniczak powołali do istnienia w 2011 roku – mają zgoła odmienny charakter. Piszący na jej temat Mariusz Pisarski odnotowuje nawet:

Jeśli początki poezji cybernetycznej były poważnie modernistyczne i modernistycznie poważne, to jej krakowsko-żulerska odmiana celebrytuje postawy przez lata uznawane za postmodernistyczne. Choć nie trzymałbym się tego terminu, to obecna polaryzacja dwóch postaw jest mocno widoczna (Pisarski, źródło elektroniczne).

8 W 2010 roku ukazały się trzy książki reprezentujące poezję cybernetyczną: *U-man i masa* Bromboszcza, *Noce i pętle* Podgórnego i *Zespół Szkół* Tomasza Pułki. W tym samym roku ukazała się książka *Estetyka zakłóceń* Bromboszcza. Większość projektów multimedialnych, cyberpoetyckich artysty znaleźć można online: <http://br0mb0x.blogspot.com/>

Nim jednak twórcy przyjęli pozycje „cyberżulerskie”, o których wspomina Pi-sarski i które cechują późniejszą fazę działalności grupy, krytyczną wobec Internetu i nowych mediów, zaczęli od poważnego *Manifestu v1.8* na miarę rewolucyjnych manifestów futurystów. Obwieszczali w nim entuzjastycznie kres kultury druku oraz dóbr limitowanych przez instytucje, które pobierając opłaty za korzystanie z nich, pogłębiają społeczne nierówności. Ogłaszali początek ery powszechnego ucyfrowienia treści kultury i wolnego do nich dostępu, co miało doprowadzić do demokratyzacji i egalitaryzacji kultury. Poszanowanie praw autora uznane zostało za anachronizm. Wobec łatwości czerpania i korzystania z dóbr kultury również pojęcia takie jak oryginał, styl, indywidualność, własność intelektualna zostały odłożone do lamusa. Ideał Artysty, utożsamiany z modelem romantyczno-modernistycznym, będącym w gruncie rzeczy synonimem kilkusetletniego kultu indywidualizmu i talentu, spotkał się z szyderczym śmiechem cyberpoetów, którzy triumfalnie obwieścili:

Nie ma autorów i czytelników – są **producenci i użytkownicy**.

Nie ma tekstów – są **programy, obiekty, pseudokody i sieciowe performensy**:

Najwyższy czas skorzystać z potencjału **czatów, serwisów społecznościowych i sieciowych wideotelefonów**. To one posłużą nam za kawiarnie literackie.

Nie mówi się podmiot, tylko **awatar**. Żaden świat przedstawiony, ale symulacja!

Kultura powiła niedawno dwie emblematiczne figury, które należy hołubić. Są nimi: **Programista i DJ** (Manifest v. 1.8, źródło elektroniczne).

Zastąpienie autorskiej poetyki i stylu pojęciem kodu, programu i obiektu nie było w wykonaniu Rozdzielczości Chleba wyłącznie pustą deklaracją. Swe radykalne postulaty artyści zaczęli wcielać w życie, tworząc projekty cyberpoetyckie, tekstowe malwersacje i poetyckie gry prześmiewczo wykorzystujące uznane teksty literackie (Peipera, Schulza, Witkacego, Leśmiana itd.) jako podstawy do dalszych przekształceń z użyciem algorytmów. Cała literacka przeszłość potraktowana została jako baza danych, której w swobodny sposób można używać do produkcji nowych cyfrowych, multimedialnych obiektów. Dokonująca się w ten sposób krytyka hierarchicznego modelu kultury odbywała się w atmosferze zabawy, żartu i nonszalanckich gestów, celując głównie w wywołanie sprzeciwu tych, dla których w zmienionej przez cyfrowe media rzeczywistości nie stracił na aktualności tradycyjny model uczestnictwa w kulturze, konserwujący uznane wartości etyczne i estetyczne oraz uświęcone sposoby dialogowania z literacką przeszłością. Postulat powszechnej dostępności zaowocował publikacją wytwarzanych przez cyberartystów obiektów online na licencji Creative Commons. Nie przyczyniło się to jednak do znacznego wzrostu poczytności tych dzieł. Rozdzielczość Chleba pozostała instytucją niszową, zagospodarowującą przestrzeń twórczości cyfrowej działalnością

na pograniczu informatyki i projektowania graficznego, literatury oraz sztuk (audio)wizualnych⁹.

W 2015 roku, nie bez wpływu nastroju rozczarowania brakiem rezonansu wobec postulatów grupy, nastąpiło definitywne odejście od głoszonych przez nią cyberawangardowych ideałów. Faza cyberzulerska, jak sami twórcy określili swoją sytuację, polegała na wzmożeniu metakrytycyzmu wobec całej technokultury oraz autoironii wobec własnej, jako cyberartystów, sytuacji, przybierających ludyczny, zabawowy kształt. Ostatecznie grupa zakończyła działalność w październiku 2018 roku.

Pomijając tutaj szczegóły obfitującej w spektakularne zwroty krótkiej historii kolektywu, podkreślić należy, że Rozdzielczość Chleba promuje model artysty – programisty. Ta niezwykła, do niedawna nie do pomyślenia fuzja wrażliwości na słowo (cechującej mimo prześmiewczych grymasów wszystkich członków grupy) z kompetencjami programistycznymi stanowi wyznacznik nowej postawy e-literata, który pracę nad konstruowaniem znaczeń godzi z namysłem nad konsekwencjami używania w procesie twórczym programistycznych narzędzi i kodów. Są one bowiem pełnoprawną częścią artystycznych działań artystycznych, będących w takiej samej mierze wytwarzaniem obiektów co projektowaniem nowej sytuacji odbiorczej. Widać to zwłaszcza w przypadku utworów interaktywnych, nastawionych na współpracę czytelnika, który musi wejść w interakcję z przygotowanym dla niego scenariuszem wydarzenia cyfrowej lektury i uruchomić proces jego działania się na ekranie. Tak odbywa się to w utworach *wgraa* (Onak, Podgórn), *Bletka z balustrady* (Onak), *Generatywna historia Polski pisana Comic Sansem* (Podgórn 2018b) czy *cmn_krg* (Podgórn 2018a), *Marsz na ROM* Puldziana Płucienniczaka czy tegoż *Booms* (Puldzian Płucienniczak 2018a). W tego rodzaju aranżacjach ważne jest nie tyle pytanie nie tyle o znaczenia i sens dynamicznego obiektu operującego elementami kodu, obrazu, słów i dźwięków, co o sytuację odbiorcy, który doświadcza na sobie skutków działania technologii.

Dziś zespół, będący nie tylko kolektywem twórczym, ale też działającym wyłączenie w sieci cyfrowym wydawnictwem, tworzy siedem osób¹⁰. W opublikowanym w 2017 roku artykule wyjaśniającym przyjęte przezeń zasady ideowe i estetyczne Puldzian Płucienniczak napisał:

9 O zaletach tak szeroko zakreślonych kompetencji cyfrowych artystów pisze Pisarski: „Poeta cyfrowy ma w swoim cybernetycznym rękawie solidnego asa. Dzięki temu, że pracuje w kodzie i ma pod nosem narzędzia wszędobylskiego metamedium, może wychodzić ze swojej pozycji w dowolnych kierunkach: w stronę pola muzycznego i artystycznego, na przykład. Zróżnicowanie terenu oferowanego przez to ostatnie jest imponujące: sztuka audio, sztuka wideo, sztuka nowych mediów, happening, instalacja” (Pisarski, źródło elektroniczne).

10 Są to: Julia Girulska, Leszek Onak, Łukasz Podgórn, Piotr Puldzian Płucienniczak, Kinga Raab, Wojciech Stępień, Agnieszka Zgud.

Jesteśmy zarządzanym konsensualnie niezależnym kombinatem kulturotwórczym, co daje, rzecz jasna, jakieś możliwości, ale narzuca również poważne ograniczenia. Staramy się nie przywiązywać do istniejących rozwiązań etycznych i estetycznych, tylko osiągać cele na wszelkie interesujące sposoby (Puldzian Płucienniczak, źródło elektroniczne b).

Zadanie członków grupy jako artystów polega przede wszystkim na konstruowaniu przestrzeni do dyskusji na temat współczesnej sytuacji sztuki i kultury w społeczeństwach konsumpcyjnych, a także na pogłębianiu krytycznej świadomości na temat roli i destrukcyjnego wpływu mediów na wszystkie aspekty społeczne i jednostkowego życia. Jako wydawcy i animatorzy kultury mają oni na swoim koncie niekwestionowany sukces, jakim jest poszerzenie pola literatury w Polsce o działania e-literackie, które są dziś nie do pominięcia w badaniach nad rolą i miejscem literatury i pisarza we współczesnej kulturze i życiu społecznym.

Projekt realizowany przez kolektyw Rozdzielczość Chleba rezygnuje z instytucjonalnego parasola ochronnego państwa. Działając w Internecie – miejscu, za wynajem którego nie trzeba płacić – realizuje swoje projekty przy minimalnym nakładzie środków finansowych, udostępniając wszystkie dokonania za darmo, w wolnym dostępie cyfrowym.

Ulokowanie działań w sieci to dla członków kolektywu synonim absolutnej wolności twórczej. Brak kosztów związanych z wynajmem pomieszczeń, ale też brak konieczności dostosowywania się do reguł instytucjonalnych oraz norm społecznych ma dawać im poczucie absolutnej wolności. W ten sposób mit artysty wolnego, ponieważ posłusznego jedynie głosowi swego natchnienia, zostaje zastąpiony kolejnym mitem – twórcy, który swoją wolność zawdzięcza już nie talentowi, lecz cyfrowej technologii. Składowymi tego mitu są ponadto: wiara w demokratyczność Internetu, który zapewni wszystkim równy dostęp do kultury, oraz powszechna zgoda co do tego, że brak hierarchii i niczym nieograniczona dostępność są w kulturze i życiu społecznym zjawiskami pożądanymi:

Jeśli Internet ma się kulturze do czegoś przydać, to najpierw trzeba tę kulturę do Internetu włożyć. [...] Lubimy, kiedy rzeczy są dostępne. Lubimy rozdawać różne treści i uwielbiamy je odbierać. Wyzaczyliśmy sobie cel pompować gigabajty cyfrowej literatury do sieci. [...] Naszym ideałem byłaby pewnie sztuka ludowa sieci, kiedy każdy generuje i remiksuje dostępne mu elementy kultury bez podziału na publiczność i nadawców, na ekspertki, gatekeeperów i galerników pakujących pliki JPG do folderu (Puldzian Płucienniczak, źródło elektroniczne b).

W tym idealistycznym maksymalizmie, społeczno-politycznym zaangażowaniu oraz zapale w korzystaniu z nowych możliwości technicznych daje o sobie znać wpływ cyfrowych, a przede wszystkim sieciowych mediów na świadomość twórców. Wiara w siłę i skuteczność działania kolektywnego, które może doprowa-

działanie do zmiany rzeczywistości i wpłynąć na postawy odbiorców, związana jest nierozłącznie z zabawowym charakterem ich działań. Cybernetyczni twórcy wiedzą bowiem, że najskuteczniejszym sposobem dotarcia do publiczności jest sprawienie przyjemności. Jednym z jej źródeł jest zabawa (Puldzian Płucienniczak, źródło elektroniczne b). Żart, gra, ironia, beka, satyra i szyderstwo stają się narzędziami eksperymentowania na samych sobie oraz na wspólnocie odbiorców. To ci ostatni bowiem – mimo wszystkich zastrzeżeń dotyczących niszowości, hermetyczności i wsobności działań Rozdzielczości Chleba – są adresatami działań podejmowanych w celu urzeczywistnienia kulturowej zmiany.

6.

Jeszcze bardziej fundamentalną rolę odgrywa odbiorca w sieciowej narracji *Piksel Zdrój*. Projekt pierwszej w Polsce (a być może nawet na świecie) hipertekstowej powieści kolaboratywnej, w pełni opartej na kolektywnej praktyce artystycznej umożliwionej przez interaktywne media cyfrowe powstał z inicjatywy Pisarskiego w roku 2014. Wcześniej, w sierpniu 2013 roku zorganizował on pod auspicjami „Ha!Artu” warsztaty literatury cyfrowej pod znaczącym tytułem *Piksel i lira*¹¹.

Kilkudniowe warsztaty zaowocowały przygotowaniem prostych tekstów połączonych odnogami narracyjnymi. Przede wszystkim jednak zrodziły potrzebę kontynuacji świeżo zawiązanej współpracy i napisania czegoś „naprawdę razem”. Od tego momentu rozpoczęła się zespołowa praca nad powieścią¹², która finalnie stała się tym, co Kluszczyński określa „najdoskonalszą realizacją modelu zbiorowego autorstwa rozproszonego, w którym każdy z artystów ma równe prawa i w równym stopniu wpływa na kształt dzieła” (Kluszczyński 2006: 156-157). W szkicu szczegółowo rekonstruującym okoliczności powstania utworu, konsekwentnie posługującym się pierwszą osobą liczby mnogiej, autorzy tłumaczą zasady, według których pracowali:

Postanowiliśmy wspólnie wymyślić fabułę, miejsce akcji i bohaterów. [...] Odtąd – aż do premiery i dalej – dziesiątki szczegółów odnośnie świata przedstawionego, zachowania

11 Podczas czterech dni (6-9.08.2013) w kilku miastach polskich (Poznań, Łódź, Wrocław, Warszawa) odbył się cykl spotkań prowadzonych przez Pisarskiego, poświęconych omówieniu strategii artystycznych twórców literatury cyfrowej („od egotycznej autopromocji po altruistyczną terapię”). Warsztaty polegały jednak głównie na nauce wykorzystywania sieciowych skryptów i autorskiego oprogramowania do tworzenia utworów literackich. Szczegółowe informacje o przebiegu warsztatów i etapach pisania powieści znaleźć można na stronie: Ha!art, źródło elektroniczne, a także w artykule *Kooperatyw twórczy „Piksel Zdrój” o sobie i wzajemnej miłości* na stronie: Wakat, źródło elektroniczne.

12 W jej pisaniu wzięli udział: Natalia Jakusiewicz, Jagoda Cierniak, Monika Kapela, Olaf Keller, Lech Mikulski, Mariusz Pisarski, Anna Piwowarska i Szymon Stoczek.

postaci, a nawet wyglądu stron www ustalaliśmy kolegiально, drogą negocjacji, regulacji i minimalnej – choć obecnej – moderacji (Wakat, źródło elektroniczne).

Na marginesie warto dodać, że owa minimalna moderacja, będąca niewątpliwie działaniem pomysłodawcy, Pisarskiego, wydaje się kluczowa w powodzeniu przedsięwzięcia. Sam proces pisania polegał na przydzieleniu każdemu z autorów roli jednej postaci fikcyjnej – bohatera, za którego los i decyzje piszący odpowiadał. Efektem stało się oryginalne, zaskakujące dzieło z wątkiem kryminalnym. Sam proces tworzenia – potencjalnie nieskończony, otwarty na dalsze dopowiedzenia i zmiany wątków – stał się także ćwiczeniem z kreatywnego pisania, zdolności współpracy oraz testem zbiorowej inteligencji. Tym samym tezy o nowym modelu społecznego życia, w którym praca zespołowa przyczynia się do osiągania nowych, lepszych, bardziej atrakcyjnych efektów, znajdują swoje potwierdzenie w działaniach autorskiej kolaboracji, co sami autorzy podkreślają bardzo mocno:

Piksel Zdrój – kolaboratywna powieść sieciowa to dzieło miłości powstałe w warunkach wybitnie jej nieprzyjaznych, gdzie wciąż panuje idea pojedynczego, niekochanego, romantycznego geniusza [...]! Autorzy tego kolegiально tworzonego dzieła udowodnili, że prozę można pisać wspólnie [...] (Wakat, źródło elektroniczne).

Ważny stał się więc nie tylko finalny efekt w postaci cyfrowego utworu, wykorzystującego dźwięk, obraz i pliki wideo, do których odsyła bogaty system linków, lecz także proces jego powstawania, utrwalony we wspomnieniach współautorów. Podkreślają oni niezwykłą wagę współpracy, a także rolę publiczności, która już w trakcie pisania powieści proszona była o pomoc w podjęciu kluczowej decyzji o dalszym rozwoju fabuły¹³. Również po opublikowaniu końcowej wersji utworu czytelnicy zaproszeni zostali do zgłaszania swoich pomysłów i propozycji zmian, potencjalnie poszerzając w ten sposób grono autorów. Uczyniło to utwór nie tylko procesualnym i zespołowym wytworem wielu wyobraźni i wrażliwości odbijających się w postaciach bohaterów, lecz także otwartym na dalsze uzupełnienia i rozwinięcia. We wprowadzeniu do powieści Pisarski zaznaczył wprost: „*Piksel Zdrój* to utwór zarówno kolaboratywny, jak i cyfrowy, przyjazny zmianom i uaktualnieniom. Wszelkie uwagi i sugestie są mile widziane” (piksel zdrój, źródło elektroniczne). Ta gościnność dzieła dla wszystkich czytelników definitywnie i rewolucyjnie przekształciła tradycyjny model ról nadawczo-odbiorczych w komunikacji literackiej. Demitologizując postać Autora, twórcy udowodnili, że artystycznie wartościowy i fabularnie atrakcyjny może być utwór, który powstaje nie z męki twórczej, lecz

13 Stało się to podczas festiwalu Ha!wangarda 2014, kiedy o szczegółach fabuły zdecydowali: Julia Pochynok, Jurij Zawadskij, Szymon Słomczyński i anonimowi czytelnicy Ha!artu. Por. piksel zdrój, źródło elektroniczne.

z radości wspólnego wymyślania i pisanie w atmosferze przyjaźni i współpracy. Zaproszenie odbiorców do przekraczania granic między czytaniem i pisaniem także po publikacji utworu w sieci, przekształciło dzieło w proces, który może trwać tak długo, jak długo kolejni czytelnicy będą mieli ochotę włączać się w jego modyfikację.

Wspólne tworzenie tekstu, czy jego przebiegów fabularnych, traktowane jest wtedy jako happening, ćwiczenie literackie, eksperyment o niewiadomym wyniku, ale ze współudziałem, i współodpowiedzialnością, każdego zainteresowanego. Taki proces twórczy jest dużo przystępniejszy i bardziej otwarty na żywe, nawet improwizowane działania, niż model pracy samotnego (romantycznego, modernistycznego) geniusza-masturbatora, zamkniętego na cztery spusty w swoim literackim warsztacie (zbiornik z personelem, źródło elektroniczne).

Piksel Zdrój niewątpliwie stanowi otwarcie nowego etapu w historii życia literackiego i literatury, odpowiedź na zmiany modelu kultury i oczekiwania czytelników, którzy w obiegu kultur fanowskich od dawna już czują się współodpowiedzialni za tworzone dzieła, pracując zespołowo, z zaangażowaniem i bez ograniczeń narzucanych na odbiorców przez postać Autora – właściciela i jedyne dyspozytora tekstowych sensów.

Konsekwencją oddziaływania Internetu na społeczeństwo i kulturę staje się kolektywizm – nowa forma uspołecznienia, którą można wyobrazić sobie jako ahierarchiczną sieć konstruowaną z indywidualnej perspektywy. Nowy indywidualizm jest więc relacyjny – uwikłany w interakcję, uzależniony od relacji z innymi. To zjawisko odnosi się tak do sztuki mediów, multimediów i hipermediów, jak do funkcjonującej w sieci nowej postaci literatury. Współczesne praktyki artystyczne opierają się na ścisłej więzi między człowiekiem i maszyną, między artystą i projektowaną przestrzenią twórczych zachowań odbiorców.

Przekształcenia te trzeba mieć na uwadze, pytając o miejsce artysty w Internecie. Jego opis wymaga bowiem odejścia od tradycyjnych ujęć podmiotowych w kierunku zjawisk hybrydyzacji, cyborgizacji, rozproszenia autorstwa aż do sytuacji jego zakwestionowania, jak dzieje się w przypadku wielu projektów wytworzonych z innych tekstów metodą remiksu, kolażu, mash-upu (*Pajak*, źródło elektroniczne).

Na podstawie zjawisk zaprezentowanych tutaj w ogólnym zarysie stwierdzić można, że rozpoznawana dopiero przez polskich artystów wirtualna przestrzeń Internetu otworzyła także przed literaturą nowe perspektywy rozwoju. Twórców prowokuje do podejmowania nowych wyzwań i eksperymentów, zaś badaczy – do zmiany badawczej perspektywy. Oto bowiem na naszych oczach model zdystansowanego badacza, z krytycznym dystansem obserwującego przedmiot swoich badań, coraz częściej zastępuje świadomy uczestnik angażujący się w internetowe praktyki, będący komentatorem, animatorem i znawcą możliwości sieciowego medium.

BIBLIOGRAFIA

- Ascott, Roy. „From Appearance to Apparition: Communication and Culture in the Cybersphere”. Le-nardo Electronic Almanac, I. 2. October 1993. Web. 11.07.2018.
- Bazarnik Katarzyna, Fajfer Zenon. „Liberatura czyli dziura w sieci”. Seria III: ePublikacje Instytutu INiB UJ. Red. M. Kocójowa, Nr 1. INFORMACJA O OBIEKTACH KULTURY I INTERNET 2005. Web. 11.07.2018.
- Bieszczad, Liliana. „Sztuka w epoce cybernetycznej; pomiędzy estetyzacją rzeczywistości a ontologizacją sztuki”. *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 1999. S. 99-102.
- Bromboszcz, Roman. „PC-net. Współpraca heterarchiczna w projektach artystycznych”. *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*. Red. M. Górską-Olesińską. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2012. S. 265-271.
- Celiński, Piotr. „Renesansowe korzenie cyfrowego zwrotu”. *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet / Nowe Media / Kultura 2.0*. Red. A. Radomski, R. Bomba. Lublin: E-Naukowiec, 2013a. S. 13-36.
- Celiński, Piotr. *Postmedia: cyfrowy kod i bazy danych*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, 2013b.
- Dillenbourgh Pierre et al. „The evolution of research on collaborative learning”. *Learning in Humans and Machine: Towards an interdisciplinary learning science*. Red. E. Spada, P. Reiman. Oxford: Elsevier, 1996. S. 189-211.
- Ha!art. Web. 12.07.2018. <http://www.ha.art.pl/piksel_lira/o_warsztatach.html>
- Kluszczyński, Ryszard Waldemar. „Jednostka – grupa – sieć. Przemiany awangardowych strategii twórczych”. *Wiek awangardy*. Red. L. Bieszczad. Kraków: Universitas, 2006. S. 143-160.
- Kluszczyński, Ryszard Waldemar. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2011.
- Manifest v. 1.8. Web. 11.07.2018. <<https://rozdzielchleb.pl/manifest>>
- Manifest poezji cybernetycznej. Web. 14.07.2018. <<http://perfokarta.net/root/manifest.html>>
- Manovich, Lev. „Estetyka postmedialna”. Przeł. Ewa Wójtowicz. *Redefinicja pojęcia sztuka. Ponowoczesność i wielokulturowość*. Red. J. Dąbkowska-Zydroń. Poznań: Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, 2006. S. 105-116
- Onak, Leszek. *Bletka z balustrady*. Web. 12.07.2018. <<http://www.ha.art.pl/bletkazbalustrady/>>
- Onak Leszek, Podgórni Łukasz. *Wgraa*. Web. 12.07.2018. <<https://rozdzielchleb.pl/wgraa/>>
- Pająk, Andrzej. „Czy jest w tym tekście jeszcze autor? Cyfrowe zlepki, postprodukty, kolaże”. *Techsty* 5 (2008). Web. 10.07.2018.
- Pawlicka, Urszula, „Neofuturyzm, czyli co ma Jasieński do iPada”. Web. 14. 07. 2018.
- piksel zdroj. Web. 13.07.2018. <<http://ha.art.pl/piksel-zdroj/credits.html>>
- Pisarski, Mariusz. *Wstęp do teorii cyberzulerstwa*. Web. 10.07.2018. <<https://rozdzielchleb.pl/wstep-do-teorii-cyberzulerstwa/>>
- Podgórni, Łukasz. *cmn_krg*. Web. 11.07.2018a. <https://rozdzielchleb.pl/cmn_krg/>
- Podgórni, Łukasz. *PLR. Generatywna historia polski pisana comic sanssem*. Web. 11.07.2018b. <<https://rozdzielchleb.pl/plr/>>

- Poezja cybernetyczna – samookreślenie. Web. 11.07.2018. <<http://perfokarta.net/root/samookreslenie.html>>
- Przybyszewska, Agnieszka. „E-liberatura”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1-2 (2007). S. 192-208.
- Przybyszewska, Agnieszka. *Literackość dzieła literackiego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Puldzian Płucienniczak, Piotr. *Booms*. Web. 11.07.2018a. <<https://rozdzielchleb.pl/booms/>>
- Puldzian Płucienniczak, Piotr. „Rozdzielczość Chleba znajduje się na terenie państwa Internet, czyli o hierarchii i dystrybucji”. Web. 11.07.2018b. <https://issuu.com/biuro/docs/biuro13_polityka-kulturalna/38>
- Ranocchi, Emiliano. „Liberatura między awangardą i tradycją. Bilans pierwszego dziesięciolecia”. *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*. Red. M. Górska-Olesińska. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2012. S. 19-36.
- System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Web. 14.07.2018. <http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html>
- Wakat. Web. 13.07.2018. <<http://wakat.sdk.pl/kooperatyw-tworczy-piksel-zdroj-o-sobie-i-wzajemnej-milosci/>>
- Zawojski, Piotr. „Cybersztuka jako awangarda naszych czasów”. *Wiek awangardy*. Red. L. Bieszczad. Kraków: Universitas, 2006. S. 161-172.
- zbiornik z personelem. Web. 14.07.2018. <<http://perfokarta.net/personel/>>
- // roman bromboszcz // cyberpoetry // objects // graphics // öbö ść web page with graphics // objects // cyberpoetry. Web. 11.07.2018.

THE MYTH OF SACRIFICE AND THE MYTH OF TRUTH IN SLOVAK LITERATURE AFTER THE SECOND WORLD WAR (J. C. HRONSKÝ: *ANDREAS BÚR MAJSTER* AND DOMINIK TATARKA: *FARSKÁ REPUBLIKA* AND ESSAYS)

MÁRIA BÁTOROVÁ¹

(Slovenská akadémia vied, Univerzita Komenského v Bratislave)

Keywords: Slovak literary modern (two phases and lines), Christianity, myth of sacrifice, myth of truth, typological associations, historical context

Słowa kluczowe: słowacka literatura nowoczesna (dwa etapy i trendy), chrześcijaństwo, mit poświęcenia, mit prawdy, powiązania typologiczne, kontekst historyczny

Abstract: Mária Bátorová, THE MYTH OF SACRIFICE AND THE MYTH OF TRUTH IN SLOVAK LITERATURE AFTER THE SECOND WORLD WAR (J. C. HRONSKÝ: *ANDREAS BÚR MAJSTER* AND DOMINIK TATARKA: *FARSKÁ REPUBLIKA* AND ESSAYS). "PORÓWNA-NIA" 2 (23), 2018. VOL. XXIII, P. 35–46. ISSN 1733–165X. Hronský's work was written in Rome at the beginning of his journey until emigration in 1947/48. This, in terms of genre and content, is a distinctive form: an autobiographical tale through which the author erected a memorial. Andreas Búr embodies the capabilities and tragedy of the author. The sacrifice for the people who kill him bears in itself a Christian pathos and at the same time the extinction of everything the author was. His character remains in the memory of the people as the myth of an ethical act. Tatarka's work was written in Slovakia in 1948. This critique of conventional Christianity, which has tragic consequences for a defenceless woman and her children, is linked with criticism of the author Hronský in the novel *Andreas Búr Majster*. The movement towards the myth of truth begins in Tatarka immediately at the time of thawing after Stalin's death in the essay "Démon súhlasu" (The Demon of Conformity) and ends in the author's 19 years of "life in truth" and the victim of a life without civil rights.

1 E-mail: maria.batorova.sav@gmail.com

Abstrakt: Mária Bátorová, MIT POŚWIĘCENIA I MIT PRAWDY W SŁOWACKIEJ LITERATURZE PO DRUGIEJ WOJNIE ŚWIATOWEJ (J. C. HRONSKÝ: ANDREAS BÚR MAJSTER AND DOMINIK TATARKA: FARSKÁ REPUBLIKA AND ESSAYS). „PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 35–46. ISSN 1733–165X. Hronský pisał swoje utwory w Rzymie na początku emigracji w latach 1947–1948. Pod kątem gatunku i zawartości jest to odrębna forma: opowieść autobiograficzna, w której autor tworzy memoriał. Andreas Búr jest ucieleśnieniem możliwości i tragedii autora. Poświęcenie za ludzi, którzy go zabijają, samo w sobie ukazuje chrześcijański patos, ale również symbolizuje koniec tego, kim był autor. Jego osoba pozostaje w pamięci jako mit aktu etycznego. Utwory Tatarki zostały napisane w roku 1948 na Słowacji. Jest to krytyka konwencjonalnego chrześcijaństwa o tragicznych konsekwencjach dla bezbronnej kobiety i jej dzieci, nawiązująca do krytyki Hronský’ego jako autora powieści *Andreas Búr Majster*. Mit prawdy ukazuje się u Tatarki w okresie odwilży zaraz po śmierci Stalina w eseju *Démon súhlasu* (Demon zgody). Tendencja ta kończy się po 19 latach „życia w prawdzie” i bycia ofiarą życia pozbawionego praw obywatelskich.

In the presented study we will deal with two trends of Slovak prose from the inter-war period – that is the Slovak modern literature, through the texts of J. C. Hronský and D. Tatarka. The interpretation of both writers emerges from specific texts, perceives them as the contexts of the authors, which have, in addition to them, other contexts as well (historical, sociological, philosophical and others). In the process of an interpretation so constructed, a more complex interpretation ultimately arises. The final return to the text is then a verification process of the correctness of the interpretation, because the text has a corresponding value.²

With regard to the history of Slovak culture, which has developed under five political hegemonies (Bátorová 2014) myth has an exceptional position, and not only from the times when the myth of the nation was being formulated and demonstrated revolutionarily everywhere in the 19th century; there is also the myth of its own identity, which has lived in the defence of the language since the extinction of Great Moravia.³ This is the myth of education, knowledge of one’s own separate culture, signs of which are an independent common language,⁴ the shared territory of Upper Hungary up to 1918 and Slovakia within Czechoslovakia in the inter-war period and after 1945. We attempt to show the last statement by analysing the texts in this study.

2 A new model of research i.e. the communication theory of contexts and interpretational theory of contextualization was introduced into the literary environment at the World Congress of Comparative Literature in Vienna, in July 2016. (Studies are in press). Thus, both monographs on the subject are built theoretically on the author of this study (Bátorová 2000; Bátorová 2012).

3 In the period of Great Moravia (further GM), in 863, two scholars from Solún arrived to the territory of today’s Slovakia, at that time GM, on the invitation of Prince Rastislav. The philosopher Cyril and the jurist Methodius. They brought the Glagolitic script and spoke the liturgy to people of this territory in their own language. However, they were invited to Rome before the pope, to justify this act. Cyril defended Old Slavonic into which he had translated the Bible, against those promoting only three-languages for the Bible. The pope permitted Old Slavonic as a third cultural language.

4 Two codifications of the Slovak language: I. A. Bernolák 1787; L. Štúr 1843 – 46.

The year 1945 and the development of Slovakia in the renewed Czechoslovak Republic (the Czechoslovak Socialist Republic after 1948) was influenced by the inter-war evolution in the first Czechoslovak Republic and in the Slovak Republic, which was a vassal state of Germany. The Slovak modern statehood began during the political relations in two extremely different states in 1918 - 1919 (with a memorandum declaration and the signatures of 500 Slovak intellectuals). The myth of freedom and independence was supported by its own state language and its own institutions; however, the pragmatic idea of Czechoslovakism doubted this, and thus there was a movement towards assimilation. Non-observance of the 13 points of the Pittsburgh Agreement created tension and political radicalism over time. But Slovak intellectuals expressed themselves in unity⁵ and thus also proceeded to the Slovak Republic of 1938 - 45. In the literary magazines *Elán*, *Slovenské pohľady* and *Tvorba a Kultúra* they came out in unity for democracy.⁶

Still during the London residence of E. Beneš, Czechoslovakia's president in exile, he asked Moscow for help in punishing the Slovaks after the Second World War (Letz 263). Soviet assistance remained, however, not only with processes with the intelligentsia of the Slovak Republic, but also the monster processes of the 1950s, the so-called bourgeoisie nationalists. Clementis was hanged, while L. Novomeský, G. Husák, Ivan Horváth and others were sentenced to long-years of hard prison time. In the 1950s power forbade the activities of bishops and priests. They were sentenced to many years in the Jáchymov mines, the Leopoldov prison and the like. Alongside this hard crackdown, the myth of the SNP and the Soviet Army as liberator was deservedly elevated, and the myth of the renewal and building of the Czechoslovak homeland also grew.

And in this short reconstruction of the development and history of Slovak culture, a basic sign of which was the parallel existence towards official politics and culture, that is mere existence despite everything that happened, it is necessary to be aware that Christianity, faith and religious myths, as well as living Christianity, i.e. the ability to sacrifice oneself for higher aims, had fertile soil here, and they all played a role in the nation's development. Writers romantically endeavoured to directly keep Christianity alive. Thus, we perceive myth from this point of view in particular⁷ (Hübner 74).

The authors J. C. Hronský (1896 - 1960) and D. Tatarka (1913 - 1988) embody in their existence and works two basic aesthetic-ethical lines in Slovak literature. Their

5 Testimony of this was a resolution from the Congress of Slovak Writers from 1936 which included the signatures of all participants regardless of their political and religious affiliations unified for democracy and against war. The meeting took place in Trenčianske Teplice.

6 In 1940, a sharp anti-war novel called *Olovený vták* was published by M. Figuli in *Slovenské pohľady*, a journal that was considered as undemocratic in the times of socialism. See: Bátorová, M.: *Roky úzkosti a vzopätia*, Causa editio, 1992, pg. 102 - 105.

7 "According to Bachofen the original chthonic or telluric myth transforms into the Homeric; thus, life melts from the dark to the light (-) This movement perfected Christianity, in which God became a spirit." For more detail, see Hübner (1985: 74).

difference consists in a different narration, strong in both and yet completely different. The connection between both writers is not genetic (we never find any signs of mutual contact) but it is typological⁸. The myth of Christianity perceived critically, and nevertheless as something firm and in pure form necessary, is evident in both. Likewise the myth of the nation. Not generally, but specifically in both authors this involves the Slovak national society, because at the time of the origin of the work (and up to 1993 – to the origin of the Slovak Republic) Slovakia was not an autonomous state.

There is a nearly twenty-year difference between the two writers. Both studied pedagogy, but Hronský at the time of Magyarization and the First World War at the Pedagogical Institute in Levice, from where after completing his studies he was called directly to the Italian front at the end of the First World War. He experienced a hard shock there, and the madness of *Pisár Gráč* (Gráč, the Clerk, 1940) is a processing of this experience. He overcomes the state of personal entropy in the novel in that he binds himself to the good which his happy childhood in central Slovakia, in Zvolen, left in him. Tatarka was also affected by the consequences of the First World War, since his father never returned from it. This loss remained a kind of nightmare, and as a consequence of the uprising in the Second World War he lost a young son, as did his beloved sister. Death was a kind of escort of Tatarka's work from the very first stories. Therefore, Slovak literary scholarship saw him as an author who belonged in the existentialist current. Tatarka, however, had this symptom in his works before the official origin of Existentialism in France (Forgáč 2013).

Both authors were advocates for the national culture and freedom. Hronský from 1939 was the head of Matica slovenská which rose to a world-class level (the establishing its individual departments which meant establishing research that is the Slovak Academy of Sciences (SAV) in 1942, Neografia – a printing press equipped with the most modern machinery, etc.)⁹. He attended to the level of education, writing in all genres himself (including readers for grades first year up through school-leaving exams illustrated by Martin Benka)... and he dealt only culture, not politics. Tatarka completed one year at a seminary in Nitra and then entered a grammar school in Trenčín after which he studied at Charles University and the Sorbonne. At the time of his studies in Trenčín, he headed the Ľudovít Štúr Association. At the time of Hronský's most significant activities, Tatarka taught at a grammar school in Martin and in Žilina and debuted with the collection of stories *V úzkosti hľadania* (In the An-

8 Dionýz Ďurišin, from whom Slovak comparative literary scholarship still draws on today, differentiated genetic and typological associations between the authors, comparative literary works and literatures. The genetic association is the contact demonstrated in correspondence, preserved in archives, etc., while typological relations are independent of direct contacts.

9 The Germans requested from Hronský that the printing press of Neografia be disassembled and transported to the Third Reich. Hronský disobeyed the order and had the train loaded with scrap metal.

guish of Searching). He took part in the Slovak National Uprising (SNP) in Banská Bystrica and was a part of the famed march over the mountain Chabeneč.

As writers, these men could have met, but we find no indications of such a meeting. Their paths were completely different after 1945, however. J. C. Hronský, disappointed by his own people who in Martin shut him up for one night into a blood-spattered cellar of the former Gestapo, emigrated with his family.¹⁰ He travelled with other cultural workers through Austria, where he earned his living with his "second language" – a paintbrush. Subsequently, he was imprisoned in Italy from which he was freed by the former ambassador in the Slovak Republic on the intercession of Karol Sidor. He got the chance to leave, but not to America¹¹ where he would have prospered, but to Argentina where he endured hardships and was rarely able to devote himself to writing and died relatively young¹². D. Tatarka outlived Hronský by nearly 30 years, always in Slovakia; however, the thrilling story of his life is equally adventurous: Communist power took away his freedom and for a long time he had to subject himself to it, as well as permanently disobey it in his works. The 1960s was a time of liberation in Slovak culture, heading towards Dubček's proclaimed socialism with a human face. Tatarka spoke on Námestí SNP in Bratislava after the arrival of the Warsaw Pact forces into Czechoslovakia, and the students held him aloft in their hands. He then returned his accolades and lived for 19 years without a passport and civil rights in Bratislava, until his death in 1988.

Such is the historical context of both writers in brief. Their lives are also, in such a brief record of events, an image of the relationships of the complicated political and cultural development of Slovakia in the scope of the Czechoslovak Republic and the whole 20th century.

Now let's focus on the myth of sacrifice – an autobiographical motif: The novel *Andreas Búr Majster* has a distinctive hybrid organization. It takes the form of a tale and at the same time is an autobiographical novel of the author¹³, objectivized stories full of mysterious tension. Rome as the mecca of Christian culture was the penultimate stop on the life path of Hronský, but his situation was tragic, because he never mastered the language of the country. As a writer for whom language is fundamental, he was in effect dead. The name of the character which stands in the name of the novel is symbolic: the Latin form Andreas indicates antiquity, Búr the

10 At the same time testimony exists regarding Hronský's loyalty to the uprising: "I never had any doubts about his (Hronský) anti-fascist thinking. He demonstrated it more than once in the struggle to preserve the clean slate of Matica slovenská against fascist tendencies of representatives and political exponent for the Slovak Republic." This is the testimony of Hirner (1992: 247), a colleague of J. C. Hronský.

11 In the 1930s, Hronský organized a several-months journey to America. He imported from Slovakia many books, folk costume, folk art... they undertook a lecture tour. Hronský was to have everything there prepared, similarly as when Thomas Mann travelled to America.

12 In 1992 Hronský and his wife's remains were transferred to the National Cemetery in Martin.

13 The genre dividing of the work, especially the novels, see: Bátorová (2011: 238).

character and Majster evokes knowledge or even God (15 – symbols). One of the introductory scenes of *Andreas Búr Majster* plays out in a church where Andreas offers thanks by a prayer – a song (Hronský 2008). The tragic conclusion of the novel is also framed by two prayers: the fictional prayer of the already dead Búr, alias the writer, and a still living character who admits guilt, declares himself guilty for the death of others (in an epidemic of cholera) and wants an act of penance:

“God, indeed, I know why she left (Lucia died, note: MB)... God, after all, you’re omniscient, you know why I quit singing... I renounced myself, but I didn’t abide by everything.” (p. 222)

In his thoughts he was namely with Amália Privitzerová who was pregnant with his child. The prayer is a long internal monologue, after which Búr sets off to the village in order to help protect it against cholera, where for his unselfish help people pay him back such that they shut him into the church, and when instead of the deceased priest he begins to preach to them about guilt for their sins, and thus responsibility for the cholera and death, people ascribe this terrible epidemic to him; a hysterical woman censures him and flies at him:

“The wheelwright’s wife shouted, and this lifted her, certainly her shrouded mind, because she ran towards Búr and hurled herself at him with a scream, from which nothing could be understood... then two other shouted and a delusion seized the people before the Ráztočno church. A raging came upon the people... He fell (Andreas Búr, note: MB) from a height onto a sharp stone, and cracked his skull But Andreas Búr died before the church doors, because a black death, the sort he was in search of, wasn’t his fate. He was redeemed. They buried him and eleven others together, and this was very strange, as the white Andreas Búr Majster stood out too much among other black deaths.

*Perhaps that’s why they didn’t forget him...
Andreas Búr did not die.
The story kept him alive.” (pp. 226 -- 227)*

The prayer of the dead Búr:

“You are just, God, and merciful. Now I know the things I would not have understood at the sawmill. How would we have lived there...? How much would we have suffered? Only you yourself know how much we would have sinned! Thus, you abandoned Lucia’s dream in the highest happiness, and you were merciful towards me, too; you took the burden from my shoulders, which I would have had to bear for a long, long time... I’m grateful to you, Lord, that you committed me to suffering” (p. 227)

The place of this final prayer of the novel, where the narration of the character is identical with the narration of the author, indicates not only an evident faith in the

afterlife, but at the same time is proof that this work is autobiographical and that the author, until now living in Slovakia, who persistently looked for God, (also in a work written in the beginnings of emigration: *Predavač talizmanov Liberius Gaius od porta Collina*) (Hronský 2008) was only searching; he discovered God, came to terms with his fate as an emigrant, dead for his nation, which actually killed him. And he meekly ascribed guilt to his own offenses – his own sins. The life situations of the novel are, as in all works of Hronský up to that time, replete with real life. He didn't just blame the unthinking, and therefore murderous mass of people; he rather defended and thus forgave them. The Christian perception of reality and self-reflection, which lead one to sacrifice for others, have been a continually present tradition of Slovak literature from its beginnings, through the inter-war period, and as we'll see also in the work of Dominik Tatarka, but in a different way. Therefore, Tatarka forms a chronological, in part parallel, and qualitatively entirely different line of modern Slovak prose. Tatarka saw the nation as a mass, that is the undifferentiating, unthinking assembly, as disunited, and he considered unity as a positive attribute in the essay "Kultúra ako obcovanie" (Culture as Communion, in *Úvaha o pohybe národa*) (Tatarka 1968: 6-8):

"I think that it's very imperative that we within ourselves and especially in young generations renew the consciousness of the entirety of the national culture. Not only artists express themselves in culture. The entire nation expresses itself in culture." (p. 8)

Tatarka introduced another of his key emblems – the unity of culture. It is evident that the social as well as the personal living situation of the author graduated into the dramatic outputs of the stirring days of 1968, to which this essay belongs. Tatarka provides a definition of culture in it:

"Culture is thus a refreshing, always festering state of awareness. ... The trunk of national culture is the culture of commonality, social culture" (p. 8).

He declared the measuring of cultureness according to "mass consumption – attendance" as absurd. Therefore, he sharply rejected all petrification of cultural phenomena, which then came to people as if ready-made through official instructions. Just before then he criticized organized criticism. He saw every single person and everything "by which the nation is expressed" incorporated into the cultural process (not to art). His criticism turned towards the template-stamping uniformity and unification of taste that socialism brought.

"Yes, we liberated this nation from everything, its forests, its soil, its responsibilities. A place of God and the saints, 'those up there settled in the heavens. ... Culture is for us communion. It is discourse. It is an understanding. It is a summary of deeds. It is a national activity. It is the sum of all of its expressions. ... The question of socialistic culture is concentrated on questions of rights

and freedom of expression, on the question of rights and freedom of assembly, rights, which every constitutional democracy guarantees. It guarantees them on paper; in reality it curtails them" (pp. 6 - 8).

The review of socialism and its working on the national culture, as Tatarka presented it here in his essays, was sufficient for him to lose his civil rights, which were so important to him, until the end of his life. He lost civil rights for personal liberty which, however, he protected for himself and his followers in internal emigration.

At this time Tatarka had still not stated the "high" programme of morality which would have "created" him. He did not have the necessary timelessness which would lead him to moral acts. He lived simply in the present moment. His ability to express his own decisions, will and opinion at just the right moment and thus influence events; an ability so strong in Slovak men of action such as Štúr, Štefánik or Tatarka, is not expressed further by the use of power. It is as if these men were only the makers of the path, of the present moment, "performers" and conquerors, who were not interested in acquiring power or position, as if they would not know what to do with it if they had it. They had an idea - a vision of events, but not of status. After the action they were unable to capitalize on it, to shore it up and to fill in with dynamic creation of values not only the path, but also the places. Therefore, their fates are those of martyrs.

Tatarka believed in the differentiated identity of nations. From his spiritual instructor M. de Unamun he adopted a type of existentialism with a quixotic faith in the rebirth of human society, based on the philosophy of Pascal, Kierkegaard and Nietzsche, and tending toward personalism. Among period poets, he explicitly names Shklovsky and his theory of defamiliarization. Tatarka's sensibilities, coming from his domestic Catholic upbringing and strong attachment to a deeply religious mother, through religious universalism at a certain moment - enabled him during his studies in Prague and Paris to easily connect left-wing Marxist-orientated ideas of freedom as well as French sensualism. The national upheaval at the end of the 1930s was also repeated several decades later. An emphasis on identity, the question "Who am I", was also key in the 1960s (Zervan 1995).

Tatarka is interested in the position of the morality of a conventional Christian life in the novel *Farská republika* (1948). (We must also only paraphrase, i.e. not quote the text, because this material is verbose and would serve for an independent study). The autobiographical character Tomáš Menkina meets his girlfriend from childhood on the street, who after the death of her partner - a revolutionary - who was killed, has just returned from Ostrava; she is pregnant and her older child walks alongside her. Tomáš sends her to his own mother who lives alone in a house. The mother then sends her to confession, but the priest wants her to apologize for her life without marriage and she cannot; she does not get absolution and the mother expels her from the house. The woman dies together with her child under hard conditions

in the hospital. This criticism of conventional religion in the novel is linked with criticism of religious practice functioning at schools (spiritual exercises through public radio, etc.), as well as the emerging Communist practice in the figure of the communist Ličko who is depicted ironically, Tatarka avoided this novel being considered as generalized. Tatarka thus unmasks and diagnoses one after another the ongoing political totalitarianisms, “brown” (*Farská republika*) and “red” (“*Démon súhlasu*” from 1956) totalitarianism¹⁴.

We find the myth of Christianity and the desire for the veracity of life in Tatarka in the essay “*Obec Božia*” (The Community of God). (*Smena*, 7 May 1968, p. 3., in the archive – in the manuscript found in the form “*Božia*” (God’s, capital letter), in the paper *Smena* with a small “b”). Here it’s possible to read the concentrated democratic principles linked to Christian universalism. We observe a genetic association with the work of A. Camus and with the work *Civitas dei* from St. Augustine. The principles of the New Testament – exemplary cohabitation among people as the highest principle, as a guarantee of quality life and inter-human relationships (Bátorová 2012: 181-199)¹⁵.

The Christian aspect, as we have already emphasized, plays an important role. Alongside the diagnosing of political systems and their functioning he speaks about culture which he links with Christianity:

“Does a Renaissance of religious Christian sentiment threaten us? And would this be a danger to socialism in the Republic? ... the starting point and end point of each revitalizing process in society is culture. Culture in its extreme wealth of forms and expressions is as wide as life; it is identical to the fate of nations and humanity, its significance and fulfilment, its 30-40-thousand-year eternity. Culture remains sovereign as man-God, as the anthropological. For a politician capable of greater and permanent conceptions, of designing a programme of national and state activities, for a politician, just as for a philosopher, the starting point and inspiration must be culture, including national history. From not respecting the sovereignty of culture as the meaning and oneness of life, from its misunderstanding, from its abuse, from its rationalistic or utilitarian representation, a dehumanized derivative Americanism was produced, the dehumanized deity of an

14 A similar analysis in the fourth chapter of the first scholarly monograph on Tatarka is found in Bátorová (2012).

15 The title “*Obec Božia*” (Community of God; in the name of the essay presented also in capital letters) comes from Augustine Aurelia just as Albert Camus borrowed this from the Bishop of Hippo, which Tatarka himself points out elsewhere. This, however, is only a title that both authors used. Augustine’s life and beginnings are relevant for Tatarka not only by the period of apocalyptic transformations, similar to the 20th century, but also Augustine’s fate of a person responsible for the death of many defenceless Christians (among whom was also his own mother) before the temple of Bishop Ambrosia, further the outstanding ability to rhetorically convince, as well as the fate which he himself selected – help for people and awaiting death in a city surrounded by the Vandals. Tatarka’s fate is very similar; therefore, Tatarka took this allusion from history.

almighty state. ... Against a background of Christian culture, against a background of millennia, against a background of eternity, everlasting struggles, our republic appears to me as a community of God. This is also the meaning of our present democratizing effort." (p. 10 mss.)

In relation to the evident membership in the Church, Tatarka left it under pressure from power, but at the time of "internal emigration", he returned to it like the prodigal son. In the Monument of National Documents, where the still unprocessed legacy of D. Tatarka resides, we find a document in which the author writes in his own hand:

*"Fathers of the Church, I have erred in my ways by leaving the Church. Please accept me back amongst you. Bless the earth in which I am placed. Sing the Latin refrain above me: Circum dederum me. Thank you. Dominik Tatarka."*¹⁶

On his final journey, on 10 May 1989, Dominik Tatarka was accompanied by and buried by the controversial priest Anton Srholec.

Conclusion

Two intellectually strong individuals and artistic identities – the novelist and involved citizen Jozef Čiger Hronský and the novelist, essayist and involved citizen-performer Dominik Tatarka – are presented in the framework of the Slovak modern. In their works, a current in the development of the Slovak literary modern is clearly differentiated, which after the initial phase of predominately poetry (I. Krasko, J. Jesenský, I. Gall, V. Roy and others) ascends into prose genres (J. C. Hronský, M. Urban, J. Hrušovský, G. Vámoš and others) after the First World War. This is comparable to the classics of the world modern (Š. Márai, F. M. Dostoyevsky...)¹⁷, however, Hronský's developmental occurs in the opposite order: his work amounts to its poetics, i.e. broken, partial, rhapsodical and a line of awareness, which is equally strong as the evident subject etc., in the paradigm of the world modern subsequent phase after the classical that is the peak phase of the modern.

D. Tatarka, who debuted in 1942, thus 20 years after Hronský, recorded in his poetics another phase of the Slovak modern. While Hronský's narrator is still omniscient and even in autobiographical novels (*Prorockvo doktora Stankovského*, 1935, *Pisár Gráč*, 1940, *Andreas Búr Majster*, 1948), the author dares not identify the character with the narrator, Tatarka doesn't hide the autobiographical nature and essentially everything he writes has an autobiographical character.

16 LA PNP, Fond Dominik Tatarka, oddíl: Rukopisy vlastní. 30/C/21.

17 See in this regard the comparison with the work of Dostoyevsky, Márai, Gombrowicz... In: Bátorová, M.: Hronský a moderna...

Hronský completely evaluated his situation realistically in the novel *Andreas Búr Majster*. After the unprecedented blossoming of Slovak culture that he deserved credit for without getting mixed up in politics, it was politics that grounded him and as a strong personality shunted him aside. He was effectively dead in emigration for the domestic culture and literature and his own people, for whom he'd written and for whose upheaval he worked, caused this. For this sacrifice which notionally cost him his life, he thought up a mysterious justification: it was the result of his own sins by which he actually forestalled death. Christian universalism and the movement to catharsis in the novel *Andreas Búr Majster* where Búr acts out penance through his efforts for others and is rewarded by salvation, this base keeps him forever alive in the awareness of people – by means of a myth. That's why Hronský selected the genre of the tale and thus also paid tribute to a literarily pure genre.

Tatarka's path to penance and identification with himself lasted almost exactly as long as that of Hronský who departed into emigration as a 50-year-old. At the same time on his path Tatarka, as a 50-year-old, decided to express his political opinion openly, choosing a "life in truth"¹⁸, and he became a legend of his time and a myth of a truthful life.

The myth of sacrifice and the myth of truth in Slovak literary art is associated with the rising up against power, the bravery and ability of sacrifice for others in line with one's own convictions, thus by a strong personal identity.

Transl. David McLean

REFERENCES

- Bátorová, Mária. *J. C. Hronský a moderna. Mýtus a mytológia v literatúre*. Bratislava: Veda, Ústav svetovej literatúry SAV, 2000.
- Bátorová, Mária. *Slovenská literárna moderna v spektre svetovej moderny (Jozef Číger Hronský)*. Bratislava: Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2011.
- Bátorová, Mária. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote. Sloboda a sny*. VEDA: Bratislava, 2012.
- Bátorová, Mária. Slovak literature and culture from the "postcolonial" perspective. *Primerjalna književnost*, letnik 37, št 3, Ljubljana, December 2014 (časopis CC).
- Forgáč, Marcel. *Existencializmus a slovenská literatúra (interpretácia foriem existenciálnej rétoriky v dielach Dominika Tatarku, Jána Johánidesa a Rudolfa Slobodu)*. Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013.
- Havel, Václav. *The Power of the Powerless in Open Letters: Selected Writings: 1965–1990* Edited and Translated by Paul Wilson, 1978.
- Hirner, Aleksander. *Matičná myšlienka*. Bratislava: Slovensky, 1992.

18 Havel V.: In 1978 Václav Havel wrote an approximately 80-page essay "The Power of the Powerless" where the concept of "life in truth" (J. Patočka) is presented.

- Hronský, Jozef Cíger. *Andreas Búr Majster, Zbrané spisy, zväzok VII*. Bratislava: Matica slovenská, 2008.
- Hübner, Kurt. *Die Wahrheit des Mythos*. München: Verlag C. H. Beck, 1985.
- Letz, Róbert. *Slovenské dejiny V (1938 – 1945)*. Liteárne informačné centrum, 2012.
- Tatarka, D. Kultúra ako obcovanie (Úvaha o pohybe národa), *Kultúrny život*, 23, 1968, no. 31, pp. 6 – 8.
- Zervan, Márian. Gramatika úvah o človeku. Gramatiky filozofických, estetických a výtvarno-teoretických dialektov, sociolektov a idiolektov 60. rokov. In: *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Slovenská národná galéria, Bratislava 1995, pp. 28 – 37.

A WRITER OR A CREATOR OF THE TEXTUAL WORLD: ANTHOLOGY AS A MIRROR OF THE POST-WWII UKRAINIAN LITERATURE

OLENA HALETA¹

(Львівський національний університет імені Івана Франка;
Український Католицький Університет)

Słowa kluczowe: antologia, pisarz, literatura ukraińska, mit, wspólnota czytania
Keywords: anthology, writer, Ukrainian literature, myth, reader community

Abstrakt: Olena Haleta, PISARZ, CZYLI TWÓRCA ŚWIATA TEKSTOWEGO: ANTOLOGIA JAKO ZWIERCADŁO LITERATURY UKRAIŃSKIEJ PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ, „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018 T. XXIII, S. 47-62. ISSN 1733-165X. Po II wojnie światowej antologia literacka staje się jednym z najważniejszych sposobów reprezentacji literatury ukraińskiej, który zmienia się w zależności od definiowania i redefiniowania statusu pisarza. Podczas gdy w literaturze radzieckiej pod opieką Akademii Nauk pojawiają się wydania wielotomowe, konstruujące postać pisarza jako uczestnika socjalistycznej reorganizacji rzeczywistości, antologie emigracyjne rozwijają mit o pisarzu jako twórcy świata słów, stając się nową „przestrzenią spotkania” dla całej wspólnoty kulturowej. Antologie literackie opublikowane po upadku Związku Radzieckiego (których liczba rośnie wielokrotnie) odzwierciedlają wszystkie problemy transformacji tożsamości autorów od wieszca do gracza w niepewnej rzeczywistości, a także różne modele mitologizacji twórczości od romantyzmu do postmodernizmu. W tym kontekście szczególnie widoczna staje się zmiana natury gatunkowej antologii, która stopniowo przechodzi z kolekcji do projektu. Z jednej strony zauważalny jest efekt komercjalizacji literatury w warunkach rynkowych, przekształcenie pisarza w „producenta” towaru tekstowego. Z drugiej strony, obok klasycznego pisarza, który w uznawany przez czytelników sposób reprezentuje wartości estetyczne, powstaje postać pisarza jako intelektualisty publicznego, podejmującego wyzwanie tworzenia nowych zmysłów i nowych form wypowiedzi na aktualne tematy.

Abstract: Olena Haleta, A WRITER OR A CREATOR OF THE TEXTUAL WORLD: ANTHOLOGY AS A MIRROR OF THE POST-WWII UKRAINIAN LITERATURE, “PORÓWNANIA” 2 (23),

1 E-mail: olena_haleta@yahoo.com

2018 VOL. XXIII, P. 47-62. ISSN 1733-165X. After the II World War, literary anthology has become one of the most important means of representing Ukrainian literature, and it has changed depending on the definition and redefinition of the writer's status. In the meantime, in the Soviet literature under the supervision of the Academy of Sciences, there appear multi-volume editions constructing the figure of the writer as a participant in the socialist reorganization of reality, emigration anthologies develop the myth of the writer as the creator of the textual world, becoming a new "common place" for the entire cultural community. Literary anthologies published after the collapse of the USSR (whose number has grown manyfold) reflect all the problems of transforming the identity of the author from the prophet to the player in an uncertain reality, as well as various models of mythologizing creativity from romanticism to postmodernism. In this context, the change in the genre of anthology becomes especially noticeable; it gradually moves from the collection to the project. On the one hand, commercialization of literature in market conditions and the transformation of the writer into a "producer" of textual goods are visible. On the other hand, next to the classic writer who, in a manner recognized by readers, represents aesthetic values, there emerges the figure of a writer as a public intellectual who undertakes the challenge of creating new meanings and new forms of expression on current issues.

Since the 19th century, anthologies have played an important role in the history of Ukrainian literature and in the general process of the formation of the national cultural community. All while the national literary tradition and canon were being established, Ukrainian literature was deprived of powerful culture-creative mechanisms, in particular the national system of education and periodicals as an essential prerequisite for the development of literary criticism. In the Ukrainian tradition, however, the anthology as an "important niche of the literary sphere" (Pavlyshyn 84) differs in its structure and functions from the textbook or chrestomathy. If this latter is a part of a canon-oriented curriculum, then the anthology serves as a means of rapid reaction to cultural and literary changes, and is not limited by educational needs. While textbooks and readers work on the principle of repetition for the approval of canonical lists of names and works, anthologies present the actual literature in accordance with the understanding of the status and role of the writer. Such representations are implicitly manifested in different compilation strategies reflecting the "author's myths" in various reader communities. Not only classical collections but also those less noticeable at the time of its release often become signals of changes in the collective imagination and cultural formations.

Anthology as a genre: constructing cultural identity. Anthologies remained aside the strong interests of literary theorists for a long time both in Ukraine and abroad. Several researchers addressed this topic no sooner than the 1990s, although first attempts to consider collective editions as a special kind of creativity appeared in writings by the formalists. In 1928 Viktor Shklovsky wrote: "now a journal can exist only as a specific literary form. It should repose not only on the captivation of individual parts, but on the captivation of their connection as well" (Shklovsky 114, 116). In turn, Yury Tynyanov qualified journals as literary phenomena (Tynyanov 1977a, 147) stressing that "journals and almanacs existed in the past, but only now-

adays they are perceived as peculiar “literary works”, “literary facts” (Tynyanov 1977b, 257).

To analyse “secondary” cultural phenomena Claude Lévi-Strauss proposed the term “bricolage”, indicating that elements previously included in other integrities change their function in the newly created whole (Lévi-Strauss 16-22). According to Gerard Genette, terminologically an anthology should be considered as solid “literature in the second degree” whose fragments are not only marked by an individual authorship, but are also linked by contextual (the order of text fragments in an anthology), architextual (intra-genre), metatextual (expressed through prefaces, post-faces, biographic sketches, interpretations and self-interpretations) connections (see Genette). Based on the metonymic principle, such a fragmentary text refers a reader to a certain whole featured by the literature of its part.

On the other hand, nowadays the concept of a collection becomes the most effective theoretical tool used to analyse literary anthologies. It has a long history dating back to the works of the 19th century authors (Honore de Balzac (Sánchez, 177), Johann Wolfgang von Goethe (Sánchez, 257; Iampolski, 90-91; see also Goethe; Schellenberg)). Subsequently, the concept had been developed and established by Walter Benjamin (see Benjamin), Jean Baudrillard (Baudrillard, 85-106), Werner Muensterbergers (see Muensterbergers), Krzysztof Pomian (see Pomian 1996a, 1996b), Susan Stewart (see Stewart), Susan Pearce (see Pearce), Boris Groys (see Groys, 1997a, 1997b), Paul van der Grijp (see Grijp), John Elsner and Roger Cardinal (see Elsner and Cardinal), and Yvette Sánchez (see Sánchez) until it turned into one of the key cultural concepts in James Clifford’s works (Clifford, 203-271). Each collection falls in line with a certain plot and envisages the perception, i.e. the ability to comprehend and evaluate, classify and contextualize. Factuality is obvious, though it is not the only one and hardly the formal feature of such collections. Their value depends not only on the completeness but on the way this or that phenomenon is represented, their potential to respond to new inquiries of the receptive community and the persuasiveness in creating new and complex narratives about its own cultural identity.

Aleida Assmann was the first who applied the idea of collecting to literature. She considered the shift from a text to a collection as a sign indicating the transition from structuralism to literary anthropology (Assmann, Gomille, Rippl 7-20). Finally, researchers such as Helga Essmann (see Essmann), William Germano (see Germano), Barbara Korte (see Korte), Jeffrey R. Di Leo (see Di Leo), Anne Ferry (see Ferry), Barbara Benedict (see Benedict) and Anders Olsson (see Olsson) focus their attention on the anthologies as a kind of a collection which not only reflects but sorts literature and serves as a means of both a compiler’s creative expression and a creation of a collective cultural identity. Anthology as a literary form opens new perspectives for research and formulates new inquiries; it not only reflects the past but forms the ways of interpreting the present and vision of the future. The German

researcher, Henrike Schmidt, calls the anthology a performative and intertextual genre that provides self-understanding of literature; in other words, a genre that tells and explains readers what literature is in general and what the uniqueness of each national literature is in particular (see Schmidt). An anthology becomes a literary project which involves restructuring of the initial material and a certain policy in its processing. The policy is expressed through a specific hierarchy of values, selection, definition of the field and rules of the game itself, as well as rules for its valuation (see Haleta 59-118).

Ukrainian modern tradition: from the integrity of literature to the diversity of authors. If the classical approach considers an anthology as a mechanism for establishing a literary canon, that is, the selection and hierarchisation of available authors and works, the broader understanding of the genre as a mechanism for generating images of literature allows us to suggest that anthologies also define the reader's ideas about the borders of literature and the nature/status of the authorship itself. By using the first Ukrainian anthologies as an example, it is possible to observe interesting attempts to reconcile the idea of the integrity of literature and the idea of the uniqueness of a writer, and in general to determine the role of individual authors in the formation of literature. In the first proto-anthological publication of the new Ukrainian literature, "Lastovka: Works in Little Russian Language" (1841) edited by Yevhen Hrebinka (see Hrebinka) the collective and author's works are not separated. Along with multi-genre authored texts here are "some Little Russian folk songs, proverbs, sayings, poems and fairy tales".

In the first anthology of modern Ukrainian literature entitled "Rus' Antology" (1881) there are no authored selections (see *Antolohia ruska*). The poems by the same author are scattered over the publication, the author's name is given only below but not before the corresponding texts. Accordingly, the works are presented achronologically according to the compiler's design (furthermore, the compiler's name is not specified in the publication). Only on the content page works are grouped per the authors names, the list of which is given in the alphabetical order (in the list we can see that Shevchenko's works are placed on the 1st, 16th, 36th, 49th, 56th, 66th, 99th, 110th, 133rd, 157th and 167th pages).

Both publications are ruled by the idea of representing a certain whole, i.e. national literature, differentiated from other national literatures. Changes in the structure of sequent anthologies appearing at the turn of the 19th and 20th centuries, such as "Age" (see Domanytskyi, Yefremov) and "Ukrainian Muse" (see Kovalenko), and the emergence of authored collections indicate an importance of individual creativity. The number of writers represented in each publication gradually increased. But the newest collections such as "Chords" by Ivan Franko (1903) asserted a new generations and artistic styles (see Franko) separated from classical tradition. Despite the fact that such striking structural changes are not practically registered in subsequent publications, they offer several different models determining the status

and role of a writer in literary cultures formed under various circumstances during the 20th -21st centuries.

The first half of the 20th century in Ukrainian literature is marked by the desire to represent the tradition and form the canon, emphasizing the continuity of literature over time and unity in space (it revolves around the Ukrainian-language legacy within several states). The WWII and its consequences (change of state borders, post-war emigration and the formation of the diaspora), subsequent political processes and intellectual proposals substantially altered modes of the genre existence. Numerous publications appearing during several decades indicate the changes which occurred in the literary myth, i.e. conscious and subconscious representations about a writer and his relationship to the text, literature and reader.

Soviet institutionalization: author as a character. In practice, the first Soviet anthologies of Ukrainian literature appeared after the WWII. The anthological projects of the early 1930s published in Kyiv and Kharkiv can hardly be recognized as Soviet (in the ideological sense): the compilers of these publications still cherished the idea of the unity of national literature (see Yakubskyi; Atamaniuk, Pluzhnyk, Yakubovskiy) but they perished during the time of repressions in the mid-1930s. In the late 1930s, it began the centralized preparation of ideologically verified textbooks and chrestomathies by the Institute of Literature (a subdivision of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR). The above projects were completed after the WWII. The next step was the preparation of academic anthologies – first of all the Ukrainian Soviet one (see Adelheim), and then the pre-Soviet (pre-October) literature (see Rylskiy and Nahnybida). Polish scholars, Wojciech Tomasik and Jerzy Smulski, even argue that collective publications, like anthologies and almanacs, “became the most common representation of socialist realism” not least because of the “collective nature of the publications, intrinsic to the Stalinist culture” (Łapiński, Tomasik, 14).

Anthologies of the 1950s were published at central state publishing houses; their content was strictly supervised by editorial boards. It so happened that prefaces were written not by editors but by people responsible for ideological and literary features of a common project. For example, the 3rd and 4th volumes of “Anthology of Ukrainian Poetry” (1958) edited by Mykola Nahnybida start with the preface by Leonid Novychenko. It is worth to note that the authors whose works are included in the publication are often criticized. And this is not a single case, but a cross-cutting strategy. First of all, the author of the preface points to the exemplarity of Russian literature which was the first “to embody the historical turning point in the life of mankind signalled by the Great October Socialist Revolution” (Rylskiy, Nahnybida, v. 3, 9). All other literatures are assigned the role of imitators, disciples and apprentices.

With several exceptions, the author of a preface highlights not only to the visible or imagined achievements (from the socialist realism perspective) of poets, but also

rebukes them for their drawbacks, naturally, ideological ones as well. Volodymyr Sosiura, Yuriy Yanovskyi, Yevhen Pluzhnyk, Mykhail Semenko, Geo Shkurupii, Valerian Polischuk, even the academician of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR Maxym Rylskyi, who was entrusted to edit the first two volumes of the above publication and to write its preface, were not kept away from criticism. Novychenko bespatters all of them with stylistic quests, deviations, experiments, although at the end he mentions the ideological conversion. The value of poetry is thus measured per the ideological scale, the instance of the authorities stands outside the literary limits, and no one can feel sufficiently certain about his place in the approved canon. It would seem that academic anthologies with their powerful mechanism of canonization is not the place for critical accusations against contemporary poets. However, such strategy of marking key figures as “not fairly good” singers of the Soviet reality and reminding their former drawbacks makes them dependent on the autocratic centre, leaving room for the exclusively ideal writer, “the writer Stalin” in Mikhail Weiskopf’s wording (see Weiskopf). All the rest are only characters of the total archive stuff, whose biographies are built per recognizable models. Actually, each poetic collection is preceded with a short biography created according to the recognizable model. In particular, it emphasizes the worker’s or peasant’s origins of an author and his revolutionary activity. Besides published works, the membership in the Communist Party and involvement in the process of “communism construction” are mentioned. The post-Stalin era rehabilitation is censored; for those who were shot dead during the 1930s repression it is indicated that the author died in 1937. It can be said that all biographical profiles are written according to one scenario. In every event, they tell the Soviet versions of becoming a “new man”. The number of represented authors increases from volume to volume (34 – 38 – 42 – 59) whilst the personal collections of works decrease to 2-3 poems. Consequently, the Soviet modernity appears rather in characters than in personalities since their typified biographies turn into a numerously repeated story of a “Soviet man”. The anthologies themselves canonize not so much authors as the method of socialist realism itself subordinated to the ideological project of educating a new communist era man personality (see more detailed in Haleta 207-228).

Anti-Soviet alternative: author as a victim and a hero. Publications created by the post-war emigrants appeared synchronically to the Soviet anthologies. They were aimed to somehow represent the alternative version of the Ukrainian literary tradition and the then-time. The recently repressed, destroyed and silenced past becomes a place of competition. Appealing to the genre of canonical nature such anthologies use the “power of the list” seeking to create the complete list of victims of the Soviet regime, as it is seen in the “Broken Strings: Anthology of Poetry of the Fallen, Shot, Tortured and Exiled in 1920-1945” published in 1955 (see Kravt-siv). The martyrology-themed publications turned into specific gestures-accusations, focusing cultural imagination on a violent death as a biographical anchor of

authors belonging to the previous generation. From the compiler's and the entire reader community's perspective they perform the function of a memory-debt, i.e. they bring back the traumatic past, which at the same time appears to be the period of the highest literary development and greatest loss. The aesthetic principle yields to the ethical one: authors-victims receive their voice while sacrificing their life. Emphasizing the irreplaceable loss, such publications also represent the lost future – not only the repressed literature but also the one that could potentially develop under more favourable conditions. Anthologies recalling forced literary loss are still being published. The most typical example is "Crucified Muse: Anthology of the Ukrainian Poets Who Died a Violent Death" published by Yuri Vynnychuk in 2011 (see Vynnychuk), where some authors are represented only with biographical silhouettes based on fragmented evidence since no literary works were preserved.

Finally, a crime evidenced by martyrology-themed anthologies is primarily a crime against the whole literature. For the first time, this idea was clearly articulated in the publication "Executed Renaissance: Anthology from 1917 to 1933: Poetry – Prose – Drama – Essay" published by Yuri Lavrinenko in 1959 (see Lavrinenko). Inspired by Jerzy Giedroyc's idea, Lavrinenko reduced the number of authors as compared to the previous projects. Instead, he included in his collection the works of writers who had managed to survive repressions. However, the ideological pressure significantly influenced them and this led to the loss of poetic individuality. In Lavrinenko's anthology, the national literature becomes a victim and authors are selected based on their contribution into the creation of its new quality, i.e. Neo-Baroque, or "clarinetism". Despite lengthy biographical silhouettes, authors are portrayed not only as biographies, but also as cultural figures who, regardless of the circumstances, create a new literary quality. Unlike broken lives, the broken tradition can be picked up and developed. For this very reason, "Executed Renaissance" anthology offers a life-affirming programme along with the information on the tragedy. According to the editor, the above programme rests on the legacy by Ukrainian writers of the 1920's and 1930's. Therefore, the responsibility to ensure that their sacrifice, not tragic, but heroic one, was not useless falls on the readership.

Right to language: author as a demiurge. Such a situation was later repeated in post-Soviet Ukraine; however, it is marked with an internal contradiction: a responsibility imposes some restrictions, while literature, especially modern, develops through overcoming such restrictions. The cultural heritage claimed by the post-traumatic generation is the language itself – the only area within which an identity is built up in an ectogenic (emigration) or alienated (totalitarian) space. The two-volume book "Coordinates: Anthology of Ukrainian Poetry in the West" edited by Bohdan Boychuk and Bohdan Rubchak (1969) included the works of 68 authors and became a deliberate attempt to create a new cultural space open to searches and experiments (see Boychuk and Rubchak). The new cultural community did not consider itself to be a community of exiles any longer, rather the generation of indi-

vidualists-travelers for whom the relocation became a way of existence and a condition enabling their creativity. They cognise their creativity as self-sufficient and self-worth as re-focused from the past on the modernity, namely, on the poetics of modernism.

Even in a more pronounced manner the above policy was manifested in the anthology "Beyond the Tradition" edited by Bohdan Boychuk (1998). Not the adherence to the tradition Boychuk considers as the driving mechanism of literature but the ability to self-uptake the effects of a new environment and to embody them in the individual creativity. He recognizes the language as the only framework uniting men of literature with their predecessors, not the subject, and, especially, not the ideological content of literature. It is worth to note that the editor does not speak about the aesthetic perfection of works, but about their otherness as a criterion to be selected for an anthology. This way he once again justifies the relevance of the modernist trend in Ukrainian literature even at the end of the 20th century (see Boychuk).

In the same year, another publication appeared, i.e. "Return of Demiurges" or, more precisely, "Concise Ukrainian Encyclopaedia of Modern Literature" with a chrestomathic addendum edited by Volodymyr Yeshkilev and Yuri Andrukho-vych. Its authors declared the intention to sum up the 20th century Ukrainian modernism legacy (see Yeshkilev, Andrukho-vych). Chronologically, the publication contains works written and read by contemporaries, that is, mostly during the last quarter of the century. However, by its name and methodological principle (at least in the form that Volodymyr Yeshkilev presented and consistently applied) it rather rounds up the epoch of modernism than offers a postmodern perspective. The construction of hierarchies, citation of Verlaine and references to Nietzsche with his cult of will and superman, rejection of the past and refocusing to the present, all this makes in-publication authors be self-proclaimed "demiurges". Aestheticism and voluntarism opposed postmodern irony, and demiurgic traits were manifested not only through the ability to create, but also through the ability to dominate and control. Even if the authors play a literary game, it is a single set, in which winners and losers are determined in advance. The reward in this game is the language itself, including the right to use it for personal needs, that is, to create individual artistic worlds.

Game without rules: author as a player. In the process of compiling anthologies Ukrainian postmodernism is manifested in a rather situational than programmatic manner. General socio-political conditions and the course of everyday life shaped a postmodern attitude perhaps more powerfully than the theoretical ideas borrowed from Western intellectuals. The destruction of ideological and aesthetic hierarchies, rapid depreciation of former values, fragmentarity of the new knowledge of the world and of oneself and unpredictability of not only their own future, but also their own past, questioned the objectivity of any selection and editing criteria.

A number of anthologies published in the 1990s present the as-is material without any value judgements. The work of an editor becomes the work of an archivist who intends to collect and save everything written during the time when it is impossible to predict what and when it will be needed in future. The editors are guided by a classical genre model which should hierarchize and canonize the selected material. Their inability to select they recognize as a shameful but inevitable disadvantage. In the preface to anthology "Young Wine" (1994) Serhii Rudenko asks the readers for an excuse for the incompleteness of the literature presentation and expresses his hope that a more comprehensive publication will appear over time (Rozumnyi and Rudenko, 6). In the preface to the anthology "Noun" (1997), Andrii Kokotyukha contemplates a barrage of accusations for his subjectivism and convinces that the editors tried to adhere to objective selection criteria, but the literary situation itself does not allow for their identification (Kokotiukha, Rozumnyi 6).

Literature, which for a long time resisted totalitarian restrictions, tries various content and formal experiments. A variable range of voices and practices testifies not so much to the results as open opportunities. The self-awareness of a new literary community starts through the negation. It is reflected even in the publication titles, for instance "Anthology of Alternative Ukrainian Poetry on the Change of Epochs: the 2nd half of the 80's and the beginning of the 90's" (see Donii, Pozayak) or "Bilingual Anthology of Young Ukrainian Poetry: Contra Meanings" (see Donii, Bondar) both published in 2001. Editors are aware of the incompleteness and often the unpredictability of the subject being represented, i.e. modern Ukrainian literature. Ivan Andrusiak, an editor of anthology "The Nineties: Poetic Anthology of a New Generation" (1994), calls it uneven and incomplete emphasizing that the issue presents what is happening at the moment but not what happened in the past (Andrusiak, 21). Similar projects are not retrospective; on the contrary, they are future-targeted, very close future that has begun just recently. Again, they do not try to reconstruct a specific community; they create it as an accidental and temporary one, rather a gaming community than a memory community.

Publications containing works selected per authors rather than specific pieces of writing should be mentioned individually: a compiler formulates any cross-cutting topic or determines a problem and invites the authors to ponder over it. By applying such collaborative efforts a literary phenomenon is created which did not exist until the moment of representation. Since it does not pretend to take its place in the canon but is determined by the context and a specific reader's request, the subject itself changes: now it does pertain to the presentation of national literature, historical periods or specific genres, but to such optional things as, for example, football (see Zhadan 2011, 2012) or dreams (see Malkovych 2010). Such literary games, however, are not reduced to fun: in an unexpected way (not through a search of the better one but the other one) they uncover contradictions of different cultural phenomena, in the above cases - mass literature and writing practice as well as the mimetic nature of literature.

Private collection: author as an individual. At the beginning of the 21st century, after experiencing denial, experimentation and marginalization, the anthological form returns back to renewing its original function, i.e. sampling the best of what was written and read. An editor takes the role of a professional reader. He shares his reading experience hoping to give it the status of a shared cultural space, where actual meanings and values are formed. The necessity to establish a new representation of modern literature as a self-articulation of the cultural community stimulates the above process.

The model of authorship as a subjective self-expression was discussed for the first time in an anthology of "the new Ukrainian poetry" under the title "Eighties" (generation of eighties) edited by Ihor Rymaruk and published in Edmonton in 1990 (see Rymaruk). It offers an alternative not only to the Soviet canon, but also to the anti-Soviet ideologically-oriented literature treated as a "service to society". The essayist and poet, Mykola Riabchuk, begins his preface with Natalka Bilotserkivets's poem "We will die not in Paris..." which problematizes the status of the author in the Ukrainian context: Paris symbolizes "not geography and politics, but culture, a system of convention symbols", "a capital of arts" (Rymaruk, xi). Considering "the aesthetic position" as "desirable but unacceptable luxury" (Rymaruk, xiv) Riabchuk, however, recognizes it as a norm and a dream of the "new" Ukrainian literature seeking its own identity. The very term "identity" appears in a text in English as borrowed, but not yet fully internalized by the Ukrainian literary vocabulary.

Another project which balances between the social and aesthetic understanding of the notion of "a writer" is the anthology "Flowers in a Dark Room" by Volodymyr Danylenko which presents "the brightest samples of the Ukrainian short story over the past fifteen years» (see Danylenko 1997b). Like the previous one, this edition offers a new version of contemporary Ukrainian literary canon as an alternative to socialist realism. It is noteworthy that the compiler attributes the emergence of a new style not to a new (post-Soviet) era, but to a new type of author, which has been formed back in the 1960s. However, he focuses mainly on installing a common theme and the idea of a new generation, and defines "the critique of society" as "the most significant leitmotif" of the entire generation (Danylenko 1997b: 10). And yet "Flowers in a Dark Room" and following publications in this book series gradually shift the attention from ideology to poetics (see Danylenko 1997a; 1997c).

Rymaruk and Danylenko define literature as represented by their anthological editions as "new", which means that they avoid more definite and unifying features. The same adjective is also used in the subtitle of the anthology "From Three Worlds" edited by Ed Hogan (see Hogan). Solomea Pavlychko in her preface to this bilingual collection articulates "two things" that are common to writers of different generations, social background and poetical manner: "All had stories to tell and, for the first time, all had the chance to compete for an audience" (Hogan 12). Among the most important issues of contemporary literature, she highlights the question of

the status and role of the writer: "What was "my" role as a Ukrainian writer to be in a new society?" (Hogan, 13)

The selection of such literary collections at the beginning of the 21st century, unlike totalitarian or even anti-totalitarian projects of the 20th century, is performed without considering external ideological demands. Instead, the principle of a personal fancy becomes the basic one. An editor forms a selection stipulating his own offer and emphasizing its subjective nature. It is not a mere coincidence that Vasyl Gabor calls his anthology of selected Ukrainian prose and essays of the end of the 20th century "Private Collection" (see Gabor 2002). The principle of individualization acquires here the ultimate embodiment: the main factor of selection is the individual taste which manifests itself through emotional influence: "to this book were selected works that I love" (Gabor 2002: 7). Literature thus appears as a reading of individual authors in accordance with individual reader's tastes. After publishing a solid volume containing the works of 40 authors in 2002, the editor takes on new projects transforming the original idea of the publication into the idea of a series. Following anthologies show how the reader's interest develops in directions that have continually been beyond the scope of attention. Gender sensitivity leads to the creation of the anthology of Ukrainian "female" prose and essays of the second half of the 20th - beginning of the 21st century under the title "Unknown" (see Gabor 2005), searches for the urban tradition result in the anthology of the youngest Lviv literary bohème of the 30s of the 20th century "Twelve" (see Gabor 2006), etc. The editor views his publications as a collection of observations and finds, points to the passionate and intuitive nature of his selection.

Anthologies of the above type view the literature not from the objective intellectual distance, but from the perspective of private relations. It is not just a matter of personal acquaintance with the majority of writers whose works are included into the publication. The idea of the 20th century Ukrainian scope is formed as a result of private reading, personal acquaintance with works, which for one reason or another were removed from the canon, censored or squeezed in frameworks of ideological interpretations. They return "in real time" mode following personal re-reading, and the subjectivity of collections turns from the drawback into the virtue. No wonder that in almost all anthologies representing Ukrainian literature of the last hundred years there appear some names still unknown to the readership.

An example of such an open project and flexible canon-formation is, in particular, "Anthology of Ukrainian Literature of the Twentieth Century" edited by Ivan Malkovych. If Vasyl Gabor continues his project by publishing new anthologies, Malkovych re-publishes the same anthology expanding its content. Its first edition appeared in 2016, the second one subtitled "From Tychyna to Zhadan", in 2017. Moreover, the author applies an unconventional manoeuvre. Below the content presenting the works per authors' collections he lists authors whose works he wanted, but could not include in the anthology remarking: "The authors whose poems

were selected for this Anthology, but they have still remained in the manuscript as printers limited the book to 2 thousand pages" (Malkovych 2017: 14-15). With such an unprecedented gesture, the author points out more than a hundred names that could be included in future literary collections. Therefore, literature is viewed as a hierarchical, but at the same time, a versatile system capable of generating new and original representative collections.

Social gesture: author as a public intellectual. The remaining two models, emphasizing the projective and dialogic nature of anthologies, become a prerequisite for the emergence of another type of publication which serves as a kind of social gesture highlighting topical problems and initiates, if not the discussion, at least their articulation. In Ukrainian literature they appeared during the last decade, e.g. "Solomon's Red Star" (2012) edited by Les Beley (see Beley) or "Mum on Skype" (2013) edited by Marjana Savka and Katya Brunner (see Savka, Brunner). The former is an attempt to textualise Ukraine as a space divided into separate regions, a rethinking of the Soviet administrative division from the 21st century perspective. In the latter, the problem of labour migration is discussed since it leads to the separation of families and eventually turns into a general social problem rooted in isolated instances.

Such publications are based on the author authority, not the text. The response to the invitation of an editor who initiates such project means an agreement for the own presence and involvement in the discussion of socially important issues. Sometimes such form of a collective narrative becomes the only one possible, especially when personal testimonies are fragmentary and partial. An example of such anthologies is numerous publications appeared in Ukraine in 2014 immediately after the Revolution of Dignity. Some authors record in their works the depth of emotional injury upon experiencing not only the rise but also the trauma received due to the collectively experienced brutal force. In particular, this is manifested in the inability of a language to convey the essence of ongoing events. Then, anthologies become a culture forming mechanism enabling the emergence of discourse – as "EuroMaidan: Chronicle of Feelings", "EuroMaidan: Lyrical Chronicle" and "EuroMaidan: Chronicle in Short Stories" (see Karpiuk 2014a; 2014b; 2014c).

The lack of artistic speech and its inability to influence the reality during the Maidan generate anthological projects where the margin between artistic and non-artistic expression is uncertain. Posts from social networks, opinions and other forms of narrative marking an author as the subject ready to testify, go hand in hand in the publications – as in the "Chronicle of Witnesses: Nine Months of Ukrainian Resistance" (see Teren). Given that not only the previous idea of literature collapses, but also the general vision of a human (due to unlawful violence), literature has to be invented again by restoring the ability of a language to denote the reality, to establish links between words and things. Not only the author's but also the reader's community designed via such publications is determined primarily by common values and meanings. "Majdan! Ukraine, Europa" (2014) in German (see

Dathe, Rostek) contains literary and journalistic essays (genre marked by the highest degree of set author's presence) of Ukrainian and non-Ukrainian authors; poetic anthology "Wschód - Zachód: Wiersze z Ukrainy i dla Ukrainy" (2014) in Polish (see Kamińska) features the poetry of Ukrainian and Polish authors; poetic anthology "Letters from Ukraine" (2016) in Polish and English (see Semenchuk) combines works originally written by Ukrainian and Russian speaking authors from Ukraine, and "Words for War: New Poems from Ukraine" in English (see Maksymchuk, Rosochinsky) also contains works by Ukrainian authors from outside Ukraine and a small dictionary related to the war experience.

The ability of literature to testify, that is, to denote without employing finite definitions in difficult situations require a detailed and in-depth discussion and is now the basis for new anthology projects aimed at debating acute social problems. One of them is "Against Violence", a collection published in 2017 (see Denysenko). Omitting the first three letters from each word written in the Ukrainian title, shows a new title, i.e. "Pro(ty) Nas(ylstva)" ("About us"). The collection contains violence-themed works by 10 authors. However, they do not stop but rather inspire a conversation: each of them is commented by a professional psychologist, the entire selection is commented by lawyers and proved with texts of legal documents. The publication warns against direct use for solving specific legal problems, but through the power of individual voices and collective sounding it begins a conversation, i.e. it promotes the emergence of a new discourse.

In general, anthology as a genre originated in the 19th century within the context of the national literary traditions formation and establishment of canons remained relevant in Ukrainian literature over the next two centuries, but varied depending on cultural circumstances, readers' queries and a general concept of the literature. Keeping memory in its original role, each new type of anthology project neither denies nor pushes out, but rather complements the classical model. Various practices, editorial strategies and publishing approaches reflect and simultaneously design various types of literary mythology in the centre of which rests the figure of an author as a creator of the textual world.

REFERENCES

- Adelheim Yevhen, ed. *Ukrainska radianska poezia: antologia*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury, 1948.
- Andrusiak Ivan, ed. *Deviadesiatnyky: poetychna antologia novoho pokolinnia*. Pereval, 1994. № 1.
- Antologia ruska: zbirnyk naiznamiennyshykh tvoriv ruskyykh poetiv*. Lviv: Vydannia tovarystva akademichnoho "Druzhnii lykhviar", 1881.
- Assmann Aleida, Gomille Monika, Rippl Gabriele, hrsg. *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Tuebingen: Narr Verlag, 1998.

- Atamaniuk Vasyly, Pluzhnyk Yevhen, Yakubovskiy Feliks, eds. *Antolohia ukrainskoi poezii: v 3-kh tomakh*. Kyiv: Knyhospilka, 1930-1931.
- Baudrillard Jean. *The System of Objects*. London: Verso, 1996.
- Belei Les, ed. *Solomonova Chervona Zirka*. Kyiv: Tempora, 2012.
- Benedict, Barbara M. *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*. Princeton: Princeton UP, 1996.
- Benjamin, Walter. "Eduard Fuchs: Collector and Historian". *The Essential Frankfurt School Reader*. Ed. Arato A., Gebhardt E., New York: Continuum, 1982. P. 225-253.
- Bondar Andrii, Donii Tetiana, eds. *Dvomoivna antolohia molodoi ukrainskoi poezii: protyznachennia*. Lviv: Kalvaria, 2001.
- Boychuk Bohdan, Rubchak Bohdan, eds. *Koordynaty: antolohia suchasnoi ukrainskoi poezii na Zakhodi: u 2 tomakh*. Munchen: Suchasnist, 1969.
- Boychuk Bohdan, ed. *Poza tradytsii: antolohia ukrainskoi modernoi poezii v diaspori*. Kyiv, Toronto, Edmonton, Ottawa: CIUS, 1998.
- Danylenko Volodymyr, ed. *Vecheria na dvanadtsiat personzhytomyrska prozova shkola*. Kyiv: Geneza, 1997a.
- Danylenko Volodymyr, ed. *Kvity v temnii kimmnati: suchasna ukrainska novela*. Kyiv: Geneza, 1997b.
- Danylenko Volodymyr, ed. *Opudalo: ukrainska prozova satyra, humor, ironia 80-90-ch rokiv dvadciatoho stolittia*. Kyiv: Geneza, 1997c.
- Dathe Claudia, Rostek Andreas, hrsg. *Majdan! Ukraine, Europa*. Berlin: edition.fotoTAPETA_Flugschrift, 2014.
- Clifford James. *Kłopoty z kulturą: dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*. Warszawa: KR, 2000.
- Denysenko Larysa, ed. *Proty nasylstva*. Kyiv: VAITE, 2016.
- Di Leo, Jeffrey R. *On Anthologies: Politics and Pedagogy*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Domanytskyi Vasyly, Yefremov Serhii, eds. *Vik (1799 – 1898): volume 1, 2*. Kyiv: Drukarnia S. V. Kulizhenko, 1900; Kyiv: Drukarnia P. Barskoho, 1902.
- Donii Tetiana, Pozaiak Yurko, eds. *Antolohia alternatyvnoi ukrainskoi poezii zminy epokh: druha polovyna 80-kh – pochatok 90-kh rokiv*. Kharkiv: Maidan, 2001.
- Elsner John, Cardinal Roger, eds. *The Cultures of Collecting*. London: Reaction Books, 1994.
- Essmann, Helga. *Übersetzungsanthologien: eine Typologie und eine Untersuchung am Beispiel der amerikanischen Versdichtung in deutschsprachigen Anthologien, 1920-1960*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1992.
- Ferry, Anne. *Tradition and the Individual Poem: an Inquiry into Anthologies*. Stanford: Stanford UP, 2001.
- Franko Ivan, ed. *Akordy: antolohia ukrainskoi liryky vid smerty Shevchenka*. Lviv: Nakladom Ukrainko-Ruskoi Vydavnychoi Spilky, 1903.
- Gabor Vasyly, ed. *Dvanadciatka. Naimolodsha lvivska literaturna bohema 30-ch rokiv XX stolittia: antolohia urbanistychnoi prozy*. Lviv: Piramida, 2006.
- Gabor, Vasyly, ed. *Neznaionoma: antolohia ukrainskoi "zhinochoi" prozy ta eseistyky druhoi pol. XX – poch. XXI stolittia*. Lviv: Piramida, 2005.
- Gabor Vasyly, ed. *Pryvatna kolekcia: vybrana ukrainska proza ta eseistyka kincia XX stolittia*. Lviv: Piramida, 2002.
- Genette, Gérard. "Palimpsesty". *Teoria literatury i metodologia badan literackich*. Red. Ulicka D., Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki, 1999. S. 107-154.

- Germano, William P. *Getting It Published: a Guide for Scholars and Anyone Else Serious about Serious Books*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Kolekcjoner i inni". *Wybór pism estetycznych*. Namowicz T., red. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981. S. 181-204.
- Grijp, Paul van der. *Passion and Profit: toward an Anthropology of Collecting*. Münster, Berlin, Hamburg, London, Wien: Lit, 2006.
- Groys, Boris. "Logik der Sammlung". *Logik der Sammlung: am Ende des musealen Zeitalters*. München, Wien: Carl Habser Verlag, 1997a. S. 25-45.
- Groys, Boris. "Sammeln und gesammelt werden". *Logik der Sammlung: am Ende des musealen Zeitalters*. München, Wien: Carl Habser Verlag, 1997b. S. 46-62.
- Haleta, Olena. *Vid antolohii do antolohii: antolohia iak sposib reprezentacii ukrainskoi literatury kincia XIX – pochatku XXI stolittia*. Kyiv: Smoloskyp, 2015.
- Hogan Ed, ed. *From Three Worlds: New Ukrainian Writing*. Boston: Zephyr Press, 1996.
- Hrebinka Yevhen, ed. *Lastivka: sochinenia na malorossiiskom yazykie*. Saint Petersburg: Izdatelstvo knigoprodavca Vasilia Poliakova, 1841.
- Iampolski, Mikhail. *Nabliudatel: ocherki istorii videnia*. Moscow: Ad Marginem, 2000.
- Kamińska Aneta, wybór i przekł. *Wschód – Zachód: wiersze z Ukrainy i dla Ukrainy*. Bydgoszcz: Pobocza Peryferii, Miejskie Centrum Kultury, 2014.
- Karpiuk Vasyl, ed. *Euromaidan: khronika v novelakh*. Brusturiv: Dyskursus, 2014a.
- Karpiuk Vasyl, ed. *Euromaidan: khronika vidchuttiv*. Brusturiv: Dyskursus, 2014b.
- Karpiuk Vasyl, ed. *Euromaidan: lirychna khronika*. Brusturiv: Dyskursus, 2014c.
- Kokotiukha Andrii, Rozumnyi Maksym, eds. *Imennyk: antolohiia devianostykh*. Kyiv: Smoloskyp, 1997.
- Korte Barbara. "Flowers for the Picking: Anthologies of Poetry in (British) Literary and Cultural Studies". *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Ed. Korte R., Schneider R., Lethbridge S., Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000. P. 1-32.
- Kovalenko, Oleksa, ed. *Ukrainska Muza: poetychna antolohia od pochatku do nashykh dniiv*. Kyiv: Vik, 1908. Is. 1-12.
- Kravtsiv Bohdan, ed. *Obirovani struny: antolohia poezii poliahlykh, zamuchenykh, rozstrilianykh i zaslanykh 1920-1945*. New York: Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka v Kanadi, 1955.
- Łapiński Zdzisław, Tomasik Wojciech, red. *Słownik realizmu socjalistycznego*. Kraków: Universitas, 2004.
- Lavrinenko Yuri, ed. *Rozstriliane Vidrozhennia: antolohia 1917-1933: poezia – proza – drama – esei*. Paris: Instytut Literacki, 1959.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1966.
- Maksymchuk Oksana, Rosochinsky Max, eds. *Words for War: New Poems from Ukraine*. Boston: Academic Studies Press, 2017.
- Malkovych Ivan, ed. *Antolohia ukrainskoi literatury XX stolittia: vid Tychyny do Zhadana*. Kyiv: A-ba-ba-ha-la-ma-ha, 2017.
- Malkovych Taras, ed. *Snovydy: sny ukrainskykh pysmennykiv*. Kyiv: A-ba-ba-ha-la-ma-ha, 2010.
- Muensterberger, Werner. *Collecting: an Unruly Passion*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

- Olsson, Anders. *Managing Diversity: the Anthologization of "American Literature"*. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Anglistica Upsaliensia 111. Uppsala, 2000.
- Pavlyshyn, Marko. "Literary history as provocation of national identity, national identity as provocation of literary history: The case of Ukraine". *Thesis Eleven*. 136(i), 2016. P. 74-89.
- Pearce, Susan. *On Collecting: an Investigation into Collecting in the European Tradition*. London, New York: Routledge, 1995.
- Pomian, Krzysztof. "Kolekcjonerstwo i filozofia. Narodziny nowożytnego museum". *Drogi kultury europejskiej: Trzy studia*. Warszawa: PAN, Instytut Filozofii i Socjologii, 1996a.
- Pomian, Krzysztof. *Zbieracze i osobliwości: Paryż – Wenecja, XVI–XVIII wiek*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996b.
- Rozumnyi Maksym, Rudenko Serhii, eds. *Molode vyno: antologia poezii*. Kyiv: Smoloskyp, 1994.
- Rylskiy Maksym, Nahnybida Mykola, eds. *Antologia ukraińskiej poezii: v 4-kh tomakh*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnii literatury, 1957.
- Rymaruk Ihor, ed. *Visimdesiatnyky: antologia novoi ukraińskiej poezii*. Edmonton: Vydavnytstvo CIUS, 1990.
- Sánchez, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Savka Mariana, Brunner Kati, eds. *Mama po Skype*. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva, 2013.
- Schellenberg, Renate. "The Self and Other Things: Goethe the Collector". *Publications of the English Goethe Society*. 3 (2012). P. 166-177.
- Schmidt, Henrike. *Fiktive Anthologien in der bulgarischen Literatur der Post/Moderne: Kreation des Kanons als Kunst: Beschreibung des Vorhabens* [manuskript]. Berlin, 2014.
- Semenchuk Hryhory, ed. *Letters from Ukraine: Poetry Anthology*. Ternopil: Kolo, 2016.
- Shklovsky Viktor. "Zhurnal kak literaturnaia forma". *Gamburgskii schet*. Leningrad: Izdatelstvo pisateliev v Leningrade, 1928. P. 112-117.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1984.
- Teren Tetiana, ed. *Litopys samovydciv: deviat misiaciv ukrainskoho sprotyvu*. Kyiv: Komora, 2014.
- Tynyanov, Yury. "Literaturnyi fakt". *Poetika. Istoriiia literatury. Kino*. Moscow: Nauka, 1977b. P. 255-270.
- Tynyanov, Yury. "Zhurnal, kritik I chitatel". *Poetika. Istoriiia literatury. Kino*. Moscow: Nauka, 1977a. P. 147-149.
- Vynnychuk Yuri, ed. *Rozipiata muza: antologia ukrainskykh poetiv, iaki zahynuly nasylnyckoiiu smertiu: u 2-kh tomakh*. Lviv: Piramida, 2011.
- Weiskopf, Mikhail. *Pisatel Stalin*. Moscow: NLO, 2001.
- Yakubskiy Borys, ed. *Halytska ta bukovynska poezia XX viku*. Kharkiv: Knyhospilka, 1930.
- Yeshkilev Volodymyr, Andrukhovych Yuri, eds. *Povernennia demiurhiv / Pleroma 3'98. Mala ukrainska encyklopedia aktualnoi literatury*. Ivano-Frankivsk: Lilea-NV, 1998.
- Zhadan Serhii, ed. *Pysmennyky pro futbol: literaturna zbirna Ukrainy*. Kharkiv: KSD, 2011.
- Zhadan Serhii, ed. *Totalnyi futbol*. Kyiv: Hrani-T, 2012.

MITOLOGIE POWIEŚCIOPISARSTWA HISTORYCZNEGO (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z LITERATURY POLSKIEJ PO 1945 ROKU)

PAWEŁ TOMCZOK¹
(Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Słowa kluczowe: powieść historyczna po 1945 roku, literatura popularna, nowoczesność
Keywords: historical novel after 1945, modernity

Abstrakt: Paweł Tomczok, MITOLOGIE POWIEŚCIOPISARSTWA HISTORYCZNEGO (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z LITERATURY POLSKIEJ PO 1945 ROKU). „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 63–73. ISSN 1733-165X. Artykuł jest próbą ujęcia wizerunków, jakie zaprezentowali w wywiadach, posłowiach czy wstępach, a także w esejach powieściopisarze historyczni okresu powojennego. Jako materiał ilustracyjny w artykule przytoczone zostały wypowiedzi Teodora Parnickiego, Hanny Malewskiej, Antoniego Gołubiewa, Elżbiety Cherezińskiej oraz Marcina Wolskiego. Ich wypowiedzi zostały ujęte w ramy czterech płaszczyzn, które definiowały możliwe pozycje, jakie zająć mógł powieściopisarz historyczny, gdy opowiadał o swojej pracy pisarskiej. Te cztery płaszczyzny określają mitologię powieściopisarza historycznego, a także możliwości budowania swoistego antymitu opartego na negacji podstawowych wyznaczników literackiego mówienia o przeszłości.

Abstract: Paweł Tomczok, THE MYTHOLOGIES OF THE HISTORICAL NOVEL (BASED ON EXAMPLES FROM POLISH LITERATURE AFTER 1945). “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 63-73. ISSN 1733-165X. The article attempts to research the images of historical novelists in the post-war period of Polish literature. The basis of the research is a collection of interviews, prefaces, afterwords and criticisms by such authors as Teodor Parnicki, Hanna Malewska, Antoni Gołubiew, Elżbieta Cherezińska and Marcin Wolski. Their opinions are selected in four domains that defined the possible positions that could be taken by the historical novelists when they talked about their work. These four domains define the mythology of the historical novel as well as the possibilities of building a specific anti-myth based on the negation of the basic determinants of the way literature speaks about the past.

1 E-mail: pawel.tomczok@us.edu.pl, tomczok@wp.pl

Wstęp

Powieściopisarstwo historyczne stanowi dość problematyczną część artystycznej nowoczesności – znajduje się bardzo często w opozycji wobec głównych nurtów estetycznych choćby dlatego, że nie spełnia warunków sztuki czystej i autonomicznej. Jako odrębny gatunek powieść historyczna powstaje w epoce romantyzmu, ale raczej jako jej boczna odnoga, trochę mniej skomplikowana, za to bardziej popularna wersja wielkich arcydzieł. Ale w XIX wieku to właśnie powieść historyczna – wraz z innymi formami powieści popularnej – zdobywa szeroką grupę odbiorców, stając się zarazem konkurentką nie tylko ambitniejszej literatury, ale też historiografii, która w właśnie w opozycji do literackich przedstawień przeszłości określa autonomię własnej dziedziny i metody badań.

W tej dość zawikłanej sytuacji kształtuje się nowoczesna mitologia powieściopisarza historycznego jako kogoś, kto potrafi ożywić dzieje, nadać im życiowe, bliskie czytelnikom kształty, a także połączyć obraz przeszłości z atrakcyjną fabułą (na temat poetyki klasycznej powieści historycznej zob. Bartoszyński 61-105). Taki splot materii historycznej i struktury fabularnej daje olbrzymie szanse afektywnego oddziaływania na czytelników, którzy w przedstawionych postaciach rozpoznać mogą nie tylko pojedynczych bohaterów, ale też reprezentacje narodu. Bohaterowie powieści Waltera Scotta czy Henryka Sienkiewicza odsyłają więc nie tyle do losów jednostki, co do sytuacji państwa zdolnego wyjść z opresji, podjąć walkę, by w końcu zwyciężyć. Powieściopisarz historyczny ma zatem narzędzia, by wykreować pojednanie między literacką jednostkowością a historyczną zbiorowością. W ten sposób ma szansę zdefiniować narodową fikcję, wokół której określić się może tożsamość zbiorowa.

Ten XIX-wieczny mit powieściopisarza historycznego opowiadającego społeczeństwu jego własne tradycje, dającego fikcje, z którymi można się utożsamić, dość często jest poddawany krytyce na przykład w XX-wiecznej refleksji nad sposobami ujmowania przeszłości. Wielokrotnie diagnozowany kryzys owej konwencji prowadzi jednak często do prób odnowy formalnej – popularne schematy fabularne próbuje się uzupełnić albo zastąpić formami literatury nowoczesnej, koncentrując się na przykład na psychologii historycznych postaci. Jednocześnie powieść historyczna bardzo mocno wikła się w różne dyskusje ideologiczne. Wielu twórców takich utworów deklaruje się jako marksiści czy katolicy, a ich powieści mają pokazywać z góry przyjętą obecność transcendentnego ładu w dziejach albo konflikt klasowy między wyzyskiwanymi a wyzyskującymi. Równie ważne zdaje się udzielenie odpowiedzi na różne aktualne spory polityczne – jak choćby pytanie o postać mocnego władcy, którego tak często pożądanego i obawiano się w latach trzydziestych XX wieku, a jednocześnie wzorca którego poszukiwano w przeszłości. Z tych ideologicznych uwikłań wyłaniał się często model pisarstwa zaangażowanego, w którym powieściopisarz historyczny bezproblemowo przechodził do roli krytyka, eseisty

czy działacza kulturalnego albo nawet politycznego. Mit powieściopisarza historycznego sytuował się zatem w opozycji do sztuki autonomicznej – bliższe mu było raczej proste zaangażowanie się po którejś ze stron, a jednocześnie ważna była troska o czytelnika, który powinien utwór zrozumieć bez większych problemów, a zarazem otrzymać jakąś formę satysfakcji odbioru.

Co dzieje się z omawianą mitologią po drugiej wojnie światowej? Oczywiście, w przypadku wielu tekstów bardzo istotne są ideologiczne uwikłania twórców. Trudno nie zauważyć, że w pierwszych latach po wojnie wiele powieści historycznych wydają autorzy określani jako katolicy, z drugiej zaś strony ukazują się bardzo wiele utworów pisanych z perspektywy lewicowej (zob. Szymutko 33-60). Ale w kolejnych latach pojawia się coraz więcej tekstów, które trudno zaliczyć do modelu literatury zaangażowanej. Podobnie w przypadku opozycji literatury popularnej i literatury wysokiej – mimo przewagi utworów nastawionych na zaspokojenie potrzeb i możliwości czytelnika pojawiają się utwory eksperymentalne, dążące do przekroczenia ograniczeń konwencji. Powieść historyczna, która jeszcze w dwudziestoleciu zdaje się realizować bardzo określone możliwości „języka modernizmu” (zob. Nycz 19), w czasach powojennych ulega zróżnicowaniu, jakby zajmując wszelkie pozycje systemu nowoczesnej literatury. To nowe usytuowanie oznacza, że wielu powieściopisarzy będzie musiało na nowo określić swoje zadania i zarazem stworzyć nowe mitologie, czasem zakotwiczone w kulturze modernistycznej, ale często bliższe już postmodernizmowi (na temat powieści historycznej zob. Bur-ska; Chomiuk).

Celem artykułu jest omówienie mitologii artystycznych, które tworzą autorki i autorzy powieści historycznych od czasów powojennych do czasów najnowszych. Wykorzystane zostaną poglądy Hanny Malewskiej, Antoniego Gołubiewa, Teodora Parnickiego, Elżbiety Cherezińskiej oraz Marcina Wolskiego. Wizerunki pisarzy zostaną zrekonstruowane na podstawie różnych paraliterackich form wypowiedzi takich jak wstępy, posłowania, eseje i wykłady na temat gatunku powieści historycznej, a także licznych wywiadów. W tych pozapowieściowych tekstach twórcy konstruują obrazy własnej pracy – sposobu pisania, gromadzenia źródeł, lektur historycznych i literackich. W analizowanych wypowiedziach powracają podobne tematy, często jednak ujmowane z różnych perspektyw. By je uporządkować, chciałbym zaproponować cztery płaszczyzny, w ramach których pisarze dokonują własnej identyfikacji. Każda z tych płaszczyzn wynika z synkretycznego charakteru powieści historycznej jako gatunku literackiego zawieszzonego pomiędzy literaturą a historiografią, przeszłością a współczesnością i aktualnością polityczną oraz ideologiczną, popularną literaturą rozrywkową a ambitną literaturą wysoką oraz określonego przez stosunek do klasycznego modelu powieści historycznej reprezentowanej przez powieści Waltera Scotta, a w kontekście polskim przez Henryka Sienkiewicza.

Ze względu na ograniczenia miejsca zdecydowałem się poddać analizie kilku pisarzy, zrezygnowałem także z opisu funkcjonowania mitologii w krytycznym

i czytelniczym odbiorze. Wspomnieć jednak należy, że w odniesieniu do takich pisarzy jak Parnicki czy Gołubiew ukształtowały się specyficzne mitologie krytyczne osadzone w trudności odbioru wielotomowych dzieł. Z tymi mitologiami odbioru autorzy często podejmują polemiczną grę, niejednokrotnie zaś wykorzystują je dla lepszego przybliżenia charakteru własnego pisarstwa.

1. Twórca wobec historii. Epistemologia historii a mit źródła

Pierwszy temat wyznacza bardzo ważna część definicji powieściopisarstwa historycznego, które powinno liczyć się z faktami historycznymi. Pojawia się tu problem wiarygodności wizji zaprezentowanej w dziele literackim, sprowadzonej najczęściej do zgodności przedstawienia z tekstami źródłowymi oraz aktualnymi badaniami historyków. Problematyka epistemologii historii, bardzo popularna w czasach powojennych, pozwalała wielu pisarzom nie tylko zachować wiarygodność, lecz także wskazać bariery dyskursu historycznego, który również podlega ograniczeniom poznawczym. Wielu pisarzy mogło zatem zaproponować wizerunek powieściopisarza historycznego, który nie tyle popularyzuje prace historyków, co pokazuje, że przeszłość sama w sobie jest niepoznawalna, my zaś dysponujemy jedynie różnymi – mniej lub bardziej prawdopodobnymi – wersjami zdarzeń. Ten motyw pojawia się w wypowiedziach wielu pisarzy, jak choćby u Teodora Parnickiego czy Hanny Malewskiej, dla których podkreślanie ograniczeń historii stało się ważnym narzędziem definiowania własnego stanowiska. Autorka *Przemija postać świata* wychodzi od spostrzeżenia, że historycy bardzo często z tych samych źródeł konstruują odmienne całości. Dwuznaczna pozycja samej historiografii wynika także z płynnej granicy między faktem, komentarzem, wnioskiem i konstrukcją. Pisarka ze sceptycyzmem podchodzi zatem do wielkich spekulacji historiozoficznych, domagając się od przedstawienia przeszłości „wszechstronnego opisu tego, co było” (Malewska 134).

Jeszcze radykalniejsze stanowisko wobec współczesnej historiografii zajmuje Parnicki. Autor *Słowa i ciała* zupełnie rezygnuje z pozycji powieściopisarza historycznego jako popularyzatora badań historycznych, nie chce powielać w fabularny i literacki sposób tego, co w badaniach historycznych zostało już ustalone. Przeciwnie, interesują go te miejsca wiedzy o przeszłości, które budzą wielkie wątpliwości. Powieściopisarz historyczny wkracza zatem tam, gdzie materiał historyczny pozostawia znaczące luki, gdzie należy wykorzystać wyobraźnię, by stworzyć różne hipotezy na temat możliwego przebiegu historii (Parnicki 1964; 1968), a w swoich powieściach próbuje zainscenizować sytuację niepewności poznania przeszłości na podstawie problematycznych źródeł, zmuszając czytelnika do ponownego rozważenia różnych hipotez i zmierzenia się z granicami poznania historycznego. Ten

sposób wykorzystania wiedzy historycznej stawia przed czytelnikiem zupełnie nowe wymagania – nie jest on już biernym odbiorcą dokładnie przedstawionego świata historycznego, lecz staje się kimś, kto powinien samodzielnie rekonstruować wiedzę historyczną, korzystać z wielu – jak zaleca Parnicki krytykom (Parnicki 1965) – opracowań historycznych, a przede wszystkim dokładnie czytać, a właściwie badać, ukształtowany przez pisarza tekst powieści. Autora *Srebrnych orłów* irytują zarzuty niehistoryczności postaci z jego powieści. Krytycy, zanim napiszą coś o fikcyjnym charakterze postaci, powinni, według niego, zajrzeć do licznych słowników, encyklopedii, a także edycji źródeł historycznych. Model lektury, który projektuje Parnicki dla swoich czytelników, zakłada zatem specyficzną erudycję badawczą. Stwarza to świetną podstawę do zbudowania mitologii pisarza trudnego, niezrozumiałego i niedostępnego laikom, przeznaczonego wyłącznie dla wąskiego grona wtajemniczonych specjalistów (Parnicki 1971). Parnicki wzmacnia ten mit, porównując siebie do Eurypidesa, piszącego wyłącznie dla Sokratesa, a jednocześnie podkreśla duże nakłady swych wcześniejszych powieści, wyjawiając nadzieję, że kiedyś jego późniejsze powieści staną się czytelniejsze.

W ostatnich latach wielu pisarzy odchodzi od tej już obiegowej świadomości relatywizmu poznania historycznego i traktuje wiedzę historyków z dużo większą pokorą. Zapewne wynika to z przemian samej historiografii, która – w osobach takich teoretyków jak Hayden White – wykonała olbrzymią, choć nie zawsze powszechnie akceptowaną pracę nad własnymi ograniczeniami epistemologicznymi. Nie ma już zatem sensu kwestionować oczywistości faktu historycznego, gdyż dla niewielu poważnych badaczy fakt naukowy do dziś stanowi kluczowy fetysz ich dyscypliny. Przykładem takiego nowego stosunku pisarza historycznego do historiografii mogą być liczne wypowiedzi Elżbiety Cherezińskiej, w których autorka podkreśla współpracę z historykami, którzy dostarczają jej materiałów, sprawdzają faktografię, a czasem proponują rozwiązania powieściowych problemów, niekiedy współautorstwo z nimi. W posłowiach do powieści piastowskich autorka ujawnia, jak wielką inspirację stanowią dla niej prace współczesnych historyków takich jak Przemysław Urbańczyk (Urbańczyk 2010: 397), których prace w znaczący sposób odmieniły obraz początków państwa polskiego. Cherezińska ujawnia także, że jej powieści opierają się na konsultacjach z historykami, a czasem okazuje się, że historycy biorą udział w samym procesie twórczym. Nie ma tu zatem raczej mowy o specyficznej sytuacji trochę równości, a trochę konkurencji z zawodowymi historykami, jaką udało się stworzyć Parnickiemu. Być może wynika to z dużo większej specjalizacji współczesnych badań historycznych, które wymagają znacznie dłuższych studiów. Dla pisarza, nawet takiego jak Cherezińska, samodzielnie czytającego różne źródła (Cherezińska 2016: 568), oznacza to pewne ograniczenie własnej twórczości do prezentowania wyobrażonych, fikcyjnych scenariuszy, które mają udostępnić badania historyków w atrakcyjnej formie szerszej publiczności.

2. Przeszłość czy współczesność

Drugi temat dotyczy relacji między przeszłością a teraźniejszością. Na ile powieść historyczna mówi o aktualnych problemach, a na ile ma nam dawać wiedzę o przeszłości, która nie potrzebuje żadnej aktualizacji? To pytanie trapiło wielu powieściopisarzy, a także historyków zmuszonych do odpowiedzi na wątpliwość, po co zajmować się odległą przeszłością, która zdaje się nie mieć nic wspólnego z teraźniejszością. Na te dyskusje nakładało się oczywiście zagadnienie politycznego, ideologicznego czy historiozoficznego uwikłania powieściopisarstwa historycznego. Szczególnie w czasach powojennych tworzenie literatury historycznej oznaczało przyjęcie jakiejś wyrazistej identyfikacji – katolickiej albo marksistowskiej (zob. Szymutko 33).

Dla wielu twórców ukazanie odległych czasów miało ułatwić rozpoznanie jakiegoś odwiecznego ładu albo reguł procesu historycznego. Współczesność przeszłości wynikała zatem z tego, że tak naprawdę nic się nie zmienia, a przeszłe wydarzenia dają łatwiejszy dostęp do tego, co w dziejach istotne, gdyż znika wielość nieznaczących faktów, które przeszkadzają w analizie dzisiejszej sytuacji. Z takiej perspektywy Malewska pisze, że w powieści historycznej historia powinna być „oświetlająca i sądząca współczesność. Nawet nie tyle może współczesność szeroko pojętą, co teraźniejszość, dziś, *hic et nunc*” (Malewska 137). Skrajnym przykładem takiego wykorzystania przeszłości będą historyczne alegorie czy moralitety (szerzej na temat tej konwencji w literaturze powojennej zob. Błażejewski) często służące do odniesienia do kontrowersyjnych aktualnych problemów, szczególnie społeczeństwa totalitarnego i jego moralnych oraz prawnych (takich jak cenzura, zob. Malewska 237) zagadnień.

Ciekawy sposób podważenia alternatywy między powieścią historyczną i współczesną wybiera Gołubiew:

W samym terminie „powieść historyczna” kryje się zasadnicze nieporozumienie; antycypując końcowe wnioski chciałbym od razu podważyć samo przeciwstawienie powieści „historycznej” i „współczesnej”. Moim bowiem zdaniem każda powieść jest mniej lub bardziej historyczna, ogromna zaś większość klasycznie historycznych powieści dotyczy problematyki współczesnej (Gołubiew 16).

Autor *Bolesława Chrobrego* uzasadnia swoją tezę przykładem *Lalki* jako powieści zarazem współczesnej i historycznej, powieści, której zasięg czasowy rozciąga się na wiele dziesięcioleci przed latami pisania jej przez Bolesława Prusa. W drugą stronę – od historii do współczesności – prowadzi natomiast droga takich utworów jak *Krystyna córka Lawransa Sygrydy Undset* czy *Faraon* Bolesława Prusa. Pierwsza

na materiale historycznym ma ukazywać antynomię świętości i grzechu, dialektykę dobra i zła, natomiast druga – charakteryzować współczesne refleksje o państwie.

Dzisiejszą wersję tych rozważań przestawia Cherezińska, gdy zauważa, że „Cesarstwo i zjazdy panów Rzeszy mogą przypominać spotkania przywódców Unii Europejskiej” (Cherezińska 2016a), a w tym samym wywiadzie dodaje, że „mechanizmy polityki zostały takie same. Moźni przy wyborze władcy wspierają słabszych kandydatów, by później mogli nimi sterować. Wspieramy wrogów naszych wrogów, żeby toczyć wojny nie na własnym terenie” (Cherezińska 2016a). Narracje o przeszłości zawdzięczają swoją zrozumiałość podobieństwu przeszłych i współczesnych sytuacji, a także ponadhistorycznemu obowiązywaniu praw, którymi rządzą się stosunki międzyludzkie. Powieść historyczna ma zatem podkreślać szczególność czy wyjątkowość losów własnego narodu, na przykład jego martyrologii albo dawnych sukcesów. Nowa powieść historyczna ma zaś „zadbać o PR polskiej historii” (Cherezińska 2016a).

Alternatywą dla tej aktualizacji historii mogą być liczne wypowiedzi o jednokrotności, niepowtarzalności dziejów, których studiowanie może dać wiedzę o istocie człowieka historycznego, ale nie powinno redukować historycznego dystansu między różnymi epokami. Przykładem takiego podejścia są liczne wypowiedzi Parnickiego, przede wszystkim te, w których pisarz irytował się na odbieranie historyczności jego postaciom. Podkreślał poświadczenie w źródłach historycznych wielu bohaterów swoich powieści, ale przede wszystkim sprzeciwiał się doszukiwaniu się w Heliodorze, agencie z II wieku p.n.e. cech współczesnego mu prokuratora stalinowskiego, Andrieja Wyszynskiego. Autor *Tylko Beatrycze* nie ograniczał się jednak do negacji powierzchownych podobieństw. Zdecydowanie odcinał się także od narzucania mu jakiegś historiozofii, zawsze podkreślając, że interesują go bardzo konkretne zagadki historyczne. Pokusił się nawet o odwrócenie kierunku w maksymie o historii jako nauczycielce życia – twierdził bowiem, że to wiedza o współczesności, dzisiejsze doświadczenie ma nam dać szansę dotarcia do przeszłych zdarzeń (Parnicki 1964).

Wykorzystanie przeszłych zdarzeń jest ważnym elementem mitologii artysty historycznego. Dziejopisarstwo pozwala bowiem mówić o współczesności w sposób bardzo daleki od dosłowności i precyzji. Ta niedookreśloność historii stwarza szansę na rozwinięcie olbrzymiego pola treści sugerowanych – a jednocześnie pozwala czytelnikowi samodzielnie spostrzec zbieżność znanej mu współczesności z daleką przeszłością. To rozpoznanie stanowi ważny element przyjemności poznawczej i estetycznej związanej z poznawaniem przeszłości za pośrednictwem powieści historycznej, a jednocześnie tworzy mit powieściopisarza, który za pomocą przeszłych zdarzeń komentuje współczesność, mówiąc wszystkim, że to już było.

3. Między literaturą popularną a eksperymentalną

Trzeci temat sytuuje literaturę historyczną w kluczowej dla literatury nowoczesnej opozycji między literaturą popularną a literaturą wysoką, artystyczną. Powieściopisarze historyczni często odżegnywali się od wielu modernistycznych mitologii artystycznych – podkreślali mniejszą rolę natchnienia, spontaniczności, indywidualnego spojrzenia, jednostkowości artysty, a znacznie większą – pracy, wręcz rzemiosła, jak Parnicki twierdzący, że nie jest stwórcą swoich postaci, ale raczej kimś, kto „przekuwa” wcześniej istniejący już materiał w literaturę (Parnicki rozwija tę metaforę w wykładach, zob. Parnicki 1980). Swoją praktykę pisarską porównywał zaś w wielu alegorycznych obrazach do warsztatu rzemieślniczego, w którym sam byłby czeladnikiem, ocenianym przez własne postaci.

Pamiętać jednak należy, że często ci sami pisarze, którzy uwypuklali skrupulatność własnych badań, zmięrzali w stronę eksperymentów formalnych, które miały pozwolić odnowić powieść historyczną, a czasem stanowiły oryginalny skutek refleksji nad ograniczeniami źródła historycznego. Opozycją dla tych eksperymentów będą różne przykłady kreowania historycznych literackich światów, zwykle rozpisanych na wiele tomów, w lekturę których wciągnąć ma się czytelnik zafascynowany stworzoną przez pisarza rzeczywistością. Bardziej niż o intelektualną pracę czytelnika chodzi wtedy o bycie w fikcyjnym świecie rozrywki, często wspartym okololiterackimi praktykami (takimi jak gry fabularne, komputerowe itp.).

W ciekawy sposób można uchwycić tę opozycję, analizując wypowiedzi Parnickiego i Cherezińskiej. Parnicki sam był kinomanem, ale dość ostro przeciwstawiał twórczość literacką sztuce filmowej. Według niego film dużo lepiej przedstawia obrazowy element przeszłości, w związku z czym literatura powinna zrezygnować z fragmentów opisowych, a skupić się na płaszczyźnie intelektualnej (Parnicki 1968a). Zupełnie inną argumentację wybiera Cherezińska, podkreślająca znaczenie współczesnych seriali historycznych. Literatura historyczna ma znaleźć w polskiej przeszłości równie ciekawe zdarzenia, które zdolne będą do konkurencji z zachodnimi fabułami, zaś historia Polski (gdyż „nie mamy się czego wstydzić”) powinna stać się „naturalnym tworzywem popkultury” (Cherezińska 2012: 735; Cherezińska 2016a).

Powieść historyczna jest gatunkiem od zawsze nastawionym na popularny charakter. Mitologia artysty czytanego, niezbyt trudnego w odbiorze stanowi jedną z najważniejszych charakterystyk twórcy, który powinien poruszać ważne (na przykład dla tożsamości narodu) sprawy w sposób popularny, a na pewno znacznie łatwiejszy niż czynią to zawodowi historycy. Przełamania tej mitologii dokonuje Parnicki, gdy decyduje się pisać w sposób trudny, stawiając czytelnikowi równie wielkie wymagania (a czasem większe) niż stawia dyskurs zawodowej historiografii.

4. Wobec figury Sienkiewicza

Ostatni, czwarty temat ma dość szczególną, konkretną postać. O ile poprzednie charakterystyki mitologii powieściopisarstwa historycznego odwoływały się do abstrakcyjnych cech, to tu chodzi o stosunek do konkretnego pisarza. Trylogia Sienkiewicza tak mocno wpłynęła na polskie powieściopisarstwo historyczne, że sposób podejścia do wielkiego patrona określa pozycję większości pisarzy tworzących w tym gatunku. W XX wieku bardzo wielu autorów przyjęło wyraźną postawę antysienkiewiczowską, sprzeciwiając się właśnie mitologizacji przeszłości – w okresie powojennym swoiste powieściowe polemiki z *Trylogią* stworzyli między innymi Malewska i Parnicki, a marksistowską krytykę przedstawił Jan Ziółkowski w *Homines novi*. W ostatnich latach wielu twórców zdaje się jednak zbliżać do tej mitologii artystycznej, jak choćby Wolski, który podkreśla, że chodzi mu o historie, które kończą się dobrze, a czytelnik może identyfikować się z pozytywnym bohaterem (Wolski 2011: 15). U autora historii alternatywnych Sienkiewiczowski wzorzec zaowocuje licznymi pogodnymi fabułami, w których indywidualne ofiary na rzecz ojczyzny przekładają się na indywidualne, a jednocześnie zbiorowe sukcesy Polski, która staje się – w jednej z historycznych alternatyw – tytułowym *Mocarstwem*.

Ten mit narracyjnego pokrzepiania serc został poddany krytyce przez wielu pisarzy – najsilniej chyba przez Parnickiego, który zawsze podkreślał wielki wpływ pisarstwa Sienkiewicza na własną wyobraźnię, ale jednocześnie deklarował, że sam wolałby raczej pokrzepiać umysły czy mózgi niż serca (Parnicki 1988). Krytyka Sienkiewicza to próba myślenia o przeszłości zamiast jej przeżywania, to krytyka zamiast prostej dumy. Polski powieściopisarz historyczny musi zatem ustosunkować się do mitu Sienkiewicza. Mitologiczna genealogia oferuje mu miejsce córki (jak Zofia Kossak-Szczucka określana jako „córa Sienkiewicza”) czy kolejnych potomków noblisty. A negacja tej kłopotliwej czasami przynależności rodzinnej zmusza od razu do budowania jakiegoś antymitu.

Aktualność figury Sienkiewicza jako powieściopisarza historycznego potwierdza nie tylko ogromna literatura przedmiotowa, ale przede wszystkim literackie polemiki wokół estetycznych i ideologicznych aspektów Sienkiewiczowskiego modelu powieści historycznej. Przedstawiona w *Trylogii* wizja historii zdaje się zatem wciąż ważnym sposobem myślenia o polskiej przeszłości i tożsamości – to mit sarmacki, który ciągle podlega krytyce, przepracowaniu, a równocześnie jest podtrzymywany w licznych rytuałach. Sarmacki charakter polskiej przeszłości został, szczególnie w ostatnich latach, poddany wielostronnej, zarówno aprobatywnej, jak i krytycznej lekturze (zob. np. Czapliński).

Podsumowanie

Badanie mitologii powojennego pisarstwa historycznego pozwala nakreślić współrzędne mapy pozycji, jakie zająć może pisarz historyczny. Próba pisania powieści historycznej zawsze oznacza konfrontację z artystycznymi mitologiami gatunku, który od razu proponuje różne gotowe wizerunki czy pozycje. Większość pisarzy w jakiś sposób akceptuje elementy tej konwencji – chce popularyzować historiografię bardziej niż poddawać ją krytyce, chce czynić mniej lub bardziej skomplikowane aluzje do współczesności, chce tworzyć utwory czytelne i popularne. Stanowisko antymitologiczne zajmuje w pełni Parnicki, wybierający zupełnie inną drogę – zakładając napięcie między historią jako instytucją, czytelnikiem oraz ideologią.

Cztery tematy – płaszczyzny określania polskiego pisarstwa historycznego – można byłoby pokazać na pewno w ujęciu bardziej historycznym. Wydaje się jednak, że w polu powieściopisarstwa historycznego znacznie istotniejsza jest trwałość pewnych pozycji niż ewolucja całego pola. Dlatego też ciekawsze niż opisywanie przemian powieści historycznych w kolejnych dziesięcioleciach jest uchwycenie pewnych stałych reguł owego dyskursu, które nie ulegają zmianie. Kolejne kryzysy i wzloty powieści historycznej zmuszają bowiem autorów do ustosunkowania się do podobnych problemów, choć wyrażonych czasem przez nowe teksty, zdarzenia czy sytuacje.

BIBLIOGRAFIA

- Bartoszyński, Kazimierz. *Powieść w świecie literackości*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1991.
- Błażejowski, Tadeusz. *Historiozofia retoryczna. Formy paraboliczne i apokryficzne w polskiej prozie współczesnej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2002.
- Burska, Lidia. *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1998.
- Cherezińska, Elżbieta. *Gra w kości*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2010.
- Cherezińska, Elżbieta. *Korona śniegu i krwi*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2012.
- Cherezińska, Elżbieta. „Nie można opowiadać o swojej historii przeciwko innym. Między dumą, a pychą jest wielka przepaść”. Rozmawiała Anna Sobańda. *Dziennik* 08.10.2016. Web 30.09.2018.
- Cherezińska, Elżbieta. *Królowa*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2016a.
- Chomiuk, Aleksandra. *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.
- Czapliński, Przemysław. *Resztki nowoczesności: dwa studia o literaturze i życiu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Gołubiew, Antoni. *Świadkowie przemian*. Kraków: Znak, 1974.
- Malewska, Hanna. *O odpowiedzialności i inne szkice. Wybór publicystyki (1945–1976)*. Oprac. A. Sulikowski. Kraków: Znak, 1987.

- Nycz, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 1997.
- Parnicki, Teodor. „Zmyślenie a prawda historyczna”. *Kierunki* 8 (1964). S. 1-5.
- Parnicki, Teodor. „Zwierzenia powieściopisarza historycznego czyli rozmowa z Teodorem Parnickim”. Rozmowę przeprowadził A. Piotrowski. *Kierunki* 39 (1965). S. 1-4.
- Parnicki, Teodor. „Łamigłówki historii. Z Teodorem Parnickim rozmawia Krystyna Nastulanka”. *Polityka* 9 (1968). S. 1-7.
- Parnicki, Teodor. „Powieść to jakby rozwiązywanie łamigłówek...”. Rozmowę przeprowadził K. Mętrak. *Kultura* 32 (1968a). S. 1-3.
- Parnicki, Teodor. „Rozmowa z Teodorem Parnickim”. Rozmowę przeprowadził W. Jamroziak. *Nurt* 1 (1971). S. 5-8.
- Parnicki, Teodor. *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa: Czytelnik, 1980.
- Parnicki, Teodor. „Pokrzepić umysły. Rozmawiamy z Teodorem Parnickim, laureatem Nagrody Literackiej Przewodniczącego CK SD”. Rozmowę przeprowadził A. Lenar. *Kurier Polski* 87 (1988). S. 1-2.
- Szymutko, Stefan. *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998.
- Urbańczyk, Przemysław. „Posłowie”. Cherezińska, Elżbieta. *Gra w kości*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2010. S. 397-398.
- Wolski, Marcin. „O pożytku z historii alternatywnych”. *Exploring the Benefits of the Alternate History Genre / W poszukiwaniu użyteczności gatunku historii alternatywnych*. Red. Z. Wąsik, M. Oziewicz, J. Deszcz-Tryhubczak. Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, 2011. S. 13-20.
- Ziółkowski, Jan. *Homines novi*. Warszawa: Czytelnik, 1955.

CZY PISARZ JEST DARMOZJADEM, CZYLI O SPOŁECZNYCH POŻYTKACH „NICNIEROBIENIA”. PROZA SRĐANA VALJAREVICIA

SYLWIA NOWAK-BAJCAR¹
(Uniwersytet Jagielloński)

Słowa kluczowe: szczerość, autentyczność, epifania, nowa wrażliwość, subtelniejszy język, nowa proza serbska po 1989 roku
Keywords: sincerity, authenticity, epiphany, new sensibility, the subtler language, new Serbian prose after 1989

Abstrakt: CZY PISARZ JEST DARMOZJADEM, CZYLI O SPOŁECZNYCH POŻYTKACH „NICNIEROBIENIA”. PROZA SRĐANA VALJAREVICIA. „PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 75–89. ISSN 1733-165X. Kategoria autentyczności, którą, posiłkując się dziełami literackimi, naukowo omówił Lionel Trilling w swojej książce *Szczerość i autentyczność* z 1972 roku, posłuży jako punkt wyjścia do rozważań nad autobiograficzną prozą Srđana Valjarevicia. Odwołując się do wartości, na których budował swoją filozofię sentymentalizm, serbski pisarz (ur. 1967) podejmuje próbę odnalezienia nowego lirycznego języka dla opisu otaczającego świata. Z tego powodu jego dokonania określić można mianem „nowej wrażliwości”. Ta nowa formuła altruizmu, pozwalająca twórcy na „bycie sobą”, jest alternatywną wobec form ostentacyjnego społecznikowskiego zaangażowania. „Subtelniejszy język” opartej na indywidualizmie podmiotowości słabej jest w stanie – zdaniem Valjarevicia – stawić opór problemom i kryzysom współczesnego świata.

Abstract: IS THE WRITER A LOAFER OR ON THE SOCIAL BENEFITS OF DOING NOTHING. THE PROSE OF SRĐAN VALJAREVIĆ. “PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 75–89. ISSN 1733-165X. The category of authenticity, which was scientifically discussed by Lionel Trilling in his book *Sincerity and authenticity* from 1972, is the starting point for considering Srđan Valjarević’s prose. Referring to the values on which he built his philosophy of sentimentality, the Serbian writer (born in 1967) attempts to find a new lyrical language for describing the surrounding world. For this reason, his achievements can be described as a “new sensibility”. This new form of altruism,

1 E-mail: s.nowak-bajcar@uj.edu.pl

a form that allows the artist "to be themselves" is an alternative to the forms of ostentatious social involvement. Based on the individuality the "subtler language" of the weak subjectivity is – according to Valjarević – able to resist the problems and crises of the modern world.

Stałem jakieś pół metra od autoportretu van Gogha. Patrzyłem. [...] Kiedyś czytałem jego *Listy do brata*, tę książkę. A potem poczułem chęć zobaczenia obrazów. Niektóre napotykałem w publikacjach, miały formę reprodukcji i w ten sposób dowiadywałem się, że ich autorem jest van Gogh. To było w porządku. Ale kiedy staniesz pół metra. Kiedy staniesz pół metra od płótna, Od któregoś z płócien van Gogha, Możesz dostrzec zawijasy van Gogha. Możesz zobaczyć van Gogha malującego ponurych wieśniaków Przy stole i widzisz, że niektóre obrazy są maziste. Możesz patrzeć i zaglądasz Prosto w oczy, Vincenta, Który maluje swój pokój, I szuka, szuka i zużywa żółtą farbę. Możesz zobaczyć, jak patrzy na swoje buty i Jak z tych poszarpanych, zużytych i rozwiązanych sznurowadeł Taki van Gogh wysnuwa i cedzi samego van Gogha. Możesz zobaczyć jak ciężko pracował. I wciąż mu było mało tej pracy. Możesz zobaczyć, ile obrazów musiał jeszcze namalować, widzisz, że rzeczywiście tego chciał, ale nigdzie nie można zobaczyć, dlaczego nigdy dość takich obrazów, i w ogóle, takich rzeczy. Nigdy nie jest dość prawdziwych rzeczy. Tego nie da się zobaczyć. Tylko wtedy, gdy patrzysz na pokój Vincenta i na samego człowieka, widzisz, że tak właśnie jest (Valjarević 1994: 48-49)².

Listy do brata Vincenta van Gogha wzmiankowane mimochodem w powyższym fragmencie powieści *Ljudi za stolom* (Siedzący za stołem) z 1994 roku serbskiego pisarza Srđana Valjarevicia (ur. 1967) stanowią ważne źródło jego artystycznych inspiracji i odniesień. Korespondencja holenderskiego malarza jest autobiograficznym świadectwem tragizmu życiowych doświadczeń artysty, zapisem dążeń twórczej jednostki do życia w zgodzie z sobą i ze swoim powołaniem. Dramat niemożności spełnienia oczekiwań innych, zmagania z brakiem środków do życia oraz chorobą będącą artystycznym i życiowym piętnem opisane w tym epistolarnym dokumencie to jedno z zagadnień sytuujących się w centrum zainteresowań Valjarevicia, który w swoich utworach podejmuje dyskusję ze społecznie utrwalonym wizerunkiem twórcy, stereotypowymi i strywializowanymi wyobrażeniami na temat warsztatu jego pracy, misji i posłannictwa oraz związków sztuki i życia.

2 Wszystkie cytaty obcojęzyczne, o ile nie wskazano inaczej, przywołuję we własnym tłumaczeniu – S.N.-B.

Tematyka ta w sposób eksplicytny pojawia się w powieści *Komo* (Como) z 2007 roku. Jej bohater – pisarz – niespodziewanie (formularz aplikacyjny w języku angielskim wypełnił za niego kolega) zostaje stypendystą Fundacji Rockefellera, a przyznany mu miesięczny pobyt w będącej jej własnością luksusowej willi Serbelloni w miejscowości Bellagio nad jeziorem Como ma przeznaczyć na intensywną pracę nad powieścią i integrację z innymi stypendystami poprzez uczestnictwo w przygotowanym przez gospodarzy wyszukanym programie kulturalnym oraz gastronomicznym. Zanedbując te atrakcje, bohater wykorzystuje stypendium na spacery po okolicy, podczas których obcuje z naturą i nawiązuje kontakty z mieszkańcami, degustując przy tym w sposób nieumiarkowany lokalne trunki. W powszechnym odbiorze nie robi zatem nic, w każdym razie nic, co nazwać by można pracą twórczą.

Świadomy konieczności sprostania oczekiwaniom innych, pisarz z Serbii zaczyna jednak uczestniczyć w grze narzuconej mu przez społeczne reguły zachowań, posiłkując się kłamstwami na temat swojej aktywności literackiej, których egzemplifikacją jest poniższy dialog z jedną ze stypendysek, panią Brown:

‘Dlaczego nigdy nie pojawia się pan na obiedzie?’ zapytała.

‘Nie mogę się obudzić na czas’, odpowiedziałem.

‘Pan pisze w nocy?’

‘Tak, tak, piszę do późnych godzin nocnych’.

‘Ale przecież pominięcie obiadu to niepowetowana strata!’

‘Wiem, pominięcie czegokolwiek tutaj jest niepowetowaną stratą, ale jestem bardzo zapracowany’, stwierdziłem.

‘Pracuje pan nad powieścią?’ zapytała.

‘Tak, pracuję nad powieścią’, odpowiedziałem.

‘Czy poczynił Pan już jakieś postępy? Mamy tu idealne warunki do pracy, nieprawdaż?’

‘Tak, warunki są wspaniałe i świetnie mi idzie’ odrzekłem (Valjarević 2006b: 30-31).

Powieściowa droga narratora-bohatera przebiega od pozornej akceptacji konwencji i konwenansów (kłamstw) panujących w odciętym od realnego, zwyczajnego życia luksusowym ośrodku we Włoszech (w którym bieg czasu wyznacza rytm wspólnotowych rytuałów: śniadanie – obiad – kolacja – program kulturalny) do wypowiedzenia prawdy o sobie, którą w dużym uproszczeniu sprowadzić można do stwierdzenia, że podczas pobytu stypendialnego bohater nie pisał powieści, a więc nie wywiązywał się z deklaracji złożonej w formularzu aplikacyjnym. „[...] W końcu przestałem wszystkich okłamywać” – stwierdza z ulgą bohater (Valjarević 2006b: 90).

Proces odchodzenia od kłamstwa do szczerości przedstawiony przez serbskiego pisarza w powieści *Komo* na przykładzie zagadnień związanych z twórczością artystyczną wpisuje się w refleksję na temat relacji pomiędzy społeczeństwem a jednostką i kształtowania jej tożsamości z punktu widzenia możliwości wypowiedze-

nia przez jednostkę prawdy o sobie. Problematyka ta ujęta w powieściowe ramy przez Valjarevicia stanowi przedmiot naukowej refleksji Lionella Trillinga. W swojej książce z 1972 roku pt. *Sincerity and authenticity* (Szczerość i autentyczność) zaprezentował on wspomniane zagadnienie w perspektywie przechodzenia od idei szczerości do idei autentyczności. Proces ten, zainicjowany w kulturze europejskiej w XVIII wieku, kiedy to następowało stopniowe przenoszenie źródła moralności z zewnętrznego autorytetu do „wewnętrznej głębi” człowieka (Taylor 31-35), polegał na przechodzeniu od postawy odgrywania roli społecznej określonej przez status społeczny (urodzenie) jednostki do postawy nieskrępowanej realizacji własnego „ja”, a zatem od wypełniania powinności narzuconych przez reguły zachowań społecznych do życia w zgodzie z sobą.

Szczerość – pisze Anna Wiczorkiewicz – wiąże się z brakiem fałszu w sytuacjach społecznych: dany człowiek jest tym, kogo odgrywa, żyje takim życiem, które jest jego życiem i nie wysuwa nieuzasadnionych roszczeń. Natomiast koncepcja autentyczności, która skryształizowała się w erze romantyzmu skłania do tego, by same sytuacje społeczne ujmować jako opresyjne. Autentyczność kryje się we wnętrzu jednostki, w jej pragnieniach, uczuciach, dążeniach (Wiczorkiewicz 315).

Ideę autentyczności, stojącą w opozycji wobec wzorców przedoświeceniowych, wywodzi się między innymi z refleksji Kartezjusza i Johna Locke’a, w której wola jednostki miała status uprzedni w stosunku do relacji społecznych (Taylor 31). Możliwe jest zatem jej postrzeganie nie tylko w kategoriach opozycji: to, co zewnątrz – to, co wewnętrzne, ale także przez pryzmat konfliktu tego, co indywidualne, i tego, co wspólnotowe.

Proces, który w planie jednostkowym, wykorzystując w swojej twórczości konwencję autobiograficzną, przedstawił Valjarević, uznać można za metonimię przemian zaprezentowanych przez Trillinga w odniesieniu do zjawisk kulturowych. Co więcej, proces opisany w utworach serbskiego pisarza można by określić mianem dorastania/dojrzenia do autentyczności. W tym kontekście twórczość Valjarevicia potraktować można nie tylko jako autobiograficzne świadectwo życia w zgodzie z sobą, ale także jako pewien artystyczny manifest.

Problematykę tę Valjarević rozwijał konsekwentnie od swojej pierwszej, niezauważonej przez krytykę literacką powieści pt. *List na korici hleba* (Liść na skórce chleba) z 1990 roku. Tworzą ją kalejdoskopowo przywoływane migawki (obrazy, sceny) z życia bohatera-narratora, który opowiada o swoim dzieciństwie na belgradzkiej prowincji. Nie są one połączone ciągiem przyczynowo-skutkowym, nie znamy zasady, która wyznaczałaby porządek fragmentów ponumerowanych od 1 do 110. Ich związek z pozostałymi powieściami staje się oczywisty w chwili, gdy uświadomimy sobie, że zapiski narratora-autora rejestrują nie tylko proces dorastania dziecka i jego wkraczanie w dorosłe życie, ale także stopniowe dorastanie do roli pisarza.

Celowo nie posłużyłam się w tym miejscu pojęciem „dojrzewania”, ponieważ dojrzenie do bycia artystą nie jest dla Valjarevicia tożsame z dojrzałością w słownikowym znaczeniu tego słowa. Oto jak rozumie ją bohater:

Dojrzałość? Jest wtedy, gdy mówimy: „Już wrzesień... pora zebrać śliwki”. Ale ja nie jestem owocem. Nie jestem smaczny, nie jestem soczysty, nie spadam z drzewa. Kiedy w końcu dojrzejesz, ukończysz szkołę, pójdziesz do wojska, spoważniejesz? Pieprzę salutowanie. Wszędzie tylko truskawki. Próbuje udawać głupiego. Pracuję nad tym. Stukanie palcem w arbuza i osłuchiwanie dojrzałości (Valjarević 1990: 64).

Podając w wątpliwość społeczne kryteria określania dojrzałości i przywołując to jej znaczenie, które odnosi się do świata roślin³, Valjarević wyraźnie się od nich dystansuje. Powieściowy bohater na oczach czytelnika staje się pisarzem, który w sposób świadomy odmawia socjalizacji, opowiadając się za niedojrzałością. Staje się ona filozoficzną przesłanką umożliwiającą Valjareviciowi demystyfikację utrwalonych społecznie, skonwencjonalizowanych wyobrażeń na temat warsztatu pracy pisarza. Kreując sylwetkę bohatera-outsidera, serbski pisarz w swojej autobiograficznej prozie żartobliwie odcina się zarówno od przekonań o wybrańczym statusie pisarza obdarzonego społeczną misją i posłannictwem, jak i od tez głoszących potrzebę uwolnienia twórców od takich zobowiązań. Czyni to, podejmując w powieści *Komo* ironiczną grę z konwencją „wyczerpywania literatury”, „brulionu”, z powieściowym zapisem podejmowanych przez pisarza wysiłków, unaocznianych czytelnikowi jako wyraz twórczej niemocy. Valjarević przewrotnie odwraca ten proces, prezentując nie dramatyczne usiłowania, lecz tzw. nicnierobienie, w efekcie którego dochodzi do powstania powieści tematyzującej te stany. Czym zatem – pyta serbski pisarz – zajmuje się twórca wówczas, gdy – z punktu widzenia obserwatorów – nic nie robi? Jak wygląda proces pozyskiwania materiału na powieść i przetwarzania go w dzieło sztuki?

Udzielając szczerzej odpowiedzi na te pytania, Valjarević wysuwa postulat autentyczności utożsamiający bycie artystą z byciem sobą (wiernością sobie). To, co w powszechnym odbiorze postrzega się jako „nicnierobienie”, a więc: doświadczenie świata i rejestrowanie fenomenów codziennego życia w jego ulotności i niepowtarzalności, jest, według niego, misją i zadaniem twórcy. Bohater powieści *Ljudi za stolom* stwierdza:

3 Pod hasłem „dojrzały” w *Słowniku języka polskiego* znajdziemy następujące znaczenia tego słowa: 1. «o owocach, roślinach uprawnych: nadający się do jedzenia lub do zebrania z pól» 2. «o organizmach żywych: rozwinięty pod względem biologicznym» 3. «o człowieku: ukształtowany pod względem umysłowym i emocjonalnym» 4. «o wytworach umysłu człowieka: osiągnący doskonałość» 5. «o zjawiskach społecznych, kulturowych: w pełni ukształtowany, mający wszystkie typowe cechy» 6. «o surowcach, przetworach: taki, który osiągnął odpowiednią jakość w wyniku fermentacji, reakcji chemicznych itp.» (Bańko et al., źródło internetowe).

Dało się stąd słyszeć ciche chlupotanie wody, w dole, przy brzegu. Czulem zapach jeziora, przynoszony przez łagodny wiatr. Nie było wówczas niczego, co przytłacza. Przez cały czas, zewsząd, ptaki, tylko je było słyhać, i odgłos kruchych, suchych liści spadających na ziemię. I wtedy, nagle, usłyszałem dudnienie pociągów w oddali. Przyjemnie było notować to wszystko właśnie w tym miejscu, w tej chwili. I właśnie to uczyniłem. Ale jeszcze przyjemniej było nie robić nic, zupełnie nic, otworzyć szeroko oczy, nasłuchiwać i starać się, by niczego nie przeoczyć (Valjarević 1994: 32).

Zdolność wsłuchiwania się w odgłosy rzeczywistości i jej wnikliwej obserwacji to cechy bohatera-narratora prozy Valjarevicia. Powrót do przeżyć wewnętrznych, do własnej intymności, świata „prawdziwego” oznacza pochylenie się nad życiem i odczuciami w całej ich codziennej, trywialnej prostocie, ale i w ich pięknie. Postulując współlistnienie człowieka z naturą, w swoich utworach Valjarević zderza egzystencję usztywnioną (społeczną) z prywatnym światem łagodnych emocji (szczeroci, naiwnoci, empatii i czulości) swojego podszytego dzieckiem bohatera-narratora. Jego sposób oglądu rzeczywistości stanowi wyraz filozofii niedojrzałości, która będąc narzędziem demaskowania wszelkich przejawów konwencjonalizacji życia, jest zarazem artystycznym manifestem, dającym odpowiedź na pytanie o miejsce człowieka (artysty) w świecie. Miejsce to – obrzeża społeczeństwa – wyznacza stanowiąca konsekwencję tej niedojrzałości szczególna wrażliwość bohaterów prozy serbskiego pisarza, będąca rodzajem ich społecznego nieprzystosowania, naiwnoci i bezbronności.

Kreacja bohatera-outsidera, przynależącego do „straconej generacji”, która nie uniknęła doświadczenia wojny, zwrot w stronę autobiografizmu i wybór techniki realistycznej to te cechy prozy Valjarevicia, które łączą ją z wypowiedziami innych twórców debiutujących w Serbii w latach dziewięćdziesiątych (Vladimir Arsenijević – ur. 1965, Zoran Ćirić – ur. 1962, Aleksandar Ilić – ur. 1981, Slobodan Ilić – ur. 1971, Igor Marojević – ur. 1968, Vladan Matijević – ur. 1962). Ich dokonania określane są mianem neonaturalizmu, neorealizmu, hiperrealizmu lub nowego mimetyzmu.

Powrót do tendencji realistycznych widoczny w serbskiej prozie w latach dziewięćdziesiątych był reakcją na wojnę towarzyszącą rozpadowi Jugosławii i – w przekonaniu przedstawicieli młodej generacji twórców – miał stanowić sprzeciw wobec postmodernizmu⁴. W kontekście rozpadu dotychczasowej ojczyzny i traumy, jaką niosła ze sobą wojna, postmodernistyczne gry wydawały się młodemu pokoleniu strategią nieodpowiednią do opisu rozgrywającego się wokół spektaklu śmierci (Ilić 184). Idee te przybierały postać deklaracji i wystąpień o charakterze antywojennym i antynacjonalistycznym. Za rodzaj manifestu uznać można posłowie do antologii

4 Podobnie zresztą, w kategoriach sprzeciwu wobec postmodernizmu, odczytywał zwrot w stronę realizmu w literaturze rosyjskiej Michaił Epsztejn (Epštejn 441).

Pseći vek (Pieskie czasy) z 2000 roku, autorem którego jest Saša Ilić. W publikacji reprezentowana była twórczość autorów urodzonych pomiędzy 1971 a 1976 rokiem: Nenada Jovanovicia, Srđana V. Tešina, Sašy Ilicia, Borivoja Adaševicia, Mihajla Spasojevicia i Uglješy Šajtinca. Redaktor tego zbioru opowiadań powrót do poetyki realistycznej i zwrot ku zaangażowaniu uznał za obywatelską „konieczność” wynikającą z zaistniałej sytuacji politycznej i umieścił debiuty „młodych” w kontekście zainicjowanych w listopadzie 1996 roku i trwających do marca 1997 roku ulicznych protestów przeciwko fałszowaniu wyborów i polityce Slobodana Miloševicia (Ilić 178-179)⁵.

Z drugiej jednak strony pisarze tej generacji znaleźli się w grupie twórców, których utwory wcześniej, w 1997 roku zasiłyły antologię *Tajno društvo* (Tajne bractwo) zredagowaną przez Vasę Pavkovicia – krytyka literackiego reprezentującego starsze pokolenie „postmodernistów”. Twórczość „młodych”: Zorana Ćiricia, Narcisa Agaticia, Zorana Pešicia, Mikaila Bodiroma, Niny Rabrenović, Jeleny Rosić, Veselina Markovicia, Gorana Petrovicia, Vladimira Tasicia, Đorđa Jakova, Vuleta Žuricia, Dejana Ilicia oraz Srđana Valjarevicia określił on w posłowie mianem „przeformułowanej prozy realistycznej”, postrzegając ją nie w kategoriach zerwania, odcięcia od literackich dokonań poprzedników, lecz w kategoriach ciągłości, dialogu z ich głosem (Pavković 146-147).

Spostrzeżeniom Pavkovicia trudno odmówić słuszności. Być może tryb recepcji utworów zamieszczonych w obu antologiach wynikał nie tylko z różnicy wieku ich redaktorów, ale także ze specyfiki historycznego momentu, w którym zostały one wydane. W 1997 roku potrzeba odcięcia się od starszych roczników i dokonania „rewolucyjnej” zmiany nie była jeszcze tak silna jak w 2000 roku, kiedy społeczne niezadowolenie osiągnęło apogeum, doprowadzając do obalenia reżimu Slobodana Miloševicia. Niezależnie jednak od przyczyn tego stanu rzeczy, na tle tej wyraźnie zróżnicowanej neorealistycznej produkcji rówieśników generacyjnych Valjarevicia, którzy sprzeciw wobec postmodernizmu łączyli manifestacyjnie ze społecznym zaangażowaniem i programowością, jego twórczość jest zjawiskiem całkowicie odrębnym i to z kilku powodów.

Odwołuje się ona bowiem do wspomnianej wcześniej sprzeczności pomiędzy egzystencją konwencjonalną a istnieniem naturalnym, a więc do wartości, na których budował swoją filozofię sentymentalizm, stanowi próbę odnalezienia nowego lirycznego języka dla ich opisu (nie bez znaczenia jest fakt, że swoją działalność literacką Valjarević rozpoczął jako poeta) i z tego powodu można określić ją mia-

5 Powolne, nazywane „spacerami”, przemarsze mieszkańców Belgradu odbywały przy wtórze gwizdków, piszczałek oraz odgłosów uderzeń w garnki i metalowe naczynia, a ich celem było m.in. zakłócanie wiadomości nadawanych przez serbską telewizję państwową RTS. Nastroje społeczne znalazły odzwierciedlenie w aktywności „młodych” na łamach czasopisma „Reč” (Słowo), które otworzyło dla nich swoje łamy dzięki nowopowstałej rubryce „strefa pieszych”. Prezentowano w niej teksty stworzone z zamiarem „przepisywania rzeczywistości”.

nem nowej wrażliwości⁶. Naiwność i bezinteresowność, zachwyty i afirmacja, na których człowiek buduje swoje relacje ze światem, w filozofii Valjarevicia to elementy odróżniające prozę tego pisarza od dokonań jego kolegów po piórze. Celem twórcy jest ukazanie epifanijnego wymiaru istnienia w znaczeniu, jakie nadał temu terminowi James Joyce (Joyce 216), poszukiwanie „łśnień”, błysków życia w jego najbardziej prozaicznych przejawach. Jak zauważa Trilling, tym, co objawia się podczas epifanii, jest „duch w samej swojej negacji, zdegradowany i zdemobilizowany przez codzienność” (Trilling 83), zatem powrót do trywialnej i banalnej – jak mogłoby się wydawać – tematyki codzienności ma na celu jej uwznioślenie, obdarzenie znaczeniem, nadanie jej charakteru duchowego.

Choć w prozie Valjarevicia widoczna jest wyraźna afirmacja podmiotowości opartej na indywidualizmie i rezerwa autora wobec wspólnotowego wymiaru ludzkiego istnienia czy ostentacyjnego ideologicznego zaangażowania w problemy dotyczące rzeczywistości, postawa bohatera-narratora prozy serbskiego pisarza nie jest wyrazem obojętności czy przejawem „kultury narcyzmu” postrzeganej w kategoriach uznania zasady „samorealizacji za kluczową wartość w życiu” a także odrzucenia „wszelkich wymogów moralnych i trwałych więzi międzyludzkich”, o której pisał Charles Taylor w *Etyce autentyczności*, diagnozując nowoczesność i jej „bólaczki” (Taylor 9, 48). Kontestując więzi społeczne jako płaszczyznę identyfikacji i wydobywając potrzebę autentyczności, serbski pisarz nie popada w nihilizm, lecz swoje „poczucie istnienia” odnajduje w jedności z naturą jako rzeczywistością bardziej autentyczną.

Jeśli autentyczność oznacza wierność samemu sobie – zauważa Taylor – dotarcie do własnego *sentiment de l'existence*, to niewykluczone, że można ją urzeczywistnić w pełni tylko wtedy, kiedy uznamy, iż uczucie to łączy nas z większą całością. Być może nieprzypadkowo w okresie romantyzmu powiązано poczucie istnienia z poczuciem przynależności do natury (Taylor 89).

Zarówno kultywowanie więzi z nią, jak i powrót do świata uczuć to – parafrazując określenie Agaty Bielik-Robson – „romantyczne źródła”, z których wywieść

6 Dokonania Valjarevicia są, jak sygnalizowałam, zjawiskiem odosobnionym w literaturze serbskiej, odmiennie niż w literaturze rosyjskiej, w której wspomniany sposób literackiego oglądu rzeczywistości przybrał formę nurtu, opisywanego za pomocą różnorodnych określeń: nowej szczerości, neosentymentalizmu, neotradycjonalizmu, nowego autobiografizmu, nowego tradycjonalizmu, nowej powagi, nowej sentymentalności, nowej utopijności, transsentymentalności, sentymentalizmu krytycznego, sentymentalizmu metafizycznego, nowej czułości. Choć – jak zauważa Anna Syska – wielu krytyków w swoich opisach odwołuje się do wartości obejmujących pole semantyczne sentymentalizmu: czułości, szczerości, serdeczności, co może świadczyć o próbach wskazania XVIII-wiecznego nurtu jako źródła tendencji, to jednak wielość i odmiennosc tych koncepcji oraz brak wyraźnej refleksji poświęconej związkom nowych tendencji z sentymentalizmem świadczą o tym, że chodzi tu raczej o kategorię sentymentalności, czyli pewien ponadhistoryczny „koncept emocjonalności” (Syska 123-126).

możemy koncepcję podmiotowości w prozie Valjarevicia. One sprawiają, że proza serbskiego pisarza doskonale wpisuje się w rozpoznania Taylora. Co więcej, można nawet stwierdzić, że staje się ona wyrazem poszukiwania „czulszego”, „subtelniejszego” języka, o którym pisał kanadyjski filozof, zapożyczając to określenie bezpośrednio od Persy’ego Bysshe Schelleya i pośrednio od Earla Wassermana (Pawelec 364). Kontakt z naturą nie ma w twórczości Valjarevicia wymiaru eskapistycznego. Powrót na jej łono nie jest bowiem dla niego utopią, nie pełni ona w jego twórczości funkcji *loci amoenis*. W przyrodzie serbski pisarz poszukuje wewnętrznego ładu, harmonii, równowagi. Pojawiające się w jego utworach opisy natury utrwalają w sposób nieselektywny wycinki rzeczywistości, są zapisami chwili, obserwacjami uwolnionymi od intelektualnego namysłu, a tym samym od chęci wyjaśniania, rozumienia czy przede wszystkim zawłaszczania:

Znowu widzę łódkę a w niej dwoje ludzi. Mężczyzna i kobieta. Znowu mężczyzna i kobieta. Tak wiele par. Słaby silnik zaburtowy i mężczyzna za sterem. Wszystko takie przewidywalne.

Znowu kaczk.

Czekają aż łódź podpłylnie. I wtedy.

Nurkują.

Mija mniej więcej dziesięć sekund. I wtedy.

Wynurzają się.

W jakimś innym miejscu (Valjarević 1994: 118).

Obserwacje te łączą w sobie dziecięcą czystość, świeżość i niewinność z powściągliwością i zadumą, zaś ich zwieńczeniem jest swoiste zawieszenie, niedopowiedzenie. Medytacyjny charakter tych opisów, w których podmiot zatraca się w opisywanym przedmiocie, zbliża je do haiku. Taka forma zapisu sposobu doświadczania natury jest zarazem dowodem na to, jak ważną rolę odgrywają u Valjarevicia artystyczne inspiracje, na które wskazuje on w swoich powieściach. W przywołanych na początku *Listach do brata* van Gogha znajduje się wypowiedź malarza, którą z powodzeniem odnieść możemy do twórczości serbskiego pisarza:

Kiedy studiuje się sztukę japońską, widzi się, że człowiek mądry, inteligentny, filozof, spędza czas na czym? Na badaniu odległości ziemi od księżyca? Na zgłębianiu polityki Bismarcka? Nie, studiuje źdźbło trawy.

Ale to źdźbło trawy pozwala mu później rysować wszystkie rośliny, a potem pory roku, pejzaże, zwierzęta, wreszcie postać ludzką. W ten sposób spędza życie i życie jest zbyt krótkie, żeby mógł zrobić wszystko.

Proszę, czy to, czego uczą nas prości Japończycy, którzy żyją wśród przyrody, jakby sami byli kwiatami, nie jest niemal prawdziwą religią?

I nie można studiować sztuki japońskiej nie stając się zarazem bardziej wesołym i szczęśliwym; trzeba powrócić do natury mimo naszego wykształcenia i naszej pracy w świecie konwencji (van Gogh 378).

Romantyczny rodowód indywidualizmu, którego potrzebę głosi w swojej prozie Valjarević, rodzi pytanie, czy potrzeba ta ma oznaczać całkowitą rezygnację z uczestniczenia w życiu społecznym? Czy „nicnierobienie” pisarza – powieściowego bohatera prozy Valjarewicia – jest przejawem jego rzeczywistego niezaangażowania w problemy rzeczywistości, w której żyje? Jak zauważa Susan Sontag,

Romantycy wynaleźli indywidualizm jako usprawiedliwienie nieróbstwa, a także pretekst, by odrzuciwszy burżuazyjne powinności, żyć wyłącznie dla swej sztuki. Był to sposób wycofywania się ze świata bez potrzeby wzięcia na siebie odpowiedzialności za ten akt – co stanowiło zresztą fabułę *Czarodziejskiej góry* (Sontag 35).

Valjarević, sytuując przestrzeń swojego utworu w domu pracy twórczej położonym w górach, nawiązuje do symboliki sanatorium dla chorych na gruźlicę, w którym rozgrywa się akcja wspomnianej przez Sontag powieści Thomasa Manna. Przywołując Mannowską diagnozę wystawioną w obliczu pierwszej wojny światowej kulturze europejskiej, serbski pisarz formułuje pytanie zarówno o kondycję współczesnego mu świata bałkańskiej prowincji targanej przez bratobójcze wojny, którą na krótko opuścił narrator jego powieści, jak i o kondycję Zachodu, do którego na krótki czas przybył. Pobyt nad jeziorem Como stanowi dla bohatera gest dobrowolnej ucieczki od rzeczywistości, tym bardziej dobitny, że obciążony świadomością toczącej się w jego kraju wojny. Taka ucieczka nie jest jednak możliwa. „Życie próżniacze”, jakie wiodą stypendyści poddający się ustalonym rytmowi dnia, Valjarević zderza z jeszcze bardziej „próżniaczym”, bo wyłamującym się z ustalonych reguł kontestacyjnym zachowaniem narratora, który w luksusowych warunkach, symulujących życie, nie jest w stanie niczego stworzyć, co dezawuuje wartość otrzymanej nagrody – stypendium. Przestrzeń oderwana od życia nie jest miejscem artysty, mówi Valjarević, choć – jak pokazuje fakt, że pobyt we Włoszech przyniósł wymierny efekt w postaci powieści *Komo*⁷ – może być materiałem, impulsem do stworzenia dzieła.

Rejestracja codziennych, zwykłych chwil, odsłaniających duchowy wymiar rzeczywistości, jest podstawowym celem serbskiego pisarza, jednak ich nieunikniony kontekst, obecny w prozie Valjarewicia jako tło, stanowią te zdarzenia, które dla doświadczającego ich podmiotu są sytuacjami granicznymi. Jawią się one bohaterowi jako momenty poznawcze, pozwalające odkryć nowe, nieznanne dotąd oblicze co-

7 W jednym z wywiadów Valjarević stwierdził, że po wydaniu książki rozesłał on ją osobom, które opisał w powieści (Valjarević 2007b, źródło internetowe).

dzienności. Taki charakter mają obrazy Belgradu zimą 1993 roku w powieści *Zimski dneonik* (Zimowy dziennik) z 1995 roku. Choć trwająca wówczas wojna nie pojawia się jako pierwszoplanowy temat, spaceru bohatera po mieście są beznamiętnym, pozbawionym patosu i jakichkolwiek emocji zapisem scen z życia miasta, którego mieszkańcy zmagają się z codziennością⁸. Wśród notatek rejestrujących zdarzenia „zwykłej” na pozór codzienności znajdziemy także obserwacje, będące dobitnym komentarzem toczącej się wówczas wojny:

22 grudnia – środa. [...] O 18.05 na ulicy Sindelicia słyszę, jak jakiś chłopiec opowiada swoim rówieśnikom, że jego ojciec ma w domu dwa pistolety. Potem mówi, że ojciec pozwala mu jeden z nich potrzymać. To było ostatnie, co usłyszałem, zaraz potem skręcili w Požarevačką. Przypatrywałem się im. Znamy ten zatrważający system wychowawczy, oparty na kulcie siły, przemocy i lepszemu uzbrojeniu. System, który całkowicie pogrążony jest w kłamstwie. W ojcu, który jest zakłamany. We wspólnocie, wytwarzającej i utrwalającej kłamstwo. Kłamstwo jest wszechobecne i z niego wywodzi się podziw i wiara. I niemożność rozpoznawania. Jedyna szansa w tym, że pewnego dnia wyjdziemy od ojca. W nim jest nadzieja. I w tobie. W tym chłopcu (Valjarević 2006c: 23).

Dzięki temu zapisowi ujawnia się jeszcze jedna, oprócz poznawczej, wartość, jaką Valjarević przypisuje niedojrzałości. W przywołanym powyżej opisie relacji dorosłego i dziecka pisarz symbolicznie przedstawia znaczenie figury ojca (mężczyzny) w procesie kształtowania, kulturowego utrwalania i przekazywania wzorców etycznych, jednocześnie nienachalnie wskazując na konieczność rewizji metod wychowawczych, które umacniają kult siły.

Powracając w tym miejscu do źródła określenia „subtelniejszy język”, warto zwrócić uwagę na pewną, trudno jednoznacznie stwierdzić, czy zamierzoną, zbieżność poglądów Valjarevicia i interpretacyjnego potencjału poematu Persy’ego Byshe Shelleya *The revolt of islam* (Rokosz islamu), z którego się ono wywodzi. W poszukiwaniu owego „subtelniejszego języka” bohaterka (co ważne) poematu, Cythna bez powodzenia próbuje uczynić swoim sprzymierzeńcem orla (ucząc go podawania nici), symbolizującego męskość i siłę, by następnie ów uniwersalny język całej ludzkości – wrażliwość – odnaleźć w sobie. U Shelleya czytamy:

And on the sand would I make signs to range
 These woofs, as they were woven, of my thought;
 Clear, elemental shapes, whose smallest change
 A subtler language within language wrought:

8 Podkreślenia domaga się różnica, jaka dzieli kontemplacyjne, samotnicze wędrówki opisane przez Valjarevicia w jego utworach i przywodzące na myśl karnawałowe pochody, hałaśliwe spaceru mieszkańców Belgradu w ramach obywatelskich protestów, z którymi Ilić łączył działalność literacką swoich generacyjnych kolegów.

The key of truths which once were dimly taught
In old Crotona (Shelley, źródło internetowe, ww. 3110-3115).

[I na piasku czyniłam znaki, by pochwycić
Myśli nici, gdy się splatały na krośnie mej duszy;
Czyste, pierwotne kształty, których najmniejsza przemiana
Z języka wysnuwała język subtelniejszy:
Klucz prawd, których nauczano niejasno
W starożytnym Krotonie]⁹

Podobnie jak dla romantycznego poety, także dla Valjarevicia odnalezienie subtelniejszego języka jest zwrotem ku sferze uczuciowości stereotypowo „niemęskiej” i kulturowo przypisywanej podmiotom słabym – kobietom i dzieciom. O ile w przypadku Shelleya jego poszukiwania uznać można za próbę określenia auto-poetyckiego idiomu, w przypadku serbskiego pisarza poszukiwanie czułości w sobie jest także jedyną skuteczną formą zaangażowania, stanowiącą odpowiedź na bólaczki rzeczywistości. To one, często będąc dla jednostki sytuacjami granicznymi, pozwalają subtelniejszemu językowi dojść do głosu, budząc wrażliwość, w której tkwi potencjał do (samo)odnowy.

Zapisem takiej rekonwalescencji po traumatycznym doświadczeniu jest *Dnevnik druge zime* (Dziennik drugiej zimy) z 2005 roku, w którym obrazy zarejestrowane podczas spacerów po mieście zyskują dodatkowy sens za sprawą sytuacji, w jakiej znalazł się ich autor. Wykorzystując swoje autobiograficzne doświadczenie, Valjarević prezentuje dramatyczną walkę z własną niemocą po tym, jak zapalenie rdzenia kręgowego, skutek wieloletniego nadużywania alkoholu, wywołało u niego paraliż nóg. Dziennik, prowadzony od 1 grudnia 2004 do 31 marca 2005 roku rejestruje rehabilitacyjne wędrówki po Belgradzie człowieka, który na początku powieści odlicza każdy z trudem uczyniony krok, by na jej końcu przemierzyć bez zatrzymania trasę od swojego domu na skrzyżowaniu ulic Vojislava Ilicia i Ustanićkiej do – nieprzypadkowo żartobliwie wybranego celu – Pomnika Zwycięzcy na Kalemegdanie. Każdej notatce o charakterze dziennikowym towarzyszy wspomnieniowy fragment prozy poetyckiej pochodzącej z czasu, kiedy narrator nie mógł poruszać się o własnych siłach. Brak możliwości szybkiej zmiany miejsca powoduje zmianę sposobu doświadczania czasu, który w odczuciu bohatera zwolnił lub całkowicie się zatrzymał. Sposób prowadzenia zapisków i medytacyjny charakter tej prozy odzwierciedlają możliwości ruchowe bohatera, ponownie uczącego się chodzić i – jednocześnie – po dziesięciu latach, jakie upłynęły od wydania poprzedniej jego książki (*Zimski dnevnik*), powracającego do pisania. To trudne życiowe doświadczenie nie

9 Przekład filologiczny tego fragmentu skonsultował Andrzej Pawelec.

odmienia osobowości „dzieckiem podszytego” narratora, u którego proces ponownej nauki chodzenia wywołuje wspomnienia z dzieciństwa:

O 16.45 znalazłem się na ulicy Skadarskiej. [...] Właśnie tutaj, tyle że na rogu ulicy Simina urodziłem się, a tu, właśnie w tym miejscu uczyłem się chodzić, stawiać pierwsze kroki. Tutaj wtedy mieszkaliśmy, cała moja rodzina. Tu, w małym mieszkaniu zacząłem chodzić, a teraz znalazłem się w podobnym położeniu. Jedyne, czego nie mogę sobie przypomnieć, to tamtej sytuacji sprzed lat. Wtedy zapewne inni cieszyli się bardziej niż ja, to oni „duzi” mieli na co patrzeć, a ja „mały” czułem się, sam nie wiem jak. Ale teraz to ja się cieszę. Patrzę i cieszę się. Jestem mały i duży. Teraz jest to łatwe (Valjarević 2006a: 117).

Staje się ono, podobnie jak wymuszone rehabilitacją spacerów, formą terapii, wybawieniem z beznadziei i kryzysu, doświadczeniem stanowiącym kolejną fazę w procesie dojrzewania do bycia pisarzem, następny etap kształtowania tożsamości. „Choroba przywróciła mnie do życia”, stwierdza serbski pisarz w jednym z wywiadów (Valjarević 2007a, źródło internetowe). I do pisania – można zapewne dodać.

Choć w swoich powieściach Valjarević nie unika ukazywania ciemnych stron istnienia, piętnowanie ich i krytyczna ocena nie są celem tego twórcy. Nie ogląda on i nie komentuje rzeczywistości, lecz dyskretnie podgląda, przeżywa i kontempluje życie utajone, intymne, toczące się w cieniu wielkiej historii, choć niewolnione od jej dramatycznego biegu. Taka postawa nie jest wyrazem narcystycznego zagłębienia w siebie czy obojętności wobec świata, ale stanowi odchodzącą od wspólnotowości i społecznikowskiego aktywizmu odpowiedź Valjarewicia na problemy współczesności. Dobitny komentarz przedsięwzięć prowadzących do nadania działalności artystycznej rangi społecznie pożytecznej, sprowadzających twórczą aktywność do racjonalnych i poddanych dyscyplinie, dobrze zorganizowanych, nastawionych na wymierny efekt działań stanowi przywołany w powieści *Komo* fragment przesłuchania Josipa Brodskiego, który po aresztowaniu przez KGB w 1963 roku został oskarżony o głoszenie poglądów wywrotowych i społeczne pasożytnictwo. W cytowanym przez Valjarewicia wyimku z protokołu czytamy:

Sędzia: Na czym polega wasza praca?

Brodski: Piszę wiersze, tłumaczę i wierzę, że to...

Sędzia: Nie ma żadnego „wierzę”! Stańcie prosto, patrzcie na Wysoki Sąd! Odpowiadajcie na zadawane pytania! Czy pracujecie w pełnym wymiarze godzin?

Brodski: Tak, myślę, że pracuję w pełnym wymiarze godzin.

Sędzia: Odpowiedzi mają być precyzyjne!

Brodski: Napisałem wiersze, mając nadzieję, że zostaną opublikowane; wierzę...

Sędzia: Nie interesuje nas wasza „wiara”. Macie odpowiedzieć: dlaczego nic nie robiliście?

Brodski: Pracuję, piszę wiersze. Pracowałem. Pisałem wiersze.

Sędzia: To nas nie interesuje. Nas interesuje to, w jakim przedsiębiorstwie pracujecie?

Brodski: Miałem umowę z pewnym wydawnictwem. [...]

Sędzia: Wasza specjalizacja?

Brodski: Poeta. Poeta i tłumacz.

Sędzia: Kto was obwołał poetą? Kto was uznał za poetę?

Brodski: Nikt. Kto mnie uznał za człowieka?

Sędzia: Czy studiowaliście?

Brodski: Co miałbym studiować?

Sędzia: Jak zostać poetą. Nigdy nie próbowaliście ukończyć studiów, żeby się przygotować... żeby się tego nauczyć...?

Brodski: Nie wydaje mi się, żeby to była kwestia wykształcenia.

Sędzia: Jak to?

Brodski: Myślałem... Cóż, myślałem, że to pochodzi od Boga... (Valjarević 2006b: 109-111)

Autentyczność to – zdaniem Valjarevicia – kategoria egzystencjalna, pozwalająca człowiekowi na samookreślenie i harmonijne istnienie. Bycie sobą, empatyczne doświadczanie codzienności jest jedynym skutecznym, pozbawionym przemocy remedium na problemy jednostki i świata wokół niej oraz wiarygodną formą altruizmu pisarza. Taka koncepcja podmiotowości ma stanowić

[...] źródło oporu wobec świata gwałtownych zmian i rozpadających się horyzontów a zarazem źródło pewnego oparcia, ma stać się brakującym centrum [...], solidnym, głęboko uwewnętrznionym środkiem świata, który ostałby się w obliczu każdej próby dekoncentracji (Bielik-Robson XXI).

Pojawiająca się w prozie serbskiego pisarza wyrazista figura słabej podmiotowości oznacza także porzucenie przyjętych kanonów artystycznych i zwrot ku koncepcji sztuki jako wyrazowi osobowości twórcy, jego uczuć i przeżyć oraz jemu tylko właściwemu sposobowi postrzegania, porządkowania i opisywania świata. W ten twórczy indywidualizm wpisany jest postulat subtelniejszego języka oparty na zwrocie ku dziecięcej wrażliwości, naiwności i bezinteresowności, dzięki którym, poprzez epifanie bytu i przyrody, życie odzyskuje swój duchowy wymiar. Taki sposób mówienia o sobie i o świecie – szczere „sobąpisanie” z punktu widzenia powinności społecznych określane mianem „nicnierobienia” pozwala jednocześnie przepracować traumy, które – niezależnie od ich przyczyn – dotyczą jednostkę. Na tym polega – zdaje się mówić Valjarević – terapeutyczna funkcja literatury.

BIBLIOGRAFIA

- Bielik-Robson, Agata. „My, romantycy. Źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora”. Taylor, Charles. *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. Marcin Gruszczyński et al., oprac. T. Gadacz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. S. VII-LIV.
- Epštejn, Mihail Naumovič. *Postmodern v ruskoj literatury*. Moskwa: Vysšaâ škola, 2005.
- Gogh, Vincent van. *Listy do brata*. Przeł. Joanna Guze, Maciej Chełkowski. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Ilić, Saša. „Rani radovi. Reč priredivača”. *Pseći vek*. Red. S. Ilić. Beograd: Beopolis, 2000. S. 178-184.
- Joyce, James. *Stephen Hero. Part of the first draft of 'A Portrait the Artist as a Young Man'*. Oprac. T. Spencer. London: Jonathan Cape, 1975.
- Pavković, Vasa. „Pogovor”. *Tajno društvo: antologija mladih srpskih pripovedača*. Red. V. Pavković. Vršac: Književna opština Vršac, 1997. S. 146-151.
- Pawelec, Andrzej. „Odpominanie języka: Charles Taylor o językowej naturze języka”. *Konteksty Kultury* 3 (2017). S. 360-365.
- Pseći vek*. Red. S. Ilić. Beograd: Beopolis, 2000.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Revolt of Islam. A Poem in Twelve Cantos*. Web. 20.09.2018. <https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/revolt_of_islam/index.html>
- Bańko Mirosław et al., red. *Słownik języka polskiego*. Web. 30.09.2018. <<https://sjp.pwn.pl/szukaj/doj-rza%C5%82y.html>>
- Sontag, Susan. *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przeł. Jarosław Anders. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2016.
- Syska, Katarzyna. „Sentymentalność dziś: idylliczna, elegijna, komiczna”. *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 5 (2010). S. 123-132.
- Pavković Vasa, red. *Tajno društvo: antologija mladih srpskih pripovedača*. Vršac: Književna opština Vršac, 1997.
- Taylor, Charles. *Etyka autentyczności*. Przeł. Andrzej Pawelec. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002.
- Trilling, Lionel. *Sincerity and authenticity*. New York – London: Harcourt Brace Jovanovich, 1974.
- Valjarević, Srđan. *List na korici hleba*. Beograd: LOM, 1990.
- Valjarević, Srđan. *Ljudi za stolom*. Beograd: B92, 1994.
- Valjarević, Srđan. *Dnevnik druge zime*. Beograd: Samizdat B92, 2006a.
- Valjarević, Srđan. *Komo*. Beograd: Samizdat B92, 2006b.
- Valjarević, Srđan. *Zimski dnevnik*. Beograd: Samizdat B92, 2006c.
- Valjarević, Srđan. „Uživati u pisanju”. *Vreme* 837 (18.01.2007). Web. 12.09.2018. <<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=484904>>
- Wieczorkiewicz, Anna. „Powrót wypędzonych kupców (obyczaj i tabu w erze wielości stylów życia)”. *Colloquia Antropologica et Communicativa: Tabu, etykieta, dobre obyczaje* 1 (2009). S. 313-325.

PROWOKACJA, BLUŹNIERSTWO, INTERTEKSTUALNOŚĆ: STRATEGIE (AUTO)MITOLOGIZACJI W TWÓRCZOŚCI SAVY DAMJANOVA

AŁŁA TATARENKO¹

(Львівський національний університет імені Івана Франка)

Słowa kluczowe: (auto)mitologizacja, wizerunek autora, postmodernizm, literatura serbska, Sava Damjanov
Keywords: (auto)mythologization, author's image, postmodernism, Serbian literature, Sava Damjanov

Abstrakt: Ałła Tatarenko, PROWOKACJA, BLUŹNIERSTWO, INTERTEKSTUALNOŚĆ: STRATEGIE (AUTO)MITOLOGIZACJI W TWÓRCZOŚCI SAVY DAMJANOVA. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 91-105. ISSN 1733-165X. W artykule zainteresowanie badawcze koncentruje się na postmodernistycznych strategiach (auto)mitologizacji w twórczości znanego serbskiego pisarza Savy Damjanova. Składnikami tych strategii są prowokacja intelektualna, tworzenie swojego własnego świata literackiego oraz mitu w połączeniu z apokryficznym, ironicznym (czasami pozostającym na granicy bluźnierstwa) stosunkiem do „wielkich narracji” i mitów narodowych oraz intertekstualności (w tym autocytowanie). Szczególne miejsce zajmują strategie autoreprezentacji (tekstualne i wizualne), a także strategie znoszenia granic między rzeczywistością realną a literacką (stosowanie kodu erotycznego w postaci zarówno tekstowej, jak i wizualnej, znoszenie granic między kodami tekstualnym a cielesnym, między fikcją i autobiografizmem, między ciałem pisarza a jego utworami).

Abstract: Ałła Tatarenko, PROVOCATION, SACRILEGE, INTERTEXTUALITY: STRATEGIES OF (AUTO)MYTHOLOGIZATION IN THE CREATIVE WORKS OF SAVA DAMJANOV. “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 91-105. ISSN 1733-165X. In the article we examine the postmodern strategies of (auto)mythologization in the creative work of a well-known Serbian writer, Sava Damjanov. Constituent parts of this strategy include intellectual provocation, creation of a personal literary world and myth combined with apocryphal, ironical (sometimes on the

1 E-mail: allaala@ukr.net

verge of sacrilege) treatment of "great narratives" and national myths, and with intertextuality (including autocitations). Special attention is paid to the strategies of autorepresentation (textual and visual) and to the strategies of leveling the frontiers between "real" and literary reality (the use of erotic code both in textual and in visual form, the leveling of frontiers between textual and corporal codes, between fictional and autobiographical, between the writer's body and his works).

Piśmiennictwo epoki postmodernistycznej (literatury słowiańskie nie są tu wyjątkiem) naznaczone jest przywiązywaniem szczególnej wagi do literackich wizerunków autora empirycznego. Postmodernizm charakteryzuje się strategiami wprowadzania postaci pisarza do tekstu literackiego (zarówno tekstualnymi, jak i wizualnymi), ujawnieniem immanentnej jego obecności w tekście, eksperymentami związanymi z konceptem śmierci autora itd. Pisarze-postmoderniści z reguły nie wykazywali zainteresowania dyskursem autobiograficznym w jego postaci tradycyjnej. Wizerunek autora w jakimkolwiek utworze należącym do postmodernizmu badacze literatury analizują nie tylko w porównaniu z biografią pisarza, lecz również w kontekście jego (auto)poetyki. Literaturoznawcy są zainteresowani maskami autora, jego postaciami, funkcjami "ja-opowieści" – tym, co należy do sfery rzeczywistości literackiej jako autonomicznej przestrzeni sztuki słowa. Jest to związane z literaturocentryzmem jako jedną z cech postmodernizmu i dominującą pozycją trzeciej rzeczywistości – rzeczywistości tekstu literackiego, którą została uzupełniona tzw. realna rzeczywistość oraz rzeczywistość oniryczna (która zdobyła uznanie w epoce modernizmu między innymi dzięki badaniom Sigmunda Freuda). W tej trzeciej, najważniejszej dla postmodernistów rzeczywistości (auto)biografia pisarza podlega tym samym zmianom poetyki co tekst artystyczny.

Drugi etap epoki postmodernistycznej, który jest nazywany terminem *postpostmodernizm*, świadczy o radykalnym powrocie do mimetyzmu, a obecność w tekście obrazu autora empirycznego najczęściej wpisuje się w ramy „nowego autobiografizmu”². Szczególnie interesujące dla badań są przykłady autorskiego metatekstu³ naznaczonego swoistością obu etapów. Do grona owych autorów własnego „świata-tekstu”, w których twórczości wyraźnie odzwierciedla się zmiana paradygmatu, należy znany serbski pisarz Sava Damjanov. Jego proza artystyczna jest przykładem udanej realizacji wielopłaszczyznowego projektu autorskiego, który charakteryzuje się kombinacją kodu tekstualnego oraz cielesnego i może być badany jako przykład postmodernistycznych i postpostmodernistycznych strategii autoreprezentacji.

2 Pojęcia „nowy autobiografizm” używamy w odniesieniu do takich sytuacji, gdy pisarz odwołuje się do własnej biografii w ogólnym kontekście powrotu do życiowej rzeczywistości, charakterystycznego, według Michaiła Epsztejna (Epštejn 1998), dla epoki postpostmodernistycznej.

3 Znana teza o świecie jako tekście w twórczości postmodernistów jest oryginalnie potraktowana i rozwija się poprzez kształtowanie swoistych strategii reprezentacji tekstualnej. Czytanie świata jako tekstu prowadzi do kształtowania Tekstu jako Świata – autorskiego metatekstu, kiedy utwory pisarza są związane motywami, implicytnym wizerunkiem autora, aluzjami oraz bezpośrednim autocytowaniem.

Damjanov (ur. 1956) należy do spadkobierców tradycji awangardy – do postmodernistów, którzy odziedziczyli od poprzedników-modernistów pragnienie zniesienia autorytetów oraz hierarchii, pragnienie innowacji i autokreacji. Jednocześnie jest to klasyczny przedstawiciel „wysokiego postmodernizmu”, który realizuje w swoich utworach literacką rzeczywistość jako pole cywilizacyjnego hedonizmu, a satysfakcję z czytania odbiera nie tylko jako intelektualne, ale również jako zmysłowe doświadczenie⁴. W epoce zmiany dominującego paradygmatu oraz przejścia do praktyk mimetycznych Damjanov kontynuuje tworzenie własnego tekstowego portretu, który można nazwać automitologicznym (przy zachowaniu postmodernistycznego, nieco ironicznego nacechowania tego sformułowania). Do technik artystycznych używanych przez pisarza należą zarówno te wyrażnie postmodernistyczne (intertekstualność, pastisz, parodia), jak i te, które chętnie wykorzystują przedstawiciele (neo)realistycznych prądów (autobiografizm, aluzje odznaczające się aktualnością, materiały zdjęciowe). Z upływem czasu, zgodnie z duchem epoki (i literatury) korelacja tych komponentów się zmienia, a twórczość tego autora pozostaje (auto)ironiczna, epatująca, intelektualna. W wizerunku autora (zarówno implicytnym, jak i empirycznym), Damjanova jako pisarza i bohatera jego utworów czytelnik znajduje postmodernistyczne połączenie *homo legens* i *homo ludens*, dla którego twórczość literacka jest jednocześnie wesołą grą intelektualną i życiem. W tym artykule zainteresowanie badawcze koncentruje się na automitologicznych strategiach pisarza, których składnikami są prowokacja intelektualna, tworzenie swojego własnego świata literackiego oraz mitu w połączeniu z apokryficznym, ironicznym (czasami pozostającym na granicy bluźnierstwa) stosunkiem do „wielkich narracji” i mitów narodowych oraz intertekstualności (w tym autocytowanie). Szczególne miejsce zajmują tu strategie autoreprezentacji (tekstualne i wizualne), a także strategie znoszenia granic między rzeczywistością realną a literacką (stosowanie kodu erotycznego zarówno w postaci tekstowej, jak i wizualnej, znoszenie granic między kodami (tekstualnym i cielesnym), fikcją i autobiografizmem, ciałem pisarza i jego utworami). Mimo że istnieje wiele artykułów poświęconych badaniom twórczości Damjanova⁵ (wybraną bibliografię można znaleźć w tomiku *Glosolalia* (Damjanov 2006b)), kwestie te zostały przedstawione tylko częściowo. Problem autoreprezentacji w XX-wiecznej twórczości Damjanova porusza Tatjana Rosić (Rosić), Vesna Malbaški poświęciła artykuł erotografii pisarza (Malbaški), Branislava Vasić-Rakočević napisała recenzje książek Damjanova (Vasić-Rakočević), Tijana Janković

4 Według macedońskiej badaczki Elizabety Šelevej, w prozie Damjanova „dominuje hedonistyczna poetyka satysfakcji w języku oraz satysfakcji w tekście, jak i oczywista wola do rozkoszy” (Šeleva 735). Tłumaczenie przywoływanych w artykule tekstów obcojęzycznych pochodzi od autora artykułu – A.T.

5 Twórczość Damjanova była również przedmiotem badań polskich slawistów. Na przykład Sylwia Nowak-Bajcar analizowała jego utwory w kontekście poetyki postmodernistycznej (Nowak-Bajcar), Ewa Stawczyk poświęciła uwagę jego fantastyce (Stawczyk).

zapropnowała analizę jednej ze „sprośnych” bajek serbskiego autora, umieszczając ją w szerszym kontekście kulturoznawczym (Janković), a Vesna Jusufović przeanalizowała powieść *Itika Jeropolitika@Vuk*, opierając się na jej autobiograficznym założeniu (Jusufović).

Badanie strategii autoreprezentacji i automitologizacji Damjanova jest ściśle związane z badaniem metatekstu autorskiego, nad którego tworzeniem pisarz pracuje od ponad trzydziestu pięciu lat⁶. Zawiera on przykłady różnych gatunków literackich, wśród których szczególne miejsce posiada gatunek autorski „prička” (*powiastka-(po)dziwka*), która już swoją nazwą sygnalizuje zamiary pisarza⁷. Naszym zdaniem, chodzi tu przede wszystkim o autorską kreację międzygatunkową, która łączy różne rodzaje dyskursu i materiału tekstowego często o charakterze heterogenicznym (montaż, kolaż, fragmenty komiksów, które są postrzegane jako równoprawne części tekstu).

Pierwsze powiastki-(po)dziwki ukazały się przed pojawieniem się książki pod takim tytułem⁸. W *Ciasteczkach, iluzjach, nonsensach* (Damjanov 1989) czytelnik po raz pierwszy spotyka przykłady prowokacyjnej gry tekstowej z własną tożsamością i biografią, z obdarzonym wieloma twarzami bohaterem powiastek-(po)dziwek Sava Damjanovem. W utworach często pojawiają się bohaterowie noszący nazwisko autora (lub jego odmianę): Sava Damjanov, Sava Post-Damjanov, Koder fon Damjanenko. Stosowanie pierwszego z nich jest częścią gry z rzeczywistością i jej zjawiskami, traktowanymi niemimetycznie, drugiego – (post)modernistyczną wersją nazwiska pisarza (autorem *Powiastek-(po)dziwek* (Damjanov 1994) jest, według informacji na okładce, właśnie Sava Post-Damjanov⁹), trzecie jest zaś literackim *alter ego* autora¹⁰. Wszystkie kolejne zbiory małej prozy Damjanova można zaliczyć do autorskiego gatunku powiastki-(po)dziwki. Pomimo różnych tematycznych lub kompozycyjnych szczegółów, wszystkie są prowokacyjne – cechujące się wyrazi-

6 Więcej o metateksie w twórczości Damjanova zob. Tatarenko 2013.

7 Oryginalna nazwa *prička* (autorski neologizm) ma kilka konotacji. Przypuszczalnie jest to deminutywna forma wyrazu *priča* (‘opowiadanie, historia’) oraz wynik kombinacji tego słowa i nazwy żeńskiego organu płciowego, co odpowiada połączeniu tekstualnego i cielesnego kodu w tych utworach. Powiastki-(po)dziwki według Šelevej są „przykładem eksplicytnego połączenia dwóch kodów: tekstualności i seksualności, cielesności” (Šeleva 735). Badaczka słusznie przypomina, że łaciński wyraz *corpus* „konotuje oba referenty: i ciało, i utwór (artystyczny)” (Šeleva 735). Powiastka-(po)dziwka Damjanowa jest jednocześnie sposobem opowiadania oraz główną bohaterką opowiadań.

8 Zbiór *Pričke* (Powiastki-(po)dziwki) ukazał się w 1994 roku.

9 Wieloznaczny prefiks-tytuł *post-* czytelnicy kojarzą z postmodernizmem, a sam autor w powiastce *Sava Post-Damjanov* i *Bóg* ironicznie stosuje go w związku z przerodzeniem bohatera, który staje się inny po spotkaniu z Bogiem, i świętym postem.

10 To nazwisko łączy w sobie zarówno literacką, jak i prywatną genealogię pisarza: poeta serbskiego romantyzmu Đorđe Marković Koder to najbliższa bratnia dusza autora, którego twórczość przez dłuższy czas była w centrum jego zainteresowań naukowych. Ukraińską końcówkę serbskiego (wojewódzkiego) nazwiska Damjanov można traktować jako zbieg okoliczności oraz jako przypomnienie o niektórych ukraińskich gałęziach drzewa genealogicznego.

stym erotyzmem (często na granicy pornografii), pogardliwym ustosunkowaniem do odwiecznych tematów (w tym religii), swobodą skojarzeniową i radością z gier i eksperymentów językowych. Łączy je również wizerunek autora, wszechobecnego Savy Damjanova.

Już w pierwszym zbiorze Damjanova gra z własnym nazwiskiem jest uzupełniona grą z własnym wizerunkiem i faktami własnej biografii. Na przykład powiastka *Ostatnie posiedzenie politbiura dynastii Damjanovych* została zilustrowana obrazkami na kształt komiksu: rysunki, które mają niewiele wspólnego z podpisami pod nimi, pośrednio wskazują na ironiczny podtekst odnoszący się zarówno do politbiura, jak i do dynastii (Nemanjiciów), ale też do samego autora.

Realiów w tekstach Damjanova nie warto traktować zbyt dosłownie. Narrator i bohaterowie, posiadacze prawdziwych imion (w tym członkowie rodziny autora) mają stworzyć efekt *ucudownienia*; pisarz nie próbuje stworzyć iluzji rzeczywistości. Wszystkie postaci – razem z Savą Damjanovem – są częścią ironicznego, niemimetycznego tekstu.

Ilustracje, kolaże, kadry z kreskówek i kwadraty komiksów są cechą charakterystyczną utworów Damjanova. Na stworzonych ze zdjęć kolażach autor często łączy męskie głowy i nagie kobiece ciała (Stalin z ciałem szczupłej kobiety), twarze kobiet i sylwetki mężczyzn (na przykład nagie męskie ciało otrzymuje Marilyn Monroe). Często czytelnik natrafia na twarz samego Damjanova, czasem w dość nieoczekiwanym, prowokacyjnym, erotycznym kontekście.

Damjanov jest obecny w narracji tekstualnie (jako autor wewnętrzny, bohater literacki) i wizualnie – poprzez wykorzystanie zdjęć, które często są fragmentem ironicznego kolażu. Gra z własnym zdjęciem jest kolejną cechą łączącą serbską awangardę oraz eksperymenty artystyczne omawianego postmodernisty. W książce *Historia jako apokryf* (Damjanov 2008) pisarz opublikował własną fotografię z podpisem: „Największe serbskie niewolnice grzechu”, odnosząc się genderowo do płci żeńskiej. Zdjęcie to jest portretem i, w przeciwieństwie do wspomnianych wyżej, prezentuje autora w zwykły sposób, elegancko ubranego zgodnie z trendami mody męskiej.

Zdjęcia z archiwum autora znajdujemy również w *Ciasteczkach, iluzjach, nonsensach*. Podpisy pod nimi (Damjanov 1989: 65-66) świadczą, że jest na nich przedstawiony *Wywiad* w różnym wieku („Wywiad-chłopiec”, „Wywiad-bon vivant”, „Poeta doctus”). Ponieważ wywiad z pisarzem często zawiera wątki autobiograficzne, taka gra nie jest pozbawiona sensu i jest jednym ze sposobów wyrażenia „narcystycznych manifestacji narracji” w twórczości serbskiego pisarza.

Zdjęcie autora jest składową wielu utworów Damjanova i prawie zawsze towarzyszy mu ironiczny podpis lub jest ono częścią nieoczekiwanego kolażu: możemy rozpoznać Damjanova w portrecie Matki Teresy (Damjanov 2010: 103), Stalina (Damjanov 2010: 80), a z okładki *Pornoliturгии arcybiskupa Savy* (Damjanov 2010) na czytelnika patrzą przynajmniej cztery (jeśli nie więcej!) twarze Savy Damjanova przebranego za księdza prawosławnego.

Począwszy od *Ciasteczek, iluzji, nonsensów*, każda książka Damjanova zawiera zdjęcia pisarza – jeśli nie ma ich w tekście, to są na okładce lub w notce biograficznej. Tutaj portret również nie jest pozbawiony nuty ironii – w *Opowieściach różnych* (Damjanov 1997) do zdjęcia Damjanova dorysowane zostało ciało diabła z podpisem „Bóg samotności”, w *Powiastkach-(po)dziwkach* jego zdjęcie zostało umieszczone do góry nogami, pod napisem „WANTED” (Damjanov 1994). Fotografii autora nie ma tylko w ostatniej jego powieści *Itika Jeropolitika@Vuk* (Damjanov 2014).

W postpostmodernistycznych książkach Damjanova (których seria, naszym zdaniem, rozpoczyna się od *Arcydziełek* (Damjanov 2005b)) postać autora ulega zmianom. Sava Damjanov – niezmienny bohater powiastek-(po)dziwek – pojawia się w nich znacznie rzadziej (najczęściej jako narrator). Ironiczna interpretacja postaci autora w *Arcydziełkach* realizuje się poprzez podnoszenie go do rangi narratora-klamczucha z bajek („I ja tam byłem...”). W czasie pisania tej książki pisarz stworzył oryginalny, rozpoznawalny model gatunkowy. Autor został immanentną częścią tekstu – tym Niewidocznym Odyseuszem, którego obecność niekoniecznie musi być obwieszczana, co świadczy o tym, że pisarz osiągnął sukces w kreacji własnego metatekstu. Jest to jedyna książka Damjanova, w której praktycznie nieobecny jest element wizualny (z wyjątkiem portretu autora w informacji bibliograficznej zatytułowanej *Poszukiwany*).

Jedną z cech transgatunkowego charakteru powiastek-(po)dziwek powstających w różnych okresach twórczości pisarza jest znoszenie granic pomiędzy fikcyjnym i (auto)biograficznym (na tę cechę prozy pisarza wskazują również Šeleva (Šeleva) i Rosić (Rosić)). Informacja o autorze w książkach Damjanova jest stale nacechowana tym autorskim modelem gatunkowym. Opowiadki z „części artystycznej” często zawierają elementy biograficzne, a notka biograficzna – cechy fikcyjności i gry tekstowej¹¹. Dochodzi do trawestacji gatunku notki biograficznej/hasła słownikowego o autorze. Ta tradycyjnie niefikcyjna część utworu zostaje wprowadzona do tekstu literackiego i zmienia swój status. Autobiografia ulega sparodiowaniu i odpowiada zmianom w poetyce pisarza. Na przykład przewrócone zdjęcie autora z noty biograficznej (*Poszukiwany*) w *Powiastkach-(po)dziwkach* podkreśla „przewróconą” perspektywę narracji (w tej książce „wszystko jest na lewą stronę” i „do góry nogami”). W *Arcydziełkach* (Damjanov 2005b) zdjęcie „Poszukiwanego” jest przedstawione w zwykłej perspektywie.

Strategia kreowania fikcyjnego dyskursu autobiograficznego (którego manifestacją jest gra z wizerunkiem autora w utworach literackich Damjanova) znalazła kontynuację w krytycznoliterackich utworach pisarza¹². Zbiór artykułów literackich

11 Oto przykład zbeletryzowanej informacji postmodernistycznej: „Prof., dr. Sava Damjanov (Nowy Sad, 29.09.1956): kulturolog-androlog-ginekolog, futurolog-numerolog-Bóg” (Damjanov 2008: 193).

12 Ten przykład pozwala jeszcze raz przypomnieć o metatekstualnym charakterze twórczości serbskiego postmodernisty, w tym o metatekstualności jako o znoszeniu granic między dyskursem ar-

Eros i Po(r)nos (Damjanov 2006a) opatrzony jest nietypową, stylistycznie odmienną od przedstawionych w niej utworów informacją o autorze:

SAVA DAMJANOV (XIV st. – 1956 – ?)

Život, san, (ne)stvarnost: otkrivaó Svemir, maštao rock-bajke, žudeo prostranstva filma. Čitao Sve i Svašta, sadašnjost i prošlost: pisao prozu, kritike i eseje, književnoistorijske priče. Uz Eros i Po(r)nos, obožavao je i Smehos. [...]. Da li uspešno ili ne, teško je reći, ali bio je kritikovan i hvaljen, prevođen i prezren, zaboravljan i nagrađivan: i Dar i Laž u isti mah...

...Samo to i Ništa više...

[SAVA DAMJANOV (XIV st. – 1956 – ?)

Žycie, sen, (nie)rzeczywistość: odkrywał Wszechświat, śnił bajki rockowe, pragnął prestrzeni filmowej. Czytał wszystko bez wyjątku, współczesność i przeszłość: pisał utwory prozatorskie, krytykę literacką i eseje, opowiadania z dziejów literatury. Oprócz Erosa i Pornosa uwielbiał także Śmiechosa... Był krytykowany i chwalony, tłumaczony i pogardzany, zapominany i wynagradzany...

...Tylko to i Nic więcej...] (Damjanov 2006a: 295).

W eseju, który dał nazwę tomikowi (*Eros i Po(r)nos*), autor proponuje nową mitologię, odpowiadającą już ukształtowanemu uniwersum metatekstu Damjanova. On wykreował Pornosa – nowego boga postmodernistycznego Olimpu, którego ojcem są wszyscy kochankowie Wenus. Przeniesienie tego odkrycia na grunt literacki prowadzi do tezy o fundacyjnym charakterze modelu gatunkowego Damjanova: powiastka-(po)dziwka jest „dzieckiem” wielu gatunków jednocześnie.

Autor tworzy gatunki i bogów. Przedmiotem parodii stają się tradycyjne kano­ny literackie, modele postmodernistyczne i autopoetyka (*Dyskurs wesolej literatury, 44 artykuły z podręcznika recepcji fantastycznej*) (Damjanov 1994). W powiastkach-(po)dziwkach Damjanova toczy się gra z terminologią literaturoznawczą, w tym postmodernistyczną; przedmiotem ironicznej interpretacji pisarza jest wszystko wokoło, on sam i sama ironia. Metatekstualność oraz intertekstualność w prozie Damjanova są specyficznym zбочeniem seksualnym:

Metaseksualnost predstavlja takvu seksualnost čija je meta sama književnost, odnosno Tekst u najširem smislu toga pojma (zato se ovo oboljenje u izvesnim krugovima i naziva *metatekstualnost*) [Metaseksualność jest seksualnością, której celem jest sama literatura, czyli Tekst w najogólniejszym znaczeniu tego pojęcia (właśnie dlatego tę chorobę w pewnych kręgach nazywano *metatekstualnością*)] (Damjanov 1989: 129).

tystycznym oraz dyskursem krytycznoliterackim. I pierwszy, i drugi może zawierać cechy autobiograficzne.

W postpostmodernistycznym tomiku Damjanova *Arcydzielka* (Damjanov 2005b) autor łączy bajkowy model opowiadania z bardziej realistycznym gatunkiem: erotykiem. Jest to charakterystyczny zbiór poddanych trawestacji utworów epickich, naznaczony wyrazistymi intertekstualnymi związkami z folklorem i erotyczną liryką mieszczańską. Bohaterowie tych powiastek dokonują wyczynów seksualnych (zamiast czynów bohaterskich na polu walki), które również podlegają hiperbolizacji – jak w pieśniach ludowych oraz bajkach o bohaterach i witeziach. Podobna zmiana „pola dziejów” bohatera związana jest z parodią zarówno mitu o *homo balcanicus* jako *homo heroicus*, jak i mitu o potędze seksualnej serbskich mężczyzn. „Arcydzielka” wykorzystują tradycyjny materiał folklorystyczny, pokazując postmodernistyczne, drugorzędne możliwości bajki. Erotyczne, napełnione żenującym humorem dowcipne historie o znanych i nieznanym czytelnikom bajkowych bohaterach wywołują śmiech, a po ich przeczytaniu – smutek. Żadna z tych bajek, wbrew regułom gatunku, nie ma szczęśliwego zakończenia.

Wszyscy bohaterowie *Historii jako apokryfu* Damjanova (łącznie z jej autorem) są bohaterami karnawału historii przedstawionego nie w kanonicznej, lecz w apokryficznej publikacji. Apokryficzność osiągnąta jest dzięki tradycyjnym dla pisarza skojarzeniowym metodom pisania, wysokiemu stopniu erotyzacji dyskursu (podczas gdy wizualny dyskurs ilustracji lokuje się na granicy pornografii), barokowej trawestacji stylu wysokiego, poetyce śmiechu „cielesnego dołu” realizowanej zarówno narracyjnie, jak i wizualnie. Autor dodaje do swojego utworu *Indeks cytowania*, którym okazują się nieprzyzwoite ilustracje ze starszych i nowych publikacji, „przyzwoite” zdjęcia samego autora, a każdemu towarzyszy wiersz w stylu erotycznej liryki mieszczańskiej XVIII wieku lub na kształt inwektywy bez przebierania w słowach. Ostrze satyry jest skierowane nie w stronę konkretnych osób, lecz wobec dziedzictw cywilizacyjnych, którymi tradycyjnie szczyci się kultura europejska. Wesoły nihilizm powiastek jest zabawny, ale jednak zasadniczo subwersywny. Autor włącza do literackiego karnawału takie najbardziej wpływowe czynniki historii współczesnej jak Kościół i polityka, a także pozbawia wartości uprzywilejowane symbole swej epoki, zmieniając je w *zwykłe słowa*.

Pisarz tworzy narrację poprzez dowolne łączenie pojęć, nazwisk, nazw miejsc kultu niemających wzajemnych konotacji, tworząc kalambury i parafrazując. Postpostmodernistyczne powiastki-(po)dziwki wydają się pozbawione głównego trzonu, jednak w rzeczywistości jest to iluzja. Sytuacji niekontrolowania opowieści (jako przedmiotu narracji) odpowiada sytuacja niekontrolowania jej tekstowej refleksji: kontrolę tworzenia tekstu sprawuje właśnie Tekst. Sytuacja „śmierci autora” oznacza dla Damjanova nie zniknięcie autora z utworu, a zmianę jego pozycji.

W tytule jego najbardziej kontrowersyjnego dzieła – *Pornoliturгии arcybiskupa Savy* – widać grę z imieniem własnym i skandaliczne połączenie niepołączalnego, a jednocześnie bardzo ważną cechę utworów serbskiego autora. Nie przez przypadek na okładce książki miejsce na nazwisko autora jest puste. Tak jest w przypadku

sprężenia zwrotnego w korelacji Autor – Tekst. Jest to rodzaj syntezy pisarza i pracy: Autor staje się Tekstem, a Tekst – Autorem. Damjanov jako bohater opowieści Damjanova, jako maska autora-narratora, z którą stale eksperymentuje pisarz – jest to dzieło jego Tekstu. Pisarz nie narzuca Tekstowi swoich zasad, natomiast akceptuje reguły Tekstu, idąc za logiką gry słów, gry językowej, homonimii, nieoczekiwanego rymu. Damjanov osiąga autorską wszechobecność w tekście poprzez stworzenie rozpoznawalnego modelu prozy, który nie wymaga podpisu autora.

Autorka posłowania do postmodernistycznych *Opowieści różnych* słusznie stwierdza, że

Ostatecznym celem projektu pod aktualnym roboczym tytułem 'Sava Damjanov' jest realizacja nostalgii poetyckiej za dawną Jedyną Księgą, Księgą Ksiąg, która nie tak przerażająco jak Borgesowa *Księga piasku*, ale nie bez pewnej grozy, przedstawiłaby literaturze serbskiej sacrum i profanum poprzez serię kreskówek, które są wzajemnie niszczone w triumfie niezwyklej Całości (Rosić 129-130).

W tomikach Damjanova *Glosolalia* (Damjanov 2001, 2006b) spotykamy różne konstelacje znanych opowiadań autora, które za każdym razem tworzą nową całość tekstową. Interesujący jest wybór tytułu dla tego tomiku: *glosolalia* to fenomen mówienia w językach obcych w stanie ekstazy.

Oprócz „literatury wesołej”, bogatej w różne formy prowokacji Damjanov stworzył serię dzieł o mniejszej objętości, które mogą być klasyfikowane jako profetyczne. W *Opowieściach lirycznych* (Damjanov 1997), w cyklu *Badania Doskonałości*¹³ (Damjanov 2001, 2006b) brzmi uroczysty ton kosmogonii autorskiej, jego lirycznej, onirycznej mitologii. Opisując swój „świat-tekst”, Damjanov stworzył go według zasad antytezy – tu jest własna „góra” i własny „dół”, własni bogowie i własne ciemne siły. Ich interpretacja niemal nie nawiązuje jednak do tradycyjnego podziału ról i cnót. Demoniczna matka Lilith u Damjanova jest jedną z najbardziej lirycznych postaci (Damjanov 2001: 62-65), a Bóg odzywa się do Savy Post-Damjanova z dna niedopitej butelki (Damjanov 1994: 44-49). Sam autor nazywa siebie Bogiem na przykład w powiastce *Nazywam się Bóg* (Damjanov 1994: 40-43), podpisuje notkę o autorze: „Bóg samotności” (Damjanov 1997: 122), co nie przeszkadza mu, jak już wspomniano, dodać do swojego zdjęcia atrybutów diabła, a w powiastce *Tajne Imiona Boga* (Damjanov 1994: 55-57) podać 33 warianty deszyfrowania skrótu BÓG, większość których graniczy z bluźnierstwem. Na początku tomiku *Glosolalia* umieszczono zdjęcie autora z jego wierszem:

Svetost Smrti sad obasjava ga svog:
prestaje da bude dete, postaje Bog.

13 Cykl z tomiku *Glosolalia* ma tytuł pierwszej powieści Damjanova (Damjanov 1983).

[Świętość śmierci teraz go olśniewa.

On przestaje być dzieckiem, staje się Bogiem] (Damjanov 2001: 5).

Damjanov nie ukrywa swoich roszczeń do roli demiurga, nazywa siebie Bogiem i jednocześnie kpi sobie z Boga. Wszystko staje się przedmiotem gry, obiektem totalnej karnawalizacji.

„Odwieczne” tematy i koncepcje metafizyczne stają się częścią karnawału: przykładem jest powiastka-(po)dziwka *Sava Post-Damjanov i Bóg*¹⁴. Własna tożsamość jest dla pisarza jednym z ulubionych przedmiotów trawestacji. Multiplikacja obecności autora paradoksalnie prowadzi do jego zniknięcia, czytelnik przestaje zwracać na niego uwagę, w ten sposób pisarz osiąga efekt obecności w nieobecności i odwrotnie. Odpowiada to autorskiemu pragnieniu swoistej boskiej pozycji: on chce być niewidzialny i (wszech)obecny w swoich utworach jako demiurg. Równie istotne wydaje się tworzenie przez Damjanova hybrydowego świata tekstualnego, w którym w powiastkach-(po)dziwkach przeplatają się wydarzenia faktyczne i fikcyjne, życie autora i życie jego bohaterów, wśród których jest on sam.

Największą reakcję wywołała jednak *Pornoliturgia arcybiskupa Savy*, w której Damjanov (ponownie) połączył niepołączalne i stworzył szokujący wyraz *pornoliturgia*. Dodatkowo w tytule umieścił słowo nazywające wysoką rangę kapłańską, które w połączeniu z imieniem Sava można odczytać jako aluzję do pierwszego serbskiego pisarza i arcybiskupa Savy Nemanjicia. Humorystyczne wzmianki o Bogu były bardziej niewinne dla czytelników niż te, w których zostali wymienieni urzędnicy Kościoła. Właśnie to bluźnierstwo spowodowało oburzenie kapłanów¹⁵ i ataki na autora, który w swoich książkach *Historia jako apokryf* i *Pornoliturgia arcybiskupa Savy* odważył się kpić z trzech filarów społeczeństwa, trzech głównych narracji: Historii, Polityki, Kościoła. Sam autor w wywiadzie akcentuje pewną autobiograficzność *Pornoliturgii* (Damjanov 2010: 9-12).

Encyklopedią metatekstu Damjanova i klasycznym przykładem autoreprezentacji jest powieść *Itika Jeropolitika@Vuk* (Damjanov 2014), w której autor, wykorzystując strukturę barokowej księgi cnót, przedstawił główne współrzędne swego *świata-tekstu*: od mitologii do autobiografii poprzez intertekstualność. Umieszczając w centrum powieści VUKA, w którym czytelnicy natychmiast rozpoznali reformatora języka serbskiego, zbieracza pieśni ludowych, historyka Vuka Stefanovicia Karadžicia (1787–1864), pisarz połączył w tym mitycznym wizerunku wilka, bohaterów klasycznej literatury serbskiej (Vuk Isaković z powieści Miloša Crnjanskiego *Wędrówki*) oraz bohaterów legend i historii. Znany jako krytyk mitu Karadžicia – a raczej vukofilów i vukomanów, którzy zaludnili filologię serbską, Damjanov tworzy własnego Vuka, pisząc o nim powieść autobiograficzną (a raczej – automi-

14 Bardziej szczegółowo o tym zob. Tatarenko 2008: 100-105.

15 Autor mówił o tym podczas spotkania literackiego we Lwowie (Koncević 110).

tologiczną). Identyfikacja z Vukiem odbywa się poprzez multiplikację znaczeń jego imienia i aktywizację konotacji.

Damjanov, wojownik przeciwko jałowej, skostniałej mitologizacji Karadžicia, ożywił go, pojawiając się w powieści jako Vuk (czyli jako Vuk Karadžić!). O tej identyfikacji (i nakładaniu się postaci) mówi już dedykacja, która poprzedza tę „małą ludową słowiano-serbską powieść”. W niej autor zwraca się do Marii Stanisavljević, jak to niegdyś zrobił Karadžić, autor *Malego ludowego słowiano-serbskiego śpiewnika*. *Słowiano-serbski śpiewnik* był pierwszą książką Vuka. Przedstawiając „małą słowiano-serbską powieść” jako swoją ostatnią książkę, Damjanov na swój sposób zamknął krąg.

Historia, historia literatury, język, które są tematami ostatniej powieści Damjanova¹⁶, wskazują na bliskość priorytetów autora oraz priorytetów Stefanovicia Karadžicia. Autor potwierdza, że *Itika Jeropolitika* jest jego własną intymną historią¹⁷.

Chociaż bezpośrednio po publikacji powieść zwykle czytano jako historię o Karadžiciu, pojawia się coraz więcej artykułów, w których jest ona interpretowana jako powieść o samym autorze (Jusufović). Słuszność tej interpretacji potwierdzają wywiady z autorem, w których często podkreśla on prywatny, autobiograficzny wymiar jego dzieła („Tajny dziennik mojej Istoty, zatem jednocześnie i osobista spowiedź ontologiczna” (Damjanov 2015)) Pytanie brzmi: dlaczego dla takiej narracji, która zakłada pewną identyfikację z głównym bohaterem¹⁸, pisarz wybiera właśnie VUKA, którego imię nieuchronnie (zwłaszcza w połączeniu z podtytułem powieści) pociąga za sobą skojarzenia ze Stefanoviciem Karadžiciem? Wróćmy do „tajnej więzi” pomiędzy „zaklętym a przeklętym postmodernistą” Damjanovem i słynnym serbskim reformatorem (pisząc o powieści-labiryncie, mimowolnie wsłuchujemy się w jego logikę przemieszczania się). Wspólne dla nich jest (inne) zainteresowanie historią, językiem, krytyką literacką, różnymi formami folkloru oraz posługiwanie się żywym językiem ludowym. Dla Damjanova typowe są eksperymenty językowe. W swoich wczesnych pracach występował on jako śmiały, ekscentryczny twórca języka, kreujący liczne zabawne, często niejednoznaczne wyrazy, nadający nudnym pojęciom nowe, wesołe, często sprośne znaczenie.

Damjanov wykorzystuje w swoich utworach różne dyskursy, których zakres jest bardzo szeroki. Miodrag Maticki w recenzji jego najnowszej powieści przypomina, że istnieją języki Vuka¹⁹. W prozie serbskiego postmodernisty nigdy nie brakowało wulgaryzmów, które Vuk umieścił w swoim słowniku, a zbiór erotycznych pieśni

16 Bardziej szczegółowo zob. Tatarenko 2016.

17 „Ta powieść wyraża to archetypowo-wilcze, co jest we mnie, i mógłbym powiedzieć (parafrazując jednego z najwybitniejszych powieściopisarzy świata!): VUK – TO JA!” (Damjanov 2015).

18 W powieści jest także autor-komentator.

19 „W rozdziale «Słownik» on [Damjanov – A.T.] prowadzi dialog z głównym dziełem Vuka, które wzmocniło jeden z serbskich języków Karadžicia, język «Słownika», który różni się zarówno od języka «Słownika niemiecko-serbskiego», który Vuk ukończył za pomocą Kopitara, jak i od języka serbskiego, na który przetłumaczył Nowy Testament” (Maticki 155).

ludowych Vuka pt. *Czerwony Ban* (*Crven Ban*) można uznać za poetycko spokrewniony nie tylko z prozą Damjanova, ale i niektórymi jego wierszami (na przykład *Bio jednom jedan car...* (Damjanov 2001: 247-251)).

Kolejny krok w przybliżeniu sylwetki Vuka Damjanov robi w książce *Najbardziej Czerwony Ban* (Karadžić Stefanović), na okładce której imię Vuka Stefanovicia Karadžicia widnieje w miejscu zarezerwowanym dla autora²⁰. Z przedmowy, która jest podpisana przez „akademika, prof. dr. Kurciususa Picofiliusa” (to nazwisko spotykamy we wczesnych utworach Damjanova), czytelnik dowiaduje się o typowej dla literatury postmodernistycznej historii znalezionej rękopisu. Takim rękopisem w tej książce okazują się pieśni erotyczne z archiwum Karadžicia, które nie weszły do V tomu *Pieśni ludowych z niepublikowanych rękopisów Vuka Stefanovicia Karadžicia* opublikowanego w 1974 roku, i należą do tej części twórczości Vuka co zbiór *Czerwony Ban*, który został opublikowany w 1978 roku. Zdaniem autora przedmowy, który opracował wydanie, cenny zeszyt znaleziono w Bonn. „Prof. Kurcius Picofilius” we wstępie uzasadnia strukturę zbioru, a także umieszczenie własnego epilogu poetyckiego, dodając do znanych nazwisk i faktów bibliograficznych dużą dozę fantazji i autofikcji. Nie wspomina imienia Damjanova, natomiast jego obecność można zauważyć już w pierwszej części *Najbardziej Czerwonego Bana*. *Introduction, czyli po słowiano-serbsku ИИТРОДАКШИИ* zawiera pieśni, które poznaje czytelnik tomiku Damjanova zbieracza erotycznych stron literatury serbskiej XVIII i początków XIX wieku. Podobnie jak Vuk Karadžić, słynny serbski postmodernista zbierał i publikował pieśni z poprzednich epok, ale przedmiotem jego zainteresowania były frywolne piosenki ze śpiewników słowiano-serbskiej epoki. W *Najbardziej Czerwonym Banie*, w przeciwieństwie do jego antologii erotyków mieszczańskich (Damjanov 2005a), nie są wymienione źródła, z których utwór został zaczerpnięty – tym razem są to „ludowe piosenki z rękopisu Vuka”. Druga część (*Indeks cytowania lub po serbsku: Mistrzowski SO(m)NET*) jest dużym (auto)cytatem – wszystkie teksty i zdjęcia pochodzą z utworu *Historia jako apokryf* Damjanova. „Niewidzialny” autor *Najbardziej Czerwonego Bana* pojawia się tu na zdjęciach, ale jego nazwisko znika z tekstu – wspomniany w oryginale (*Historia jako apokryf*) prof. Damjanov i dr Sava (Damjanov 2008: 174) staje się *Vukem Karadžiciem* i *Stefanovicem* (Karadžić Stefanović 59). Erotyk, który spotykamy w różnych utworach Damjanova (*Bio jednom jedan car...*), w *Najbardziej Czerwonym Banie* pojawia się dwukrotnie – w skróconej i pełnej wersji – w drugiej i trzeciej części (*Wprowadzenie do epilogu, lub na sposób ludowy – summary*). Kończącą część zbioru „ludowego” rozpoczyna piosenka, w której czytelnik rozpoznaje fragment hitu grupy rockowej Riblja Čorba, a także teksty z książek Savy Damjanova z różnych lat (Damjanov 1994, 2010 i in.). Na szczególną uwagę w kontekście naszych badań zasługuje fakt, że w wierszu o cesarzu i jego synach

20 Tytuł książki – *Osobite pjesme i poskočice II*, podtytuł – *Najcrveniji Ban*. W opisie bibliograficznym – „OSOBITE pjesme i poskočice 2. Najcrveniji Ban/[Vuk Stefanović Karadžić]” (Karadžić Stefanović).

znów zachodzi metamorfoza: w miejscu nazwiska Damjanov pojawia się nazwisko Karadžić. Tam, gdzie kiedyś było „A Damjanov jako Damjanov” (Damjanov 1994: 94), czytamy: „A Karadžić jako Damjanov” i „A Damjanov jako Karadžić” (Karadžić Stefanović 88-89). Znaczenie tej zmiany jest zawarte w ostatnich wersach:

Vuk Karadžić – dr Damjanov,
Istoimena budala...
[Vuk Karadžić – dr Damjanov,
Głupiec o tym samym imieniu...] (Karadžić Stefanović 89).

Kiedy „kompilator” zbioru Kurcius Picofilius wspomina we wstępie, że jest autorem epilogu, a w nim czytelnik rozpoznaje znany tekst Damjanova, który był już wykorzystany w kilku jego książkach, nie pozostawia to wątpliwości co do tożsamości tych dwóch autorów. Poetyckie teksty ze zbioru wskazują nie tylko na autorską rolę Damjanova, ale również na jego główny cel, co znajduje wyraziste odbicie w przemianach tekstowych: Damjanov i Karadžić stają się całością. Karadžić dość niespodziewanie (ale w udokumentowany sposób!) staje się autorem opracowania utworów Damjanova. W katalogach Biblioteki Narodowej Serbii *Najbardziej Czerwony Ban* zapisany został jako utwór opracowany przez Stefanovicia Karadžicia, a na stronach internetowych księgarni figuruje jako dzieło Stefanovicia Karadžicia.

W książkach Damjanova wydanych w XXI wieku Karadžić pojawia się najpierw jako postać epizodyczna, natomiast w powieści *Itika Jeropolitika@Vuk* ma już pozycję dominującą – jako protagonista, którego imię jest nazwą utworu, jako rozmówca autora i, w pewnych miejscach, jako jego literacki bliźniak. Skomplikowana gra luster w tym utworze czyni Karadžicia zwierciadłem, w którym odbijają się inne postacie, na dodatek VUK przekazuje myśli i uczucia samego pisarza. Jeśli analiza powieści *Itika Jeropolitika@Vuk* prowadzi do wniosku, że Karadžić i Damjanov są częścią całkowitego wizerunku Vuka, publikacja *Najbardziej Czerwonego Bana* potwierdza ambitny zamiar pisarza-postmodernisty – przedstawić radykalnie nową interpretację tradycji. Nie chcąc naśladować Vuka, staje się jego poprzednikiem: Stefanović Karadžić zajmuje się tu opracowaniem utworów Damjanova. Wyprowadzając Vuka z ciasnej przestrzeni klasyka, Damjanov daje mu nowe życie w nowym („apokryficznym”) odczytaniu, w przekształcaniu w bohatera „literatury wesołej” i postmodernistycznego karnawału autorów, postaci i ich masek. Vuk staje się częścią autorskiego *świata-tekstu*.

Jeśli Stefanović Karadžić jest symbolem tworzenia tradycji, to Damjanova, twórcę oryginalnego metatekstu, można uznać za Vuka postmodernistycznego. Pomimo że autor nie publikuje nowych dzieł literackich, zainteresowanie jego pisaniem nie maleje. Są nowe odczytania jego prozy (Marićević, Savkić; Jusofović; Nikolić), same w sobie często noszące wyraźny ślad stylu autora, którego dotyczą. Po wydaniu swego ostatniego, jak stwierdził, dzieła literackiego, Damjanov paradoksalnie pisze

dalej – rękami naukowców, którzy biorą udział w tworzeniu *świata-tekstu* znanego serbskiego autora.

Tłum. Ulana Torska i Switłana Wynnyczenko

BIBLIOGRAFIA

- Damjanov, Sava. *Eros i Po(r)nos*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 2006a.
- Damjanov, Sava. *Glosolalija: izabrane i nove priče*. Novi Sad: Orfeus, 2001.
- Damjanov, Sava. *Glosolalija: izabrane i nove priče*. 2. dop. izd. Novi Sad: Orfeus, 2006b.
- Damjanov, Sava. *Graždanski Erotikon: erotske stranice srpske književnosti XVIII i početka XIX veka*. Novi Sad: Stylos, 2005a.
- Damjanov, Sava. *Istorija kao apokrif: roman-lakrdija iliti, po prostom, bezobrazne priče*. Zrenjanin: Agora; Novi Sad: Kulturni Centar Novog Sada, 2008.
- Damjanov, Sava. *Istraživanje savršenstva*. Beograd: Književna omladina Srbije, 1983.
- Damjanov Sava. *Itika Jeropolitika@VUK: mali prstonarodni slavenosrpski roman*. Zrenjanin–Novi Sad: Agora, 2014.
- Damjanov, Sava. *Kolači, Obmane, Nonsensi*. Beograd: „Filip Višnjić”, 1989.
- Damjanov, Sava. *Porno-liturgija arhiepiskopa Save*. Zrenjanin: Agora, 2010.
- Damjanov, Sava. *Povesti različne: lirske, epske, no najviše neizrecive*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 1997.
- Damjanov, Sava. *Pričke*. Beograd: Vreme knjige, 1994.
- Damjanov, Sava. *Remek-delca*. Beograd: Plato, 2005b.
- Damjanov, Sava. „Snovi su krv i meso života”. 2015. Web. 16.02.2018. <<http://novipolis.rs/intervju/26973/snovi-su-krv-i-meso-zivota.html>>
- Epštejn, Mihail. *Postmodernizam*. Beograd: Zepter Book World, 1998.
- Janković, Tijana. „Tumačenje priče ‘Čovjek-Trokurac’ Save Damjanova”. 2016. Web. 29.09.2018. <<https://www.cupavakeleraba.com/2016/11/02/tumacenje-price-čovjek-trokurac-save-damjanova/>>
- Jusufović, Vesna. “Itika Jeropolitika Save Damjanova ili Kako je Koder fon Damjanenko (p)ostao (Čo)(Da)Vuk (Karadžić) i zavoleo lepu Destino”. *Filolog VII* (2016). S. 510-518.
- Karadžić Stefanović, Vuk. *Osobite pjesme i poskočice*. 2. Najcrveniji Ban. Novi Sad: Solaris, 2016.
- Koncević, Olena. „Sava Damjanov: kulturolog-androlog-ginekolog, futurolog-numerolog-Bog”. *Srpska književnost u ukrajinskom LitAkcentu*. 2. dop. izd. Beograd: Alma; Kijev: Tempora, 2017. S. 108-112.
- Malbaški, Vesna. „Erotografija Save Damjanova ili kako je Koder fon Damjanenko (zamalo?) pobedio u društvenoj igri «Srušimo tabue»”. *Philologia Mediana* 5 (2013). S. 235-242.
- Marićević Jelena, Savkić Snežana. „Libertinski dijalog: Eros i Po(r)nos signalizma”. 2014. Web. 19.07.2018. <<https://www.rastko.rs/cms/files/books/5310f0a4277dc06>>
- Maticki, Miodrag. „Jevropoetika Save Damjanova (Sava Damjanov. ITIKA JEROPOLITIKA & VUK. Agora, Zrenjanin 2014)”. *Beogradski književni časopis* 38 (2015). S. 155.

- Nikolić, Jovana. „Eksperiment nad tekstem, radikalizam i stilske orijentacije «mlade srpske proze» u pričama iz *Glosolalije Save Damjanova*”. *Lingua Montenegrina* 20 (2017). S. 333-349.
- Nowak-Bajcar, Sylwia. *Mapy czasu: serbska proza postmodernistyczna wobec wyzwań epoki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Rosić, Tatjana. „Priče budne noći”. *Damjanov Sava. Povesti različne: lirske, epske, no najviše neizrecive*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 1997. S. 125-136.
- Stawczyk, Ewa. *Z imaginarium fantastyki. Liryczno-oniryczny model serbskiej prozy postmodernistycznej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2016.
- Šeleva, Elizabeta. „Žanr kao igra, igra žanrova (na primeru postmodernog pisma Save Damjanova)”. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 51. 3 (2003). S. 731-740.
- Tatarenko, Ala. “Biti Vuk u postmodernoj koži”. *Za i protiv Vuka II*. Prired. S. Damjanov. Beograd: Službeni glasnik, 2016. S. 321-347.
- Tatarenko, Ala. *Mesto susreta*. Beograd: Srpski PEN centar, 2008.
- Tatarenko, Ala. *Poetika forme u prozi srpskog postmodernizma*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Vasić-Rakočević, Branislava. “Biće dr. Save i jezik dr. Damjanova. *Istorija kao apokrif Save Damjanova*”. *Koraci* 5-6 (2009). S. 176-178.

WIESZCZ – BŁAZEN – LEGENDA: TRAJEKTORIA AUTORSKA ANATOLA SYSA

SIERGIEJ KOWALOW¹
(Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Słowa kluczowe: literatura białoruska, Anatol Sys, wizerunek poety, trajektoria autorska, mit literacki, kanon narodowy

Keywords: Belarusian literature, Anatol Sys, image of the poet, author's trajectory, literary myth, national canon

Abstrakt: WIESZCZ – BŁAZEN – LEGENDA: TRAJEKTORIA AUTORSKA ANATOLA SYSA. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 107-126. ISSN 1733-165X. Artykuł jest poświęcony złożonej trajektorii autorskiej Anatola Sysa (1959-2005), którego niezwykajny los intryguje czytelnika nie mniej niż jego utwory poetyckie i wymusza na badaczach poszukiwanie wciąż nowych sposobów interpretacji jego artystycznych i życiowych metamorfoz. Ze wspomnień przyjaciół, artykułów naukowych i utworów artystycznych wyłania się sprzeczny wizerunek pisarza: *głos pokolenia, przeciwnik ideologii komunistycznej, prorok odrodzenia narodowego, Geniusz, poeta obrzydliwy, błazen, alkoholik, wyrodek, cham*. Owa różnorodność i odmiennność interpretacji w ocenie osobowości Anatola Sysa oraz miejsca, które jego twórczość zajmuje w historii literatury białoruskiej, uzasadniona jest zdaniem autora artykułu trzema przyczynami: 1) niezwykłą i sprzeczną naturą poety; 2) specyfiką krótkiego okresu, w którym żył Anatol Sys, obejmującego trzy epoki: radziecką (do 1984 roku), epokę reform i odrodzenia narodowego (1985-1992) i epokę Alaksandra Łukaszenki (od 1994 roku); 3) złożoną trajektorią życiowej i twórczej drogi poety, w której można wyróżnić trzy okresy: wczesny, patriotyczny i przeklęty (okres przynależności do cyganerii artystycznej). Jeszcze za życia Anatola Sysa jego osoba zaczęła obrastać w mity i legendy, a po śmierci poety jego najlepsze utwory weszły do kanonu literatury narodowej XX wieku.

Abstract: PROPHET – JESTER – LEGEND: AUTHOR'S TRAJECTORY OF ANATOL SYS. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 107-126. ISSN 1733-165X. The article is dedicated to a complicated trajectory of the outstanding Belarusian poet Anatol Sys (1959-2005), whose unusual fate intrigues readers no less than his poetry, and makes researchers search for new expla-

1 E-mail: skowalow@wp.pl

nations of metamorphoses in his life and creative work. From the memoirs of contemporaries, academic articles and works of art an extremely controversial image of the writer arises: *a leader of the generation, a fighter with Communist ideology, a prophet of the national revival, a Genius; a disgusting poet, a jester, an alcoholic, a freak, a boor*. There have been various assessments of Sys's personality and the place of his work in the history of the Belarusian literature which "in the opinion of the author, originate for the following three reasons: 1) the extraordinary and contradictory nature of the poet; 2) the nature of the interval the time in which Sys lived and which falls into three epochs: stagnant Soviet (before 1984), transition-renaissance (1985-1992), and Lukashenko's (since 1994); 3) a complex trajectory of the poet's life and creative path which can be divided into three stages: initial, revival and Bohemian ("infernal"). Even during his life, the personality of Anatol Sys began to acquire myths and legends, and after his death, his best works entered the canon of the national literature of the 20th century.

Biografia: tryumf i kryzys

W każdej literaturze narodowej są pisarze, których życie staje się źródłem mitów, a sami oni stali się legendą. Najczęściej są to poeci wybitnie utalentowani, ale tragicznie naznaczeni przez los, który nie pozwolił im na pełną realizację potencjału twórczego oraz szczęśliwe życie w aureoli sławy. Ponieważ literatura białoruska ciągle rozwijała się w niesprzyjających okolicznościach historycznych, w białoruskim panteonie literackim takich utalentowanych poetów jest szczególnie dużo. W XIX wieku powstały aż trzy legendy o poetach-autorach jednego wiersza: Pauluka Bahryma (*Zagraj, zagraj, chłopcze mały (Зайграй, зайграй, хлопча малы)*), Franca Sawicza (*Gdzie tamto szczęście zginęło? (Дзе ж тое шчасце падзелася?)*) i Kastusia Kalinouskiego (*Maryśka czarnobrewa, gołąbeczka moja... (Марыська чарнаброва, галубка мая...)*). Wszyscy trzej stali się ofiarami rosyjskiej autokracji: pochodzącego z rodziny chłopskiej Bahryma wcielono na kilka lat do wojska, student-wolnomyśliciel Sawicz trafił na Kaukaz pod czeczeńskie kule, a powstaniec-rewolucjonista Kalinouski – prosto na szubienicę. Mimo to na początku XX wieku literaturze białoruskiej udało się zaznaczyć swoją siłę i to nie tylko poprzez pojedyncze utwory, ale także całe zbiory wierszy takich legendarnych poetów jak Ałaiza Paszkiewicz (*Skrzypce białoruskie, Chrzest na wolność (Скрыпка беларуская, Хрэст на свабоду)*), Maksim Bahdanowicz (*Wianek (Вяночкі)*), Aleś Harun (*Dar matki (Матчыні дар)*). Poeci początku XX wieku nie ustrzegli się jednak nieszczęśliwego losu: Paszkiewicz zaznała życia na emigracji i zmarła w wieku czterdziestu lat na tyfus, Harun przez dziesięć lat odbywał karę na Syberii, a po powrocie do Ojczyzny wkrótce musiał uciekać przed bolszewikami do Krakowa, gdzie zmarł w wieku trzydziestu trzech lat na gruźlicę, z kolei Bahdanowicz prawie całe życie przeżył w głębi Rosji, a zmarł w Jałcie na gruźlicę w wieku dwudziestu sześciu lat.

W okresie dojścia do władzy Sowietów nastąpił krótkotrwały rozkwit literatury białoruskiej, zaś w latach trzydziestych XX wieku zesłano do obozów pracy albo

rozstrzelano większość pisarzy białoruskich. Do poetów-legend tego przerażającego okresu należy Michaś Czeczot, który przed rozstrzelaniem własną krwią napisał na ścianie więzienia wiersz pożegnalny, a także Walery Marakou, któremu strażnicy więzienni przybili ręce gwoździami do ściany, żeby już nigdy niczego nie napisał. Druga wojna światowa to okres rodzenia się kolejnych legend: o poetach, którzy zginęli na froncie (Mikoła Surnaczou, Alaksiej Korszak, Zmitrok Astapienka), byli oskarżani o współpracę z Niemcami i trafili do sowieckich obozów pracy (Łarysa Henijusz), a także o tych, którzy trafili na wieczną emigrację (Natallia Arsienniewa, Ryhor Kruszyna, Aleś Saławiej).

Dopiero po zakończeniu drugiej wojny światowej, a właściwie po śmierci Stalina w 1953 roku i odwilży politycznej, która wkrótce potem rozpoczęła się w ZSRR, warunki życia i twórczość pisarzy na Białorusi (BSRR) – powiedzmy – normalizowały się. Co prawda nadal panowała ideologia sowiecka, działała cenzura państwowa, utwór mógł być pokaleczony poprawkami redaktora albo w ogóle nie zostać opublikowany, ale autorzy nie trafiali już do aresztu, nie było zsyłek i rozstrzelań. W BSRR ruch dysydencki nie był silny, w każdym razie na pewno nie w środowisku literackim: jedynym poetą-dysydemtem był lekarz z wykształcenia Aleś Naurocki, który w 1978 roku opuścił Związek Pisarzy na znak protestu przeciw wykorzystaniu szpitali psychiatrycznych do celów politycznych.

Brak historycznych kataklizmów, ocieplenie klimatu politycznego w kraju, normalizacja (a raczej ścisła hierarchizacja i unifikacja) procesu literackiego doprowadziły do **kryzysu biografii pisarzy** w literaturze białoruskiej drugiej połowy XX wieku. Życiorysy pisarzy urodzonych po drugiej wojnie światowej okazały się bliźniaczo podobne: narodziny (najczęściej na wsi) – szkoła – służba wojskowa (mężczyźni) – uniwersytet (najczęściej Wydział Filologiczny Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego) – praca w redakcji albo wydawnictwie (najczęściej w Mińsku). Powstało nawet pojęcie „pokolenie filologiczne”; odtąd biografia pisarza nie sprzyjała popularności jego wierszy wśród czytelników, stopniowo została zastąpiona przez bibliografię (spis wydanych zbiorów jednotomowych, dwutomowych, wielotomowych) oraz listę nagród i tytułów.

Pierwszym w naszych czasach pisarzem białoruskim, który wyrwał się z tego jednostajnego szeregu, naruszając wszystkie dotychczasowe zasady i utarte trajektorie (oraz ogólnie przyjęte normy społeczne), był Anatol Sys (1959-2005). Jego niezwykły los intryguje czytelnika nie mniej niż jego utwory poetyckie i wymusza na badaczach poszukiwanie wciąż nowych sposobów interpretacji jego artystycznych i życiowych metamorfoz, niespodziewanych wzlotów i upadków. O Anatonu Sysie opublikowano wiele artykułów naukowych, wspomnień, utworów artystycznych, ale czytając wszystkie te teksty, napotykamy na sprzeczne sądy na temat samego poety oraz roli, jaką odegrał w literaturze białoruskiej. Z jednej strony pisano o nim: *wybitny poeta, głos pokolenia, prorok odrodzenia narodowego, Geniusz*, z drugiej – *poeta obrzydliwy, błazen, alkoholik, wyrodek, cham*.

Zdarza się, że nawet w jednym opracowaniu ten sam autor różnie ocenia osobę i twórczość Sysa. W akademickiej *Historii literatury białoruskiej XX wieku* (wydanej w latach 1999-2014) czytamy: „Życie i twórczość Anatola Sysa to jeszcze jedna legenda ziemi białoruskiej (po Pauluku Bahrymie, Janku Kupale, Maksimie Bahdanowiczu, Pauluku Trusie, Uładzimirze Żyłce, Uładzimirze Karatkiewicz)”² (Garelik 1019).

Wszystko wydaje się jasne: Sys jest zaliczany do szeregu największych poetów białoruskich, poetów ze skrzydłą, romantyczną aureolą, proroków-wieszczów. Na końcu rozdziału niespodziewanie natrafiamy jednak na następujący wniosek: „Pomimo tego, że Anatol Sys zasilił szeregi «poetów wyklętych» (Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Sergiusz Jesienin i in.), jego jaskrawy talent i bogata spuścizna literacka wymagają dalszych badań”³ (Garelik 1037). Jak widzimy, w przywołanym fragmencie Sys z *legendy ziemi białoruskiej* staje się *poetą wyklętym*.

Andrej Mielnikau w książce *Anatol Sys. Psalterzysta epoki gnojówki* (*Анатоль Сус. Псалмяр эпохі перагною*, 2017), wydanej w serii *100 wybitnych działaczy literatury białoruskiej*, nazywa swojego bohatera *prorokiem* (Mielnikau 62), ale jednocześnie podkreśla, że w latach dziewięćdziesiątych XX wieku pochodzący z poleskiej głęszy pisarz stał się dla białoruskiej elity kulturalnej Grigorijem Rasputinem (Mielnikau 45-46).

Jeśli ten sam badacz, w dodatku w tej samej publikacji, jednocześnie zalicza Sysa do szeregu poetów-proroków i poetów przeklętych lub też określa go mianem twórcy białoruskiego psalterza poetyckiego i – równocześnie – nowego Rasputina, to nie powinna dziwić różnorodność sądów literaturoznawców, krytyków, pisarzy, którzy pisali o Sysie, tworząc tym samym kolejne mity na temat jego życia i twórczości (choć nazywanie pisarza „prorokiem-wieszczem” i jednocześnie „poetą wyklętym” nie jest sprzecznością, to jednak w historii literatury przypadek taki należy uznać za dość rzadki).

Wydaje się, że owa różnorodność i odmiennosc interpretacji w ocenie osoby Sysa oraz miejsca jego twórczości z historii literatury białoruskiej ma trzy uzasadnienia i wynika: 1) z niezwyklej i sprzecznej natury poety; 2) ze specyfiki krótkiego okresu, w którym żył ów pisarz, obejmującego trzy epoki: radziecką (do 1984 roku), epokę reform i odrodzenia (1985-1992) i epokę Alaksandra Łukaszenki (od 1993 roku); 3) ze złożonej trajektorii życiowej i twórczej drogi poety, w której można wyróżnić trzy okresy: wczesny, patriotyczny i przeklęty (okres przynależności do cyganerii artystycznej).

2 “Жыццё і творчасць Анатоля Суса – гэта яшчэ адна легенда Беларускай (пасля Паўлюка Багрыма, Янкі Купалы, Максіма Багдановіча, Паўлюка Труса, Уладзіміра Жылкі, Уладзіміра Караткевіча)”. Wszystkie tłumaczenia opracowań białoruskich (wyjąwszy wiersze A. Sysa) zawarte w artykule są mojego autorstwa – S.K.

3 “Нягледзячы на тое, што Анатоль Сус папоўніў шэрагі “клятых паэтаў” (Поль Верлен, Арцюр Рэмбо, Сяргей Ясенін і інш.), яркі талент і багатая літаратурная спадчына патрабуюць далейшага вывучэння”.

Starając się uniknąć emocjonalnych sądów i subiektywnych konotacji, które mimowolnie rodzą się podczas badań nad biografią i twórczością pisarza, który żył w czasach współczesnych i którego znałem osobiście, spróbuję prześledzić złożoną trajektorię losów artystycznych Sysa w oparciu o szkice biograficzne Leanida Hałubowicza (Galubovič) i Andreja Mielnikaua, wspomnienia przyjaciół i znajomych poety, wywiady prasowe, a także o wybrane wiersze w przekładzie na język polski autorstwa Jana Maksymiuka.

Sys jako debiutujący poeta

Pierwszy odcinek trajektorii autorskiej⁴ Sysa jest dosyć typowy dla poety epoki radzieckiej, chociaż niepozbawiony pewnych niuansów, które odegrały istotną rolę w dalszych etapach jego życia.

Sys urodził się 26 października 1959 roku we wsi Haroszkau obwodu rzeczyckiego w województwie homelskim. Urodził się na wsi, tak jak większość białoruskich pisarzy, ale w odróżnieniu od innych nie wstydził się swojego pochodzenia i nie eksponował tematyki wiejskiej w swojej twórczości, co było rozpoznawalnym znakiem i przekleństwem literatury białoruskiej XX wieku. Nawet jeżeli cierpiał na wewnętrzny, głęboko ukryty kompleks chłopca, to taił go w sobie, publicznie deklarując, że pochodzi ze wsi, ale wsi nie było jakiej, lecz mitycznej, małej ojczyzny: „Często żartuję, że stolicą Białorusi jest Haroszkau, bo pierwszego glinianego konia znaleziono w mojej miejscowości przy kopaniu kartofli. Koń jest we wszystkich encyklopediach. I od niego pochodzi Pogoń!”⁵ (Sys 409).

Z drugiej strony, wiejskie pochodzenie Sysa, jak również jego zadziorny charakter, pomogły mu później wpisać się w środowisku literackim w obraz prostego chłopca, nieufnego wobec etyki inteligentkiej oraz żywiącego pogardę do ogólnie przyjętych norm zachowania. Nieprzypadkowo niektórzy przyjaciele nazywali go *haroszkowiec* (гарошкавец) – ‘mieszkaniec Haroszkaua’ (Astaŭnak 11-12).

Rodzicami przyszłego poety byli szofer Cichan Sys oraz nauczycielka Maryja Sys z Haponienek. Poeta swoją matkę ubóstwiał, poświęcił jej wiele utworów, w tym znamieny wiersz *Krzew gorejąca* (Неапазімая куніна) (ciężarna Maryja Iwanauna ledwie uchodzi z życiem z pożaru), po ojcu odziedziczył charakter kawalarza oraz... geny alkoholika: „[...] Ostoją był dla mnie zawsze podchmielony

4 Termin „trajektoria autorska” rozumiem za Pierre’em Bourdieu jako alternatywę zwyczajnej biografii autora, spłot zdarzeń literackich i pozaliterackich, wynik zastosowanych strategii autorskich (Bourdieu 22-87).

5 „Я дарэчы часта жартую, што сталіца Беларусі – Гарошкаў, бо першага глінянага каня знайшлі на маім гародзе як бульбу капалі. Ён зараз ва ўсіх энцыклапедыях. Вось адкуль узялася Пагоня!”

ojciec. Tamten czas, gdy on jeszcze żył, to też czas mojej Ojczyzny”⁶, – wyznał Sys w jednym ze swoich pierwszych wywiadów (Lipaj 255). Przykład ojca, który odszedł dość wcześnie zmarnowany przez wódkę, ukształtował w młodym poecie negatywny stosunek do alkoholu na początkowym etapie jego kariery literackiej. Niestety, genetyczna skłonność do alkoholizmu dała o sobie znać później, w okresie sławy poetyckiej.

Pierwszy wiersz Sys napisał w wieku dziewięciu lat po białorusku i „od tego czasu był przekonany, że jego życie będzie związane z literaturą”⁷ (Sys 392). W każdym razie tak twierdził sam poeta w 1988 roku. Niespełna dziesięć lat później powiedział wprost: „Swoj pierwszy wiersz napisałam w języku ojczystym w wieku dziewięciu lat i jestem z tego dumny. Nie chwale się, ale już wtedy byłem przekonany, że nadejdzie czas, gdy będą się o mnie uczyć w szkołach”⁸ (Sys 409).

Pomimo przekonania o swoim powołaniu literackim po ukończeniu szkoły średniej w 1977 roku Sysowi marzy się kariera aktorska na deskach Teatru Narodowego im. Janki Kupały w Mińsku, więc próbuje dostać się na Wydział Aktorski Białoruskiego Instytutu Teatralno-Artystycznego. I, paradoksalnie, odpada z konkursu z powodu białoruskiego akcentu w wymowie (Sys 402). W zrusyfikowanej Białorusi radzieckiej, gdzie z 27 teatrów jedynie 3 były białoruskojęzyczne, od przyszłych aktorów wymagano na egzaminach wstępnych recytacji wierszy w języku rosyjskim.

Nieudana próba realizacji marzenia o karierze aktorskiej odegrała dużą rolę w życiowym i twórczym losie poety, nieprzypadkowo on sam wielokrotnie przywoływał ten etap swojej autobiografii w wielu wywiadach, w których konstatował: „Jestem pod wieloma względami teatrem jednego poety”⁹ (Sys 393), „to, czego nie zrealizowałem w teatrze, realizuję w życiu”¹⁰ (Sys 402). Leanid Hałubowicz, autor pierwszego szkicu biograficznego o Anatolu Sysie, słusznie stwierdza, że „[...] w osobie Anatola Sysa straciliśmy niezwykłego artystę narodowego białoruskiej sceny teatralnej”¹¹ (Galubovič 6). Myślę, że kariera aktorska (może w połączeniu z twórczością poetycką) pozytywnie wpłynęłaby na dłuższe życie Sysa, wprowadzając do niego harmonię: tragiczne role odegrane na scenie ustrzegłyby poetę przed teatralizacją własnego życia.

W tym samym roku niedoszły aktor składa dokumenty na mniej prestiżowy Wydział Historyczno-Filologiczny Homelskiego Uniwersytetu Państwowego. Do-

6 “[...] Радзімай для мяне быў заўсёды падвышшы бацька. І той час, калі ён жыў – таксама Радзіма”.

7 “з таго часу быў упэўнены, што жыццё будзе звязана з літаратурай”.

8 “Свой першы верш я напісаў на роднай мове ў дзевяць гадоў і гэтым ганаруся. Не хвалюся, але ўжо тады я быў упэўнены, што надыдзе час, і мяне будуць вывучаць у школах”.

9 “Я шмат у чым – тэатр аднаго паэта”.

10 “тое, што не рэалізаваў у тэатры, рэалізоўваю ў жыцці”.

11 “[...] у асобе Анатоля Сыса мы згубілі неардынарнага нацыянальнага артыста беларускай тэатральнай сцэны”.

staje się na studia i bez większego entuzjazmu chodzi na zajęcia (czasem nawet demonstracyjnie w wiejskiej kufajce), wygłupia się w studenckim akademiku (wyje jak wilk w ciemnych korytarzach, na dyskotecę zmusza do całowania białoruskiej flagi), flirtuje z dziewczynami i swoim ekscentrycznym zachowaniem szokuje wykładowców, za co dwukrotnie omal nie zostaje skreślony z listy studentów (Bialacki 2012: 104; Mielnikaŭ 12-13). Najchętniej pisze wiersze, uczęszcza na zebrania uniwersyteckiego stowarzyszenia literackiego „*Źródełko*” (“*Крынічка*”), drukuje swoje utwory w gazecie uniwersyteckiej i wojewódzkiej oraz wciąż skrycie marzy, żeby zostać znanym poetą.

Hałubowicz w szkicu *Jak szara błyskawica...* sformułował następującą hipotezę:

[...] myślę, że już wtedy, za czasów studenckich, zaplanował i określił w punktach swoją potencjalną drogę literacką. Szeregowym poetą *związkowym* być nie mógł i nie chciał (Bahdanowicz, Kupala i Karatkiewicz – to była jego Święta Trójca!). Chciał być poetą narodowym. Miał ku temu wszelkie przesłanki: **charakter, wolę i talent**. Trzeba było tylko pogodzić się z wyrzeczeniami, które musiałby ponieść w imię Talentu (dobrobyt, rodzina, radości życia codziennego) i do końca być nieugiętym w dążeniu do celu¹² (Galubovič 6).

Wydaje się, że Hałubowicz trochę przesadza: do takiej świadomości (świadomej strategii autorskiej) Sys dojrzał nie za czasów studenckich, a znacznie później, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, po kardynalnej zmianie sytuacji politycznej i kulturalnej w kraju (gdą pojawiły się nowe możliwości), a jego talent rozwinął się na tyle, że mógł konkurować z najlepszymi poetami stolicy, wyprzedzając ich pod względem poczytności. W latach studenckich Sys na pewno uświadomił sobie jedno: żeby zostać pisarzem, trzeba orientować się nie na uniwersyteckie stowarzyszenie literackie i nawet nie na Oddział Wojewódzki Związku Pisarzy, lecz odcisnąć piętno w stolicy na krajowej scenie literackiej. Aby zrealizować ten plan, wysyła w 1981 roku maszynopis zbioru wierszy *Brzegi moich lat młodzieńczych* (*Береги майго юнацтва*) do Związku Pisarzy BSRR, a jesienią tegoż roku dzięki pomocy przewodniczącego Homelskiego Oddziału Wojewódzkiego Związku Pisarzy Iwana Siarkoua trafia na ogólnokrajowe seminarium młodych białoruskich pisarzy w Karaliszczawiczach pod Mińskiem.

Wtedy spotykają go dwa duże rozczarowania. Maszynopis jego tomiku wierszy zostaje odesłany z negatywną recenzją poety Fiodora Jafimaua, a w Karaliszczawiczach

12 „[...] я думаю, што яшчэ тады, студэнтам, ён спланаваў і тэзісна вызначыў свой магчымы літаратурны шлях. Шараговым саюзапісьменніцкім паэтам ён быць не мог і не хацеў (Багдановіч, Купала і Караткевіч – вась “Тройца” на якую ён моліцца!) Ён павінен быў стаць вызначальным для нацыі Паэтам. І для гэтага ў яго было ўсё: **характар, воля і талент**. Трэба было толькі змірыцца з тымі ахвярамі, якія яму неабходна будзе пакласці на закланне Таленту (дабрабыт, сям’я, радасць паўнацэннага зямнога жыцця) і да канца быць непакісным у сваёй мэтанакіраванасці”.

wiczach nikomu nie znany prowincjusz ze swoimi dosyć banalnymi wierszykami i parodiami pozostaje absolutnie niezauważony, gubi się wśród innych, w większości starszych od niego uczestników seminarium: Leanida Hałubowicza, Uładzimira Arłoŭa, Uładzimira Jahoudzika, Aleha Minkina, Wiktara Sznipa i innych. Był to wielki cios w *ego* ambitnego twórcy, właśnie po fiasku w Karaliszczawiczach Sys przyrzekł sobie udowodnić, że jest najlepszym poetą swojego pokolenia i w przyszłości zostanie najlepszym współczesnym poetą Białorusi (o laury klasyków jeszcze wtedy nie zabiegał).

Po ukończeniu uniwersytetu w 1982 roku Sys otrzymuje wezwanie do wojska, służbę odbywa w Polsce (w Legnicy). Przez pierwsze półtora roku prowadzi batalionową bibliotekę, dzięki czemu może dużo czytać i pisać. Z domu wziął ze sobą tomik utworów wybranych poetki początku XX wieku Ałaizy Paszkiewicz oraz tomik Alesia Razanaua *Szlak-360 (Шлях-360)* (najlepszy białoruski zbiorek poetycki początku lat osiemdziesiątych XX wieku), które stają się jego książkami podręcznymi i literackimi kierunkowskazami (Sys 395).

Po demobilizacji w 1984 roku przez pewien czas pracuje jako dziennikarz w wietkowskiej gazecie rejonowej o znaczącej nazwie „Zwycięstwo Października” („Перамога Кастрычніка”), publikuje w wydawanej po sąsiedzku gazecie „Komunista Polesia” („Камуніст Палесся”), ale na początku 1985 roku zdecydowanie porzuca nieulubianą pracę i przeprowadza się do Mińska, gdzie dzięki pomocy Wiktara Sznipa (młodego poety, którego Sys poznał w Karaliszczawiczach i z którym korespondował) podejmuje pracę technika w Białoruskiej Telewizji i dostaje pokój w hotelu pracowniczym. W ciągu kilku następnych lat niedawny prowincjusz staje się jednym z najbardziej znanych poetów współczesnej Białorusi i wchodzi do kręgu kulturalnej elity narodowej.

Sys jako Prorok

W trajektorii autorskiej Sysa istotny jest nie tylko fakt, że poeta przeprowadził się z prowincji do stolicy, ale także *moment historyczny*, w którym to zrobił. Gdyby przeprowadził się do Mińska od razu po ukończeniu uniwersytetu, jeszcze w epoce Leonida Breżniewa, nie mógłby się cieszyć tak gwałtownym sukcesem. W najlepszym razie młody poeta opublikowałby kilka cykli wierszy w druku krajowym i cierpliwie czekał na publikację pierwszego tomiku poezji w wydawnictwie „Literatura piękna”. Jednak w 1985 roku rozpoczęła się ogłoszona przez nowego sekretarza generalnego KC KPZR Michaiła Gorbaczowa polityka przebudowy i demokratyzacji społeczeństwa, która przyniosła potężną falę odrodzenia narodowego na Białorusi i w innych republikach radzieckich. W Mińsku, a później w innych miastach Białorusi, powstają nieformalne organizacje młodzieżowe („Tałaka”, „Pahonia”, „Ratusza” i inne), które stawiają sobie za cel zachowanie spuścizny historycznej

i kulturalnej oraz popularyzację języka białoruskiego w społeczeństwie. Sys, który w 1981 roku odcinał się od polityki („Mówił, że w Mińsku są tylko nacjonaliści i że to wszystko skończy się więzieniem, a on chce pisać wiersze i nic więcej”¹³, Bialacki 2012: 108) i jeszcze w 1984 roku wątpił w swój białoruski patriotyzm („[...] nie wiem, czy dam radę wtopić się «w Białoruś». Jestem egoistą... pragnę pięknego życia”¹⁴, Mielnikaŭ 23), w 1985 roku aktywnie włączył się w działalność mińskiej „Tałaki”, którą kieruje Siarżuk Wituszka, a w grudniu 1986 roku razem z Michasiem Tałockiem i Alesiem Bialackim zainicjował utworzenie organizacji literackiej „Tutejsi” („Тутэйшыя”), która wkrótce potem przekształciła się w Towarzystwo Młodych Literatów przy Związku Pisarzy BSRR i zrzeszała około sześćdziesięciu młodych pisarzy z całej Białorusi. Towarzystwo „Tutejsi” (1986-1989) odegrało dużą rolę w społeczno-politycznym i kulturalnym życiu Białorusi i dało nazwę pokoleniu pisarzy.

Dzięki wybitnym zdolnościom aktorskim, niezwyklej szamańskiej manierze czytania na głos wierszy Sys staje się frontmanem, głosem i twarzą „Tutejszych”, deklamując swoje wiersze na wieczorkach poetyckich i nielegalnych wiecach, tworząc z nich poetyckie szlagiery, które zaangażowana w ruch patriotyczny białoruska młodzież знаła na pamięć jeszcze zanim ukazały się drukiem: *Monolog „Tutejszego”* (*Маналог “Тутэйшага”*), *Peż naszej krwi...* (*Колькі нашай крыві...*), *Monolog Aranasa Filipowicza* (*Маналог Апанаса Філіповіча*), *Duch* (*Дух*), *Kielich* (*Пацір*). Nie była to rytmizowana publicystyka jak z tabloidów, tylko przeniknięta talentem autora liryka intymna, która prawdziwie odzwierciedlała stan duszy poety i jednocześnie skupiała w sobie ból kilku pokoleń Białorusinów pozbawionych wolności i godności narodowej.

Publikacja w 1988 roku tomiku *Palenisko* (*Азмень*), a zwłaszcza zbioru *Pan Las* (*Пан Лес*) w 1989 roku jedynie potwierdziły wówczas sławę Sysa jako najlepszego poety swojego pokolenia oraz reputację Proroka nowej fali odrodzenia białoruskiego.

Wiersz *Od czego zacząć?* (*З чаго пачаць?*) ze zbioru *Palenisko* stał się manifestem poetyckim Sysa i pokolenia „Tutejszych”:

– Od czego zacząć?...

Od Ojczyzny.

Bo powinienem zacząć tak.

– Nie jesteś jej jedynym synem,

Więc po co ci ten twardy szlak?

– To nic, że będę się powtarzać,

że o miłości zacząć znów,

13 „Казаў, што ў Менску – нацыяналісты, і што ўсё гэта скончыцца турмой, а ён хоча пісаць вершы і нічога болей”.

14 „[...] не ведаю, ці змагу я ўліцца ў “Беларусы”. Я эгаіст... хачу прыгожа жыць”.

tym razem powiem o niej szczerze,
bez fałszu i bez lipnych słów.

– Więc cóż, zaczynaj.
Sam wybrałeś...
Swoj dobry czy niedobry los.
Początkiem będzie pole bitwy,
A końcem – całopalny stos.
(Maksymiuk 83)

Poetą-prorokiem nazywano na początku XX wieku Janka Kupałę (Luckievič 289-299), wieszczem-prorokiem świadomości narodowej Białorusinów „Tutejsi” nazywali w swoim *Manifeście* Uładzimira Karatkiewicza (Manifest „Tutejszych” 12), za spadkobiercę Kupały i Karatkiewicza zaczyna uważać się Sys – początkowo metaforycznie, w wierszach, a później na poważnie, w rzeczywistości. W rozmowach z przyjaciółmi, wystąpieniach na scenie i w druku nazywa się „synem Janka Kupały i bratem Maksima Bahdanowicza” (Sys 400), przysięga, że „należy nie do siebie, lecz do Białorusi” (Sys 403), i narzeka na brak w literaturze współczesnej równego mu talentem następcy: „Smutne, że po sobie nie widzę nikogo. Przyszłem po Karatkiewiczu, a po mnie – nikt”¹⁵ (Sys 405).

Rozwojowi „hipertrofii twórczych ambicji” (Šynkarenka 29) u młodego utalentowanego poety sprzyjali starsi pisarze, którzy świadomie wyróżniali go spośród innych „Tutejszych”, pozwalali mu zwracać się do nich per „ty”, jak równy z równym, chociaż za jego plecami z pogardą nazywali go „Anatol Szyz”¹⁶ (Nil Hilewicz) albo ironicznie „Anatol Cichanawicz” jak do osób starszych (Ryhor Baradulin). Jesienią 1988 roku Sys jako pierwszy z „Tutejszych” zostaje przyjęty do Związku Pisarzy BSRR i ZSRR, w październiku 1989 roku w dużej sali Domu Literatów z pompą odbywa się wieczór autorski trzydziestoletniego poety (wcześniej pisarz białoruski dostępował takiego zaszczytu z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia). Zbiorek *Pan Las* był omawiany na specjalnym posiedzeniu nadzwyczajnym sekcji krytyki Związku Pisarzy w marcu 1990 roku jako znaczące wydarzenie w literaturze białoruskiej, jednocześnie Wydawnictwo „Literatura Piękna” („Мастацкая літаратура”) zapowiedziało wydanie nowego zbiorku poezji Sysa *Jegomość...* (*Ягамосць...*). Nowe wiersze poety, które trafiły w owym czasie do druku, świadczą o dalszym rozwoju Sysa jako poety i dają wówczas podstawy, by sądzić, że zbiorek *Jegomość...* stanie się jednym z najlepszych tomików poezji w historii literatury białoruskiej, zajmując miejsce obok *Wianka* Maksiam Bahdanowicza i *Szlaku-360* Razanaua, choć tematyka i nastrojowość wierszy Sysa stopniowo zmieniają się: obok

15 „Сумна, бо пасля сябе не бачу нікога. Я прыйшоў пасля Караткевіча, пасля мяне – ніхто”.

16 Od białoruskiego *szyszafrenik* ‘schizofrenik’.

tematyki patriotycznej coraz więcej miejsca zajmuje w nich temat osobistego, tragicznego losu poety:

Myślałem – moje wiersze widzą,
 dopóki nie oślepiłem sam,
 od ciosu własnej błyskawicy
 płonąłem jak bezbożny chram,
 gdzie byłem sam dla siebie bogiem,
 i odpuszczałem sobie grzech;
 kłusując próg, wabiła droga
 w diabelski krąg i pusty śmiech.
 (Maksymiuk 86)

Sys – błazen

Od razu po wstąpieniu do Związku Pisarzy Sys wypisuje się z „Tutejszych” (zgodnie ze Statutem Towarzystwa członek Związku Pisarzy nie mógł jednocześnie należeć do Towarzystwa Młodych Literatów), a za nim do „dorosłego” Związku Pisarzy wstępują niektórzy inni „Tutejsi” (Adam Hłobus, Aleh Minkin, Aleś Nawarycz, Andrej Fiedarenka, Uładzimir Sciapan), przewodniczący Towarzystwa Aleś Bialacki postanawia zająć się polityką i wchodzi do władz Białoruskiego Frontu Narodowego, natomiast wiodący krytyk „Tutejszych”, autor *Manifestu...* Siargiej Dubavec demonstracyjnie neguje geniusz Sysa, publikując w almanachu „Tutejsi” (1989) tylko jeden wiersz frontmana Towarzystwa, a w wydanych na własny koszt almanachach „Literatura-1” („Лірапарыпа-1”) (1989), „Literatura-2” („Лірапарыпа-2”) (1990) nie zamieszcza ani jednego jego utworu. W artykule *Kto tam? (Xmo mam?)* Dubavec kpi z image’u proroka, który nadała Sysowi naiwna publiczność i pisarze starszego pokolenia:

W takich momentach – a historia je zna – łatwo rodzą się kultury. Stęskniona za przeszłością publiczność pragnie twardej ręki, proroka i masowej psychozy. I oto właśnie wtedy wchodzi do budynku na ulicy Frunze⁵¹⁷ Tolek Sys – absolwent Homelskiego, jak sam mówi – *uniwersalnego sklepu*. Dobroduszny i lekkomyślny Tolek, który *produkował na modłę Razanaua* (to zresztą jego słowa) na pewien czas mimowolnie znalazł się w centrum uwagi. [...] Wiecie, czego potrzeba, żeby zostać prorokiem? Skrajnego infantylizmu, familiarniej pogardy do norm społecznych oraz braku wychowania. [...] Ale żeby nie tylko zostać, ale także pozostać prorokiem, świętym czy führerem, potrzebna jest żelazna

17 Adres Domu Literata i Związku Pisarzy BSRR.

wola i – znowu – gotowość do poświęceń. To ostatnie, jest bodajże najtrudniejsze...¹⁸
(Dubavec 29).

Zresztą po wstąpieniu do Związku Pisarzy i odejściu od „Tutejszych” wizerunek Sysa powoli się zmienia: z proroka i wojownika o wolność Ojczyzny na przekłętą poetę-skandalistę. Odtąd można go spotkać nie na mityngach i wiecach, lecz w barze Domu Literatów w towarzystwie znanych pisarzy (Uładzimira Niaklajewa, Alaksieja Dudaraua i innych), a jego wystąpienia, wygłaszane najczęściej gdy był nietrzeźwy, stanowią obowiązkowy punkt prawie każdego wieczoru literackiego, wprawiając w zakłopotanie organizatorów i uczestników. Niezrealizowane ambicje aktorskie, pragnienie bycia w centrum uwagi, charyzmatyczny charakter pomogły Sysowi w zdobyciu popularności wśród nastawionej patriotycznie białoruskojęzycznej młodzieży, ale nie pozwalały mu skoncentrować się na twórczości literackiej.

Ekstrawaganckie zachowanie wybitnego poety oraz elementy teatralizacji, którymi urozmaicał nudne życie związkowego pisarza, imponowały wielu młodszym literatom. Lider grupy literackiej „Bum-Bam-Lit”, która powstała w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, Zmicier Višnioŭ nie bez zazdrości podkreślał:

A ileż to plotek i mitów stworzył wokół siebie Anatol Sys!... Według mnie to zupełnie naturalne. Poeta zawsze powinien być na froncie wydarzeń – jeżeli nie przy ambraturze, to chociaż na stoliku w barze. Poezja jest samowystarczalna, ale w XXI w. spaceruje ona w tandemie z innymi dziedzinami sztuki. Pejzaże swoich wersów poeta Sys ozdabia swoim zawadiackim życiem¹⁹ (Višnioŭ 41).

Jednakże przyjaciół poety pamiętających go z drugiej połowy lat osiemdziesiątych i ceniących jego natchnione wiersze bardziej niż jego późniejszą sławę skandalisty zasmucała nagła zmiana wizerunku i trybu życia poety w latach dziewięćdziesiątych. Jak słusznie zauważył Michaś Skobła, „największe przerażenie

18 „У такіх моманты – гісторыя ведае – лёгка ўзнікаюць культуры. Ссумавалая па мінулым публіка прагне цвёрдай рукі, прарока і масавага псіхозу. І вось собіла ж у такі момант ўвайсці ў будынак на Фрунзе, 5 Толькі Сысу – выпускніку Гомельскага, як ён кажа, „універмагу”. Дабрадушны і бесшабашны Тольк, які “касіў пад Разанава” (гэта таксама ягоныя словы) на нейкі час міжволі апынуўся ў цэнтры ўвагі. <...> Ведаецца, што трэба, каб стаць прарокам? Скарыні інфантылізм плюс фамільярная пагарда да правілаў паводзінаў, маветон. [...] А каб не толькі з’явіцца, але і застацца прарокам, святаром ці фіюрэрам – вам трэба яшчэ жалезная воля і – зноў – здольнасць да ахвяры. Гэта апошняе, бадай, самае складанае...” „А колькі плётак і міфаў стварыў вакол сябе Анатоль Сус!.. На маю думку, гэта цалкам натуральна. Паэт заўсёды павінен быць на вастрыні падзеяў – калі не на амбразуры, дык хоць на барным століку. Паэзія – рэч самадастатковая, але ў XXI стагоддзі яна шпацыруе ў тандэме з іншымі відамі мастацтва. Відарысы радкоў паэт Сус аздабляе сваім дэбошным існаваннем”.

19 „А колькі плётак і міфаў стварыў вакол сябе Анатоль Сус!.. На маю думку, гэта цалкам натуральна. Паэт заўсёды павінен быць на вастрыні падзеяў – калі не на амбразуры, дык хоць на барным століку. Паэзія – рэч самадастатковая, але ў XXI стагоддзі яна шпацыруе ў тандэме з іншымі відамі мастацтва. Відарысы радкоў паэт Сус аздабляе сваім дэбошным існаваннем”.

wywoływało to, że jego dziwactwa stawały się właściwie jedynym przejawem jego talentu poetyckiego”²⁰ (Sys 415). Hanna Kislicyna miała odwagę prosto w twarz wyznać poecie gorzką prawdę: „Twoje «schizy» doprowadziły do tego, że wielu widzi cię tylko w jednej jedynej roli – błazna”²¹ (Sys 413).

Plotki o skandalach i wybrykach Sysa dotarły nawet za granicę. Redaktor antologii białoruskiej poezji współczesnej *Za niebokresem Europy* Jan Maksymiuk w po-słowie podzielił się z polskim czytelnikiem następującą informacją:

Sys stał się bohaterem kilku chuligańsko-pijackich skandali w Domu Literata w Mińsku, gdzie kilkakrotnie przerywał tamtejsze rocznicowe celebracje osobistymi performan-sami i był wyprowadzany z sali przez co bardziej krępkich literatów pamiętających nawet czasy Polski sanacyjnej. Ofiarą Sysa stał się ogromny Lenin w holu (rozpękł się w zderzeniu z poetą) oraz tamtejszy bar (po kolejnej libacji i skandalu z udziałem poety władze zamknęły bar na dobre). Maską błazna nie bardzo do Sysa pasowała: po każdym kolejnym skandalu popadał w coraz głębszą depresję i osamotnienie, coraz mniej pisał (Maksymiuk 107).

Rzeczywiście, na początku lat dziewięćdziesiątych Sys miał problemy z pisa-niem nowych wierszy, podobnie jak z pogodzeniem knajpiano-artystycznego trybu życia i postępującego uzależnienia alkoholowego z jakąkolwiek pracą. W 1991 roku z powodu okresowej absencji w pracy traci on skromną posadę technika w Telewi-zji Białoruskiej, następnie w związku z nieprzestrzeganiem elementarnej dyscypli-ny pracy nie utrzymuje się na stanowisku kierownika działu poetyckiego w cza-sopiśmie „Krynica”. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych podejmuje ostatnią próbę podjęcia pracy jako prowadzący rubrykę „Antologia jednego wiersza” w gazecie „Zwiazda” – niestety nietrwałą (ukazało się jedynie dwanaście wydań). Wydawało się, że nie mając stałej pracy ani rodziny (swoją jedyną miłością, jedyną żoną nazy-wa Poezję), Sys mógłby całkowicie poświęcić się twórczości, dzieje się jednak ina-czej: jako poeta prawie milczy, a w okresie od 1991 do 2005 roku publikuje jedynie dwadzieścia, może trzydzieści wierszy, w których dominują motywy samotności, bezdomności, przeczucia zbliżającej się śmierci:

Jak pies
szukam ukrycia
skonać w nim
by kryształki ostrych łez
spełzły z oczodołów

20 “...найбольшую трывогу выклікала тое, што падобныя дзівацтвы рабіліся ледзь не адзіным спосабам самавыяўлення для таленавітага паэта”.

21 “Твае “шызы” прывялі да таго, многія адводзяць табе толькі адну адзіную ролю – блазна”.

jak z szerszenich gniazd
na usta
i wraz z krwią zbudziły język.

Niechaj przed śmiercią
choć raz usłyszę
co moja krew
ma mi do powiedzenia?...

Tej nocy śmierć niech mnie ominie
w ukryciu niby w trumnie zanocuję
jak pies...

Ja pohybel czuję.
(Maksymiuk 91)

Przemiana popularnego poety, patrioty-wieszczka w zakałę i społecznego wyrzutka odbyła się nie tylko pod wpływem jego charakteru, ale także zmian społeczno-politycznych na Białorusi. W 1991 roku Białoruś stała się niezależna, co nie było jednak świadomym wyborem narodu, lecz następstwem rozpadu ZSRR. Po wyborze w 1994 roku Aleksandra Łukaszenki na prezydenta rozpoczął się proces gwałtownego powrotu do ideałów radzieckich i wartości narodowe, którymi żyło pokolenie „Tutejszych”, znalazły się w niełasce zarówno u władz, jak i u większości społeczeństwa (jeden z wierszy Sysa nosi tytuł *Zeżartłbym mój naród...* (*Я зжэр бы цвоў народ...*)). Po rozpadzie imperium w dawnych republikach radzieckich rozpoczęła się ostry kryzys ekonomiczny, a później także kryzys mentalny związany z koniecznością funkcjonowania w nowej, kapitalistycznej rzeczywistości. Kwitnący w połowie lat osiemdziesiątych rynek wydawniczy podupadł, autorytet pisarza w społeczeństwie gwałtownie zmalał.

W 1989 roku duże honorarium, które Sys otrzymał za tomik *Pan Las* wydany w nakładzie 5000 egzemplarzy, poeta przeznacza na zabawę: zanurza sturublowe banknoty w wiadrze koniaku i wykleja nimi ściany baru w Domu Literata (Sys 414). W połowie lat dziewięćdziesiątych państwowe wydawnictwo „Literatura Piękna” z przyczyn finansowych znacząco ograniczyło druk książek w języku białoruskim i *de facto* nie wypłacało autorom honorariów. Mimo że tomik Sysa *Jegomość* znajdował się w planie wydawniczym, nie został opublikowany, a jego kolejna książka – *Sys* (*Сыс*) została wydana w 2002 roku w niewielkim nakładzie 200 egzemplarzy dzięki wsparciu finansowemu dawnej przyjaciółki poety Walanciny Jakimowicz, która zarabiała, opiekując się osobami starszymi w USA (Mielnikaŭ 54).

Ostatnie dziesięć lat swojego życia Sys spędził na łasce przyjaciół albo w rodzinnej wsi Haroszkau, pomagając matce w gospodarce. Środowisko pisarzy było

zmęczone jego wybrykami, które stawały się coraz bardziej przewidywalne i sprowadzały się do banalnej deklaracji: „Jestem geniuszem, a wy – nikim”. Sys staczał się fizycznie oraz moralnie, z wyglądu coraz bardziej przypominał bezdomnego alkoholika, żebraka z okolic dworca. Coraz rzadziej pojawiał się w miejscach publicznych, a słuchaczami jego wierszy zostali zdegenerowani kompani do kieliszka i mińscy milicjanci, którym zdarzało się zatrzymać pijanego dziwaka, nazywającego siebie synem Kupały i bratem Bahdanowicza, pokazującego wybrudzoną legitymację Związku Pisarzy ZSRR.

4 maja 2005 roku Sys zmarł w swojej mińskiej kawalerce na wrzód żołądka, dławiąc się własną krwią, tak jak przewidział w jednym ze swoich wierszy. Został pochowany we wsi Haroszkau, „stolicy Białorusi”.

Sys jako legenda

Natychmiast po śmierci poety jego osoba i twórczość zaczęły obrastać w mity i legendy. Irytujące wybryki i uczynki skandalizującego poety odchodziły w zapomnienie, a te dowcipne i śmiałe – na odwrót – były eksponowane. Na przykład w książce Arloua *Imiona wolności* (*Імёны свабоды*) jest wzmianka, że w październiku 1990 roku Sys z krzykiem „Okupanci precz!” zatrzymał wraz z przyjaciółmi na stołecznym prospekcie opancerzoną kolumnę, która przygotowywała się do parady (Arloŭ 523). Nie precyzuje się przy tym, że wesołe towarzystwo (Sys, Astaszonak, młodszy Sciepanienka, Nawarycz) właśnie opuściło bar w stanie głębokiego odurzenia alkoholowego. Wielu pisarzy, którym Sys mocno dokuczył swoimi niespodziewanymi nocnymi wizytami w poszukiwaniu poczęstunku (odnajdywał w *Informatorze Związku Pisarzy*, który z jego kolegów obchodzi w danym dniu urodziny, i pukał do drzwi z życzeniami), wiele lat później wspominało te wizyty z rozbawieniem, zapominając o takich szczegółach jak wyłamane drzwi, rozbite naczynia czy przestraszone dzieci.

Wspomnień, szkiców, artykułów o Sysie napisano i opublikowano wiele, a ich autorami są jego przyjaciele, znajomi, nieznajomi, a nawet dawni wrogowie. Należy podkreślić, że wszystkie te wspomnienia są nadzwyczaj ciekawe, ukazują poetę w różnym świetle, z perspektywy różnych pokoleń. Chcąc spojrzeć na Sysa oczami starszego pokolenia, warto sięgnąć po artykuły Wolgi Szynekarenki, Iwana Szejnier, Ały Siamionawej, z perspektywy rówieśników opisali go Leanid Gałubowicz, Adam Głobus, Aleś Bialacki, Aleś Arkusz, Władzimir Sciapan, Mikołaj Sciepanienka, Andrej Mielnikau, z młodego pokolenia (najbardziej krytycznego wobec poety) zaś Usiewaład Garaczka, Aksana Biazlepkina, Wiktar Korbut, Waleryja Kustawa.

O niezwykłości i sile przyciągania osoby Sysa świadczy fakt, że jako jedyny ze współczesnych poetów białoruskich stał się bohaterem wielu utworów literackich. Pojawia się w opowiadaniu Wolhi Kurtanicz *Zostawcie go płaczącego* (*Пакаіньце яго*

плакаць), powieściach *Tańce nad miastem* (Танцы над горадам) Uładzimira Arloua, *Rewizja* (Рэвізія) Andreja Fedarenka i *Władca ryb* (Уладар рыбаў) Ludmiły Szczerby. Wydaje się, że takich utworów z upływem czasu będzie więcej.

Prawie wszyscy, którzy pisali o Sysie – dziennikarze, pisarze, literaturoznawcy – próbowali odgadnąć i wytłumaczyć dziwną trajektorię jego życia i twórczości, proponując ciekawe hipotezy i budując kolejne mity, które nie zawsze pokrywają się z faktami i wypowiedziami samego poety zaczerpniętymi z jego listów i wywiadów.

Na przykład Hałubowicz wysunął tezę, że zmiana image'u Anatola Sysa na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jego odsunięcie się na margines życia społecznego oraz wczesna śmierć były wynikiem świadomej strategii autorskiej (tej samej zdolności do poświęceń, o której pisał Dubavec), aktem kreacji, który miał mu pomóc zapisać się w historii literatury narodowej:

[...] reputacja przeklętego poety narodowego powstała kosztem duchowego cierpienia i poniesionych strat fizycznych. To tylko na pierwszy rzut oka wydaje się, że wszystko jest banalnie proste: należy wpisać się w pewien schemat, zacisnąć z nerwów i emocji pięści oraz wykreować wśród czytelników i swoich zwolenników rzadki typ utalentowanego samorodka albo, za przeproszeniem, utalentowanego wyrodka²² (Galubovič 10).

Autorzy niektórych publikacji twierdzili, że przyczyną degradacji Sysa jako człowieka i poety były zmiany polityczne na Białorusi oraz jego rozczarowanie pozorną niezależnością kraju, o której marzył przez całe życie. Przyjaciel poety z „Tu-tejszych”, Adam Głobus pisał:

Myślę sobie tak: Sys zmarł w 1991 r., w dniu proklamacji niezależności Białorusi. Od 1991 do 2005 Sys pił, a jeżeli publikował jakieś wiersze, to tylko te, które sobie przypomniał i zapisał. Do 1991 r. pisaliśmy i wydawaliśmy książki po to, żeby osiągnąć niepodległość, jeżeli nie pełną, to chociażby Aleję Niezależności. A gdy już ją osiągnęliśmy, zgorzkniliśmy (Głobus 197).

Skandaliczny tryb życia poety po 1991 roku Maksymiuk tłumaczył jako swego rodzaju protest przeciw profanacji idei odrodzenia narodowego na Białorusi:

Sys niezwykle boleśnie odczuwał rozdziew pomiędzy rozbudzonymi oczekiwaniami narodowymi i rzeczywistą sytuacją polityczno-społeczną Białorusi (nazywanej w publi-

22 „[...] рэпутацыя выклятага нацыянальнага паэта была створана немалым коштам душэўных пакут і фізічнымі стратамі ў тым ліку. Гэта толькі з першага погляду здаецца, што ўсё прасцей простага: ужыцца ў пэўны вобраз, заціснуць у кулак нервы і пачуцці і стварыць у чытачоў і прыхільнікаў рэдкі тып звыш адоранага самарodka альбо, прабачаюся, таленавітага выродка”.

cystyce lat. 80. „Wandę pierestrojki” i „rezerwatem komunizmu”). Sys chciał mówić o Białorusi „szczerze i bez lipnych słów” [...], ale jego głos zaczął szybko tonąć w chórze wierszokletów, którzy zaczęli odmieniać słowo Białoruś nieomal w każdej linijce. Teraz bowiem już było można... (Maksymiuk 107).

Trzeba wspomnieć, że sam Sys w wywiadach tłumaczył swój los nie świadomym wyborem, lecz zbiegiem tragicznych okoliczności:

Ojciec uczynił mnie takim. W moim rodzie wszyscy pili, piją i będą pić. [...] Pieniądze za pierwsze książki dostałem duże. [...] Rozpoczęła się choroba gwiazd – byłem młody, przystojny, do tego przy kasie. [...] Żałuję, że wódka sprowadziła mnie na manowce... teraz zupełnie inaczej pokierowałbym swoim życiem... a wtedy „odleciałem” – niesiony sławą, glorią²³ (Sys 414).

Jeszcze za życia Sysa i od razu po jego śmierci pojawiły się głosy, że nowe pokolenie czytelników nie zna poety (Šnip 37), że zarówno on, jak i jego twórczość pozostały w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (Korbut 66), że Sys to żaden Prorok i nowe pokolenie potrzebuje zupełnie innych bohaterów (Garaczka 40).

Aksana Biazlepkina, autorka pierwszej monografii o Towarzystwie „Tutejsi” (Biazlepkina 2003) twierdzi, że losy spuścizny oraz ewentualna „nobilizacja” poety zależą przede wszystkim od jego przyjaciół, przedstawicieli pokolenia „Tutejszych”:

Sys to zjawisko w literaturze białoruskiej, ale prawdziwe, najbardziej wartościowe słowo o nim mogą wypowiedzieć współcześni, którzy znali poetę osobiście od lat młodszych. [...] Pierwszy krok do powstania legendy został zrobiony: poeta umarł. Teraz niech współcześni decydują, na jakie miejsce zasłużył w literaturze swoim życiem i twórczością: w piwnicy czy w penthausie...²⁴ (Biazlepkina 2005: 204).

Rzeczywiście, po śmierci Sysa najwięcej dla uczczenia jego pamięci i popularyzacji jego twórczości zrobili jego dawni przyjaciele i zwolennicy. Wywodzący się z „Tałaki” artysta Henadź Łojka za zebrane przez przyjaciół poety środki finansowe postawił pomnik na jego grobie. Przewodniczący „Tutejszych” Aleś Bialacki opublikował szereg wspomnień (Bialacki 103-148) i przygotował do druku antologię

23 „Бацька мяне такім зрабіў. У маім раду ўсе пілі, п’юць і будуць піць. [...] Грошы мне за першыя кнігі заплацілі вялікія. [...] Пачалася зоркавая хвароба – малады, прыгожы, ды яшчэ пры грашах. [...] Шкадую, гарэлка мяне падкасіла. Я б зараз зусім па-іншаму распарадзіўся сваім жыццём... а тады “закайфаваў” – ад славы, ад пахвальбы”.

24 „Сыс – гэта з’ява ў беларускай літаратуры, але сапраўднае, самае каштоўнае і праўдзівае слова пра яго могуць сказаць тыя, хто ведаў паэта асабіста з маладых гадоў. [...] Першы крок да стварэння легенды зроблены – паэт памёр. Цяпер колішнім паплечнікам вырашаць, якое месца ён заслужыў у літаратуры сваім жыццём і творчасцю – каморку ці пентхаўз...”.

jego wierszy *Ataiza* (Алаіза) (2009). Członkowie „Tutejszych” Jedruś Akulin i Siarżuk Sys zainicjowali przeprowadzenie we wsi Haroszkau corocznego święta poezji pod nazwą *Duch to ludzie, ja!* (Дух – гэта, людзі, я!), a Michaś Skobła wydał książkę *Len* (Лён), do której weszły wiersze Sysa z trzech wydanych za jego życia tomików, wiersze z ostatnich lat życia oraz artykuły publicystyczne i wywiady. Pod koniec 2016 roku Aleś Bialacki i Eduard Akulin wydali zbiorek wczesnych wierszy Sysa *Brzegi moich lat młodości*, odnaleziony u siostry poety. Przedmowa Bialackiego posiada górnolotnie brzmiący tytuł *Prorok wolności i niezależności* (Прарок свабоды і незалежнасці) (Bialacki 2016), a Akulin w posłowniu do książki „*Białoruś moja – moja mogiła!...*” („*Беларусь мая – мая магіла!...*”) z przekonaniem stwierdza:

„Za życia on sam określił swoje miejsce w poezji białoruskiej między Janką Kupałą i Maksimem Bahdanowiczem nazywając Kupałę ojcem duchownym, a Bahdanowicza – bratem krwi. Po jego śmierci powstała Trójca Święta literatury narodowej, prawie jak w Biblii: Ojciec, Syn i Duch Święty białoruskiej Poezji. Trzej bohaterowie literatury, trzej tytani krajowej poezji, trzej narodowi Geniusze²⁵ (Akulin 241).

Nie wszyscy literaturoznawcy oraz zwyczajni czytelnicy zgodzą się z tak wysoką oceną twórczości Sysa, z nobilitacją jego niejednoznacznej osoby i „wciskaniem” współczesnego nam poety w panteon klasyków narodowych, traktowaniem go na równi z Kupałą i Bahdanowiczem, a tym samym obniżeniem statusu Jakuba Kołosa, Uładzimira Dubouki, Uładzimira Żyłki, Maksima Tanka, Łarysy Genijusz, Uładzimira Karatkiewicza i innych wybitnych poetów białoruskich XX wieku.

Należy podkreślić, że trajektorie autorskie i losy życiowe większości przyjaciół Sysa z „Tutejszych” (Alesia Bialackiego, Adama Głobusa, Barysa Piatrowicza, Igara Babkoua, Michasia Skobły, Eduarda Akulina i innych) ułożyły się dosyć pomyślnie. Na Białorusi każdy z nich zajmuje obecnie wysoką pozycję w hierarchii społecznej oraz w środowisku literackim, i – co z się z tym wiąże – posiada możliwości i środki niezbędne do popularyzacji osoby i twórczości swojego dawnego lidera. Z drugiej jednak strony, żaden z nich nie pracuje w instytucjach państwowych, prawie wszyscy dawni „Tutejsi” znajdują się w politycznej albo intelektualnej opozycji wobec władz i sfera ich wpływu ogranicza się do kręgu niezależnych gazet i czasopism („*Nasza Niwa*”, „*Dziejasłou*”, „*Arche*”), wydawnictw prywatnych (Knigazbor, Łogwinau), zagranicznych środków masowego przekazu (Radio Swaboda, Bielsat), ale nie oddziałuje na przykład na projekty szkolnych i uniwersyteckich programów nauczania, które pełnią ważną rolę w promocji twórczości tego czy innego pisarza.

25 „Пры жыцці ён сам вызначыў сваё месца ў беларускай паэзіі – паміж Янкам Купалам і Максімам Багдановічам, называючы Купалу – бацькам па духу, а Багдановіча – братам па крыві... Пасля ягонай смерці ўтварылася святая Тройца нацыянальнай літаратуры, амаль як у бібліі: Айцец, Сын і святы Дух беларускай Паэзіі. Тры літаратурныя волаты, тры кіты айчынай паэзіі, тры нацыянальныя Геніі”.

Oczywiście, konkretne działania popularyzujące twórczość Sysa wśród współczesnych czytelników mają duże znaczenie, jednak dopiero z perspektywy czasu będzie można zweryfikować jego twórczość i wizerunek, potwierdzić lub obalić aspiracje poety jako geniusza oraz ocenić wysiłki najwierniejszych jego zwolenników, zmierzające ku nobilitacji poety naszych czasów na równi z największymi klasykami literatury białoruskiej.

Nie ulega jednak wątpliwości, że Sys na zawsze pozostanie w historii literatury białoruskiej jako wybitny poeta końca XX wieku, twórczy lider swojego pokolenia, głos odrodzenia narodowego na Białorusi, pisarz z nietypową biografią i tragicznym losem.

BIBLIOGRAFIA

- Akulin, Eduard. „Belaruś maia – maia magila!...”. Sys, Anatol. *Beragi maigo iunactva: veršy, parodyi*. Minsk: Galiaty, 2016. S. 241-243.
- Arloŭ, Uladzimir. *Imiony svabody*. Praga: Radyjo Svabodnaia Eŭropa / Radyjo Svaboda, 2007.
- Astaŭonak, Aleś. „Pašviedčannie talentu. Memuar”. *Kalossie* 1/10 (2006). S. 8-24.
- Bialacki, Aleś. *Ašoečany belaruščynai*. Vilnia: Viasna, 2012. S. 103-143.
- Bialacki, Aleś. „Prarok svabody i niezaležnasci”. Sys, Anatol. *Beragi maigo iunactva: veršy, parodyi*. Minsk: Galiaty, 2016. S. 4-12.
- Biazlepkina, Aksana. „Penthauz dla Sysa”. *Arche* 4/21 (2005). S. 200-204.
- Biazlepkina, Aksana. *Razam i paasobku: tavarystva „Tuteišyia”. Gistoryia. Asoby. Žanry*. Minsk: Belaruskii knigazbor, 2003.
- Bourdieu, Pierre. „Pole literatury”. Przeł. Michaił Gronas. *Novoie literaturnoie obozrenie* 45 (2000). S. 22-87.
- Dubavec, Siargiej. „Khto tam?”. *Krynica* 2 (1990). S. 28-29.
- Galubovič, Leanid. “«Iak šaravaia malanka...». Narys žyccia i tvorčasci paeta Anatola Sysa”. *Sys i kultura. Litaraturna-krytyčnyia ese*. Minsk: Litaratura i mastactva, 2010. S. 4-24.
- Garaczka, Usievalad. „Slozy, slozy, slozy...”. *Krynica* 6/66 (2011). S. 37-40.
- Garelik, Luboŭ. „Anatol Sys”. *Gistoryia belaruskai literatury XX stagoddzia*. T. 4. Kn. 3. Red. U. Gnilamiodaŭ, S. Laŭšuk. Minsk: Belarускаia navuka, 2014. S. 1019-1037.
- Globus, Adam. „Mój biedny tawaryš, moj Sys i dni niezaležnasci”. *Arche* 4/21 (2005). S. 193-199.
- Korbut, Viktor. „Bližei da ciela”. *Kalossie* 1/10 (2006). S. 63-67.
- Lipaj, Aleś. „Lubicie nas takimi, iakimi stvaryli. Gutarka z Anatolem Sysom”. *Dzieiasloŭ* 12/24 (2013). S. 254-264.
- Luckievič, Anton. „Ianka Kupala iak prarok Adradžennia”. *Vybranyia tvory: problemy kultury, litaratury i mastactwa*. Minsk: Knigazbor, 2006. S. 289-299.
- Maksymiuk, Jan. “Poeci wśród ruin nadchodzącego królestwa”. *Za niebokresem Europy. Antologia nowej poezji białoruskiej 1987-1997*. Białystok: OFFSET-PRINT, 1998. S. 101-115.
- Maksymiuk Jan, wybór. *Za niebokresem Europy. Antologia nowej poezji białoruskiej 1987-1997*. Białystok: OFFSET-PRINT, 1998.

„Manifest «Tutejszych»”. *Kartki 1* (1997). S. 12-13.

Mielnikaŭ, Andrei. *Anatol Sys. Psalmiar epokhi pieragnoiu*. Minsk: Kharviest, 2017.

Sys, Anatol. *Lon: vybranyia tvory. Paezia, artykuly, interviu*. Minsk: Knigazbor, 2006.

Šnip, Viktar. „Dvatscać gadoŭ z Anatolem Sysam”. *Krynica 6/66* (2001). S. 35-37.

Šynkarenka, Volga. „Svietly moi, bialutki ty moi khlopčyk”. *Krynica 6/66* (2001). S. 25-30.

Višnioŭ, Zmicier. „Napaŭprydušanaia svaboda”. *Krynica 6/66* (2001). S. 40-42.

REKONFIGURACJA. DMITRIJ GŁUCHOWSKI NA GRUNCIE REALIZMU

ANNA PRZYBYSZ¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: Dmitrij Głuchowski, *Tekst*, powieść psychologiczna, tekstualność
Keywords: Dmitry Glukhovsky, *Text*, psychological realism, textuality

Abstrakt: Anna Przybysz, REKONFIGURACJA. DMITRIJ GŁUCHOWSKI NA GRUNCIE REALIZMU. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 127-137. ISSN 1733-165X. Niniejszy artykuł stanowi próbę usytuowania ostatniej jak dotąd powieści Dmitrija Głuchowskiego – *Tekst* – na tle wcześniejszej twórczości pisarza. Autorka artykułu zwraca uwagę na nieustanną ewolucję twórczą rosyjskiego artysty, a także na szeroki wachlarz jego umiejętności warsztatowych. *Tekst* to powieść psychologiczna, stanowiąca udany mariaż klasycznych wątków, motywów czy problemów z tym, co aktualne, mocno związane z postępem techniki i zmianami w sposobie postrzegania rzeczywistości. Autor *Tekstu* jawi się jako baczny obserwator otaczającego świata, który w swej pierwszej realistycznej powieści dokonuje trafnej diagnozy kondycji współczesnego człowieka.

Abstract: Anna Przybysz, RECONFIGURATION. DMITRY GLUKHOVSKY AND REALISM. “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 127-137. ISSN 1733-165X. This article is an attempt to look at the latest novel by Dmitry Glukhovsky – *Text* – against the writer’s previous work. The author of the article draws attention to the continuous creative evolution of the Russian artist, as well as the wide range of his writing skills. The *Text* is a psychological novel that constitutes a successful marriage of classic themes, motifs or problems with what is current and strongly related to the progress of technology and changes in the perception of the reality. The author of the *Text* appears as a watchful observer of the world around him, who in his first realistic novel makes an accurate diagnosis of the condition of modern man.

Dmitrij Głuchowski to pisarz, który szerszemu gronu czytelników znany jest przede wszystkim z twórczości o tematyce (post-)apokaliptycznej. Urodzony

1 E-mail: anna.przybysz@amu.edu.pl

w 1979 roku twórca debiutował w wieku dziewiętnastu lat² (*Dmitry A. Glukhovsky*, źródło elektroniczne), a jego pierwsza powieść – *Metro 2033* – od razu przysporzyła mu wielu zagorzałych fanów. Nie bez znaczenia mógł tu być także fakt, że pozycja ta początkowo nie ukazała się drukiem, a została przez młodego twórcę umieszczona na jego stronie internetowej, gdzie każdy mógł ją przeczytać za darmo. Dopiero trzy lata później, w roku 2005 (*Dmitry A. Glukhovsky*, źródło elektroniczne) utwór pojawił się w księgarniach za sprawą wydawnictwa Eksmo. Wydaje się, że problemy z publikacją literackiego debiutu, które zmusiły Głuchowskiego do umieszczenia powieści w Internecie – wszystkie wydawnictwa, do których wysłano rękopis, odmówiły wydania powieści – mimowolnie zdefiniowały charakter interakcji twórcy z czytelnikami jego dzieł. Internetowy eksperyment okazał się strzałem w dziesiątkę: książka zyskała ogromną popularność, a miłośnicy przygód Artioma zaczęli namawiać autora do skorygowania zakończenia utworu: w pierwotnej wersji protagonista ginął od zabłąkanej kuli. Z czasem pisarz dojrzał do rewizji powieści i przychylił się do prośb swoich czytelników, modyfikując jej treść. Do tej pory książka przetłumaczona została na ponad 30 języków. Z czasem powstały jeszcze dwie części (*Metro 2034*, *Metro 2035*), które wraz z pierwszą złożyły się na trylogię, a cały cykl razem z publikacjami fanów sagi, którzy akcję swoich utworów w większości umieścili w postapokaliptycznych realiach podziemnych korytarzy metra, zaowocował powstaniem międzynarodowego projektu literackiego – *Uniwersum Metro 2033*, któremu patronuje oczywiście sam Głuchowski. Warto przy tym nadmienić, że popularność powieści zaowocowała także wykupieniem praw do jej ekranizacji i serią gier.

Ciekawy wydaje się fakt, że choć autor przez wiele lat pozostawał wierny różnym odmianom fantastyki, to od czasu swego literackiego debiutu podczas prezentacji niemal każdej nowej pozycji starał się odciąć od ewentualnych zarzutów o wtórność i eksploatawanie znanych wątków. *Czas zmierzchu*, zgodnie z deklaracją samego Głuchowskiego, celowo miał różnić się od poprzedniego utworu, aby udowodnić, że sukces twórcy nie był dziełem przypadku i nazwiska autora nie należy łączyć tylko z jedną pozycją. Z kolei *Metro 2034* (2009) – będące drugą z trzech części cyklu, którego akcja toczy się w tunelach podziemnej kolei – nie stanowi według niego bezpośredniej kontynuacji poprzedniej części trylogii, a przedstawia niezależną opowieść z nowymi bohaterami i nowymi przygodami. Dopiero w 2015 roku, czyli po upływie trzynastu lat od publikacji pierwszego utworu, ukazało się *Metro 2035* – ostatnia część trylogii, a zarazem utwór, który opowiada o losach bohaterów dwóch poprzednich części. Niemniej jednak, zgodnie z zapewnieniami autora, pozycja może stanowić odrębną całość, dlatego podczas jej lektury nie jest konieczna znajomość poprzednich tomów. Autor w licznych wywiadach podkreśla, że rozwój

2 Warto zaznaczyć, że w różnych źródłach możemy spotkać odmienne daty literackiego debiutu pisarza i publikacji pierwszego utworu.

literacki, a przede wszystkim zróżnicowanie gatunkowe, są dla niego bardzo ważne, gdyż nie chce pozostać pisarzem utożsamianym z jednym nurtem (*Èho Moskvy: Dmitrij Gluhovskij – Difiramb*, źródło elektroniczne).

Strategia artystyczna Głuchowskiego (umieszczanie dzieła bądź jego części w Internecie, a także uwzględnianie wskazówek czytelników w procesie powstawania utworów) odbiła się szerokim echem nie tylko wśród literaturoznawców. Należy podkreślić, iż autor *Futu.re* umiejętnie dokonuje także autokreacji pisarskiego wizerunku. Twórca jest doskonale zaznajomiony z mechanizmami funkcjonowania środków masowego przekazu – pracował jako korespondent wojenny, radiowiec oraz prezenter telewizyjny; pisuje felietony do poczytnych magazynów (*Èho Moskvy: Dmitrij Gluhovskij – Difiramb*, źródło elektroniczne) – i ich wpływem na sposób postrzegania przez odbiorców określonych zjawisk, chętnie relacjonuje spotkania autorskie na swoich kontaktach w portalach społecznościowych, wchodzi w dyskusje z czytelnikami, a także odpowiada na zadawane przez nich pytania. To właśnie podczas jednej z takich transmisji na koncie pisarza w serwisie Instagram spontanicznie wyznał on, że na jego literacką twórczość w znacznym stopniu wpłynęły dzieła Jorge Luisa Borgesa, Franza Kafki, Mikołaja Gogoła czy Warłama Szalamowa. Powyższa deklaracja mogłaby nieco zdziwić tych fanów pisarza, którzy zwykli utożsamiać twórczość Głuchowskiego z literaturą *stricte* fantastyczną. Wbrew oczekiwaniom wśród nazwisk często wymienianych przez twórcę jako źródło inspiracji nie padają zazwyczaj te, które czytelnik z łatwością powiąże z tematyką postapokaliptyczną. Autor *Futu.re* wskazuje przeważnie znakomite grono autorów, których literatura zaliczana jest do nurtu realizmu magicznego (jak choćby wspomniany wyżej Borges). Ten rozdźwięk pomiędzy fantastyczną rzeczywistością po globalnej katastrofie kreowaną przez rosyjskiego pisarza w swoich dziełach a wskazanymi przez niego literackimi inspiracjami być może już wkrótce przestanie dziwić: Głuchowski zapowiedział bowiem, że kolejny utwór, nad którym pracuje, będzie utrzymany właśnie w nurcie zrodzonym przez pisarstwo iberoamerykańskie (Balueva, źródło elektroniczne).

Tymczasem w 2017 roku ukazała się powieść, która po raz kolejny udowodniła duże możliwości warsztatowe rosyjskiego twórcy. *Tekst* – bo o tym dziele mowa – stanowi *novum* w gatunkowym portfolio pisarza, zdecydowanie wyróżniając się na tle jego wsześniejszej twórczości, zarówno tej postapokaliptycznej (trylogia *Metro 2033/34/35, Czas zmierzchu*), jak i antyutopijnej (*Metro 2035, Futu.re*) czy politycznej satyry (zbiór opowiadań *Witajcie w Rosji*). *Tekst* jest bowiem na wskroś realistyczny, a akcja utworu osadzona została we współczesnej Moskwie (choć przy pomocy retrospekcji pisarz wykreował kilka linii czasowych, np. bohater we wspomnieniach wraca do swych szkolnych czasów i chwil spędzonych w kolonii karnej).

Utwór opowiada historię Ilji Goriunowa, który w rezultacie fałszywego oskarżenia zostaje skazany na siedem lat pozbawienia wolności. Po odbyciu kary jego celem staje się spotkanie z odpowiedzialnym za sfabrykowanie dowodów funkcjo-

nariuszem – Pietią Chazinem. Główny bohater, obserwujący życie majora w mediach społecznościowych, dowiedziawszy się, że jego oprawca będzie w jednym z moskiewskich klubów, postanawia czekać na niego przed wejściem i zapytać go, czy pamięta, że kilka lat temu zniszczył życie młodemu chłopakowi (Glukhovskiy 62). Pod pretekstem kupna narkotyków Goriunow nawiązuje rozmowę z Pietią, jednakże krótka wymiana zdań szybko przeradza się w pogróżki ze strony funkcjonariusza. Ilja wyciąga nóż i wbija go w gardło Chazina. Bohater zabiera telefon z rąk szukającego ratunku Pietii³, a chwilę później wrzuca jego ciało do studzienki kanalizacyjnej, po czym zaszuwa właz. Po powrocie do domu na ekranie smartfona pojawia się wiadomość od matki Chazina – bohater wpisuje podpatrzony PIN i bez namysłu postanawia odpisać. Od tej pory za pośrednictwem iPhone’a Goriunow przejmuje tożsamość Pietii: odpowiada na otrzymane wiadomości, umawia się na sfinalizowanie transakcji dotyczących sprzedaży narkotyków, a także (dzięki zdjęciom i nagraniom z telefonu) zapoznaje się z nieznanymi mu faktami z przeszłości zabitego funkcjonariusza.

Choć nie sposób nie zgodzić się z faktem, że intertekstualny dialog ze spuścizną literacką innych autorów dostrzegalny jest w każdym tekście, który wychodzi spod pióra Głuchowskiego, to zwłaszcza ostatnie dzieło rosyjskiego twórcy zaskakuje obfitością tychże odwołań. W *Tekście* mamy do czynienia ze znakomitym dialogiem zarówno z klasyką światową, jak i z rosyjską tradycją literacką. W zasadzie cała fabuła utworu nawiązuje do biblijnej frazy, która posłużyła także za motto do *Anny Kareniny*: „Mnie pomsta, a Ja oddam” (Rzym. 12:19). Pojawia się tu ostry rys psychologiczny doskonale znany odbiorcy z wielkich powieści XIX wieku (choć twórczo zasymilowany przez pisarza); mamy tu także nawiązania do twórczości Iwana Turgeniewa, Lwa Tolstoja czy Antona Czechowa – nie tylko bezpośrednio (sami bohaterowie określają kobiety siedzące w kawiarni mianem turgieniewowskich pań), ale i na poziomie chwytów (np. rolę Czechowowskiej strzelby odegra samochód terenowy, z powodu którego bohater nie zdąży zasunąć włazu, w rezultacie czego zostaną odnalezione zwłoki Pietii) i motywów (relacja ojcowie – dzieci, problem *małego człowieka*).

W *Tekście* można wskazać także poboczne, choć istotne odwołanie do literatury obozowej, widoczne w lapidarnym opisie realiów panujących w kolonii. Pojawia się również doskonale znany (także z popkultury) wątek powrotu przestępcy na miejsce popełnionej zbrodni. Utwór, którego akcja toczy się w 2016 roku, zdaje się stanowić uwspółcześnioną wersję *Zbrodni i kary*: obecne są w nim wątki doskonale znane odbiorcy z dzieła Fiodora Dostojewskiego. Powieść Głuchowskiego nie jest jednak przykładem nieudolnego epigoństwa, w żadnej mierze nie naśladuje ona bowiem wspomnianego wyżej arcydzieła, a dostrzegalny intertekstualny dialog zdaje

3 Zapis imienia bohatera w takiej formie: *Pietii*, pozostawiam zgodnie z polską wersją tłumaczenia oryginału, do której się odwołuję w niniejszym artykule.

się stanowić niezamierzoną, immanentną cechę dzieła. To przypuszczenie wydaje się tym bardziej prawdopodobne, iż wśród wspomnianych powyżej twórców, których dzieła znacząco wpłynęły na kształtowanie się literackiego warsztatu Głuchowskiego, pisarz nie wymienił nazwiska autora *Idioty*.

Niemniej jednak zastosowane w *Tekście* techniki postaciowania czy sposób konstruowania świata przedstawionego u doświadczonego czytelnika bez wątplenia będą budzić skojarzenia już nie tyle z samym dziełem opowiadającym historię przestępstwa dokonanego przez Raskolnikowa, co z metodą artystyczno-poznawczą Dostojewskiego – realizmem fantastycznym. Wbrew pozorom, co może dziwić fanów wcześniejszej twórczości autora *Metra 2033*, ten typ poetyki nie ma nic wspólnego z fantastyką jako taką. Jak bowiem zauważył autor *Biesów* to, co dla większości wydaje się czymś fantastycznym i wyjątkowym, dla niego stanowi o istocie rzeczywistości (Dostoevskij 19). Fantastyczność realizmu Dostojewskiego polegałaby więc na ukazaniu pełnego antynomii życia ludzkiego, życia tak prawdziwego, że jest ono bardziej fantastyczne niż fikcja (por. Trunin 35). Wątek fabularny przedstawiony w *Tekście* spełniałby pod tym względem z nadatkiem kryterium wystosowane przez autora *Braci Karamazow*. Historia głównego bohatera nie jest bowiem tylko opowieścią o pomszczonej krzywdzie i próbie uniknięcia odpowiedzialności za popełniony czyn – motyw ten stanowi tu zaledwie pretekst do podjęcia przez autora wycieczki w głąb ludzkiej psychiki i próby wyeksponowania licznych relatywizmów, niedostrzegalnych na pierwszy rzut oka. Halina Brzoza, zajmująca się problematyką twórczości Dostojewskiego, stwierdza, iż w rzeczywistości przedstawionej jego dzieł mamy do czynienia z homeostatycznym funkcjonowaniem antynomii realności (reprezentowanej przez świat racjonalny, geometrię euklidesową) i nadrealności (świat uczuć, metafizyka), dzięki czemu możliwe jest podważenie wszelkich „aksjomatów” i „prawd nie do podważenia” (Brzoza 21). Także w *Tekście* zero-jedynkowa ocena motywacji i postępowania bohaterów ulega rozmyciu wraz z lekturą powieści. Początkowy, jasny (i zdawałoby się sprawiedliwy) osąd postaci, ich przyporządkowanie przez czytelnika do kategorii „dobry” i „zły” w miarę zapoznawania się z kolejnymi okolicznościami, faktami i fragmentami przeszłości bohaterów (choć nadal zaledwie wybiórczymi i zsubiektywizowanymi) zostaje zakwestionowany – coraz mocniej manifestuje się polifoniczna struktura tekstu, uprawniająca do wypowiedzi także inne „głosy”. Pietia – sprawca nieszczęść, jakie spadły na Ilję Goriunowa (zmarowana młodość i przyszłość, rozstanie z dziewczyną czy wreszcie, pośrednio, śmierć matki) – wbrew wcześniejszym wyobrażeniom bohatera o Suce, okazuje się niepozbanionym uczuć funkcjonariuszem o skomplikowanej sytuacji rodzinnej. Twardy, bezduszny, a przede wszystkim stawiający fałszywe oskarżenie przedstawiciel władzy awans zawodowy uzyskany w wyniku „sprawy Ilji” okupił wyrzutami sumienia, a sama decyzja po części wynikała z uwikłania bohatera w sieć oczekiwań i powinności ze strony apodyktycznego ojca, który zaplanował mu nie tylko karierę, ale i życie prywatne.

Niezwykle ważny w tym kontekście jest fakt, iż dwaj główni bohaterowie powieści zostali skonstruowani na zasadzie odbić wypaczonych, sobowtówowej multiplikacji, a więc chwytu artystycznego, który Michaił Bachtin utożsamiał z poetyką wielokrotnie wspomnianego już Dostojewskiego (Bachtin 195). Po raz kolejny warto jednak podkreślić, że Głuchowski nie naśladuje w bezmyślny sposób zasady twórczej autora *Idioty*. Spuścizna literacko-ideowa (a w tym wypadku zdawałoby się, że także i warsztatowa) została twórczo zasymilowana i wchłonięta. *Sobowtór w Tekście* jest reprezentowany przez odrębne postaci, które na zasadzie bądź to lustrzanej odbicia (ale zawsze wypaczonego!), bądź to komplementarnej opozycji stanowią uzupełniające źródło informacji o bohaterze, są wartością naddaną. W omawianej powieści bohater **staje się** sobowtorem, a przemiana ta zachodzi na kilku poziomach. Ilja to już nie tylko alter ego Pietii (por. konstatację: „[Ilja – A.P.] Nie mógł na to patrzeć, ale nie patrzeć też nie mógł – jak tamten żyje zamiast niego” (Głuchovskij 12))⁴. W momencie zabójstwa Chazina bohater przesądza o losie swojego współrozmówcy, sam stając się oprawcą i „przejmując” życie majora. Na poziomie fabularnym ewolucja świadomości i kształtowania osobowości (*становление личности*) bohatera zapowiedziana zostaje już na początkowych stronicach utworu, kiedy to po powrocie z kolonii karnej bohater widzi na stole w swoim pokoju rysunek wykonany przez niego siedem lat wcześniej. Ostatniej nocy przed opuszczeniem domu Ilja szkicował ilustrację do *Przemiany* Kafki. Tak więc w miarę „żywania” się” Ilji z telefonem Pietii bohater nie tyle udaje Chazina, co staje” się nim i to nie na potrzeby konkretnej sytuacji, nie tylko po to, aby pochować matkę i uciec – wydaje się, że bohater chce być Pietią, chce żyć jego życiem, bo swojego już nie ma. Znamienne w tym kontekście jest spostrzeżenie poczynione przez Goriunowa: „Przecież ty tu jesteś, Suka! Przedziurawiłem ci gardło, ale ty tu jesteś, twoja dusza siedzi w tym czarnym lusterku, zgrałeś tu swój «backup» i śmiejesz się ze mnie! Patrzysz na mnie przez obiektyw kamery [...]. Tu jesteś!!!” (Głuhovskij 75).

Telefon staje się w tym wypadku pośrednikiem między Pietią a Ilją, ogniwem łączącym bohaterów. To właśnie dzięki niemu czytelnik ma możliwość zapoznania się z motywacją działań majora, wskutek czego opozycyjność bohaterów eksponowana na początku zaczyna ulegać rozmyciu. Po wejściu przez Ilję w posiadanie telefonu Pietii przestajemy mieć do czynienia z binarną opozycją głównych postaci. Czytelnik zapoznaje się z nowymi faktami z przeszłości Goriunowa, które nadają kolorytu monochromatycznej narracji sprzed zabójstwa. Dla przykładu, optyka, w jakiej ukazane zostaje wspomnienie sprzed feralnego wieczoru w klubie, przed-

4 Zgodnie z obraną strategią pisarską autor każdy napisany przez siebie utwór umieszcza w wolnym dostępie w Internecie. Tekst dostępny jest na specjalnie stworzonej w tym celu podstronie w serwisie *ВКонтакте* (Tekst. Roman Dmitrija Głuhovskogo, źródło elektroniczne), jednakże w momencie oddawania niniejszego artykułu do druku jeszcze nie wszystkie rozdziały powieści zostały tam udostępnione.

stawia Wierę i jej chłopaka jako dwoje młodych, zakochanych w sobie ludzi, walczących z surową rzeczywistością, która usiłuje ich rozdzielić:

Wiera była oczywiście zazdrosna o Moskwę, ale on jej z Moskwą nie zdradzał. [...] Kiedy wyobrażał sobie siebie dorosłego w Moskwie, Wiera stała gdzieś obok, a reszta była rozmazana. Od chłopaka nie da się wymagać czegoś więcej i nie ma to sensu (Glukhovskiy 35).

[...] Wiera z Ilją całowali się. Kupili pałeczki, fechtowali się, potem zrobili z nich bransoletki i szepili się nimi (Glukhovskiy 34).

[...] przejeżdżające obok pociągi towarowe starały się trafić stukotem swoich kół w bit Kasty, której słuchali na jednych słuchawkach, dzięki którym, na szczęście, Wiera nie mogła odejść od Ilji dalej niż pozwalał jej kabelek (Glukhovskiy 34).

Ilja ukazany zostaje jako romantyk, który chętnie publicznie manifestuje swoje uczucie:

Wyjął z kieszeni dwa nienadmuchane baloniki. Powiedział Wierze: teraz zapoczątkujemy ważną tradycję, której będziemy obowiązkowo przestrzegać przez całe życie. Uroczyście zdjął z jej ręki fluorescencyjną bransoletkę, i ze swojej też. Wyprostował je, wcisnął do środka baloników, nadmuchał, zawiązał – wyszły z tego pływające latarnie. [...] Wziął baloniki i opuścił je na wodę. [...] – Za rok puścimy je tego samego dnia! – oznajmił Ilja. – No dobra, w weekend (Glukhovskiy 37-38).

W innym świetle relacje Goriunowa i jego dziewczyny zostają ukazane, kiedy bohater jest już w posiadaniu telefonu Pietii. Na fali wściekłości wobec mężczyzny, przez którego bohater niesłusznie trafił do kolonii karnej, pod wpływem mimowolnego impulsu wypływają najintymniejsze wspomnienia Goriunowa:

Wygodnie się Pietii żyło z telefonem.

Ilja musiał wszystko trzymać w sobie: [...] smak Wiery, smak – wina i winy – Kiry z jego wydziału, która drugiego września po zajęciach zaprosiła go do siebie, żeby przepisać notatki z opuszczonego wykładu [...] (Glukhovskiy 87).

IPhone Chazina pełni więc w powieściowym świecie funkcję katalizatora, który nie tylko w określony sposób wpływa na decyzje podejmowane przez bohatera (w zależności od tego, na jakie nagranie/zapis trafi Ilja), ale i poszerza perspektywę oglądu przeszłości Goriunowa, przywołuje jego wspomnienia i odczucia, ukazując go jako postać wielowymiarową. Można by wręcz rzec, że to telefon pomaga obnażyć prawdziwe oblicze bohatera, odsłonić fakty i ambiwalentną naturę postaci. Znamienny w tym kontekście byłby fakt, iż w utworach realizmu fantastycznego

Dostojewskiego taką funkcję pełnił Petersburg⁵, akcja utworu Głuchowskiego zaś osadzona została w Moskwie i podmoskiewskiej Łobni. Obraz miasta w *Tekście* nie koresponduje jednak z zakorzenionym w klasycznej literaturze rosyjskiej sposobem przedstawienia Moskwy jako ostoi ruskości/rosyjskości i rodzinności. W powieści mamy do czynienia ze swoistym mariażem czernuhy i glamouru (z nutką *noir*)⁶, a więc z takim sposobem ukazania stolicy, który eksponuje jej eklektyczny charakter. Krajobraz (głównie miejski) pełni funkcję dodatkowego komentarza, podpowiedzi skierowanej w stronę odbiorcy: począwszy od ciasnego pociągu i zatłoczonego dworca, korespondujących z poczuciem osamotnienia i wyalienowania bohatera w masie ludzi, przez zajezdnię kolejową, będącą metaforą skomplikowanej sytuacji życiowej bohatera, po nasilenie obcowania z lasem z jego mityczną funkcją *axis mundi*, każdy z elementów otaczającej przestrzeni sugestywnie odzwierciedla stany wewnętrzne Ilji (lub – rzadziej – kontrastuje z nimi). Miasto stanowi zaledwie tło dla rozgrywanych wydarzeń, a w przypadku nawet tak istotnych dla warstwy fabularnej utworu elementów jak właz, w którym Ilja ukrył ciało, nie zostaje wyeksponowany ich fatalistyczny charakter. Ich funkcję w powieściowym świecie przejmuje bowiem telefon. To właśnie on urasta w utworze do rangi bohatera – staje się nadawcą (a zarazem adresatem) pełnoprawnego głosu w polifonicznej strukturze *Tekstu*. Nie bez znaczenia jest w tym kontekście tytuł samego utworu, który eksponuje tekstualny charakter otaczającej rzeczywistości. Na pierwszych stronicach powieści bohater konstatuje: „W wagonie [metra – A.P.] nikogo nie obchodził: wszyscy byli zatopieni w swoich telefonach. [...] Wszyscy rozgrzebują coś w ekranach, wszyscy mają za tymi szybkami jakieś **drugie prawdziwsze i ciekawsze życie**” (Glukhovskij 11, wyróżn. moje – A.P.).

Poza eskapadą w głąb ludzkiej psychiki Głuchowski podejmuje próbę oceny współczesności i zmian, jakie zaszły w ciągu ostatnich lat. Zestawienie dwóch, nie tak odległych czasowo, obrazów otaczającego świata (tego, w którym żył Goriunow, zanim trafił do kolonii, i tego, który zastał, wyszedłszy z niej po siedmiu latach) zdaje się wskazywać czytelnikowi kierunek zmian, w jakim podąża ludzkość. Autor *Czasu zmierzchu* eksponuje przywiązanie człowieka do wirtualnego świata⁷, lekkość, z jaką można zastąpić jednostkę. Smartfon staje się przedłużeniem człowieka (por. epitet, jakim Ilja obdarzył iPhone’a Pietii – „czarny appendix”: „Nie było gdzie przeczytać wiadomości: telefon był teraz u Pietii. Bez tego czarnego wyrostka

5 Szerzej o znamienym sposobie wkodowywania danego miasta w rosyjską literaturę pisze Władimir Toporow (zob. Toporow).

6 Na stronach w mediach społecznościowych, a także na okładce polsko- i rosyjskojęzycznego wydania *Tekstu* możemy przeczytać, iż utwór stanowi mieszankę thrillera, kryminału, *noir* i dramatu (*Tekst. Roman Dmitriâ Gluhovskogo, źródło elektroniczne*).

7 Warto w tym kontekście zapoznać się ze spostrzeżeniami poczynionymi przez Jeana Baudrillarda, dotyczącymi problemu autoreferencyjności i wirtualizacji otaczającej przestrzeni (zob. Baudrillard 1994: 247-258).

robaczkowego⁸ czuł się jak sierota: próżnia w środku, pusto w kieszeni” (Glukhovskiy 344)), a świat widziany na ekranie wyświetlacza jawi się jako prawdziwszy od tego realnego. Wykreowany przez Pietię wizerunek twardego, zdecydowanego i szorstkiego funkcjonariusza/syna/kochanka skonfrontowany zostaje z zawartością telefonu, który bezlitośnie obnaża bardziej wrażliwą stronę mężczyzny. Teksty, nagrania i zdjęcia znajdujące się w telefonie Pietii rzucają dodatkowe światło na motywację działań mężczyzny, eksponują jego rozdarcie emocjonalne i konflikt wewnętrzny – niedostrzegalne za monolityczną fasadą wizerunku kreowanego przez Chazina na potrzeby konkretnego odbiorcy. Smartfon bohatera obnaża jego prawdziwą, niejednorodną naturę, eksponuje stopień skomplikowania świata wewnętrznego, można więc stwierdzić, że to, co Ilja widzi na ekranie iPhone’a, jest prawdziwsze od tego, z czym zetknął się w otaczającym go świecie. Hiperrealność, pozbawione referencyjności znaki rzeczywistości (Baudrillard 2005: 6) okazują się bardziej realne (i pożądane) niżli to, co prawdziwe, namacalne, dostępne tu i teraz – rzeczywiste. Dzięki wejściu w posiadanie telefonu Pietii Ilja ma szansę choć przez chwilę pożyć „prawdziwym” życiem – życiem, w którym jest matka, która się o niego martwi, szalona dziewczyna, w której jest zakochany, kolorowa przeszłość oraz określona pozycja zawodowa.

Ten symulakryczny świat zestawiony zostaje ze smutnymi realiami mieszkania w Łobni i szarymi moskiewskimi ulicami, które przemierza bohater, wyściubiwszy nos znad ekranu telefonu. Głuchowski jest w tym przypadku nie tylko bardzo wrażliwym obserwatorem, jest także świetnym analitykiem, a przy tym umiejętnie żongluje przeróżnymi wątkami, motywami, technikami. Chociaż akcja *Tekstu* osadzona jest w bardzo konkretnym momencie rzeczywistości, a pisarz nie stroni od aluzji społecznych i politycznych, to chętnie porusza także kwestie uniwersalne (np. relatywizmu moralnego, konieczności dokonania wyboru – pochować matkę czy ocalić Ninę) czy próbuje dokonać oceny współczesnej kondycji ludzkiej. Podkreślić przy tym wypada, że problematyka poprzednich dzieł autora także nie była wolna od wspomnianych wyżej wątków i chwytów (dla przykładu *Futu.re* jest w istocie nie utopią, lecz antyutopią). *Tekst* zaskakuje jednak odmiennym od dotychczasowego dorobku literackiego Głuchowskiego sposobem konstruowania świata przedstawionego i wykorzystaniem technik postaciowania. Ten utwór to klasyczna powieść psychologiczna, pierwsze takie dzieło w artystycznym portfolio pisarza (opowiadania z tomu *Witajcie w Rosji*, choć stanowią surową wypowiedź na temat aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w ojczyźnie autora, za sprawą groteskowego zabarwienia tracą swój *stricte* realistyczny wydzźwięk).

8 W oryginale fraza ta brzmi: *без этого черного аппендикса*, niestety tłumacz nie uchwycił jej potencjału semantycznego, skupiając się jedynie na kontekście medycznym, a całkowicie pomijając wątek bycia odgałęzieniem/dodatkiem (czyli np. sobowtorem bądź reprezentacją nieświadomych aspektów psychiki bohatera), „wkodowany” w wyraz *appendix*.

Najnowsza pozycja twórcy to ciekawa mieszanka uniwersalistycznych wątków, *przeklętych problemów* i namysłu nad aktualną kondycją ludzką. Głuchowski po raz kolejny trafia w czytelnicze gusty. Utwór cieszy się bardzo dobrymi recenzjami, a za sprawą podejmowanej problematyki może uwrażliwiać młodych odbiorców na zagrożenia płynące ze strony wirtualnego świata. Stosunkowo ciekawie przedstawia się także ideowa oś utworu, mamy tu bowiem do czynienia z modernistycznym zakorzeniem w konkretnym systemie wartości i określonym kodeksie zachowań, a także z postmodernistyczną tekstualnością otaczającego świata. Reprezentantem tego drugiego wymiaru będą SMS-y i komunikatory, za sprawą których bohater kontaktuje się z otoczeniem, oraz teksty i nagrania, które stanowią dla niego źródło informacji o Pietii. Symulakryczność wizerunku Chazina, jego gra pozorów na potrzeby współpracowników, matki, ojca czy Niny każe zadać pytanie o możliwość nauczenia się i wypracowania schematów działań innych osób, w których telefon staje się podstawowym źródłem wiedzy. Pojawia się tu także problem maszyny (telefonu), która staje się „przedłużeniem” człowieka czy wręcz go zastępuje – *Tekst* uczuła na wartość bezpośrednich, prawdziwych relacji interpersonalnych oraz wskazuje na zagrożenia, jakie niesie wirtualizacja rzeczywistości i hiperrealność, eksponuje wpływ telefonu i wirtualnej rzeczywistości na charakter relacji międzyludzkich. Utwór podejmuje więc ważne problemy związane z podmiotowością człowieka, kształtowaniem jego tożsamości i świadomością tego, kim się jest. Bez wątplenia można stwierdzić, że Głuchowski jako pisarz dojrzeva i ewoluuje, a *Tekst*, będący pierwszą w dorobku artysty powieścią realistyczną, w perspektywie wspomnianych deklaracji czynionych przez twórcę można postrzegać jako zapowiedź zmian w literackim kursie, który wkrótce obierze autor *Czasu zmierzchu*.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michał. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. Natalia Modzelewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Balueva, Anna. „Dmitrij Gluhovskij: Vsevlavie specsłużb – vseгда predvestnik poslednih vremen”. *Sobesednik* 26 (2018). Web. 16.01.2019. < <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20180711-dmitrij-gluhovskij> >
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*. Przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.
- Baudrillard, Jean. „Świat wideo i podmiot fraktalny”. Przeł. Andrzej Gwóźdź. *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Wybór, wprowadzenie i opracowanie A. Gwóźdź. Kraków: Universitas, 1994. S. 247-258.
- Brzoza, Halina. *Dostojewski – między mitem, tragedią i apokalipsą*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1995.
- Dmitry A. Glukhovskiy. 2012. Web. 16.01.2019. <<http://zagreb-eurocon2012.com/guests-of-honour/dmitry-a-glukhovskiy/>>

- Dostoevskij, Fedor. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomah. Publicistika i pis'ma toma XVIII-XXX*. Lenin-grad: Nauka, 1986.
- Èho Moskvy: Dmitrij Gluhovskij – *Difiramb*. 2015. Web. 16.01.2019. <<https://echo.msk.ru/programs/dithyramb/1601598-echo/>>
- Glukhovskij, Dmitry. *Tekst*. Przeł. Paweł Podmiotko. Kraków: Insignis Media, 2017.
- Tekst. Roman Dmitriâ Gluhovskogo*. 2019. Web. 16.01.2019. <<https://vk.com/text>>
- Toporow, Władimir. „Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej: wprowadzenie do tematu”. 1991. Web. 16.01.2019. <http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1991-t82-n2/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1991-t82-n2-s247-273/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1991-t82-n2-s247-273.pdf>
- Trunin, Sergej Evgen'evič. *Receptiâ Dostoevskogo v ruskoj proze konca XX-načala XXIvv*. Minsk: Logvinov, 2006.

MITOLOGIE CZAJKI

MARTA TOMCZOK¹
(Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Słowa kluczowe: Izabela Czajka Stachowicz, polsko-żydowska artystka, surrealizm, stygmatyzacja, *self-esteem*, totemizm
Keywords: Izabela Czajka Stachowicz, Polish-Jewish artist, surrealism, stigmatisation, self-esteem, totemism

Abstrakt: Marta Tomczok, MITOLOGIE CZAJKI. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 139-150. ISSN 1733-165X. W artykule omawiam zjawisko mitologii polsko-żydowskiej artystki, aktywnej przede wszystkim w drugiej połowie XX wieku. Jest to mitologia „długiego trwania”, sięga bowiem czasów dwudziestolecia międzywojennego, surrealizmu, awangardy i warszawskiej cyganerii artystycznej. Przykładu dostarcza mi proza Izabeli Czajki Stachowicz, a także wypowiedzi krytyków literackich i publicystów: Jana Kotta, Krystyny Kolińskiej i Ryszarda Matuszewskiego. Omawiając stereotypy płciowe i stygmaty, jakimi opisywano po wojnie twórczość Czajki, staram się pokazać negatywne aspekty jej mitologii. Z kolei w jej prozie szukam reakcji na stygmatyzację w postaci symboli rzeczy i zwierząt (totemizm).

Abstract: Marta Tomczok, CZAJKA'S MYTHOLOGIES. "PORÓWNANIA" 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 139-150. ISSN 1733-165X. In this article I discuss the phenomenon of the mythology of a Polish-Jewish active artist in the second half of the twentieth century. This is a mythology of "long duration", because it goes back to the interwar period, surrealism, avant-garde and Warsaw's Bohemia. The example is provided by prose from Izabela Czajka Stachowicz but also statements of literary critics and journalists of Jan Kott, Krystyna Kolińska, and Ryszard Matuszewski. By means of discussing gender stereotypes and stigmas that the works of Czajka were described with after the war, I try to show the negative aspects of her mythology. In turn, I am looking for a reaction to stigmatization in the form of symbols of objects and animals in her prose.

¹ E-mail: martacuber@interia.pl

Mitologia artystki jako rezerwuuar stygmatów

W artykule zamierzam omówić i przeanalizować mitologię polsko-żydowskiej artystki ukształtowaną po zakończeniu drugiej wojny światowej. Nie jest to mitologia odległa od przedwojennych opowieści o kobietach z kręgu kultury żydowskiej. Wydaje się raczej w nich zakorzeniona, spowinowacona z nimi, a nawet od nich zależna. Przez mitologię proponuję rozumieć zarówno zbiór fikcyjnych przeświadczeń na własny temat, służący zbudowaniu od nowa własnej tożsamości, a odpowiadający w jakiejś mierze ogólnej naturze sztuki, jak i autonarrację mającą na celu ukształtowanie *self-esteem*. Niestety, mitologia bywa również rezerwuarem stereotypów i społecznych urojeń, a przede wszystkim obszarem stygmatyzacji. Dlatego narrację, służącą zburzeniu jednych mitów o polsko-żydowskiej artystce i wytworzeniu oraz podtrzymaniu innych, należałoby opisywać jako narrację dwuwymiarową. Składać się na nią będą z jednej strony wypowiedzi tzw. aktorów, czyli obserwatorów i komentatorów działania artystycznego odnotowane w prasie literackiej, wspomnieniach, podręcznikach do historii literatury, z drugiej strony autonarracja będąca wytworem tzw. osoby w sposób umotywowany opowiadającej swoją historię; może ona przyjąć postać dowolnej wypowiedzi artystycznej.

Podkreślając, że mitologia powojennej artystki żydowskiej powinna stanowić przedmiot szeroko zakrojonych badań humanistycznych i społecznych, odwołujących się do takich dyscyplin jak literaturoznawstwo, socjologia (stereotypy, tożsamość, *self-esteem*, żydowskość) czy psychologia (autonarracja), staram się przede wszystkim pokazać, jak złożonym zjawiskiem jest sama mitologia. W opracowaniu z 1978 roku Andrzej Osęka przedstawiał ją następująco:

Zadanie, jakie sobie stawiam: poznać pewną sumę wyobrażeń o artyście, zastanowić się, jak funkcjonują one w świadomości społecznej, może się wydawać zbliżone do celów rozpowszechnionej dziś w socjologii, w antropologii tzw. „analizy mitu”. Jest to podobieństwo pozorne. [...] Jeśli można sumę wyobrażeń o artyście, nadziei związanych z istnieniem artysty nazwać [...] mitem – jest to moim zdaniem jeden z tych niewielu mitów, które są i pozostaną żywe. [...] Zawsze człowiek tworzący piękno będzie w oczach innych, a także własnych, istotą tajemniczą, wyjątkową (Osęka 20-21).

Czterdzieści lat później pozostawienie tego stwierdzenia bez komentarza wydaje się niemożliwe. Po pierwsze, artysta od dawna przestał być postrzegany jako osoba tworząca wyłącznie piękno. Sama kategoria piękna uległa od tego czasu licznym przekształceniom. Po drugie, zmieniły się oczekiwania artysty, narosło wokół nich także wiele nowych, niekiedy jeszcze bardziej fałszywych narracji, wywodzących się nie tylko z historii sztuki (co próbował pokazać Osęka, odwołując się do tradycji renesansu, romantyzmu czy pop-artu), ale także wynikających z oddziaływania na współczesne społeczeństwo nowych mediów, ułatwiających współkształtowanie

kategorii takich jak sława czy miłość tłumów. Opinii Osęki nie sposób przyjąć bezkrytycznie także dlatego, że tkwi w niej przeświadczenie, iż tajemniczość i wyjątkowość artysty są czymś społecznie oczekiwanym i pożądanym, a zatem wartościowanym pozytywnie. Tymczasem artystyczne uniwersum pełne jest także mitów nieprzejranych, funkcjonujących w charakterze stygmatu bądź piętna.

Pojęciem „stygmat społeczny” będę się posługiwać za Elżbietą Czywkin i Małgorzatą Melchior. Pierwsza z badaczek – w wyniku polemiki z pracą drugiej – przyjmuje, że „stygmat ma charakter jednostkowy, ale przede wszystkim grupowy (kategoria społeczna), stanowiący rezultat podziałów na swoich i obcych (grupę *in* i *out*)” (Czywkin 26). Z kolei stygmatyzacja to „obszar zagadnień znaczenie szerszy, przekraczający znaczeniowe ujęcie przydawane etykietowaniu, np. stereotypizację, ukrywanie stygmatu, destygmatyzację, płaszczyzny stygmatyzacji i inne” (Czywkin 26). W artykule Melchior pojęcie stygmatyzacji jest stosowane wymiennie z „etykietą” i „piętnem”, a odnosi się przede wszystkim do zachowań antysemitycznych, czyniących z określenia *Żyd* coś upokarzającego, wstydliwego, poniżającego:

Etykiety stają się w pewnych warunkach określeniami stygmatyzującymi, piętnami: ich użycie wobec jednostki wyłącza ją z grona „swoich” czy „normalnych”. Jednostka napiętnowana to jednostka, którą coś dyskwalifikuje, przeszkadza w zaakceptowaniu przez otoczenie (Melchior 2001: 263).

Stygmatyzacja dotyczy przede wszystkim osób przewlekle chorych i wyłączonych z codziennych aktywności (nowotwory, AIDS), niepełnosprawnych, cudzoziemców i imigrantów, Żydów, kobiet, ludzi otyłych, starszych, matek samotnie wychowujące dzieci, alkoholików czy bezrobotnych (Czywkin 45-46; Czywkin, Rusaczyk). Nie jest więc kojarzona i zestawiana z mitologią artystyczną, która z kolei, jak pokazuje przykład opracowania Osęki, ma przede wszystkim wymiar pozytywny. Nie oznacza to jednak, że takie porównanie będzie błędem albo rażącym naruszeniem porządku terminologicznego. Wśród cech stygmatyzacji wymienia się między innymi inercję w czasie (nawet osoba wyleczona może nosić stygmat chorej), nieracjonalność, ambiwalencję i osłepiającą funkcję stygmatu (stanowiącego swoiste logo stygmatyzowanego, poza którym nie widać już żadnych innych jego cech) (Czywkin 38-45). Wynika stąd, że stygmatyzacja jest zjawiskiem niejednoznacznym, trudnym w ocenie i opisie, a przede wszystkim nie zawsze właściwie identyfikowanym zarówno przez obiekt upokorzenia, jak i jego sprawców.

Bodaj najszerszej znanym (a przy okazji też bardzo efektywnym) przykładem stygmatu oddziałującego na mitologię polsko-żydowskiej artystki jest kategoria pięknej Żydówki. „Stygmatem jej symbolicznej biografii – pisała Maria Janion o Zuzannie Ginczance – staje się «piękna Żydówka», stygmatem jej twórczości jeden wiersz, odczytywany w tradycji męczeńskiej. To jest właściwie ten sam stygmat” (Janion 7). Neutralizowanie takiej kategorii – mimo twardego stanowiska Jean-Paula

Satre'a czy pracy Bożeny Umińskiej *Portret Żydówki z cieniem* – ma niewątpliwie związek z jej „efektownością”, czyli nieprzejrzystym społecznym oddziaływaniem ukształtowanego w ten sposób obrazu. Wystarczy jednak go odwrócić – co zrobię z autonarracjami Izabeli Czajki Stachowicz, w których obecna jest zarówno przedwojenna, jak i powojenna mitologia – aby zobaczyć, w jaki sposób piękna młodość zmienia się w otyłą, groteskową starość i traci zainteresowanie publiczności, wywołując głównie napastliwe reakcje.

Wydawana przede wszystkim w latach sześćdziesiątych proza wspomnieniowa Czajki Stachowicz idealnie nadaje się do obserwacji stereotypów, jakimi obrosły mitologie artystyczne XX wieku, a szczególnie mitologie kobiet. Jest to bowiem proza prawie w całości poświęcona dwudziestoleciu międzywojennemu. W myśl przyjętych założeń należy ją czytać jako narrację umacniającą poczucie wartości pisarki; wytworzone w niej mity miały na celu zwalczać i dekonstruować społeczne stygmaty, na których została oparta mitologia złożona z reakcji na literaturę Czajki. Jej najważniejszymi elementami są: żydowskość, kobiecość, starość, otyłość i głupota. Pisarka przetwarza je w obrazy symboliczne, służące wzmocnieniu Ja i jego obronie. W artykule omówię trzy przykłady tego typu działań, pochodzące z powieści wydanych w latach 1956-1969. Żaden z nich nie odpowiada bezpośrednio konkretnemu stygmatowi. Walka, jaką wydała im autorka, podobnie jak jej radzenie sobie ze stygmatyzującą mitologią, ma charakter internalizacji i tylko na poziomie metafor bądź symboli należy szukać odpowiedzi na pytanie o mitologię artystyczną w jej twórczości.

Wypowiedzi aktorów i obserwatorów

„Stygmata, jeśli istnieje bez «społecznego lustra», nie jest tak niszczący dla Ja, jak w przypadku jego braku” (Czywkin 143). Przedwojenna kariera Czajki Stachowicz miała znamiona celebryctwa (Godzic). Nie wynikała z jakichś konkretnych przesłanek, materialnych dowodów, niezwykłych artefaktów, ale raczej ze świadomie wyreżyserowanego przez przyszłą pisarkę widowiska. Przypomnijmy role, jakie Czajka odegrała w literaturze dwudziestolecia międzywojennego – Heli Bertz z *Pożegnania jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza i Panny Leopard ze *Wspólnego pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego². Obie one zostały opracowane przez mężczyzn jako pełne seksistowskich stereotypów (Mandal 13-15), a ich rangę i wartość literacką umocnił dyskurs historycznoliteracki pozbawiony wrażliwości etycznej i epistemicznej.

Dominująca w micie żydowskiej piękności bierność zwykle nie występuje w przedstawieniach Czajki, pojawia się za to sprawczość kobiecego podmiotu,

² Niewiele niestety wiadomo na temat reakcji Czajki na powieści Uniłowskiego i Witkacego. Można jedynie snuć domysły, że nie wszystko w nich akceptowała.

którą krytycy tacy jak Jan Kott zamkną później w stereotypie opisującym jeszcze inną kobietą mitologię artystyczną pierwszej połowy ubiegłego wieku: nastoletniej muzy surrealistów (Kott 6). Do najważniejszych komponentów wspomnianej mitologii należą: intuicyjność działania, niedorosłość, genialność, poezja, inspirowanie twórców-mężczyzn, możliwość natychmiastowego wycofania się z roli czy podporządkowanie światu dorosłych, decydujących o porządku w sztuce artystów (Taborska).

Publiczny wizerunek Czajki, skonstruowany we wspomnieniach czy literaturze, wydaje się, w porównaniu z Ginczanką i surrealistkami takimi jak Gisèle Prassinos, przeładowany erotyzmem, kpina, irytacją i złośliwościami. „Hela Bertz była oczywiście Żydówką i wcieleniem wszystkiego tego, co Atanazemu w kobiecie jako takiej podobać się mogło. Prócz tego była, aż do pewnych nieprzekraczalnych granic, kobietą notorycznie łatwą” (Witkiewicz 11-12)³; „Bydlę, bydlę, nędzna dziwka” (Uniłowski 85). Autorzy wydanej w 2011 roku antologii komiksu *Złote pszczoły*, poświęconej między innymi żydowskiemu zasłużonemu mieszkańcom Warszawy, przedstawiają autorkę *Pieśni żałobnych getta* jako smukłą, długonogą i zawadiacką piękność przebraną w skórę geparda. Niestety, trudno ocenić tę kreację jako wolną od stereotypu. Widzimy Czajkę przede wszystkim w otoczeniu mężczyzn – ojca Wilhelma Szwarza, przyjaciół Skamandrytów, Witkacego. Uzależnienie od oceny męskiego spojrzenia, w wyniku którego rozerotyzowana, niepisząca artystka, rujnująca żydowską fortunę na kaprysy „zdolniejszych” kolegów przechodzi do legendy, staje się fundamentem jej artystycznego mitu. Dodajmy jednak, że jest to mit, z którym pisarka po wojnie na różne sposoby walczyła.

Jak kształtuje się jej pozagładowa mitologia? Tworzy ją jeszcze więcej stygmatów i stereotypów. Podstawowe z nich to wymienione już starość, kobiecość, otyłość i żydowskość. Analizę ograniczę do dwu wypowiedzi wpływowych krytyków literackich powojnia: Kotta i Ryszarda Matuszewskiego.

Bela była sławniejsza od wielu pisarzy, chociaż sama nie napisała ani jednej książki. Ale wiele książek na pewno bez niej by nie powstało [...]. Wyobrażamy sobie zawsze, że Muza powinna być podobna do Beatrycze. Powinna być cicha i marząca, wiotka i poetyczna, mieć jasne włosy i niebieskie oczy. Nie wiem, czy Beatrycze istniała naprawdę i pewno wcale nie miała niebieskich oczu. **Bela jest duża i czarna.** Była Muzą zupełnie innego rodzaju. Jest gwałtowna i nie znosi sprzeciwu... (Kott 6, podkr. M.T.).
[...] Bela, coś w rodzaju żeńskiej i na pewno uboższej wersji słynnego Franca Fiszera, wielkiej legendy życia kawiarnianego lat międzywojennych, miała za sobą krótkotrwałe małżeństwo z Aleksandrem Hertzem, poważnym socjologiem, [...] którego osobowość

3 Jak pisała Bożena Umińska: „[...] Hela jako kobieta nie może być artystką [...]. Artystami bywają tylko mężczyźni” (Umińska 211).

wydawała mi się wręcz antytezą jej nieco wyzywającej postaci [...]. To coś tak, jakby na przykład profesor Kotarbiński pojął za żonę primadonnę z operetki [...].

Jeżeli przedwojenne wcielenie Beli, w której uszminkowanych ustach każdy fakt zmienił się w barwną, silnie podkoloryzowaną anegdotę, było czymś nieopisanie zabawnym, to **widok jej obfitych kształtów obleczonego w wojskowy mundur** w Lublinie jesienią 1944 roku miał **nieskończenie bardziej groteskowy charakter**. [...] Ostry jak zwykle makijaż w zestawieniu z mundurem „ludowej armii” i zamaszyste kołysanie biodrami – zwielokrotniały efekt tej patriotycznej przebieranki (Matuszewski 2004: 73-74, podkr. M.T.).

W opinii Kotta przeważają peryfrazy („duża”, „czarna”), natomiast w wypowiedzi Matuszewskiego pojawiają się sformułowania dosłowne („obfite kształty”, „groteskowy charakter”). Z punktu widzenia stygmatyzacji i jej osławiania unikanie nazewnictwa piętnującego i zastępowanie go określeniami łagodniejszymi jest drogą donikąd (Czywkin 28). „Strategia osławiania i racjonalizowania werbalnych ekwiwalentów” (Czywkin 28) nie powinna naruszać ich tkanki słownej. Jak wynika jednak z obu opisów, ich autorzy sprawnie (i względnie poprawnie) zrekonstruowali przedwojenną mitologię Czajki, nazywając ją „czymś nieopisanie zabawnym”. Nie poradzili sobie natomiast ze zjawiskiem **monstrualizacji**, polegającym na lekceważeniu cech dojrzałej kobiecej osobowości, za pomocą których podmiot decyduje o sobie, i przekształcaniu ich w narrację odstraszącą, przerażającą oraz pozbawioną jakichkolwiek walorów. Jest ona wyrazem bezradności otoczenia wobec aktywności monstrualizowanego podmiotu. W szczególnych przypadkach wydatek się także reakcją mężczyzn na kobiecą dojrzałość i starość.

W pracy niemieckiego psychiatry Manfreda Spitzera pojawia się interesujący przykład kenijskich słońc. Z obserwacji naukowców wynika, że dzięki doświadczeniu i szacunkowi otoczenia przewodniczka stada, zbierająca i przetwarzająca dziesiątki komunikatów pochodzących od mijanych w ciągu roku słońc z obcych stad, jest w stanie nie tylko ochronić swoją grupę, w tym szczególnie osobniki młode, ale także przyczynić się do jej sukcesu reprodukcyjnego. „To, że kobiety mają większe kompetencje społeczne niż mężczyźni i dłużej żyją, w świetle tych danych może nie być przypadkiem” (Spitzer 205-206).

Sięgam po ten przykład, aby pokazać, jak różnie mogą być oceniane starość, duża masa ciała czy kobiecość i że oceny te kształtują się w zależności od opisywanego gatunku zwierząt, narzędzi opisu, obszaru nauki, w ramach której powstaje taki opis, a przede wszystkim – stopnia nasycenia go erotyką. W przypadku relacji Spitzera jest on bliski zeru, choć opowieść o słońcach dotyczy także ich rozmnażania się. Układem odniesienia dla mitu otyłej, ciemnej Żydówki jest natomiast jej niewinna młodość. Dlatego mężczyźni widzą go w kategoriach braku, a nie dostatku. Istnieje jeszcze jeden powód deprecjonowania wizerunku starej artystki. Jest nim defekt kultury patriarchalnej, której częścią wciąż pozostaje kultura polska, polega-

jący na uniemożliwianiu kobietom, które utraciły atrybuty fizycznej atrakcyjności, poczucia własnej godności (Janion 2001). „Obraz starej kobiety tworzony w literaturze przez starych mężczyzn pokazuje, że stary facet nie uważa starej kobiety za swój odpowiednik, ona nie jest dla niego parą. Do starego mężczyzny pasuje natomiast młoda kobieta” (Janion 2001). Warto zauważyć, że publikacja Matuszewskiego zatytułowana *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latka*, w której znalazło się kilka ciepłych portretów młodszych intelektualistek, jedynie potwierdza tę regułę.

Od stereotypów i stygmatów nie są wolne także dwie opowieści biograficzne o Czajce Stachowicz: *Szatańska księżniczka* Krystyny Kolińskiej i *Ta piękna mitomanka* Pauliny Sołowianiuk. Na treści piętnujące bohaterkę wskazują już ich tytuły, nawiązujące do obiegowych opinii o pisarce, związanych z Witkacym z jednej strony i jej talentem narracyjnym, mylonym przez niektórych z konfabulacją, z drugiej. Kolińska i Sołowianiuk przypominają jeszcze jeden krzywdzący wizerunek Czajki – jako artystki przesadnie skoncentrowanej na swoim pięknym ciele. Z okładki *Szatańskiej księżniczki* spoglądają obramowane żółtym kolorem czarne oczy, pod którymi rysują się karminowe usta. Warto jednak przypomnieć za Joanną Tokarską-Bakir, że kolor żółty przynajmniej od czasów średniowiecza służył upokarzaniu i stygmatyzowaniu Żydów (Tokarska-Bakir 17). Co innego zresztą, jeśli nie hańbę, miałyby oznaczać barwa żółta, niezmiernie rzadko umieszczana przez kobiety na powieściach w postaci ozdobnych cieni? Stygmatyzujący charakter drugiej okładki wydaje się jeszcze bardziej widoczny. „Na obwolucie [...] wykorzystano zdjęcie przedstawiające Izabelę Czajkę-Stachowicz pozującą studentom Akademii Sztuk Pięknych w 1947 roku, pochodzące ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie” (Sołowianiuk 4). Nie widać jednak na nim całej Czajki, a jedynie jej nagą pupę i nogi, którym przyglądają się stojący poniżej modelki panowie i pojedyncze panie. Wybór akurat takiego zdjęcia na okładkę książki o twórczości Czajki Stachowicz – postaci przesadnie mitologizowanej, przesłoniętej najróżniejszymi legendami i przede wszystkim, o czym pamiętał nawet Matuszewski, zapomnianej – należy uznać za przejaw złej woli autorki opracowania. Stygmat „pięknej mitomanki” odbiera bowiem całą powagę jej twórczości i przekierowuje uwagę odbiorcy na treści – chciałoby się rzec – bulwarowe.

Kobiety, podobnie jak osoby czarnoskóre czy Żydzi, należą do grupy zagrożonej stereotypizacją. Jedno z ważniejszych, kierowanych przeciwko nim uprzedzeń ma na celu zakwestionowanie ich umiejętności abstrakcyjnego myślenia i zdolności matematycznych (dotyka ono przede wszystkim osób czarnych i kobiet; Czywkin 246). Ludzie napiętnowani wyłączają często z obrazu samych siebie sferę piętnowanych osiągnięć. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy są to osiągnięcia znaczące. Proces dezidentyfikacji (Czywkin 247) prowadzi do wniosku, że stygmatyzowani w obawie przed krzywdzącym wymiarem stereotypu są w stanie odseparować od siebie wszystkie jego podstawy, łącznie z tymi, które mogłyby stanowić dla nich wymierną korzyść.

W twórczości Czajki widać swoistą grę z uprzedzeniami (jej przykłady omówię w ostatniej części artykułu). Teraz jednak warto zająć się kilkoma uwagami z książki Kolińskiej, mającymi znamiona przemocy antifeministycznej i antysemitycznej. Publicystka uznała na przykład spotkanie Brunona Schulza z Czajką za mało prawdopodobne, insynuując, że pisarz, skądinąd obdarzony specyficznymi skłonnościami wobec kobiet, mógłby nie być zainteresowany zbyt „głupią” artystką:

Wydaje się, że typ wspaniałej, głębokiej inteligencji autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, materiał jego życia i jego twórczości, wewnętrzne alchemie, artystyczne przewrotności, perwersje musiały być zbyt zagmatwane dla **prostej** w gruncie rzeczy **jej natury**, zbyt trudne w złożoności, nieprzydatne dla niej jako źródło do wytwarzania musujących pianek rozważań, żartów, literackich gier i zabaw (Kolińska 25, podkr. M.T.).

Jeszcze dalej Kolińska posunęła się w ocenie erotycznego temperamentu artystki, umieszczając go między oziębłością frygidy a gorącym hurysy:

A więc jak to właściwie wyglądało: czy była omdlewająca, perwersyjnie erotyczna jak panna Leopard, czy pełną dzikiej namiętności hurysą na łożach szejków, maharadzów, nałożnicą Matisse'ów i Modiglianich, metresą francuskich poetów i rosyjskich tancerzy, którzy rzucali dla niej młodych chłopców? Czy raczej – w gruncie rzeczy – *frigida*, udającą mistrzowsko, że spała się w ogniu żądz... Dawałam się nieść prądowi i falowałam we wszystkich kierunkach – mówiła nieraz – żyć chciałam, goniałam za wszystkim, co mogło mnie zbawić, upoić i ubarwić mój świat (Kolińska 69).

Tego typu uwagi niewiele wnoszą do stanu wiedzy o Czajce, pokazują za to patologiczną wyobraźnię publicystki, przypisującej sobie kompetencje, by bez użycia cudzysłowu (re)konstruować słowa swojej bohaterki. Czajka nie mogła jej odpowiedzieć (choć niewykluczone, że się znały), podobnie jak nie miała szans wejść w dialog z publikacją Matuszewskiego. Wydaje się jednak, że za pomocą zręcznych gestów zabezpieczyła się przed tego typu atakami. Aby jednak je zauważyć, trzeba przeczytać jej prozę, która w niczym nie przypomina „gryzmołów” czy „epistoł” (Kolińska 27, 104), za to wydaje się oryginalną mitologią artystki o nachyleniu ekokrytycznym.

Mitologia, *self-esteem*, totemizm

„Opowiadając swoją historię, osoba nadaje szczególne znaczenie pewnym wydarzeniom (lub serii wydarzeń), które dzięki temu funkcjonują jako «jednostki znaczeniowe» albo [...] wartościowania” (Hermans, Hermans-Jansen 13). Ich podstawę stanowi dążenie do umacniania siebie. W ostatniej części rozważań pokażę, że

opowieści Czajki, którym najczęściej przypisywano kłamstwo, nadmierną fantazję, baśniowość i puste znaczenie (Tomczok 105), odgrywają rolę wzmocnień bądź autoprowokacji, za pomocą których jej *self-esteem* zdołało podnieść się po doświadczeniu Zagłady.

Self-esteem, to trudne do przełożenia pojęcie, wykładane niekiedy jako poczucie własnej wartości oraz mocy (Czywkin 275), wydaje się odwrotnością procesu stygmatyzacji. Dlatego, aby zobaczyć jego działanie, warto zaaranżować sytuację możliwą głównie dzięki istnieniu takich struktur recepcyjno-literackich jak wspomniane opowieści z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, pozwalających oddzielnie zobaczyć proces powstawania stereotypów i autonarrację, która z nimi walczy. *Self-esteem* nie jest raz na zawsze dane, ale tworzy się w odpowiedzi na zmagania z doświadczeniami. Niekiedy okazuje się też rezultatem mocowania się jednostki z niekorzystną wizją wytworzoną na jej temat przez otoczenie. Takiej wizji nie znajdziemy w powieściach Czajki. Ich bohaterką jest córka bogatego żydowskiego kapitalisty z Warszawy, która wikła się w szereg zabawnych przygód, czyniących z jej życia coś w rodzaju błyskotliwej anegdoty, komedii omyłek, a niekiedy i tragifarsy. Wszystkie trzy powieści będące przedmiotem analizy (*Ocalił mnie kowal*, *Król węży i salamandra* oraz *Dubo... Dubon... Dubonnet*) łączy jedna strukturalna cecha (najmniej obecna w pierwszej z nich): opowiadanie o przygodach młodości w trybie retrospektywy. Jest ono jednak zaznaczone oszczędnie, niemniej pozwala ustalić, czy w owej „starczej” narracji pisarka komentuje krążące na swój temat obiegowe opinie, czy też raczej poddaje je krytyce wyłącznie za pomocą narracji symbolicznej.

W *Ocalił mnie... i Królu węży...* Czajka chętnie sięga po wyobrażoną postać, za pomocą której opisuje siebie. Ma ona cechy bytu autonomicznego i proponuje indywidualne wartościowanie siebie, odgrywa też ważną rolę w procesie autoterapii (Hermans, Hermans-Jansen 139). Opowiadając o czasach pobytu na pensji, a później w środowisku studentów filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, bohaterka *Króla węży...* zmagą się z poczuciem wstydu, stygmatem nieuctwa, wyobrażeniem, że nie podoła ani nauce, ani maturze. Postacią, która przychodzi jej zawsze z pomocą, jest ojciec, ten sam, którego później będzie musiała symbolicznie zabić, Wilhelm Szwarz, tytułowy król węży:

W pewnej chwili głowa ojca wśród smug, kreślących zawile ornamenty, wydała mi się jakaś nierzeczywista.

– Och, tatusiu! Wyglądasz jak król węży! Ty na pewno jesteś królem węży... a, a ja – zaniepokoiłam się nagle – chyba salamandrą.

– Salamandra żyje w ogniu – tajemniczo powiedział tatuś.

– Czyż naprawdę można żyć w płomieniach? Nie, nie wierzę! To niemożliwe.

– Nie wierzysz? Zapytaj swoich profesorów na uniwersytecie, to jest dawno stwierdzone. Wiadomo od wieków, że salamandra lubi ogień, płomień jej nie parzą... przeciwnie, to jest jej żywioł... Ty właśnie jesteś salamandrą!

[...] – Trudno, jeśli mnie sama rozpoznałaś, to ci teraz powiem. Ale pamiętaj, nie mów nikomu. Słyszysz? Ani mamusi, ani Ewie, ani koledze Hertzowi... **Jestem królem węży**... ja, ja prowadzę podwójne życie – tam paprocie, brzegi strumienia i wikliny, tam w lesie, tamto, tu, w domu, to (Czajka 1968: 225-226, podkr. M.T.).

We wspomnieniach z gett w Warszawie i Otwocku oraz ukrywania się w lasach magicznej postaci ojca już nie ma. Zastępuje ją młoda chłopka, Danusia. Pewnego razu, podczas nalotu gestapo na dom, w którym obie się ukrywają, Czajka z przystawionym przez Niemca pistoletem do skroni, na pytanie o tożsamość, udziela następującej odpowiedzi:

Kim jestem?... Boże, wielki Boże... gdybym mogła stać się prawdziwą czajką... byłabym ptakiem, nikt by nie mógł posądzać mnie o żydostwo. Pofrunęłabym, schowała się w krzakach...

Oszalała z przerażenia, na wpół obłąkana, jakimś piskliwym głosem zaskrzeczałam:

– Jestem czajka, ptak wodny.

– Was sagt sie? – zwrócił się Niemiec do tajniaka.

– Sie sagt, dass sie ein Wasservogel ist – przetłumaczył.

– Was, ein Wasservogel?! – Niemiec jeszcze bliżej przysunął rewolwer do mojej skroni (Czajka Stachowicz 2013: 179).

Obie figury – płaza i ptaka – mają charakter totemiczny. Stanowią ochronę przed złem, gwarantującą ukrycie się i przetrwanie, są rodzajem skrytki, osłony, obiektu magicznego i jednocześnie zastępują prawdziwy obiekt. Próbując ustalić, dlaczego pisarka sięgnęła akurat po te, a nie inne gatunki zwierząt, należałoby zawierzyć Claude Lévi-Straussowi, sugerującemu podążanie za intuicją ludzi z plemienia Nuer, których pomysły nazewnicze (bliźnięta jako ptaki) na pierwszy rzut oka wydają się sprzeczne. Zarówno węże, jak i ptaki oraz niektóre gatunki roślin mogą być „widomymi znakami wyjątkowo potężnej działalności duchów” (Lévi-Strauss 106). Ich znaczenie jest także apotropaiczne, mają one na celu odpędzić złe moce, ochronić przed katastrofą, odegnąć groźbę śmierci (Domańska 42). To samo znaczenie będzie mieć czerwony szalik z portretu Czajki namalowanego w latach trzydziestych przez Mojżesza Kislinga (reprodukcję na okładce *Dubo...*, *Dubon...*, *Dubonet* zamieściło Wydawnictwo Literackie, a na ilustracji do książki przetworzyła go Maja Berezowska). Wszystko to jednak nie są proste symbole, a nadane im przygodnie znaczenia wynikają przede wszystkim ze spontanicznych działań podmiotu. Czajka interesowała się określonymi gatunkami zwierząt nie dlatego, że wzbudzały w niej wyjątkowe zaciekawienie (pisała także o kotach, myszach, psach czy kurach), ale dlatego, że została doprowadzona do zainteresowania nimi na skutek postaw rytualnych, jakie zachowuje się wobec określonych gatunków (Lévi-Strauss 91). W przypadku ptaków i salamander chodzi o dzikość, ale też o komunikowanie ludziom,

za sprawą utrwalających ich wizerunek narracji, istnienia świata cudów bez ich udziału (Montgomery 14-15). To właśnie te wyobrażenia stały się dla pisarki obroną przed stygmatyzującą jej wizerunek artystyczny powojenną krytyką literacką.

Podsumowanie

Istotą indywidualnej mitologii artystycznej Czajki była walka ze stygmatami poprzez zastępowanie obiegowych przekonań obrazami symbolicznymi, znacznie lepiej tłumaczącymi rodowód sztuki i o wiele bardziej opornymi wobec stygmatyzacji niż wiele rozwiązań należących do dyskursu metakrytycznego. Odporna na ogień salamandra czy metamorfoza kobiety w ptaka pod wpływem zagrożenia Zagładą stały się podstawą imaginarium holokaustowego. Zdają się też być rzadko spotykanym przykładem obrony Ja przed przytłaczającą rzeczywistością, ułatwiającym – niemożliwe w gruncie rzeczy – wyjaśnienie jej funkcjonowania i zrozumienie, zupełnie przypadkowego, ocalenia.

Znacznie trudniejsze wydaje się wyjaśnienie na tym tle pseudonimu literackiego pisarki, która z czasem przestała podpisywać książki imieniem i nazwiskiem, zastępując je krótkim i wymownym słowem „Czajka”. W powieści wspomnieniowej *Ocalił mnie...* jego użycie tłumaczy się za pomocą anegdotycznej historii o niepoczynalnej siostrze Kowala z Dobrzyńca, Stefanii Czajce, która miała „użyczyć” pisarce swojej tożsamości. Tożsamość ta pozwoliła jej przetrwać wojnę, zaistnieć w świecie literatury i odsunąć od siebie stygmat Żydówki.

Mitologia artysty z jednej strony może być rezerwuarem stereotypów, z drugiej potrafi ochraniać niczym totem przed katastrofą. Pomaga także poharatanemu Ja pozbierać się po doświadczeniach Zagłady i ustanowić działanie prewencyjne *ante factum* (Domańska 43).

BIBLIOGRAFIA

- Czajka [Stachowicz Izabela]. *Król węży i salamandra*. Warszawa: Czytelnik, 1968.
- Czajka Stachowicz, Izabela. *Dubo..., Dubon..., Dubonnet*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970.
- Czajka Stachowicz, Izabela. *Ocalił mnie kowal*. Warszawa: W.A.B., 2013.
- Czywkin, Elżbieta. *Stygmat społeczny*. Warszawa: PWN, 2007.
- Czywkin Elżbieta, Rusaczyk Marzena, red. „Gorsi inni” – badania. Białystok: Trans Humana, 2008.
- Domańska, Ewa. „Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej”. *Teksty Drugie* 1 (2017). S. 41-59.
- Godzic, Wiesław. *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

- Hermans Hubert J.M., Hermans-Jansen Els. *Autonarracje. Tworzenie znaczeń w psychoterapii*. Przeł. Piotr K. Oleś. Warszawa: Pracownia Testów Psychologicznych Polskiego Towarzystwa Psychologicznego, 2000.
- Janion, Maria. „«Prze-pisać» los Ginczanki”. Araszkiewicz, Agata. *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*. Warszawa: Fundacja OŚKa, 2001. S. 5-10.
- Janion, Maria. „Jestem po prostu starą kobietą”. Rozm. przepr. K. Szczuka. *OŚKa – Biuletyn*. 4/1. 2001/2002. S. 14-17.
- Kolińska, Krystyna. *Szatańska księżniczka*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1992.
- Kott, Jan. „Przedmowa”. Czajka [Stachowicz Izabela]. *Ocalił mnie kowal*. Warszawa: Czytelnik, 1956. S. 5-7.
- Lévi-Strauss, Claude. *Totemizm dzisiaj*. Przeł. Aniela Steinsberg. Warszawa: KR, 1998.
- Mandal, Eugenia. *Podmiotowe i interpersonalne konsekwencje stereotypów związanych z płcią*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Matuszewski, Ryszard. *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latka*. Warszawa: Iskry, 2004.
- Montgomery, Sy. *Ptakologia*. Przeł. Adam Pluszka. Warszawa: Marginesy, 2018.
- Oseka, Andrzej. *Mitologie artysty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Sołowianiuk, Paulina. *Ta piękna mitomanka. O Izabeli Czajce-Stachowicz*. Warszawa: Iskry, 2011.
- Spitzer, Manfred. *Jak uczy się mózg*. Przeł. Małgorzata Guzowska-Dąbrowska. Warszawa: PWN, 2007.
- Taborska, Agnieszka. „Wszystko to brzmi jak bajka”. Prassinis, Gisèle. *Twarz muśnięta smutkiem*. Przeł. Agnieszka Taborska. Warszawa: PIW, 2005.
- Tokarska-Bakir, Joanna. *Et(n)ologia piętna*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2005.
- Tomczok, Marta. „Czajka (nad)zwyczajna. Perspektywa ekokrytyczna w narracjach o Zagładzie Izabeli Czajki Stachowicz”. *Narracje o Zagładzie 3* (2017). S. 103-120.
- Umińska, Bożena. *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Warszawa: Sic!, 2001.
- Uniłowski, Zbigniew. *Wspólny pokój i inne utwory*. Oprac. B. Faron. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1976.
- Witkiewicz, Ignacy. *Pożegnanie jesieni*. Kraków: Zielona Sowa, 2010.

МИФ, МИРОВОЕ ВРЕМЯ И МОДЕЛИ ПРОСТРАНСТВА В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ПЕЛЕВИНА¹

JOSEF DOHNAL², ASSEL ABAGANOVA³
(Masarykova univerzita; Trnavská univerzita v Trnave)
(Евразийский университет имени Л.Н. Гумилева)

Ключевые слова постмодернизм, миф, мифопоэтика, мифотворчество, вампирская мифология, модели пространства, архетип
Keywords: postmodernism, myth, mythopoetics, myth-making, vampire mythology, space models, archetype

Аннотация: Josef Dohnal, Assel Abaganova. MYTH, WORLD TIME AND SPACE MODELS IN THE POSTMODERN WORKS OF V. PELEVIN. "PORÓWNANIA" 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 151-172. ISSN 1733-165X. В данной статье рассматривается одна из тем творчества Виктора Пелевина – миф. Исследуется миф с учетом всех его форм, вариаций и трансформаций от классической мифологии (Бог Ра), современной социальной, политической до вампирской мифологии. Миф, в силу тематизированной возможности многократной повторяемости, модифицирует категорию времени в развертывании сюжета в произведениях постмодернистов. В статье изучается проблема определения статуса и роли мифа в творчестве В. Пелевина. Делается вывод о том, что миф является фундаментальной категорией многих романов Пелевина. Писатель использует в романах такую особенность своей поэтики, как «неомифологизм» – межтекстовое заимствование некоторых элементов архаических структур мифов или мета-историй. Объективное историческое время заменяется мифологическим временем, поскольку действия и события представлены в романе как прототипы.

Abstract: Josef Dohnal, Assel Abaganova. MYTH, WORLD TIME AND SPACE MODELS IN THE POSTMODERN WORKS OF V. PELEVIN. "PORÓWNANIA" 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 151-172. ISSN 1733-165X. This article focuses on one of the themes of Pelevin's creative work –

1 Статья написана в рамках выполнения гранта KEGA 013UCM-4/2017 Vymedzovanie špecifik modelu „ruského sveta“ v ruskom jazyku, literatúre a kultúre.

2 E-mail: jdohnal@phil.muni.cz

3 E-mail: abaganova.a@list.ru

the category of myth. The myth is investigated in all its forms, variations and transformations from classical mythology (God Ra) to modern social, political to vampire mythology. Modern mythology is an instrument of socialization of a mass man, and manipulation of his consciousness. Myth, by virtue of many times repeated frequency, changes the category of time in the unfolding of the plot in the works of postmodernists. The problem of determining the status and role of myth in the work of V. Pelevin is studied. Pelevin uses in his novels such a feature of his poetics as «neomythologism» – the intertextual borrowing of certain elements of archaic structures of myths or meta-stories. Mythological time replaces the objective historical time, since actions and events are represented as prototypes in the novel.

Постмодернизм – явление, которое в качестве более широкого литературного направления первоначально появилось и теоретически осмыслилось в западном искусстве. Предпосылки к возникновению нового подхода к литературной деятельности и изображению мира, названные позже постмодернистскими, были связаны с трансформациями, наблюдаемыми отчасти в предыдущей литературно-исторической эпохе – в модерне. Уже в произведениях писателей-модернистов начала XX века, таких как Джеймс Джойс, Франц Кафка, Марсель Пруст, Андрей Белый и др., можно наблюдать возникновение нового типа ментальности, соответствующей восприятию внутреннего и внешнего мира человека на рубеже (и за рубежом) эпох, для которых характерна ломка ценностных установок, резкая смена идеологий и технологий, изменения в сфере общественного строя, определенная «текучесть» всего, что раньше было более прочным и что определяло большую уверенность индивида в жизненном мире и в себе самом, в своей позиции в мире. Восприятие такого комплексного сдвига не могло не отразиться в искусстве, в частности, в литературе – рефлексия этих изменений в индивидуальном и социальном мировоззрении постепенно влияет и на возникновение нового типа литературы.

В изменяющихся условиях, в обстановке все время (де)формирующихся ценностей и сомнений в целостности, прочности и определенности реальности, миф стал тем потенциально гармонизирующим центром, содержащим вечные и по своей сути неизменные ценности, потенциальной опорой в трансформирующемся мире.

Лексема «миф» имеет несколько значений и основных смыслов. Часто используется в значении «выдумка», «обман», обозначает также понятие «легенда», «сказание», служит и для обозначения гармоничного, синкретичного мировоззрения, характерного для первобытного человечества (Савельева 1). С историко-культурологической точки зрения понятие «миф» трактуется как «форма общественного сознания, возникшая в условиях сравнительно низкого уровня социального развития и отражающая в виде образного повествования фантастические представления о природе, обществе и личности» (Бубенцова 6). К.Г. Юнг описывает миф как «знание, разомкнутое в беско-

нечность...» (Юнг 11). А.Ф. Лосев считал, что миф – это чудо, раскрывающее тайну человеческой личности, «миф есть развернутое магическое имя» (Лосев 167). Именно такое счастливое переживание слияния реальной жизни и идеала, по мнению Лосева, и заключено в мифе. Е.М. Мелетинский говорит о том, что «миф – первичная модель всякой идеологии и синкретическая колыбель различных видов культуры – литературы, искусства, религии и, в известной мере, философии и даже науки» (Мелетинский 175).

Стеблин-Каменский в своей работе так высказывается о мифе: «миф – это повествование, которое там, где оно возникало и бытовало, принималось за правду, как бы оно ни было неправдоподобно» (Стеблин-Каменский 1). Он предлагает учесть историю изучения мифологии Яна де Фриса «Forschungsgeschichte der Mythologie», говоря о данном исследовании как об антологии высказываний о мифах, которые способствуют созданию точной картины изучения мифологии. Эти исследования могут дать, по его мнению, объективную историю изучения мифов. (Стеблин-Каменский 4).

На наш взгляд, постмодернизм, стремясь переделать, переосмыслить классическую традицию, трансформирует понятие мифа, но в целом не уходит от традиционного взгляда на мир, как будто принимая его за основной стержень и в литературных произведениях. В последние десятилетия, с одной стороны, культура в целом выражает свой собственный «мифос», формирует под новую идеологию мифологическое пространство, характеризующееся новым пониманием мира и места человека в нем. А с другой стороны, она пытается найти что-то прочное, что не является сиюминутным, на что можно всегда опереться, от чего можно оттолкнуться в своем дальнейшем развитии – в русской литературе это наступает именно после крушения бывших «прочных основ» вроде марксизма. Миф как особый способ образно-символического выражения мировоззрения, характерного для определенной культуры, оказывается формой, не ушедшей безвозвратно в прошлое. В нем обнаруживается некая константа, сохраняющаяся в человеческом сознании на протяжении всей жизни и человека, и человечества, подобно тому, как в процессе индивидуального развития неизменным остается генотип, хотя физически и внешне человек меняется до неузнаваемости.

У модернистов миф выступает, по определению М. Бахтина, как «память жанра» (Бахтин 83) или как поддержка социального и природного порядка (Мелетинский 59) в эпоху распада ценностей и хаоса в обществе. Это понимание мифа в изучении данного вопроса близко нам. Следуя ему, можно предположить, что существует определенная прочная, «вечная», т.е. повторяющаяся в своих разных проявлениях, основа мироздания, что позволяет повторять парадигму ее отображения как в сознании разных поколений, которые ее и живут, и ищут в своем мироосмыслении, так и в произведениях искусства, рефлектирующих это сознание. Подобное взаимопроникновение мотив-

но-образных парадигм разных культурно-исторических эпох в литературе не ново. Оно обуславливается их параллелизмом, схожими по своим основным качествам картинами мира. Можно вспомнить теорию первичных и вторичных систем (стилей) (Смирнов 2).

Концептуальное изменение модели представляемого литературными произведениями мира повлияло на их поэтику. Приближаясь к мифу, текст воспроизводил и заново актуализировал фундаментальные основы человеческого существования и бытия вообще и искал для этого подходящие средства. Прием мифологизирования предполагал вовлечение в ткань произведения циклической ритуально-мифологической повторяемости для выражения архетипов и конструирование повествования так же, как и образов, в качестве архетипальных, с точки зрения повествования вызвал актуализацию структур прошлого в современном мире и обращение к всепроникающей «психологизации». Начиная с 1920-х гг., то есть со времени расцвета модернизма в литературе, многие художественные тексты прямо или косвенно строятся на использовании мифа, например, «Волшебная гора» Т. Манна – на мифе о певце Тангейзере, который провел семь лет на волшебной горе богини Венеры, «Шум и ярость» У. Фолкнера – на евангельской мифологии.

Причинами развития неомифологического сознания в конце XX века в русской среде, первые «сигналы» которого можно наблюдать уже в 60-70-е годы, мы можем обозначить некий комплекс социально-психологических сдвигов, включающих множество факторов разного уровня, полный перечень которых вряд ли можно дать. Такие, например, как распад СССР, отказ от оказавшегося иллюзией единого типового общественного сознания, утрата доверия ко всем идеологическим постулатам, навязываемым режимом, ощущение мирового кризиса, связанного отчасти с ожиданием конца света под самый конец XX века, активизация религиозных пластов сознания и иное (Земсков 32), сказались, наверное, и влияние «магического реализма», исходящего из подобных сдвигов в общественном сознании, только в другой среде. Появление неомифологизма становится характерным для романов, создаваемых в традициях поэтики русского постмодернизма (Топоров 229), но оно намечается чуть раньше – достаточно вспомнить некоторые произведения, напр. «Плаха» Ч. Айтматова или «Белка» и «Отец Лес» А. Кима.

Включение мифа в произведения постмодернистов, в силу ему присущей идеи многократной повторяемости, влияет на категорию времени в развертывании сюжета. Архетипические события происходили в прошлом, происходят в настоящем и будут происходить в будущем даже при внешне измененных обстоятельствах; благодаря этому они выглядят с точки зрения их сути неизменными, а акцент переносится с хронологической последовательности на изображение «застывших» моделей, ситуаций, с повествования – на иллюстрацию, проецирование.

В.Н. Топоров пишет:

«В мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства (как бы выводится вовне, откладывается, экстенсифицируется), его новым («четвертым») измерением» (Топоров 229).

Постмодернизм разрушил такую фундаментальную черту (характерную не только для русской культурной традиции), как преобладание дуальных моделей. Результатом этого, как и результатом симуляции всеобщего единства, стало слияние в текстах «высокого» и «низкого», «трагического» и «комического», канона высокой реалистической классики и фикции, христианской (и не только) традиции и язычества, фантастики и похожих, связанных с реальностью, конструированных образов, смешение времени и пространства.

Исследуя роман Виктора Пелевина «Омон Ра», мы заметили, что объектом внимания повествователя становится, как называет это Ф. Джеймсон, «политическое бессознательное» (Джеймсон 116) позднесоветской эпохи, направленность ее мифологии на гармоничность существования советского социума. Эта направленность мифологии («бессознательного») на «снятие противоречий» в советском социуме постоянно подчеркивается повествователем в романе «Омон Ра»:

«- Это фрагмент лунной поверхности», - сказал начальник полета. - Как ты знаешь, Омон, наша космическая наука преимущественно исследует обратную сторону Луны, в отличие от приземляющихся на дневной стороне американцев. Вот эта длинная полоса - так называемая трещина имени Ленина, открытая несколько лет назад отечественным спутником. Это уникальное геологическое образование, в район которого в прошлом году была отправлена автоматическая экспедиция по получению образцов лунного грунта. По предварительным результатам исследований сложилось мнение о необходимости дальнейшего изучения трещины. Тебе, наверно, известно, что наша космическая программа ориентирована в основном на автоматические средства - это американцы рискуют человеческими жизнями. Мы подвергаем опасности только механизмы. И вот возникла мысль об отправке специального самоходного транспортного средства, так называемого лунохода, который проедет по дну трещины и передаст на Землю научную информацию. Начальник полета открыл ящик стола и, не отводя от меня глаз, стал шарить там рукой. - Общая длина трещины - сто пятьдесят километров, а ширина и глубина крайне незначительны и измеряются метрами. Предполагается, что луноход проедет по ней семьдесят километров - на столько должно хватить энергии в аккумуляторах - и установит в ее центре вымпел-радиобуй, который передаст в космос преобразованные в радиоимпульсы слова «МИР», «ЛЕНИН» и «СССР» (Пелевин, 1, 24).

«– Неужели все это правда? – тихо спросил Митёк. Я пожал плечами. Я не знал, что именно он имеет в виду. «– Ладно, насчет авиации я поверить еще могу», – сказал он. – Но вот насчет атомного оружия... Допустим, в сорок седьмом еще можно было заставить подпрыгнуть два миллиона политзаключенных. Но сейчас-то их у нас нет, а атомное оружие ведь каждый месяц...» (Пелевин, 1, 31).

Если взять древнеегипетскую мифологию, на которую явно опирался Пелевин, то можно отметить бога Амона, члена фиванской Огдоады («Восьмерицы богов»). Его культ, вероятно, шел от Амаунета, древнейшего божественного покровителя Фив. Амон тоже был богом-творцом, создававшим все при помощи дыхания, и поначалу больше ассоциировался с ветром, а не с солнцем. С течением времени Амон стал почитаться в Верхнем (Южном) Египте так же сильно, как Ра в Нижнем (Северном). В конце концов их объединили в образе Амона-Ра, солнечного бога-творца. Трудно установить, когда впервые возникло это сочетание, но ссылки на Амона-Ра имеются уже в текстах пирамид начала V династии фараонов. Новое царство возникло как итог борьбы за объединение Египта с юга, и правители XVIII династии стали поддерживать культ Амона-Ра, чтобы объединить южного Амона с прежними верованиями в Ра. Амон-Ра получил официальный титул «царя богов», и изображался в виде человека с красными глазами и головой льва или сокола, окруженной солнечным диском и обвитый змеей (Солкин 478).

Пелевин, вероятно, не случайно именно так называет свой роман, в котором все люди поклоняются тоталитарной системе, существовавшей в Советском Союзе. В самом произведении он делает отсылку к этому факту прошлого, высмеивая установленный режим и систему, незначительность личности в условиях (любой) тоталитарной системы. Он указывает на то, что личность со всем ее разнообразным внутренним миром – лишь повод для «системообразующих» людей получить себе очередную звездочку на погонах или удовлетворение собственного тщеславия, именуемого принципами. Автор использует в романе «Омон Ра» аббревиатуру «ОМОН» – «Отряд милиции особого назначения», показывая ту силу, которая обеспечивает соблюдение мифа, которая, возможно, олицетворяет мифологические представления советского человека о сущности имени и влиянии его на судьбу:

«Омон – имя не особо частое и, может, не самое лучшее, какое бывает. Меня так назвал отец, который всю свою жизнь проработал в милиции и хотел, чтобы я тоже стал милиционером» (Пелевин, 1, 1).

Он также дает такое имя главному герою – Омон, изменяя лишь первую букву имени. И тут же в романе появляется намек на древнеегипетскую ми-

фологию, когда герой берет своим позывным именем слово Ра, получаемое в совокупности Омон Ра:

«Твой позывной, как ты и просил, „Ра”. Трудно было, – начальник полета многозначительно ткнул пальцем вверх, – но отстояли. Только ты там, – он ткнул пальцем вниз, – пока ничего не говори» (Пелевин, 1, 90).

Автор сравнивает бескомпромиссное поклонение людей богу с таким же бессмысленным поклонением идеологии коммунизма, когда в обоих случаях человеческое жертвоприношение было просто способом для видимого улучшения жизни, когда животных стали заменять людьми. Это также жертва, которую автор иронично называет в «Омон Ра» подвигом:

«Ивану Трофимовичу дали бронезилет, каску и кабанью шкуру, и началась новая работа – такая, которую смело можно назвать ежедневным подвигом. В первые дни ему было немного страшно, особенно за открытые ноги, но потом он пообвыкся, да и члены правительства, знавшие, в чем дело, старались целить в бок, где был бронезилет, под который Иван Трофимович для мягкости подкладывал думку. Иногда, конечно, какой-нибудь дряхленький ветеран ЦК промахивался, и Иван Трофимович надолго попадал на бюллетень – там он прочел много книг, в том числе и свою любимую, воспоминания Покрышкина. Какой это был опасный – под стать ратному – труд, ясно хотя бы из того, что Ивану Трофимовичу каждую неделю меняли пробитый пулями партбилет, который он носил во внутреннем кармане шкуры. В дни, когда он бывал ранен, вахту несли другие егеря, в числе которых был и его сын Марат, но все же опытнейшим работником считался Иван Трофимович, которому и доверяли самые ответственные дела, иногда даже придерживая в запасных, если охотиться приезжал какой-нибудь небольшой обком (Иван Трофимович каждый раз оскорблялся, совсем как Покрышкин, которому не давали летать с собственным полком). Ивана Трофимовича берегли. Они с сыном тем временем изучали повадки и голоса диких обитателей леса – медведей, волков и кабанов – и повышали свое мастерство» (Пелевин, 1, 87).

Развенчание мифа о советской космонавтике в романе «Омон Ра» и мироощущение буддизма, которым пропитано все произведение, позволяет утверждать наличие некоей дидактической задачи автора. Повествуемое время противопоставляется «вечности» мифа, показывая, что эфемерное появление и принятие/непринятие «новой идеологии», иной жизни в ином теле, по сути лишь повторяющийся цикл того, что уже было когда-то.

Главный герой начинает осознавать, что навязываемое ему представление о светлом будущем современного общества является мифом:

«Единственным пространством, где летали звездолеты коммунистического будущего... было сознание советского человека, точно так же, как столовая вокруг нас была тем космосом, куда жившие в прошлую смену запустили свои корабли, чтобы те бороздили простор времени над обеденными столами, когда самих создателей картонного флота уже не будет рядом. Главное, что должно было отличать эти бутафорские аппараты – множество блестящей фольги, густо написанное «СССР», красные звезды, – и вот уже для ребенка само слово «звездолет» «связано с красными звездами на бортах советской космической техники» (Пелевин, 1, 73).

Пелевин использует в своих произведениях перспективный текст и структурирует роман с опорой на современное происхождение текста – создает метарассказ о советском мифе, преувеличивая некоторые его элементы. Это было необходимо для того, чтобы в сложившийся предметный мир поместить главного героя, который почти бессознательно совершает путь личного совершенствования, поднимаясь «над мифом» и в конце отказываясь соучаствовать в его порождении, что можно отметить в тексте произведения «Омон Ра»:

«Откинув крючок, я потянул планшет на себя. Открылся квадрат стены, в центре которого был выключатель, выкрашенный золотой краской. Чувствуя, как у меня все сильнее сосет под ложечкой, я протянул руку и перещелкнул его вверх. Раздался негромкий гудок, и я, еще не поняв, что это такое, почувствовал, что совершил с окружающим миром и самим собой что-то страшное. Гудок прозвучал опять, громче, и вдруг выяснилось, что выключатель, открытая малиновая дверца и весь коридор, где я стою, – все это ненастоящее, потому что на самом деле я вовсе не стою у стены с выключателем, а сижу в скрюченной и неудобной позе в каком-то крайне тесном месте» (Пелевин, 1, 124).

Определенные мифологические структуры, существующие ранее, в некоторых случаях вступают в отношения контаминации и образуют целые комплексы мифологем, изначально представляющих из себя самостоятельные мифы. Пелевин отсылает к целостному впечатлению от мифов, формирующемуся у персонажа либо у читателя. Использование мифов проявляется в произведениях как прямым заимствованием конкретных сюжетов архаичных мифологий, так и использованием мифологических мотивов и параллелизма, создавая таким образом «вторичный миф», заведомо «сконструированный» писателем.

Такое свойство главного героя, ставшее признанием собственного индивидуального сознания в качестве единственной и несомненной реальности и отказом от объективной реальности окружающего мира, мы замечаем и в других романах Пелевина – «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Generation „П“». В них автор также вкрапляет мифы, которые помогают стабилизировать

текст и сознание героев. Ведь, например, в романе «Жизнь насекомых» Пелевин доводит до абсурда религиозное представление буддизма в возможном переселении человеческих душ в животных, насекомых.

Подобно включению советского мифа в текст произведения, мы можем обнаружить использование буддийской мифологии в повести автора «Желтая стрела». Следует заметить, что такой мифический по своей природе пласт культурно-исторического знания, как буддистский, постоянно присутствует практически во всех произведениях писателя. Как отмечает Г.А. Сорокина:

«... буддизм стал для автора плодотворным источником образотворчества, реализованного на основе современных реалий, представлений и знаковых систем. При этом происходит сближение архаичной символики и реалий современной жизни, что следует рассматривать как яркое интересное литературное и философско-культурологическое явление» (Сорокина 337).

Влияние буддизма на искусство (Н. Рерих, Л. Бакст) и в частности на литературу конца XIX – первой половины XX века можно также отметить и в творчестве известных писателей и поэтов (Л. Толстого, И. Бунина, В. Хлебникова, К. Бальмонта и др.). Анализ влияния буддизма на литературу позволяет отчетливо представить то напряженное внимание, которое в это время было направлено на восточную культуру, увидеть диалоговую соотнесенность культур Запада и Востока, способы и формы художественного освоения буддийской культуры.

В тексте повести «Желтая стрела» приводится фрагмент из буддийской притчи об обуздании собственного сознания-слона:

«Куда они все идут? Зачем? Разве они никогда не слышат стука колес или не видят голых равнин за окнами? Им все известно про эту жизнь, но они идут дальше по коридору, из сортира в купе и из тамбура в ресторан, понемногу превращая сегодня в очередное вчера, и думают, что есть такой Бог, который их за это вознаградит или накажет... Милость беспредельна, и я точно знаю, что, когда поезд остановится, за его желтой дверью меня будет ждать белый слон, на котором я продолжу своя вечное возвращение к Неименуемому» (Пелевин, 3, 35).

Возможно, Пелевин, преломляя основы буддизма в своих романах, говорит об освобождении сознания, и поэтому включает основные положения учения буддизма, в основу которого, как известно, положены выводы Будды Шакьямуни о том, что причиной страдания людей являются они сами, их привязанность к жизни, к материальным ценностям, а также вера в неизменную душу, являющаяся попыткой создать иллюзию, противостоящую всеобщей изменчивости. Прекратить страдания (вступить в нирвану – состояние осознания

своей души, достигаемое с помощью самоотречения, отказа от комфортных условий внешней среды) и достигнуть пробуждения, в котором жизнь видится «такой, какова она есть», можно путем разрушения привязанностей и иллюзий устойчивости с помощью практики самоограничения и медитации. В произведении изменен один из буддистских тезисов о том, что мир – это только мои впечатления. Автор же говорит о том, что эти впечатления нередко не только навязаны, но и заменены на новый стандарт мироощущения, поведения и реальности. Человек утрачивает веру в основные постулаты жизни, так как каноны веры разрушены и заменены новыми богами, новой верой. Поэтому человеческая личность становится зависимой от социума и никогда не будет свободна; этот тезис автор высказывает в произведении «Желтая стрела»:

«– Видишь ли, – печально сказал Дима, – своими недавними действиями ты растревожил одно очень могущественное существо. Ему все это ужасно не понравилось. И сейчас оно явится за тобой. – А какое ему до меня дело? – спросил Митя.

– Оно считает, что ты находишься в его полной власти. Принадлежишь ему. А то, что ты пытаешься делать, этой власти угрожает. И это существо нападет на тебя с минуты на минуту.

– Кто это? – Труп, – сказал Дима как нечто само собой разумеющееся.

– Чей труп? – Твой, – сказал Дима, – чей же еще.

– Ты хочешь сказать, что я умру? – В каком-то смысле, – ответил Дима. – Когда я говорю «труп», я имею в виду, что тебя ждет тот, кто сейчас живет вместо тебя. На мой взгляд, самое худшее, что с тобой может произойти, – это то, что он и дальше будет жить вместо тебя. А если умрет он, вместо него будешь жить ты» (Пелевин, 3, 51).

В романе Пелевина «Чапаев и Пустота» мы встречаемся с героем произведения – комиссаром Чапаевым, которым становится поэт-декадент, появившийся в современной Москве. Пелевин опирается в романе на узловые эпизоды мифа и произведений о Чапаеве, инкорпорирует их практически без изменений в свой текст, тем самым обыгрывая их. Автор создает свой миф о Чапаеве, увидев в анекдотах о легендарном красном командире аналог буддийской сутры (коан, гун-ань): диалоговая форма коана, не имеющего логического ответа, сходна с анекдотом, содержащим абсурдный ответ. Для главного героя анекдот является средством создания мифа-реальности. И в этом романе появляется отражение учений буддизма, разговор о пустоте, о вечности и бесконечности.

Одной из основных идей буддизма, его целевой установкой является путь к нирване. Согласно всем школам буддизма, нирвана – конечная цель человеческого существования, достижение которой равнозначно окончательному

уничтожению страдания, истощенности притоков аффектированного сознания, прекращению трансмиграции (сансара) и действия механизмов «закона кармы» (Философская энциклопедия 1).

В романе «Чапаев и Пустота» автор включает в текст повествование о нирване и о том, как ее можно достичь:

«То, что я увидел, было подобием светящегося всеми цветами радуги потока, неизмеримо широкой реки, начинавшейся где-то в бесконечности и уходящей в такую же бесконечность. Она простиралась вокруг нашего острова во все стороны насколько хватало зрения, но все же это было не море, а именно река, поток, потому что у него было явственно заметное течение. Свет, которым он заливал нас троих, был очень ярким, но в нем не было ничего ослепляющего или страшного, потому что он в то же самое время был милостью, счастьем и любовью бесконечной силы – собственно говоря, эти три слова, опохабленные литературой и искусством, совершенно не в состоянии ничего передать. Просто глядеть на эти постоянно возникающие разноцветные огни и искры было уже достаточно, потому что все, о чем я только мог подумать или мечтать, было частью этого радужного потока, а еще точнее – этот радужный поток и был всем тем, что я только мог подумать или испытать, всем тем, что только могло быть или не быть, – и он, я это знал, наверное, не был чем-то отличным от меня. Он был мною, а я был им. Я всегда был им, и больше ничем. – Что это? – спросил я. – Ничего, – ответил Чапаев. – Да нет, я не в том смысле, – сказал я. – Как это называется? – По-разному, – ответил Чапаев. – Я называю его условной рекой абсолютной любви. Если сокращенно – Урал. Мы то становимся им, то принимаем формы, но на самом деле нет ни форм, ни нас, ни даже Урала. Поэтому и говорят – мы, формы, Урал. – Но зачем мы это делаем? Чапаев пожал плечами. – Не знаю. – А если по-человечески? – спросил я. – Надо же чем-то занять себя в этой вечности, – сказал он. – Ну, вот мы и пытаемся переплыть Урал, которого на самом деле нет. Не бойся, Петька, ныряй!» (Пелевин, 4, 250).

Пустота (санскрит. «шуньята») – одно из понятий буддизма, которое Пелевин использует очень часто в своих произведениях. В проповеди Будды в Ганджуре имеется раздел «Праджняпарамита». Это учение о праджне, которая есть видение пустоты мира, или видение шуньяты. В ней говорится о том, что Абсолют (Пустота) недоступен дискурсивному методу познания, а шуньята является реальностью Абсолюта, поэтому так же находится за пределами действий человеческого разума. Но у каждого индивида есть праджня – это эмоционально-религиозная интуиция в потенциальном состоянии. Только она способна познавать трансцендентные вещи, подобные Пустоте. Праджня раскрывается в момент просветления индивида путем добродетельных поступков и строгого соблюдения правил. Эмоционально-мистическая интуиция направлена на внутренний духовный мир человека. Она постигает вещь

вне сознания, выше его и познает единство, недвойственность, т.е. природу Абсолюта и, стало быть, саму пустоту.

В романе «Чапаев и Пустота» можно заметить, что броневик Чапаева, на котором Пустота, персонаж романа, совершает побег, неслучайно имеет щели, похожие на полузакрытые глаза Будды. И сам побег представляет собой вариацию на тему «освобождения от мира страдания». Только отказавшись от иллюзорного Я и веры в реальность мира, через просветление и полное отсутствие мыслей можно достичь нирваны. Нирвана – Ничто, Никто и Нигде – Пустота. Главный герой постоянно размышляет о вопросах познания мира, своего предназначения, внутреннего Я и природы вещей, окружающих его:

«Хорошо, – сказал Чапаев, хитро прищуриваясь, – насчет «кто» мы потом поговорим. А сейчас, друг милый, давай с «где» разберемся. Скажи-ка мне, где эта манда живет? – В моем сознании. – А сознание твое где? «– Вот здесь», – сказал я, постучав себя по голове. – А голова твоя где? – На плечах. – А плечи где? – В комнате. – А где комната? – В доме. – А дом? – В России. – А Россия где? – В беде, Василий Иванович. – Ты это брось, – прикрикнул он строго. – Шутить будешь, когда командир прикажет. Говори. – Ну как где. На Земле. Мы чокнулись и выпили. – А Земля где? – Во Вселенной. – А Вселенная где? Я секунду подумал. – Сама в себе. – А где эта сама в себе? – В моем сознании. – Так что же, Петька, выходит, твое сознание – в твоём сознании? – Выходит так» (Пелевин, 4, 273).

«На самом деле я думаю о другом. – О чем же? – спросил Чапаев. – О том, что человек чем-то похож на этот поезд. Он точно так же обречен вечно тащить за собой из прошлого цепь темных, страшных, неизвестно от кого доставшихся в наследство вагонов. А бессмысленный грохот этой случайной сцепки надежд, мнений и страхов он называет своей жизнью. И нет никакого способа избегнуть этой судьбы. – Ну отчего, – сказал Чапаев. – Способ есть» (Пелевин, 4, 242).

У Пелевина герой – это воплощение Будды, Просветленного. Автор создает антимиф и миф одновременно. Главный герой, Пустота, страдает раздвоением личности, причем та личность, которую врач считает ложной, для Чапаева является истинной. Раздвоение помогает герою существовать в разных мирах. Петр просыпается во второй части романа «Чапаев и Пустота» в середине 1990-х в психиатрической лечебнице, в которой главврач лечит раздвоение ложной личности по собственной новой научной методике: группу пациентов погружают в ложную реальность одного из них, а по окончании сеанса все они возвращаются к своим привычным маниям:

«Говоря по-простому, это совместная борьба больных за выздоровление. Представьте себе, что ваши проблемы на время становятся коллективными, то есть каждый из участников сеанса в течение некоторого срока разделяет ваше

состояние. Так сказать, отождествляется с вами. Как вы думаете, к чему это приведет? Я молчал. – Очень просто, – продолжал Тимур Тимурович. – После того как сеанс заканчивается, возникает эффект отдачи – совместный выход участников из состояния, только что переживавшегося ими как реальность. Это, если хотите, использование свойственного человеку стадного чувства в медицинских целях. Те, кто участвует в сеансе вместе с вами, могут проникнуться вашими идеями и настроениями на некоторое время, но, как только сеанс кончается, они возвращаются к своим собственным маниям, оставляя вас в одиночестве. И в эту секунду – если удастся достичь катарсического выхода патологического психоматериала на поверхность – пациент может сам ощутить относительность своих болезненных представлений и перестать отождествляться с ними. А от этого до выздоровления уже совсем близко» (Пелевин, 4, 167).

Внутреннюю Монголию возможно рассматривать как симулякр, созданный сознанием Петра Пустоты, некую комфортную нирвану, удовлетворяющую наконец субъекту, установившему истину о Вселенной. Довольно репрезентативной выглядит следующая версия: Пустота является пациентом психиатрической клиники, и все происходящее с ним – это лишь галлюцинации, бред, от которых герой излечивается; однако при вступлении в физический контакт с окружающим миром происходит рецидив, и галлюцинации выходят на новый, трансцендентальный уровень. Подобная относительность установленной, казалось бы, окончательной истины является определенным шагом для автора, однозначно влияющим на генезис следующего романа.

Можно отметить, что в романе возникает мифология третьего порядка, учитывающая произошедшие в массовом сознании изменения. Ее можно определить как «личное мифологизирование», один из приемов которого в соединении «криптоистории» – неправдоподобной, но в целом укладывающейся в череду известных исторических фактов – и «альтернативной истории», так как картина современного общества XX века хоть и представлена в виде бреда главного героя, однако не теряет для читателя своей актуальности (Цыганов 2).

«К творчеству В. Пелевина вполне применимы оба термина («альтернативная история» и «криптоистория») и связано это не в последнюю очередь с постоянным нарушением времени и места в романе, выходов героя в прошлое и будущее – одной из черт модернистского произведения. Мифологическое время в романе вытесняет объективное историческое время, поскольку действия и события определенного времени повторяются во времени ином, представляются в качестве воплощения вечных прототипов. Мировое время истории превращается в безвременный мир мифа, что находит выражение в пространственной форме. Время зависит от наполняющих его действий героя – а это уже ситуация мифа-сказки» (Цыганов 4).

Исследователь говорит о присутствии криптоистории в романе Пелевина через Чапаева: он выпадает из реальной истории, «революционный период» романа так же заканчивается исчезновением Чапаева из реальности, бои чапаевской дивизии с белогвардейцами имеют место и в истории, и в романе. Фурманов, Котовский, Чапаев, Ленин, Брюсов – реальные исторические лица, однако причины поступков, сущность и поведение героев вымышлено, образы их лишены исторического правдоподобия. Альтернативная история явно в романе не присутствует, но ее законы в произведении соблюдаются: комиссаром Чапаева становится поэт-декадент, сам Чапаев появляется в современной Москве. И то, что главный герой понимает, что современная действительность – это мир Котовского, вернее, миф, им созданный, так же указывает на альтернативную историю. Принцип альтернативной истории позволяет Пелевину выстроить такую картину мира, в которой основные действующие лица оказываются нашими современниками.

Похожее раздвоение, но в мирах, можно заметить и в романе «Жизнь насекомых». Обитатели этого мира взаимодействуют друг с другом в двух равноправных телесных модусах – людей и насекомых. Каждое действие героя как насекомого немедленно отзывается в нем как в человеке. Жизнь людей-насекомых оказывается непрекращающейся взаимосогласованной симуляцией актов существования:

«Шумело море, но, когда ветер начинал дуть в сторону пансионата, можно было разобрать обрывки обращенных к пустому пляжу радиопредложений. – ...вовсе не одинаковы, не скроены по одному и тому же шаблону... – ...создал нас разными – не часть ли это великого замысла, рассчитанного, в отличие от скоротечных планов человека, на многие... – ...чего ждет от нас Господь, глядящий на нас с надеждой? Сумеем ли мы воспользоваться его даром?.. – ...он и сам не знает, как проявят себя души, посланные им на... – Действительно, – сказал Арнольд, – лучше бы завтра. И по нашим адресам. А то у вас сложится искаженное представление. – Если у меня сложится искаженное представление, у вас будет достаточно времени, чтобы его исправить, – ответил Сэм. Уверенным спортивным движением он вскочил на перила балкона и сел, свесив в пустоту ноги. Двое остальных, вместо того чтобы удержать его, влезли на ограждение сами. Артур проделал эту операцию без труда, а Арнольду она удалась только со второй попытки, и сел он не так, как первые двое, а спиной ко двору, словно для того, чтобы голова не кружилась от высоты. – Вперед, – сказал Сэм и прыгнул вниз. Артур молча последовал за ним. Арнольд вздохнул и спиной вперед повалился следом, как аквалангист, опрокидывающийся в море с борта лодки. Окажись у этой сцены свидетель, он, надо полагать, перегнулся бы через перила, ожидая увидеть внизу три изувеченных тела. Но он не увидел бы там ничего, кроме восьми небольших луж, расплющенной пачки от сигарет «Приморские» и трещин на асфальте. Зато если бы он обладал нечеловечески

острым зрением, то смог бы разглядеть вдалеке трех комаров, улетающих в сторону скрытого за деревьями поселка» (Пелевин, 2, 8).

В романе автор вносит в текст комплекс характерных, влиятельных для своего исторического контекста или, напротив, архетипичных мифем, показывает возможности и пути их восприятия, механизмы генезиса, особенности их бытования, образ зависимости большинства обладателей антропологического сознания именно от данных мифем. Композиция текста «Жизнь насекомых» демонстрирует мозаичную цельность охвата всего комплекса актуализированных существующих или значимых мифов:

«В комнате было темно, пахло одеколоном, плесенью и потом. В центре размещался большой стол, покрытый клеенкой, рядом стояли кровать и тумбочка, на которой блестел ровный ряд граненых флаконов. На кровати, в ворохе скомканных простыней, лежало полуобнаженное тело, свесившее одну синюю трикотажную ногу к полу. Оно содрогалось в спазмах беспокойного сна и, естественно, не заметило появления на тумбочке недалеко от своей головы трех комаров. – Что это у него за татуировка? – тихо спросил Сэм, когда его глаза привыкли к полумраку. – Ну, Ленин и Сталин – это понятно, а почему снизу написано «лорд»? Это что, местный аристократ? – Нет, – ответил Артур. – Это аббревиатура. «Лягавым. отомстят родные дети.» – Он ненавидит собак? – Понимаете, – снисходительно ответил Арнольд, – это сложный культурный пласт. Если я сейчас начну давать объяснения, мы буквально утонем. Давайте лучше, раз уж прилетели, брать пробу, пока материал спит. – Да-да, – сказал Сэм. – Вы совершенно правы. Он взмыл в воздух и после грациозного иммельмана над лежащим приземлился на участок тонкой и нежной кожи возле уха» (Пелевин, 2, 24).

Миф о светлом будущем дается в симулятивном ключе, обнаруживая свою знаковую природу, лишённую сакрального наполнения: таково стремление насекомых к свету или их человеческих проекций к лучшей жизни, но это, увы, недостижимо. Автор показал это в произведении «Жизнь насекомых» таким образом:

«– Но ведь есть же права насекомых, наконец... – Какие там права, – махнула лапкой Наташа. – А ты знаешь, что такое цианамид кальция? Двести грамм на коровник? Или когда в закрытом навозохранилище расплывут железный купорос, а улететь уже поздно? У меня две подруги так погибли. А третью, Машеньку, хлористой известью залили. С вертолета. Французский учила, дура... Права насекомых, говоришь? А про серно-карболовую смесь слышал? Одна часть неочищенной серной кислоты на три части сырой карболки – вот и все наши права. Никаких прав ни у кого тут не было никогда и не будет, просто этим, – Наташа кивнула вверх, – валюта нужна. На теннисные ракетки и колготки для жен. Сэм, здесь страшно жить,

понимаешь? Сэм погладил Наташину голову, поглядел на украшенный плакатом холодильник и вспомнил Сильвестра Стэллона, уже раздетого неумолимым стечением обстоятельств до маленьких плавок, и оказавшегося на берегу желтоватой вьетнамской реки рядом с вооруженной косоглазой девушкой. «Ты возьмешь меня с собой?» – спросила та. – Ты возьмешь меня с собой? – спросила Наташа. Рэмбо секунду подумал. «Возьму,» – сказал Рэмбо. Сэм секунду подумал. – Видишь ли, Наташа, – начал он, и вдруг оглушительно чихнул» (Пелевин, 2, 193).

Так, по мнению С. Некрасова, «Жизнь насекомых» – это своеобразный перифраз «Божественной комедии» Данте, в которой советская действительность оказывается при этом своеобразным вариантом ада, где в качестве адских мук фигурирует безысходное переживание специфических состояний ума (Некрасов 19).

Пелевин постоянно использует в своих романах поэтику мифологизирования как циклическую ритуально-мифологическую повторяемость для выражения универсальных архетипов и для конструирования самого повествования так же, как и концепцию легко сменяемых социальных ролей (масок), подчеркивающих взаимозаменяемость, «текучесть» персонажей (Чапаев – и начдив, и белый офицер, и гуру; Петька – и ординарец, и поэт-декадент, и пациент психбольницы; Котовский – и олигарх, и красный командир, и адепт; Фурманов – и вождь ткачей, и представитель красного Хаоса и т.д.).

Элементы текстов романов «Омон Ра», «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Generation „П“», «Священная книга оборотня» взаимодействуют не только с отдельными мифами, но и с их общностями, в том числе выявленными непосредственно автором. Так, в романе «Омон Ра» место архаичного мифа занимает советский миф, в роли традиционного мотива выступает характерная для советской культуры мифологема жертвенности индивидуума как члена социума. Роман «Чапаев и Пустота» построен на взаимодействиях героя и его трикстеров, которые передают герою знание о мире. В романе же «Generation „П“» развивается мотив испытания героя, для создания космоса романа привлекается шумеро-аккадская мифология.

Повествователь у Пелевина структурирует модель сознания, которая конструирует окружающий мир по-своему с помощью воспринятых и переработанных мифологем, принимая его как единственно реально существующий, причем таких моделей автор может эксплицировать несколько. Герои, несущие в себе данную модель, рефлексиируют по поводу своего положения, некоторые оказываются способными вырваться из сансары существования в замкнутом мире окружающих их мифологем.

«Земля, вдруг понял я. Я вышел из закутка под лестницей и медленно побрел по платформе к большому зеркалу в ее конце. Над зеркалом мигали грозные

оранжевые знаки времени, сообщавшие, что еще не вечер, но времени уже довольно много, а последний поезд прошел чуть больше четырех минут назад. Из зеркала на меня посмотрел молодой человек с очень давно не бритой щетиной, его глаза были воспалены, а волосы сильно всклокочены. Одет он был в грязный черный ватник, в нескольких местах вымазанный побелкой, и имел такой вид, словно спал последней ночью черт знает где. Впрочем, именно так оно и было. На меня начинал поглядывать прохаживающийся по залу милиционер с маленькими темными усами, и когда подошел поезд, я без особых колебаний шагнул в раскрывшуюся дверь. Она закрылась, и поезд повез меня в новую жизнь. Полет продолжается, подумал я. Половина лампочек в луноходе не горела, и свет от этого казался каким-то прокисшим. Я уселся на лавку, сидевшая рядом женщина рефлекторно сжала ноги, отодвинулась и поставила в освободившееся между нами пространство сетку с продуктами – там было несколько пачек риса, упаковка макаронных звездочек и мороженая курица в целлофановом мешке. Однако надо было решать, куда ехать. Я поднял глаза на схему маршрутов, висящую на стене рядом со стоп-краном, и стал смотреть, где именно на красной линии я нахожусь» (Пелевин, 3, 227).

Автор считает возможным наличие личности у героя, чье сознание полностью свободно от мифологем. Отличие протагониста романа «Омон Ра» от такого героя подчеркивается ироничной автоцитацией: персонаж одной из глав романа «Жизнь насекомых», личинка цикады, повторяет путь Омона через путешествие под землей с финальной догадкой о возможности полета, стоит только выбраться на поверхность (стать цикадой).

Однако даже приобретя физическое освобождение, персонажи почти неосознанно испытывают сомнение в окончательности освобождения. Герой нескольких глав, передающих центральную сюжетную линию, мотылек Митя, сначала повторяет путь, предназначенный всем насекомым: становясь светлячком, но через общение с альтер эго, хранителем дхармы, прозревает и становится выше любой мифологизации.

«Митя лежал в полутьме, задрал ноги в кроссовках на высокую решетчатую спинку кровати, и поглаживал рукой Марка Аврелия Антонина, сплющенного веками в небольшой зеленый параллелепипед, листать который было уже темно. Рядом лежала другая книга, китайская, называвшаяся «Вечерние беседы комаров У и Цэ». Вот смотри, – сказал Митя, – ты говоришь – тьма. Я сегодня вечером взлетел – действительно, тьма. А на танцплощадке народ, все смеются, танцуют, и песня играет, вот как сейчас. Глупая страшно... Я тебе даже так скажу, – с горячностью продолжал Митя, – если самый главный ленинградский сверчок возьмет лучшую шотландскую волынку и споет под нее весь «Дао дэ цзин», он и на сантиметр не приблизится к тому, во что эти вот идиоты, – Митя кивнул в сторону, откуда доносилась музыка, – почти попадают. – Да во что попадают? – Не знаю, – сказал

Митя. – Как будто раньше было в жизни что-то бесценное, а потом исчезло, и только тогда стало понятно, что оно было. И оказалось, что абсолютно все, чего хотелось когда-то раньше, имело смысл только потому, что было это, непонятное. А без него уже ничего не нужно. И даже сказать про это нельзя. Ты знаешь, до какого огня я действительно хотел бы долететь? Было такое стихотворение, вот послушай: «Не жизни жаль с томительным дыханьем, что жизнь и смерть? А жаль того огня, что просиял над целым мирозданьем, и в ночь идет, и плачет, уходя...». Ведь летели-то они все на свет. А как ни летай, светится только танцплощадка. И получается, что все вроде бы летят к жизни, а находят смерть. То есть в каждый конкретный момент движутся к свету, а попадают во тьму. Знаешь, если бы я писал роман о насекомых, я бы так и изобразил их жизнь – какой-нибудь поселок у моря, темнота, и в этой темноте горит несколько электрических лампочек, а под ними отвратительные танцы. И все на этот свет летят, потому что ничего больше нет». (Пелевин, 2, 140).

В этом романе также заметна очевидная ориентированность писателя на буддийский способ миропостижения и философствования. Автор опирается на одно из понятий в индийской философии – дхарма.

«Дхарма (санскр. dharma, пали dhamma) – одно из важнейших понятий всей индийской мысли, в самом общем виде означающее «порядок», «парадигму», «норму» существования и развития как космоса, так и общества; регулятивный духовный, социальный и нравственный «закон». Объем понятия «дхарма» включает, т.о., значения и «религии», и «права», и «морали». Дхарме наиболее близки понятия «правды» (сатья), «заслуги» (пунья) и «блага» (кушала)» (Философская энциклопедия 1)

Из парадигмы «пути», сходной с буддистской, пути к духовному просветлению, через поиск и сомнение, порождается та усовершенствованная концепция мира и человека, которая также эксплицируется в романе «Чапаев и Пустота». Предметный мир Пелевина оказывается, с одной стороны, опирающимся на мотивы архаических мифов о культурном герое, а с другой – на преобразование мифа о Василии Ивановиче Чапаеве. Как бы попутно, широко иллюстрируются современные автору метарассказы, придающие роману репрезентативность по отношению к обобщенной картине сознания, однако претензии на абсолютную аутентичность, сходные с тенденциями, имевшими место в случае с «Жизнью насекомых», тут явно отсутствуют.

То, что в романе «Чапаев и Пустота» было определено как «пустота», тождественная фамилии главного героя и картине мира отдельно взятого сознания, оказывается присутствующим в космосе романа «Generation „П“». Читатель может увидеть ироническую «автоинтертекстуальность» в системе образов романа; дух Че Гевары развертывает откровенное позиционирование

«антимифологизаторских» идей, одной из которых является отождествление названного индивидуального сознания с пустотой, стоящей на порядок выше пустоты, существовавшей до внедрения современных информационных технологий.

До сих пор субъект мифологизации (не отождествляемый в романе «Омон Ра» с советским государством, в «Жизни насекомых» со зловецим пнем «южного дерева чикле», в «Чапаеве и Пустоте» с Григорием Котовским) приобретает в романе «Generation „П“» свое место в системе образов. Транслятор тотального мифа обладает множеством имен и характеристик – для духа Че Гевары это объективированный масс-медиа виртуальный ORANUS, для безымянного автора цитируемого труда по шумеро-аккадской мифологии – божество Энкиду (Эпос о Гильгамеше).

Впервые у Пелевина целью главного героя становится самосовершенствование во имя достижения статуса управляющего субъектом мифологизаторства. Герой осознает иллюзорность того, что он ранее принимал за предсказуемую реальность. Так, для Вавилена Татарского это некий метафизический брак с богиней Иштар или занятие места бога Энду, сотворившего Энкиду. «Объективно» это оказывается тождественным занятию места главы могущественного учреждения, занимающегося одновременно производством рекламы и PR-ом, то есть фактически творящего реальность современного общества.

«Это тоже мифологема, – сказал Фарсейкин. – У великой богини был муж, тоже бог, самый главный из всех богов, которого она опоила любовным напитком, и он уснул в святилище на вершине своего зиккурата. А поскольку он был бог, то и сон у него такой, что... Ну, в общем, дело путаное, но весь наш мир со всеми нами и даже с этой богиней ему как бы снится. И великая богиня постоянно ищет того, кому она снится, потому что только через него она обретает свою жизнь. А поскольку найти его нельзя, у нее есть символический земной муж, которого она сама выбирает. На священном гадании в Атланте оракул предсказал, что у Иштар в нашей стране появится новый муж. С Азадовским у нас давно были проблемы, но вот кто этот новый, мы долго понять не могли... По ритуалу ты становишься мужем великой богини только после того, как тебя оцифруют. Превратят, так сказать, в визуальный ряд. – И что, потом во все клипы и передачи будут вставлять? Как Азадовского? – Это твоя главная сакральная функция. У богини действительно нет тела, но есть нечто, что заменяет ей тело. По своей телесной природе она является совокупностью всех использованных в рекламе образов. И раз она являет себя посредством визуального ряда, ты, чтобы стать богоподобным, тоже должен быть преображен. Тогда вы будете иметь возможность мистически слиться. Собственно, ее мужем станет именно твоя 3D-модель, а сам будешь как бы... регент, что ли. Иди сюда» (Пелевин, 5, 239).

Интертекстуально заимствованные мифологемы, элементы их структур, комплексы, образующие современные мифы, используются автором для структурирования предметного мира с целью иллюстрировать своеобразие личности, чье сознание является носителем конкретной мифемы, либо ради саморазоблачения мифологемы как неадекватной той концепции реальности, которой придерживается автор. Неомифологемы и метарассказы способствуют облегчению восприятия каждого конкретного текста, перекликаясь с мифами, повлиявшими в свое время на сознание читателя, что осознается автором как возможный источник придания тексту определенной привлекательности и доступности читателю.

Можно отметить, что для текстов Пелевина характерно внимание к современным мифологическим структурам, к мифам вообще, используемым им при создании художественных текстов. Исследуя феномен массовой культуры, В.П. Шестаков указывает на ее роль в формировании у современного человека мифологических структур сознания. Рассуждая, в чем же популярность боевиков, вестернов, триллеров и подобных произведений, он утверждает, что

«... секрет популярности заключается в характере самого героя, в том, что он отвечает потребностям довольно широких слоев невзыскательной публики. В нем сконцентрированы и нашли олицетворение мечты, надежды, неосознанные побуждения людских масс. Иначе такой успех был бы немислим» (Шестаков 131).

Вывод, к которому приходит Пелевин на данном этапе своего творчества, приближает его точку зрения к сформированным уже путем научной рефлексии концепциям отказа от антропоморфности как единственного пути освобождения от подверженности влиянию мифа, концепциям, в той или иной форме транслируемым различными теоретиками постмодернизма (от Ч. Дженкса до В. Курицына). При этом преодоление принадлежности к биологическому виду, очевидно, неосуществимое для автора, оборачивается стремлением навязывать мифологемы собственному имплицитному реципиенту. Позиционирование текста романа как наиболее желанного для потребителя становится целью, демонстрирующей сохранение активного отношения к действительности. Эти следы приверженности авангардной парадигме, при наличии намеренного многозвучия и осознании относительности любого знания об «объективной реальности», по-прежнему оставляют актуальной проблему определения творческого метода Пелевина как постмодернистского.

Как и многие писатели XX века, Пелевин обращается к содержанию мифов, их героям, сюжетам и идеям, используя скрытый и еще не реализованный потенциал мифологического мышления. Повторяя миф, реконструируя его, Пелевин воспроизводит и заново актуализирует фундаментальные осно-

вы человеческого существования и бытия вообще. Автор обращается к форме романа-мифа как самой подходящей для собственного мифотворчества, разоблачая старые мифы, создавая новые и сталкивая их между собой. Так делали многие авторы мифологического романа в XX веке: Ф. Кафка, Дж. Джойс, Т. Манн, Г.Г. Маркес, Х. Борхес, Дж. Апдайк.

Подводя итог проделанному исследованию, мы приходим к ряду выводов. Виктор Пелевин в романах использует в качестве одной из характерных такую особенность своей поэтики, как «неомифологизм» – интертекстуальное заимствование тех или иных элементов архаических структур (на уровне мотивов, некоторых архетипических фигур) или более поздних, в том числе современных, мифов (или метарассказов).

Заимствование элементов мифологических структур приобретает у Пелевина характер интертекстуальности как приема. Автор использует их для структурирования своего предметного мира и системы образов романов, для характеристики персонажа как создателя нового мифа. Используя героя в разных ипостасях, он по новому создает мир и реальность, и миф по-новому находит отражение в произведениях автора; так, Петька появляется в романе в трех ипостасях: ординарец, поэт-декадент, пациент психбольницы. И в каждой ипостаси он по-своему раскрывает текст, сталкивая разные миры, тексты, мифы. Кроме того, привлечение некоторых мифологем призвано способствовать облегчению восприятия текста романа. Указанные мифологемы соотносятся с наиболее влиятельными из воспринятых в свое время имплицитным читателем, что используется автором для придания тексту определенной привлекательности.

Структуры, чья мифологическая природа намеренно актуализируется повествователем, обладают, в свою очередь, функцией разоблачения тех идеологических, философских, мировоззренческих систем, элементами которых они являются. Подобные системы эксплицируются как расходящиеся с точкой зрения повествователя, а значит, не претендующие на обладание окончательной истиной о природе объективной реальности и собственно человека, истиной, обнаружение которой имеет для Пелевина как автора принципиальное значение.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бахтин, Михаил. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986.
- Бубенцова, Елена. *Мифологизм в западноевропейской литературе XX века*. Могилев: МГУ им. А. Кулешова, 2002.
- Джеймсон, Фредерик. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.

- Земсков, Валерий. «Мифосознание в кризисную эпоху». *Вопросы литературы*, 3 (199), С. 32.
- Лиотар, Жан-Франсуа «The Postmodern Condition: A Report on Knowledge». *Theory and History of Literature*, 10 (1984), p. 7.
- Лосев, Алексей. *Миф. Число. Сущность*. Москва: Мысль, 1994.
- Мелетинский, Елеазар. «Миф и двадцатый век». 1994.
- Мелетинский Елеазар. *Поэтика мифа*. Москва: Восточная литература, 2000.
- Веб. 10/03/2018. <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>
- Некрасов, Сергей. Мечты, мечты, где ваша сладость? // *Библиография*. 1999. №3. С. 65-76
- Пелевин, Виктор (1). *Омон Ра*, Москва: Эксмо, 2013.
- Пелевин, Виктор (2). *Жизнь насекомых*, Москва: Вагриус, 2000.
- Пелевин, Виктор (3). *Жёлтая стрела*, Москва: Вагриус, 2000.
- Пелевин, Виктор (4). *Чапаев и Пустота*, Москва: Вагриус, 2001.
- Пелевин, Виктор (5). «Generation „П“», Москва: Вагриус, 2008.
- Рокотова, Наталия. *Основы буддизма* / Наталия Рокотова Е. И. Рерих. Улан-Удэ: Бурят, кн. изд-во, 1991. – 80с.
- Савельева, Ирина. «Миф и его роль в мировоззрении и культуре». *Журнальный клуб Интелрос «Credo New»* 2 (2009). С. 1.
- Смирнов, Игорь. «Реализм: диахронический подход». *Russian Literature*, 8 (1980). С. 1-2.
- Солкин, Виктор. *Древний Египет Энциклопедия*, Москва: АРТ-родник, 2008.
- Сорокина, Галина. «Буддийские коннотации в повести В. Пелевина «Желтая стрела». *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы пятых Андреевских чтений*, Москва: Экон-Информ, 2007.
- Стеблин-Каменский Михаил. *Миф*. Ленинград: Наука, 1976.
- Веб. 19/12/2018. <https://norse.ulver.com/articles/steblink/myth/fr1.html>
- Топоров, Владимир. *Пространство и текст. Текст: семантика и структура*. Москва: Наука, 1983.
- Философская энциклопедия* Веб. 19/12/2018. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy
- Цыганов А. *Мифология и роман Пелевина «Чапаев и Пустота»*. 2003.
- Веб. 10/03/2018. <<http://www.pelevin.nov.ru/stati/o-myths/1.html>>
- Шестаков, Вячеслав. *Мифология XX века (критика теории и практики буржуазной массовой культуры)*, Москва: Искусство, 1988.
- Юнг, Карл. *Душа и миф: Шесть архетипов*. Санкт-Петербург: Питер, 2016.
- Ян де Фрис. *Forschungsgeschichte der Mythologie*, München: Alber Karl, 1985.

Demitologizacje

DOI: 10.14746/por.2018.2.12

MODIFICATION OF THE SOCIALIST REALISTIC CANON OF UKRAINIAN LITERATURE: PROBLEM OF DEMYTHOLOGIZATION

ULYANA FEDORIV¹

(Львівський національний університет імені Івана Франка)

Słowa kluczowe: demitologizacja, socrealizm, kanon literacki, transformacja, modyfikacja
Keywords: demythologization, social realism, literary canon, modification, transformation

Abstrakt: Ulyana Fedoriv, MODYFIKACJA SOCJALISTYCZNEGO KANONU REALISTYCZNEGO LITERATURY UKRAIŃSKIEJ: PROBLEM DEMITOLOGIZACJI. „PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 173-186. ISSN 1733-165X. XXI wiek wymaga od współczesnego literaturoznawstwa rewizji wielu warstw ignorowanej od lat kultury ukraińskiej. Do kategorii zapomnianych przez długi czas należał problem kanonu socrealizmu. Dzisiejsze punkty orientacyjne uległy zmianie. Świadczy o tym ukazanie się szeregu literaturoznawczych, kulturologicznych, socjologicznych, antropologicznych badań nad radzieckim. Potrzeba ponownego przeczytania i ponownego przemyślenia literatury socrealizmu jest jednym z kluczowych zadań w dziedzinie aktualnych przedmiotów badań naukowych we współczesnym literaturoznawstwie. Mimo aktywnych badań wymienionego tematu, wciąż pozostaje wiele nieomówionych momentów, w tym problem modyfikacji kanonu socjalizmu oraz osobliwości procesu jego demitologizacji.

Abstract: Ulyana Fedoriv, MODIFICATION OF THE SOCIALIST REALISTIC CANON OF UKRAINIAN LITERATURE: THE PROBLEM OF DEMYTHOLOGIZATION. “PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 173-186. ISSN 1733-165X. The XXI century demands from the modern literary criticism a revision of many strata of the Ukrainian culture that have been ignored for years. For a long time, the problem of Socialist Realism has belonged to the category of forgotten. Modern landmarks have changed. This is evidenced by the publication of a number of literary, cultural, sociological, anthropological studies of the Soviet times. The need to re-read and re-think socialist realistic literature is one of the key tasks in the field of topical objects of the scientific study in modern literary criticism. However, actively exploring this topic, there are still many

1 E-mail: ulyana.fedoriv@lnu.edu.ua

ambiguous moments, including the problem of modification of the socialist realistic canon and the peculiarities of the process of its demythologization.

The socialist realistic canon is a sophisticated and inhomogeneous phenomenon. It imposed upon culture and art ready schemes of analysis and reflections upon the reality. Starting from the 1930's texts which followed the government rules gained typical structure, predictability and recognizability, turning literature into mass production of homogeneous "art" product. The task of such a governmental experiment was both to change the world and change the way to perceive reality. Aestheticized reality falsification, clear domination of "ideologic" and "totalitarian" in the sphere of culture, formation of socialist realistic theory as a process of art awareness politization – these are those formants which defined evolvement and functioning of the socialist realistic canon of Ukrainian literature.

After Stalin's death, the government announced a focus on "liberalization" of social life and the so-called "literature renovation". The change in the picture of the Soviet world also required corresponding processes in the socialist realistic canon of Ukrainian literature. The need to "talk about something else" and "in a different way", going beyond the main plot, "limited" widening of the canon frameworks can be considered a specific governmental experiment for holding its influence in a social-cultural sphere. It is obvious that the party consciously chose a new (needed!) course concerning the interpretation of universalism of certain Soviet myths in the culture of the totalitarian society which had basic meaning as archetype constructions, projected into the society's self-organization. Such a process encouraged a range of new or rethought dominants of socialist realistic texts.

One of the most prominent layers where changes occurred, was the *genre-thematical* one. Such a transformation can be considered a compromise between an internal need of socialist realistic canon widening and government regulations concerning "truthful, specific-historical reflection of reality" (Pervyi Vsesoyuznyi Syezd Sovetskikh Pisateley 21). The most representative in a given context is the phenomenon of *fictional prose* (*khymerna proza*²) which can rightly be called a *non-socialist realistic notion* in a closed ideologically regularized socialist realistic system. Although fictional prose was not a total notion inside a government project, in a way it corrected the text-creation canon of Socialist Realism, trying to develop new poetic practices, creating philosophical-ethical subtext, bringing intellectual strain, strengthening associativity, developing lyrical stories, widely using myths, elements of fantasy and fairytale, irony, funny elements, parody, etc. What-

2 For more information on the influence of fictional prose on the process of socialist realistic canon deformation in the Ukrainian literature, see Fedoriv. Ulyana. *Sotsrealistychnyi kanon v ukrainskii literaturi: mekhanizmy formuvannia ta transformatsii: rukopys dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata filolohichnykh nauk*. Lviv, 2016. 227 s. Web. 3.06.2016. <<http://www.lnu.edu.ua/thesis/fedoriv-ulyana-mykolayivna/>>

ever was the reaction of the criticism on similar experiments in literature, including the search of arguments concerning “wrecking” of such widening of socialist realistic scheme and a statement about a “hopeless step back, which pushes art towards decorative imitation, sharp allegories, cheap sarcastic comments” (Kubilyus 56), but still fictional prose became a specific artistic bridge from the decanonization phase in which the canon widens and loses its necessity to a post-canonical phase where the canon is in a stage of decay.

However, a genre-thematical transformation of the canon was not limited to fictional prose. There also appear other “novelties” inside Socialist Realism which was a consequence of a certain modification of the government regulations. Such a new topical unit were texts dedicated to ecology and the ecological catastrophe. Of course, research on ecological problems was not the writers’ direct task. Here it was more about the problem of moral and social values of a person, responsibility in both the microworld and the macroworld. Thus, appear such works as *The Last Island* by Yuriï Mushketyk, *Hello, Prypiat!* by Oleksandr Levada, *Bryhantyna* by Oles Honchar, *Rosava* by Vitaliy Lohvynenko, *Hileya* by Mykola Zarudnyi, *Goldfish Birthday* by Ivan Bilyk, *Cathedral* by Oles Honchar, and others³. Although main ideological dogmas remain the same, we still see certain differences in such texts. It is an attempt to create distance from the government control as far as allowed, efforts to “note down” the topics the government was not comfortable with. In these works one can feel the inextricable connection of “nature” and “human” origin, synthesis of problems of environment ecology and soul ecology, actualization of existential texts’ sounding. Such a combination of an ecological topic with a philosophical one can be seen in the novel by Oles Honchar *Cathedral*. Following the clear scheme of the “master plot” (K. Klark) which was defined by the government using the whole “artistic” armory of the Soviet literature, the writer saves the text in socialist realistic “scaffolds”. However, the picturing of the cathedral and events around it allow the reader to also find something *non*-socialist realistic in the work. That is why it is not surprising that Oles Honchar is quite often named “non-dogmatic representative [...] of socialist realistic canon, he aspired to widen the Soviet literature both thematically and formally, had his own style, dared to implement national and patriotic ideals, had his own view on the Soviet humanism, tried to be a writer-intellectual and a philosopher” (Hundurova 204). The author, apart from ecological problems, was interested in the problem of spiritual degradation of a person, a problem of preserving the historical landmark-memory. Thus, Marko Pavlyshyn points out: “Notion “Loboda” is connected in the novel with polluting of Dnipro, killing of wild boars, flooding of Dnipro flood lands. Moral appraisal of Loboda’s deeds transfers

3 To be fair, it is worth noting that the choice of environmental topic was not a phenomenon of the Ukrainian literature exclusively. This tendency was characteristic of other USSR national literatures too. In particular, V. Rasputin’s *Farewell to Matyora*, V. Shuksyn’s *Lyubaviny*, A. Solzhenitsyn’s *Matryona’s Place*, B. Mozhayev’s *Alive*, etc. should be recalled too.

also on phenomenon of ecological and cultural destruction: it is not just dangers or something uncomfortable, but blames before mankind future and a single organism, to which both a person and nature are included" (Pavlyshyn 50).

However, it is worth mentioning that despite Oles Honchar's attempt (conscious or unconscious) to, in a way, "humanize" a socialist realistic scheme, one should not forget about irrecoverable losses, from which suffered then existing culture as a result of the government regulations. Yurii Shevelov mentioned this exact fact in an article "Gains and losses of the Ukrainian literature: On O. Honchar's novel "Tavriia"", emphasizing on the problem of "deintelligence" of the Ukrainian literature: "Talking about the author's talent they talk even more about the main loss of the Ukrainian literature under the USSR – the loss of culture". These are bitter words, scary words, but they have to be told. The Ukrainian literature in the USSR is not only pushed back on 70 years, – it does not even have that level of culture it had then [...]. The absence of culture is revealed not only in the absence of style, in the loss of style understanding" (Shevelov 251).

In the field of a new topical picture of Socialist Realism, new heroes appeared. They pushed heroes-workers, heroes-villagers, heroes-warriors to a periphery. But it is worth mentioning that both working (*Ordinary Life* and *White Flame* by Vadym Sobko, *The Mellow Chime* by Yurii Zbanatskyi, and others) and military (*The Goal* by Oleksandr Syzonenko, *Wild Honey* by Leonid Pervomaiskyi, *Person and Weapon* and *Tronka* by Oles Honchar, *Europe-45* and *Europe West* by Pavlo Zahrebelnyi) topics that were so much tolerated by the government, did not disappear anywhere. New "village" epic literature also functioned actively (*Position* by Yurii Mushketyk, *The Four Fords* by Mykhailo Stelmakh, *Poem of the Sea* by Oleksandr Dovzhenko, *The Father's House* by Vadym Kozachenko, *Above Dnipro* by Oleksandr Kornii-chuk, etc.). But a hero as a person of a planetary character comes to the fore, he is ready to change himself and change the world (however, it is all for the sake of the state!). "All-encompassing view of the planet, courageous enters of the international arena, epicism of people's characters, psychological penetration in individual fates" (Fashchenko 48) – these are the "novelties" of the old scheme. The psychology of a simple person, often his/her evolvement and growth, life challenges and their overcoming – these are the points which are actualized in the frameworks of the anthropological project of a "new man": "Soviet people changed and grew up together with those enormous transformations, which drastically changed the USSR's face. Thus, the noble task of the Soviet literature, including the Ukrainian one, – to show those new people to the whole world – simple people, ordinary, humble, but at the same time courageous, heroic, true history makers" (*Istoriia ukrainskoi literatury* 1957: 34). Unfortunately, such hero still remained to be a cog in the wheel of the totalitarian machine who had to carry out new party's tasks, because, as Valentyna Kharkhun claims: "New man – is just an ideologeme, which needs a representative formula, which would make it noticeable and persuading,

and this would enable implementation of the totalitarian anthropological project" (Karkhun 290).

In the texts from the second part of the 20th century we observe a process of the transformation of the anthropological concept of a "new Soviet man" due to dispelling of certain myths about universalism of a *homo soveticus*. For instance, the status of a mentor changes. Now it is not always interpreted as an authority and a moral example. Quite often he changes his status of hero for antihero, and later transforms into an enemy. Adding to a text a new type of enemy of the Soviet people – a "social climber", an "opportunist", a "nonprofessional" – it is an attempt to artistically write into the literature socialist realistic efforts to be, in a sense, with a "human face", point out to the Socialist Realism "humanism". The examples of such antiheroes could be Loboda (*Cathedral* by Oles Honchar), Odynets (*White Shadow* by Yurii Mushketyk), Prytula (*The Last Island* by Yurii Mushketyk), who are those people that never feel "pangs of conscience, or suffer from evil deeds" (Mushketyk 501-502), they are those who "create internal philosophy and try to calm themselves down with it", for whom "the bigger a dirty trick is, the more difficult the "philosophy" is" (Mushketyk 501-502). It is worth mentioning that in the times of the "thaw" the transformation of an enemy's character occurred also on the social-class level: instead of a "capitalist" or a "money grubber" we have a "reseller" or a "tradesman". Lev Gudkov concisely noticed a transformation "from early black-and-white caricature-poster fat men capitalists in top hats, with a sack of dollars in a hand to Uncle Sam – emblematic representatives of big business, the Pentagon, generals, and others." (Obraz vraga 57). But there also appear enemies of a different kind – "criminals", "alcoholics", "speculators", "idlers", "hooligans", "spongers", "egoists", etc. These are so-called "internal enemies", who formed the antiworld in conditions of the Soviet society, which needed immunization from such antiheroes, and such means of protection became directive provisions concerning the fight against those criminals (since 1961 idleness was punished by criminal accountability), stigmatization (reprimands at work, judging meetings of staff, fines in the form of working days, bonuses annulment, etc.) and public awareness campaigns (in particular, in *Literaturna Hazeta* there was a constant satirical column about idlers, spongers, resellers, capitalists, who were pictured in expensive clothes, in expensive cars, at posh parties (Darmoiedy).

As it was mentioned above, a pantheon of Soviet heroes changed in the second part of the 20th century. The state needed an altered iconostasis, because death of intellectuals was no longer needed, since the country should have been rebuilt not only with hands, but also with a head, so a new type of hero appears – a scientist, a researcher, an inventor. If a typical hero for the 1930's was a very young person, then starting from the 1940's we could see in texts more mature heroes (both by age and by status). These are people, who have already gone through the government "correction" and in compliance with the party regula-

tions are ready to "improve" the Soviet world: "Artistic-psychological analysis of a "person at war" now should have served also to solve a problem of a "person after war", a person in work and creativity, in search of himself/herself, in his/her natural desire to feel wholeness of conquered happiness" (Istoriia ukrainskoi literary 1971: 57). Attention to a Soviet person of a new formation encouraged appearance of a topical group of texts, dedicated to a problem of a young person's evolution. In particular, one should mention such works as *Idol* by Anatoliy Dimarov, *Cuckoos are calling* and *Greet me, friends!* by Yurii Zbanatskyi, *The Silver Ship* by Vadym Sobko, *Yurko Kruk* by Petro Kozlaniuk, *A Day Flies Above Us* by Yurii Mushketyk, *From the Point of View of Eternity* and *Let's Come to Love* by Pavlo Zahrebelnyi, and others. If before "human material" went through correction and gained a status of a "new man" under strict supervision of either symbolic Father (Stalin), or older party brother-mentor, then in the phase of the canon loosening we have a different type of hero: "These are such characters of people, who are constantly developing, "renewing" internally, feeling on their skin great truths of that time, characters of people with rich and complicated internal life" (Istoriia ukrainskoi literary 1971: 34). Thus, in socialist realistic works appears a "hero in doubt", a "hero at a crossroad", a "positive hero of our days", a "hero-builder of his own life" (Konstantynova).

Actualization of a new type of hero is also connected with a problematic-topical canon's modification, in particular with appearance of a topic of scientific and technical revolution. Thus, appears another location of the government plan of building a "glittering future". Plants, factories, collective farms are changed by scientific research institutes, laboratories, training rooms, etc. A hero-scientist focuses on new tasks - help in development of the postmilitary state, scientific and technological advance, improvement of science and technology, entering of the Soviet scientific elite in the world context, etc.: "As a scientist he understood, and understood somehow universally, dialectically, flowingly that the world depends to a certain extent on his test tubes, his electric microscope. This whole world. Meadows, forest, people. That he himself is not only humus, clay, but also a demiurge" (Mushketyk 388). The aim of then existing government - was to project a new type of hero (even a super-hero!), who is an embodiment of a professional-scientist, conscious citizen and deeply moral personality: "A person enters the orbit of the main concerns not only from the point of view of how s/he works at production, but also from the role of the citizen and human dignity" (Zahrebelnyi 489).

Actualization of a so-called "socialism with a human face" encouraged appearance of such heroes as artists (*Performance* by Yurii Drozd, *From September's Height* by Volodymyr Yavorivskyi, *Come back home* by Yurii Mushketyk, and others), scientists (*White Shadow* and *Blood Drop* by Yurii Mushketyk, *Acceleration* by Pavlo Zahrebelnyi, *Time for Hopes and Achievements* and *Soldiers Without Uniforms* by Natan Rybak, *The First Drops of Rain* and *The Silver Ship* by Vadym Sobko, *Alma ma-*

ter and *Above the Planet* by Yurii Bedzyk, *Chain Reaction* by Volodymyr Yavorivskyi), teachers (*The Mellow Chime* by Yurii Zbanatskyi, *The Frogs' Emperor* and *Finding for the Whole Life* by Oleksii Ohulchanskyi, *The Favourite Book* and *The Golden Medal* by Oles Donchenko, *Weirdos* by Borys Komar, *The Burdock King* by Vasyl Fiyalko, *The Cut Desk* by Oleksandr Kopylenko, and others). The last-mentioned block – works about teachers – is closely connected with literature *about* and *for* children. The Soviet system needed a “new man” to build “radiant future”, thus significant part of the “biographic project” was picturing of childhood, which aim was to show a Soviet child not only as an archetype, but as a certain kind of biography, that was created according to strictly written schemes and canons (specific similarity to hagiography)⁴. “Correction” of a child into a “new man” became one of the main tasks of the totalitarian regime. It is noteworthy that in socialist realistic texts a border between childhood and adulthood is blurred: Soviet kids do not live in the period of childhood as a goal in itself, since they felt an “internal need” to help the country, to be useful for the community, conduct a fight with “strangers”. In the 1930's-1940's literary representation of a child was limited by military characters of a “child without childhood” and characters of “work heroes”. However, in the second part of the 20th century the government “allowed” childhood that was strictly regularized and limited by governmental resolutions, but “different” one (according to the official version – a “happy” one) (Miy uchytyel; Shchaslyvymy dorohamy). Children are no longer “guerillas”, “soldiers”, “workers”, but “pupils”, “pioneers”, “young naturalists”, etc. They have a chance to “come in handy”, “feel like super-heroes”, “live through something fantastic in reality”, etc. These are people of a new generation, with a well-developed imagination, intellectually honed, ready to break with templates and standards. Thus, in the Vsevolod NESTAİKO's work we read: “*After he had finished reading heroes continued to live and act in Lesyk's imagination. Every time more and more new adventures occurred. And together with that plots from different books intercrossed. Tom Sawyer and Huckleberry Finn ended up in Lilliput, met Captain Nemo, the Count of Monte Cristo, together with Gavroche appeared on barricades of revolutionary Paris, etc.*”⁵ (Nestaiko 144-145). Often a character of a young hero has fairytale-fantastic traits and there are mythical-fairytale or demonic characters in the text. From

4 Look.: Dobrenko, Evgeniy. “Sotsrealizm i mir detstva”. *Sotsrealisticheskiy kanon*. Red. Kh. Gyunter. E. Dobrenko. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2000. S. 31-40; Fedoriv, Uliana. “Novi liudyna”: kanonizatsiia radianskoho dytynstva”. *Literatura. Dity. Chas*. Lviv: Tsentr doslidzhennia literaturny dlia ditei ta yunatstva, 2016. S. 195-206; Hohokhiia, Nani. Dytynstvo u totalitarnomu suspilstvi: “virni lenintsi” radianskoi Ukrainy u 1930-kh rokakh. *Ukraina Moderna*. Web.17.08.2015. <<http://uamoderna.com/md/gogokhia-childhood-ussr-1930s>; *Socialisation Through Children's Literature: The Soviet Example*. Red. Felicity Ann O'Dell. New York and London: Cambridge University Press, 1978. 278 pp.

5 By the way, Vsevolod NESTAİKO – one of not so many authors who were and still are in the active canon of Ukrainian children literature. Despite the activity of the regulated system of Socialist Realism inside, the writer managed to find such universal forms, which would “speak” in spite of various political factors. Since 1979 there has been a decision of International Children Book Council about

this point, adventures became a form of children's knowledge of the world and his/her self-knowledge, a mechanism of going from one reality into other, possibility to try and *out-grow* themselves in an adventure-game. But the picturing of a "happy childhood" had a false mirror effect and brought up an internal opposition in some writers who worked in the frameworks of state field of literature but could not accept the socialist realistic identity. There are published works which distort the scheme of "ideal Soviet childhood", actively supporting the process of the regime's myth demythologization about "happy Soviet childhood". Thus, there appear fatherless children who take roles of guardians and breadwinners, beggars and homeless, disabled, and malnourished children (Hryhir Tiu-tiunnyk *Before Thunder, On the Roll, Sieve, Sieve...*, Yevhen Hutsalo *Seed from the Nut, About Frozen Kalyna, Blind Sen*⁶).

Not less interesting is the problem of a literary representation of the woman character in the Ukrainian socialist realistic literature of the second part of the 20th century, an issue of a woman's private space, and, actually, gender diversity of heroes. In the phase of active usage of a canon hero-warriors, hero-workers or hero-party leaders were gender neutral⁷. The rejection of topics about love, physical pleasure, fight for happiness and dreams, because «interest in psychology in literature can «blunt class consciousness» of a proletarian writer, turning him into an «objective observer and unbiased judge» (Carlton 341) – these were the norms which were updated in the socialist realistic canon of the active phase. Here we observe a situation of absolute marginalization of the physical and a total exclusion of intimacy from the field of Soviet daily life, which was considered «detrimental» in the regime's project of creating a «happy future» (Sadowski 24.). We can rarely find in texts descriptions of private space or personal interior items, etc. Events mostly take place in the frameworks of plant-factory territory, and hero's connection with a topic of home and family is almost lost. Thus, a Polish researcher Carolina Blekharchuk in an article *The body in the service of socialism* points out: «For the Bolsheviks release of a person from a family circle had not only ideological meaning – since

including "Toreadors from Vasiukivka" in Special Honored List of H. C. Andersen. Today V. Nestenko's works are part of school curriculum for the Ukrainian literature.

- 6 In the context of the given research one should pay attention to another problem – the influence of the canon of children socialist realistic literature on the realization of the role and place of a child in the modern society. Thus, it is important to emphasize on the problem of traumatic memory and shadow of the totalitarian past in modern canon-creation process, in particular, concerning literature representation of a child character. Look.: Postkolonializm. Heneratsii. Kultura / ed. T. Hundorova, A. Matusiak. Kyiv: Laurus, 2015. 336s.; Kachak, Tetiana. "Podolannia tematychnykh tabu u suchasnykh ukrainskiiy prozi dlia ditei ta yunatstva: postkolonialna praktyka". *Naukovi pratsi: nauko-vo-metodychnyi zhurnal*. № 228. T. 240, 2014. S. 51-58.
- 7 Look.: Kelli, Katriona. "'Hochu byt traktoristkoy!'" (Gender i detstvo v dovoennoy sovetskoy Rossii)". *Sotsialnaya istoriya: Zhenskaya i gendernaya istoriya*. Moskva: ROSSPEN, 2003. S. 385-410; Stiazhkina, Olena. *Henderni vymiry radianskoi povsiakdennosti 1960 – seredyny 1980-kh rr. Kraie-znavstvo*. 2010. № 3. S. 214-223.

a person had to get rid of private life for the sake of community, a family was a danger for this community. It was considered as a lair of dangerous ideas, bourgeois traditions and relations [...]. The gradual finely liquidation should have happened because of abovementioned sexual revolution, and also a concept of collectivization of all children, transferring elements of family life into public sphere (factory and city canteens, laundries, nurseries)...» (Blecharczuk 115-116).

But we should rightly point out that in the second part of the 20th century the problematic-topical field became a little bit wider, appeared characters of women with new social roles – a woman-companion, ideal assistants, who dedicated their lives to their husbands (Yurii Mushketyk *White shadow*), a woman-seducer and a woman-lover (Pavlo Zahrebelnyi *From the Point of View of Eternity*; Vasyl Zemliak *Swan Flock*), a sports woman (Vadym Sobko *Lykhorbor*), etc. Dispelling of a myth about a Soviet woman as a «one-woman army», actualization of a woman dominant, winning back of the traditional gender identity for a woman-hero – these are the typical features of the Ukrainian literature of the second part of the 20th century.

General tendencies in then existing literature – text lyricization, deepening of the philosophical style in writing, increase of attention to the person, his/her authenticity and self-realization – also concerned the historical prose genre. It is worth mentioning that here we talk about two processes – demythologization of Soviet political myths and remythologization of the Ukrainian heroic past. The historical topic has always held a separate place in the text-creating canon of Socialist Realism, since in Socialist Realism, which was completely future-oriented, the past was absolutely depreciated, and could not be a role model. Moreover, the state turned out to be a monopolist in a sphere of «historical-truthful» depicting the past as: «Soviet historical novel, film, play, picture is a story without past. Here, however, Socialist Realism did not invent anything in the historical genre. Other thing is important: the state monopoly of history and past defined a status of Soviet historical genre, in particular, of historical novel as a state novel in all senses. Its «realistic» texture...its original concept, its pathos itself was defined by the state. It is not strange that the state was its main hero. But it also was a romance of the state with history, natural attempt to «tame» past. History and literature met each other in area of Soviet culture» (Dobrenko 889). The concept of a historical novel, suggested already in 1934 by Georgiy Lukach who tried to combine Hegel's integrity and Marx's split of the world, faced a complete failure (Lukach 1935; Lukach 1994). The inability to connect historicism with party affiliation and express a formula typical for the socialist realism characterised by a «true, specific-historical depicting of reality in its revolutionary development» (Pervyi Vsesoyuznyi Syezd Sovetskikh Pisateley 21) pushed historical prose to the periphery. Only some topics, beneficial for the regime, were shown in the socialist realistic canon, which led to a depreciation of others: «Monumentalist depicting of past rules over other means of historical description, in other

words above antiquarian and critical, but past itself suffers from it: whole significant chapters of past are forgotten and neglected» (Nietzsche 161). For a text to become «historical», it has to be a «party» one. For distracting thoughts about artificialness and customization of party spirit in times of liberalization, they tried to give it traits common to humanity, aspiration to objective truth, and interpreted it as an «*aesthetic quality*» (Kunitsyn 273) (aesthetic category) and as a «display of creative *freedom*» (Kunitsyn 273). The construction of memory policy was one of the priority tasks of the contemporary regime. Thus, a leader of the party was a history maker who defined the «main plot» of historical prose in the socialist realistic canon, built its idea-topical and genre hierarchy and defined historical enemies and heroes. The creation of a Soviet novel (including a historical one), according to Katerina Klark, was similar to a ritual: «...a procedure of a novel's creation started to remind a Medieval procedure of icons' creation. A Soviet novelist has to copy not only some [...] characters and relations between them, but also has to organize a novel's conception according to a template» (Klark 27). The works that were «exemplary» and «historically-true» for the Soviet regime included *Ukraine Roared* by Petro Panch, *Pereiaslav Council* by Natan Rybak, *Khmelnyskyi* by Ivan Le, *Sviatoslav* and *Volodymyr* by Semen Skliarenko, *Semen Palii* and *Haidamaks* by Yurii Mushketyk, *People Catchers* by Zinaida Tulub, and others. In «exemplary» historical prose itself one can trace one more specifically Ukrainian trait of Socialist Realism – an idea of an «older brother kind of friendship» with the «great Russian people» (this can explain a great number of works dedicated to glorification of the Pereiaslav agreement).

However, it is worth mentioning that despite the ideological pressure, certain changes occurred in the Ukrainian literature in the second part of the 20th century. Writers tried to use a new way to model heroic, and at the same time, tragic events of the Ukrainian past, often revealed historical falsifications, actualized depreciated topics of the Ukrainian history. So, the appearance of such works as *Janissaries (Malows)* by Roman Ivanychuk, *Arei's Sword* by Ivan Bilyk, *Scythian Odysees* and *Marusia Churai* by Lina Kostenko, *Wonder, Yevpraksiia* and *First Bridge* by Pavlo Zahrebelnyi were an unconventional phenomenon, a factor which influenced the shattering of the socialist realistic canon. It is worth mentioning that a specific trait of understanding historical topics and plots of the contemporary prose is a connection with philosophy, interest to moral-ethical problems, and existential notes in a text. Thus, the concept of «thinking history» (Ilnytskyi 246) can be considered defining in the contemporary historical prose. The problems of the past were interpreted as extremely important, because they were projected on modern events on which the nation's fate depended. Choosing a philosophical-existential understanding of the past, writers tried to start a dialogue with the reader about the past and the present, about historical memory and historical amnesia, about oblivion and responsibility, etc. New heroes also appeared: *chronichlers* (Roman Fedoriv *Father's Lamp*), *princes-thinkers* (Semen Skliarenko *Volodymyr*), *philosophers* (Pavlo

Zahrebelnyi Wonder). Such a re-opening of historical prose can be interpreted as an attempt to return the Ukrainian history through artistic words (especially the history of Kyivan Rus which was included in the history of Russia), as winning back literature space about its own «crossed out» or «forgotten» past.

Despite a clear «measuring» of *not*-socialist realistic, apart from the above mentioned novel types in the frameworks of fictional prose (novel-parable, novel-confession, novel-metaphor, novel-automimicry, novel-polemic, novel-report, novel-hyperbola, etc.), a genre of a «story» appears in the Ukrainian literature (*Village Stories, Town Stories, Gods for Sale. City Stories* by Anatolii Dimarov), a tale in short stories (*Singing Crib of Willow* by Yevhen Hutsalo), a family novel (*His Family and Idol* by Anatolii Dimarov), a confessional novel (*White Clouds* by Oleksii Syzonenko), a tale-memory (*Sun Blossomed in a Grove* by Yevhen Hutsalo) a novel-ballade (*House on a Top* by Valerii Shevchuk), a tale-ballade (*Duke's Mountain* by Yevhen Hutsalo), a fantastical novel (*Who are you?, Amrita's Vase, Star Corsair* by Oles Berdnyk, *Big Day of the Incas* by Yurii Bedzyk), autobiographical genres (*The Third Troop* by Volodymyr Sosiura, *Ivan's Cranes* by Ivan Chendei, *The Geese and Swans are Flying* by Mykhailo Stelmakh), etc.

Autobiographical prose became especially interesting in a given context, since during the whole time of socialist realistic canon there was a statement about how fruitless autobiographic genres were, because they required self-analysis, using a psychological litmus, true estimation of events which was unacceptable for the regime, since «a writer of Socialist Realism is oriented (or at least supposed to be oriented in compliance with official requirements) towards the reception of an infantile, immature, mostly not educated reader «from the common people»; for such recipient an author is always in a role of a wise teacher, and has no right to show his/her own problems and doubts» (Konstankevych 358). Such genres of Socialist Realism feature disassociation and interobjection. They made autobiographic texts non-autobiographical, in other words, the writing in them was regularized, and a «biography» was not «lived through», but strictly «constructed»: «Here we talk about a more complex and deeper ambiguity connected with a difficult internal conflict of a not regular mass person who is not only a passive object of a given reality, but also an active creative individuality who is able to form this reality creatively. We talk, thus, about a person who him/herself, voluntarily and sincerely chose the Soviet Communistic ideology, somehow agreed to it with his/her human and national nature, and continues to be sincerely loyal to this ideology, despite its historical metamorphosis. But at the same time this person is and tries to be, let us say, «true to him/herself», sincerely believing or trying to believe in harmony of his/her nature with the ideology, and that is why s/he not only do not hide with this nature, but constantly shows it in a naïve way» (Hryshko 9). Autobiographic works of the period of Socialist Realism can be interpreted as such where a «split of own biography» is shown (Hryshko 294). It is clear that such texts are supposed to

be connected with memory, however, ideological parameters of Socialist Realism limited its action, subjected it to the ruling ideology and only a weakening of the regime's tension would enable to widen its autobiographic space («in the widest sense of a place of personal memory» (Starovoit 60) and autobiographic field («confessional magnetism, which leads us to them» (Starovoit 60)). Such attempts to «write in» their true ego-stories became works *The Third Troop* by Volodymyr Sosiura, *Blue Child* by Anatolii Dimarov, *Moon of the Blue Horizon*, *Ivan's Cranes*, *Fairytale of White Frost* by Ivan Chendei, *On Kalyna Bridge* by Petro Panch, *The Enchanted Desna* by Oleksandr Dovzhenko, *The Geese and Swans are Flying* by Mykhailo Stelmakh), etc.

So, a detailed analysis of the Ukrainian socialist realistic literature gave the possibility to trace the regime's manipulations in the acts of canonization/decanonization based on the repartition of power in the literature. The consequence of such internal interferences was building of the canon not as a representative set of texts, but as a hierarchic list forced by the regime. Research of the socialist realistic canon from an axiological point of view helped to understand «cultural grammar» of the Soviet people as an ideologically constructed society and define its main symbolic forms of expressing cultural senses of the Soviet reality.

In the Soviet society, culture and art were never imagined beyond politics, and politics – beyond the ideology. Thus, we can consider the regime's ideology to be the main factor of the socialist realistic canon's formation. Its aim was to bring individual creativity under control of mindset regulations and political goals. In fact, the domination of the ideological factor on culture and literature led to the aestheticization of daily life in Socialist Realism and the creation of a fake world, theatricalization and ritualization of life. So, Socialist Realism is interpreted as an artificially modeled regime's project in a sphere of culture and literature which for the sake of monopolization of power on all levels and strengthening of a new Soviet identity (*homo sovieticus*) had a goal to create a monopolistic system with strictly written rules, detailed schemes, specifically developed characters, understandable for a mass Soviet reader.

Evgeniy Dobrenko, while researching Socialist Realism, calls it a representational project, where the literature plays the role of a specific factory of producing ready products which do not need to be «savored», but only «taken» and «consumed». The aim of such production is building of a «new man» and a «new society», constructing a right reality. However, reality is a changeable category. It can transform and modify itself. Thus, relative liberalization of social processes in the second part of the 20th century encouraged the appearance of new topics and genres, new heroes and enemies, complicated text's poetics, going beyond frameworks of the «master plot». The concept of «methods pluralism», interpreting Socialist Realism as an «open artistic system» and the idea of «Socialist Realism without margins» – all influenced the system's shattering from the inside. The inability to preserve dogmatism and normativity in the literature, use the socialist realistic doctrine to a live

literature process beyond the totalitarian ideology led to the demythologization of the main regime's postulates in a sphere of culture and gradual decay of the socialist realistic canon as an artificially constructed regime's project.

BIBLIOGRAFIA

- Blecharczuk, Karolina. „Ciało w służbie socjalizmu. Cieleśność i życie intymne w pierwszym dziesięcioleciu istnienia Związku Radzieckiego”. *The Human Body in the Socialism Service. Corporeality and Sexuality in the early years of USSR. Tematy z Szewskiej «Errotyzm»*. 2 (16) (2015). S. 108-119.
- Darmoiedy*. 1960. Web. 16.11.2015. <<http://www.oldgazette.ru/litera/10051960/index1.html>>
- Dobrenko, Evgeniy. „Sotsrealizm i mir detstva”. *Sotsrealisticheskii kanon*. Red. Kh. Gyunter. E. Dobrenko. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2000. S. 31-40.
- Dobrenko, Evgeniy. «Zanimatel'naya istoriya: istoricheskii roman i sotsrealisticheskii realism». *Sotsrealisticheskii kanon*. Red. H. Gyuntera, E. Dobrenko. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2000. S. 874-895.
- Fashchenko, Vasyl. *Heroy i slovo: problemy, kharaktery i poetyka radianskoyi prozy 80-kh rokov*. Kyiv: Dnipro, 1986.
- Fedoriv, Ulyana. „»Nova liudyna»: kanonizatsiia radianskoho dytynstva”. *Literatura. Dity. Chas*. Lviv: Tsentr doslidzhennia literatury dlia ditei ta yunatstva, 2016. S. 195-206”.
- Hohokhiia, Nani. „Dytynstvo u totalitarnomu suspilstvi: «virmi lenintsi” radianskoi Ukrainy u 1930-kh rokakh”. *Ukraina Moderna*. Web. 17.08.2015. <<http://uamoderna.com/md/gogokhia-childhood-ussr-1930s>>.
- Honchar, Oles. „Sobor”. *Tvory* [V 7 t.]. Oles Honchar. T. 7. Kyiv: Dnipro, 1988.
- Hryshko, Vasul. „Sertse druhooho Volodky i zaboronena liubov”. *Zasudzhene i Zaboronene*. Volodymyr Sosiura. Red. V. Hryshko. New-York: Amerykansko-Ukrainska Presa, 1952. S. 7-39.
- Hundorova, Tamara. *Kitch i literatura. Travestii*. Kyiv: Fakt, 2008.
- Ilnytskyi, Mykola. *Liudyna v istorii: suchasnyi ukrainskyi istorychnyi roman*. Kyiv: Dnipro, 1989.
- Istoriia ukrainskoi literatury* [V 2 t.]. T. 2. Kyiv: Vydavnytstvo AN URSR, 1957.
- Istoriia ukrainskoi literatury* [V 8 t.]. T. 8. Kyiv: Naukova dumka, 1971.
- Kachak, Tetiana. „Podolannia tematychnykh tabu u suchasni ukrainskii prozi dlia ditei ta yunatstva: postkolonialna praktyka”. *Naukovi pratsi: naukovo-metodychnyi zhurnal*. № 228. (2014). S. 51-58.
- Karlton, Gregori. „Na pokhoronakh zhivyykh: teoriya «zhivogo cheloveka” i formirovaniye geroya v rannem sotsrealizme”. *Sotsrealisticheskii kanon*. Red. Kh. Gyunter. E. Dobrenko. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2000. S. 339-351.
- Kelli, Katriona. „«Hochu byit traktoristkoy!» (Gender i detstvo v dovoennoy sovetskoy Rossii)”. *Sotsial'naya istoriya: Zhenskaya i gendernaya istoriya*. Moskva: ROSSPEN, 2003. S. 385-410.
- Kharkhun, Valentyna. *Sotsrealistychnyi kanon v ukrainskii literaturi: heneza, rozvytok, modyfikatsii*. Nizhyn: Hidromaks, 2009.
- Klark, Katerina. *Sovetskiy roman: istoriya kak ritual*. Per. M.A. Litovskoy. Yekaterinburg: Izdatelstvo Ural'skogo Universiteta, 2002.

- Konstankevych, Iryna. *Ukrainska proza pershoi polovyny XX stolittia: avtobiohrafichniy diskurs*. Lutsk: Vezha-Druk, 2014.
- Konstantynova, Maryna. *Peremeny v rusском literaturnom pole vo vremia i posle perestroiki (1985 – 1995)*. 2011. Web. 7.12.2015. <<http://dare.uva.nl/record/314795>>
- Kubilyus, Vitautas. „Formirovaniye natsionalnoy literatury – podrazhatelnost ili khudozhestvennaya transformatsiya”. *Voprosy literatury*, 1976. № 8. S. 21-56.
- Kunitsyn, Georgiy. *Yeshche raz o partiynosti khudozhestvennoy literatury*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1979.
- Lukach, Georgiy. „Roman kak burzhuaznaya epopeya”. *Literaturnaya Entsyklopediya*. Red. A.V. Lunacharskiy. T. 9. Moskva: Sovetskaya entsyklopediya, 1935. S. 795-832.
- Lukach, Georgiy. „Teoriya romana: opyt istoriko-filosopfskogo issledovaniya form bolshoi epiki”. *Novoe literaturnoe obozreniye* 9 (1994). S. 19-78.
- Miy uchytel*. Red. O. Yefimov. Kyiv: Veselka, 1977.
- Mushketyk, Yuriy „Pozytsiya. Bila Tin”. *Tvory* [V 5 t.]. Yuriy Mushketyk. T. 3. Kyiv: Dnipro, 1988.
- Nestaiko, Vsevolod. „Povist pro te, yak shkoliari pobuvaly v doistorychnomu chasi i chym tse zakinchylosia”. *Charionyi talisman*. Vsevolod Nestaiko. Kyiv: Kraina Mriy, 2010. S. 143-284.
- Nietzsche, Friedrich. „O polze I vrede istorii dlya zhizni”. *Sochineniya* [V 2 t.]. Friedrich Nietzsche. T. 1. Moskva: Mysl, 1990.
- Obraz vraga*. Red. N. Konradova. Moskva: OGI, 2005.
- O'Dell Felicity Ann, red. *Socialisation Through Children's Literature: The Soviet Example*. New York and London: Cambridge University Press, 1978.
- Pavlyshyn, Marko. „«Sobor» Olesia Honchara ta «Orlova Balka» Mykoly Rudenka: navkolyshnie sere-dovyshe yak tema i arhument”. *Kanon ta iconostas*. Kyiv: Chas, 1997. S. 44-61.
- Pervyi Vsesoyuznyi syezd pisatelei*. Moskva: Gispolitizdar, 1934.
- Postkolonializm. Heneratsii. Kultura*. Red. T. Hundorova, A. Matusiak. Kyiv: Laurus, 2015.
- Sadowski, Jakub. *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*. Łódź: Wydawnictwo Ibidem, 2005.
- Shchaslyvymy dorohamy*. Red. B. Vasylevych. Lviv: Kameniar, 1965.
- Shevelov, Yurii. *Z istorii nezakinchenoi viiny*. Red. O. Zabuzhko, L. Masenko. Kyiv: VD „Kyievo-Mohylianska akademiia”, 2009.
- Starovoit, Iryna. „Kotyhoroshko: pro dytynstvo v avtobiohrafichnii prozi Hryhora Tiutiunnya”. *Naukova zapysky NaUKMA. Filolohichni nauky* 98 (2009). S. 59-64.
- Stiazhkina, Olena. „Henderni vymiry radianskoj povsiakdenosti 1960 – seredyiny 1980-kh rr.”. *Kraie-znavstvo*. 3(2010). S. 214-223.
- Zahrebelnyi, Pavlo. *Rozhin*. Kyiv: Radjansky pysmennyk, 1976.

KOMICZNA DEGRADACJA HIERARCHII GATUNKÓW LITERACKICH I FIGURY AUTORA W POWIEŚCIACH MIRJANY ĐURĐEVIĆ

IGOR PERIŠIĆ¹

(Institut za književnost i umetnost)

Słowa kluczowe: degradacja, dehierarchizacja, depatriarchalizacja, komizm, satyra, dystopia, powieść detektywistyczna, figura autora, powieści Mirjany Đurđević
Keywords: degradation, dehierarchization, depatriarchalization, comic, satire, dystopia, detective novel, figure of the author novels of Mirjana Đurđević

Abstract: Igor Perišić, KOMICZNA DEGRADACJA HIERARCHII GATUNKÓW LITERACKICH I FIGURY AUTORA W POWIEŚCIACH MIRJANY ĐURĐEVIĆ. „PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 187-199. ISSN 1733-165X. Przegląd dorobku powieściopisarskiego Mirjany Đurđević ze szczególnym uwzględnieniem wykorzystywanych przez nią matryc gatunkowych pozwolił na sformułowanie w pierwszej części artykułu tezy, że dehierarchizacja gatunków literackich prowadzi do demystyfikacji figury autora. W oparciu o te analizy w drugiej części pracy szczególną uwagę poświęcono elementom satyrycznym i dystopijnym, obecnym w powieści *Odlazak u Jołki Pałki* (Odlazd w Jołki Pałki) i pokazanych na tle całego dorobku serbskiej pisarki, sposobom konstruowania powieściowej postaci „nowej kobiety” oraz – na poziomie ponadtekstowym – figury autorki. Przedmiotem analizy był także sposób prowadzenia fabuły z ironicznym *happy endem*, co – między innymi – sprzyja dehierarchizacji gatunków literackich, a także dekonstrukcja ciągle żywego w serbskiej kulturze mitu utworu komicznego jako dzieła literackiego o mniejszej wartości artystycznej.

Abstract: Igor Perišić, COMIC DEGRADATION OF HIERARCHY OF LITERARY GENRES AND FIGURE OF THE AUTHOR IN THE NOVELS BY MIRJANA ĐURĐEVIĆ. “PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 187-199. ISSN 1733-165X. In the first part of the text, the review of Mirjana Đurđević’s novels, with particular emphasis on the genre matrices used by her, allowed to formulate the thesis that the dehierarchization of literary genres leads to the demystification of the author’s figure. In the second part of the work special attention was devoted to the satirical and

1 E-mail: perisigor@gmail.com

dystopian elements present in the novel *Odlazak u Jolki Palki* (Going to Yolky Palky) on the background of the Serbian writer's achievements, ways of constructing the novelistic "new woman" and – on the over-text level – the person of the author. In addition, it will be observed how the character of the "new woman" is formed in the novel, as well as the plot with the ironical *happy end* which, among other things, contributes to the dehierarchization of literary genres and the deconstruction of the myth about the comic work as a less valuable piece of art, a myth that is still very much alive in the Serbian culture.

Mirjana Đurđević, serbska pisarka współczesna, porusza się – jak sama wyznaje w notach odautorskich na końcu swoich książek – w obrębie różnych matryc gatunkowych. Autorka ta, najbardziej znana jako serbska (komiczna) Agatha Christie (Sapožničenko 67), napisała osiem powieści detektywistycznych lub, jak sama twierdzi, „parodii powieści kryminalnych” (Đurđević 2012: 253) z inspektorem Brudną Harriet w roli głównej: *Ubistvo u Akademiji nauka* (2002, Zabójstwo w Akademii Nauk), *Parking svetog Savatija* (2003, Parking świętego Sawwacjusza), *Deda Rankove riblje teorije* (2004, Teorie ryb według dziadka Ranka), *Jacuzzi u liftu* (2005, Jacuzzi w windzie), *Provi, drugi, treći čovek* (2006, Pierwszy, drugi, trzeci człowiek), *Čim preživim ovaj roman* (2008, Jak tylko przeżyję tę powieść), *Leš u fundusu* (2012, Trup w magazynie teatralnym) i *Odlazak u Jolki Palki* (2016, Odjazd w Jołki Pałki). Odrębnej analizie, choć osadzonej w kontekście pozostałych dzieł, zostanie poddany ostatni z wymienionych utworów, będący przykładem udanej kompilacji cech charakterystycznych tego powieściopisarstwa. Stwierdzić jednak należy, że pisząc powieści detektywistyczne, Đurđević nie zamyka się w ścisłych ramach jednego gatunku, lecz wykorzystując komiczny potencjał satyry i antyutopii, dokonuje jego subwersji. Elementy krytyki społecznej pojawiające się w utworach Đurđević i złożoność wykorzystywanych przez nią strategii prowadzą do degradacji hierarchii gatunkowych; mit różnicy między tzw. literaturą niską a tzw. literaturą wysoką w omawianej prozie ulega całkowitemu zniesieniu (Beleslijin 185; Barzut 171).

Poza powieściami detektywistycznymi, których przynależność genologiczną destabilizują elementy komiczne, Đurđević napisała trzy książki: *Čuvari svetinje: Istorijska izmotacija u deset iluminacija* (2007, Strażnicy świętości: Błazenada historyczna w dziesięciu iluminacjach), *Kaja, Beograd i dobri Amerikanac* (2009, Kaja, Belgrad i dobry Amerykanin) i *Bremasoni* (2011). Posługując się określeniem Lindy Hutcheon (Hutcheon 40), można je określić mianem metafikcji/metaprozy historiograficznej (*histographical metafiction*), gatunku bardzo silnie obecnego w literaturze serbskiej (reprezentowanego między innymi w prozie Svetislava Basary). Za powieść *Kaja, Beograd i dobri Amerikanac*, która, poza książkami detektywistycznymi, jest najlepiej znana szerszej publiczności, w 2010 roku autorka otrzymała nagrodę im. Mešy Selimovicia przyznawaną najlepszej powieści wydawanej w Serbii, Chorwacji, Bośni i Hercegowinie oraz Czarnogórze. W utworze, który doczekał się dwunastu wznowień i tłumaczenia na język angielski, poza grą faktów historycznych i pseudohistorycznych pojawia się realistyczny, choć ukazany w krzywym zwierciadle obraz

mieszkańskiego Belgradu z okresu między pierwszą a drugą wojną światową, ze szczególnym uwzględnieniem dzielnicy Vračar, niegdysiejszej peryferii, stanowiącej obecnie ścisłe centrum miasta. Dzięki temu powieść jest udaną i w dużej mierze prawdziwie sentymentalną ewokacją epoki, dość niekonwencjonalną zresztą, bo opartą na demitologizacji wydarzeń istotnych z punktu widzenia oficjalnej historiografii.

W powieści *Bremasoni* alternatywna historia serbskiej loży masońskiej okresu międzywojennego została opowiedziana za pomocą szeregu twórczych anachronizmów. Do tytułowej loży należą na przykład słynni pisarze serbscy: Borislav Pekić jako dziesięcioletni chłopczyk, Branislav Nušić (pośmiertnie), a także Sima Milutinović Sarajlija, który „zmarł dużo wcześniej” (Đurđević 2011: 115). Paralelnie z tą „oficjalną” lożą, na marginesie głównego nurtu historii działa „apokryficzna” masoneria kobieca. Należy do niej między innymi Sava Damjanov, znany serbski pisarz współczesny, w powieści wcielający się w postać kobiety „nieco lżejszych obyczajów”, ale o wesołym usposobieniu, którego zadaniem jest rozgłaszanie w miasteczku plotek na polecenie loży (Đurđević 2011: 30-31). *Bremasoni* stanowią bardzo udaną mieszankę metafikcji historiograficznej i literatury zaangażowanej, będącą rodzajem kobiecej utopii satyrycznej.

Đurđević jest także autorką utworu noszącego tytuł *Čas anatomije na građevinskom fakultetu* (2001, Lekcja anatomii na Wydziale Budownictwa), określonego przez nią mianem „pamiętników” (Đurđević 2008: 264) czy też – w innym miejscu – „farsy faktograficznej” (Đurđević 2016: 239). W dorobku tej autorki znalazły się również powieści, opatrzone komiczno-ironicznym dookreśleniem gatunkowym. Powieść *Aždajin osmeh* (2004, Uśmiech smoka) autorka charakteryzuje jako „męski melodramat współczesny” (Đurđević 2008: 264), a *Treći sektor* (2001, Sektor trzeci) opisuje jako „wdzięczną belgradzką historię miłosną z dziedziny przestępczości pozarządowej” (Đurđević 2008: 264). Ostrze satyry w ostatnim z wymienionych utworów skierowane jest przeciwko znanym uczestnikom życia społeczno-politycznego. Ich reprezentantką jest kobieta, która zakładając organizację pozarządową, próbuje znaleźć sposób na przetrwanie w nowej rzeczywistości okresu transformacji ustrojowej i przemian demokratycznych w Serbii po roku 2000.

Wraz z Brankiem Mladenoviciem Đurđević napisała także komiczną powieść *Bunker Swing* (2013, Bunkier swing). Akcja utworu rozgrywa się w Stanach Zjednoczonych w czasach prohibicji (1920–1933), a jej bohaterami są serbscy emigranci. Główna postać, Anđelka Vajs, po śmierci męża dziedziczy nie tylko jego dom, ale i długi. Autorzy tej powieści umiejętnie rozpisali relacje emocjonalne między Anđelką a trzema mężczyznami, z którymi główna bohaterka dzieli dom: w jednym ze współlokatorów jest zakochana, drugi jest zakochany w niej, a trzeci to niespokojny młodzieniec, postać obdarzona ogromnym potencjałem komicznym. Każdy rozdział rozpoczyna scena werbalnej i fizycznej przemocy, dokonywanej przez bohaterkę nad Tričkiem – obrzucania go nie tylko obelgami, ale także kapiac-

mi i innymi drobiazgami, jakie wpadają jej w ręce. Komizm gestów i ruchów, którym przepełnione są te obrazy, nawiązuje do tradycji niemych filmów z udziałem Charliego Chaplina. Mieszanka dialektów z południa i północy Serbii, cały arsenał chwytów komicznych oraz swego rodzaju utopijna romantyzacja fabuły sprawiają, że powieść ta godnie wpisuje się w tradycję, którą w literaturze serbskiej zapoczątkował Stevan Sremac.

Dehierarchizacja gatunków literackich w prozie Đurđević z konieczności prowadzi do demistyfikacji figury autora. Nie jest to nowe zjawisko w historii literatury światowej, możemy je obserwować od *Don Kichota* Miguela de Cervantesa, poprzez powieści Laurence'a Sterne'a i Jeana Paula aż po literaturę postmodernizmu. W prozie serbskiej pisarki demistyfikacji podlega jednak również kobieca figura autorska. Obdarzając swoim imieniem i nazwiskiem postać literacką, Đurđević czyni jednocześnie z autorki bohaterkę komiczną obdarzoną wszelkimi ludzkimi wadami i zaletami. Co więcej, degradowuje ją wówczas, gdy autorka występuje w roli Wielkiej Plotkary lub Wielkiego Babsztyla. W ten sposób Đurđević sugeruje konieczność powrotu do dyskusji nad figurą „rzeczywistego autora”, zagadnienia marginalizowanego przez tradycyjną narratologię. Problem ten porusza Predrag Brebanović w tekście *Czy istnieje życie po śmierci*. Zdaniem młodego teoretyka literatury teza sformułowana przez Rolanda Barthesa nie oznacza wyeliminowania autora, lecz jego „ponowne odczytanie”:

„Na poły proch, na poły bóstwo”, autor – jako podmiot tekstualny, ale w coraz większym stopniu ponownie jako byt biograficzny! – zaczyna zatem ożywać w literaturze, choć jednocześnie, jeśli można tak powiedzieć, jest w niej pod wieloma względami nieobecny (Brebanović 192).

W czasach przesytu poetyką postmodernistyczną, którą powieści Đurđević mimo wszystko ciągle reprezentują, potrzeba ironicznego lub rzeczywistego wskrzeszenia figury autora jest w prozie serbskiej pisarki bardzo widoczna. Sposób jej wyrażania osadzony jest w feministycznych koncepcjach, postulujących konieczność rewizji ekskluzywnie męskiego autorstwa. Đurđević bawi się nim, dokonując jednocześnie, już całkiem poważnie, dekonstrukcji patriarchalnych modeli narracyjnych, które tę figurę wytworzyły. Pozornie degradowując wybrane przez siebie konwencje genologiczne, autorka gra na nosie tradycyjnemu *męskiemu* kanonowi gatunków literackich.

* * *

Prowadząc grę z kontrowersyjnymi „pismami świętymi” serbskiego kanonu literackiego, Đurđević unika jednocześnie możliwości, by powieści pisane przez nią

w kluczu gatunkowym całkowicie mieściły się w zadanych ramach. Dąży raczej do tego, by w każdym utworze obecne były elementy gatunków pokrewnych lub by dana powieść jednoczyła wszystkie uprzednio wykorzystane przez autorkę tropy i wzorce genologiczne. Tendencja ta obecna jest także w ostatnim jak dotąd dziele pisarki, zatytułowanym *Odlazak u Jolki Pałki: ili Lažna uzbuna u Aleji zaslužnih* (Odlazd w Jołki Pałki: czyli fałszywy alarm w Alei Zasłużonych). Komiczna degradacja, która dokonuje się tu na różnych planach, służy zarazem obaleniu mitu tragizmu jako nieodzownego elementu wielkiego dzieła literackiego.

Już podtytuł sygnalizuje, że oparta na detektywistycznej matrycy gatunkowej powieść reprezentuje literaturę społecznie zaangażowaną: „Aleja Zasłużonych” to nazwa zinstytucjonalizowanej przestrzeni, stanowiącej – także w pozostałych powieściach serbskiej autorki, w których nie tylko miejsca, ale także zjawiska i osoby zyskują symbolicznie rangę Instytucji – ośrodek satyrycznego suspense. Przykładowo, miejscem jednego z zabójstw w powieściowej serii o inspektor Brudnej Harriet jest Akademia Nauk, a w książce *Leš u fundusu* miejscem zbrodni jest teatr.

W powieści *Provi, drugi, treći čovek* występuje zbiegły oskarżony Trybunału Sprawiedliwości w Hadze, przy czym losy zbrodniarzy wojennych, obecnie już osądzonych, stanowią egzemplifikację chorobliwych sposobów działania instytucji, funkcjonujących w nieodległym okresie serbskiej historii. W powieści *Čuvari svetinje* ostrze satyry wymierzone jest przeciwko jasnowidztwu (proroctwom), którym w latach dziewięćdziesiątych i w pierwszej dekadzie XXI wieku wiele miejsca poświęcały media publiczne, przyczyniając się w ten sposób do kształtowania sprofilowanego obrazu rzeczywistości. W powieści zostają zdemitologizowane przełomowe momenty historii narodu serbskiego, budowane nierzadko w oparciu nie o fakty, ale o mitotwórcze ambicje jej interpretatorów. *Bunker Swing* (podobnie jak *Parking svetog Savatija*) poddaje krytycznemu osądowi zamiłowanie Serbskiej Cerkwii Prawosławnej do pieniędzy, zaś utwór *Čim preživim ovaj roman* to między innymi parodia systemu opieki medycznej i satyryczny obraz korupcji w publicznej służbie zdrowia.

W swojej prozie Đurđević nie oszczędza także postępowo-liberalnego bieguna sceny politycznej. W szpony satyry serbskiej pisarki dostają się – jako instytucje liberalnego społeczeństwa otwartego – organizacje pozarządowe. W powieści *Treći sektor*:

Kurczątko [prawdziwe imię: Milica, dwudziestopięcioletnia dziewczyna – I.P.] zatrudniłam jako sekretarza technicznego z „doświadczeniem zawodowym w organizacjach pozarządowych”. W rzeczywistości w którejś z organizacji feministycznych, zapomniałam, o którą konkretnie chodzi, ale ja je wszystkie nazywam „Kobietami w kolorze” [aluzja do „Kobiet w czerni”, znanej antywojennej feministycznej organizacji pozarządowej – I.P.], ponieważ jest to bardzo barwne towarzystwo. Występują w wielu odmianach, więc jeśli im tak bardzo zależy, niech same oddzielają ziarno od plew (Đurđević 2001: 9).

Zdaniem głównej bohaterki, wszelkie misje, cele, zasady moralne są jedynie frazesami, pod przykryciem których nieznani sponsorzy lokują swój kapitał w celu uzyskania ulg podatkowych.

Powieść *Odlazak u Jolki Palki* również reprezentuje prozę satyryczną, zaangażowaną społecznie i antyutopijną. „*Ёлку налку!*”, jak wyjaśnia autorka w epilogu, to rosyjski „*eufemizm zastępujący przekleństwo, jakiegokolwiek, byle szpetne. Co daje czytelnikowi możliwość, by czytając lub rozmawiając o tej powieści, mógł używać swoich ulubionych przekleństw*” (Đurđević 2016: 237, kursywa pochodzi od autorki powieści). Jeden z nieeufemistycznych wariantów tego sformułowania, a tym samym i tytułu książki, wypowiada główna bohaterka, otrzymawszy propozycję, by wyjechać do Moskwy z ukochanym mężczyzną: „*Wyruszyłabym z tym kretyńcem w pizdu, byle nie do Moskwy*” (Đurđević 2016: 234). W ten sposób na poziomie metaliterackim autorka sugeruje możliwość pożegnania z inspektorem Brudną Harriet, której udało się dożyć podszytego ironią szczęśliwego zakończenia, z drugiej jednak strony samej Đurđević nie pozostaje nic innego jak tylko pożegnać się ze sceną literacką i wyjechać w „*Jolki Palki*”, skoro jej dzieła nie znalazły żadnego oddźwięku.

Ostatnia jak dotąd powieść Đurđević jest odważną satyrą na współczesną rzeczywistość społeczną. W obszernych fragmentach tej antyutopii mowa jest pośrednio o dyktaturze małżeństwa Miloševićów w niegdysiejszej Federalnej Republice Jugosławii w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku, zabójstwach na zlecenie, za które odpowiedzialność przypisywana jest żonie byłego prezydenta – Mirjanie Marković, ukrytej w powieści pod postacią Kwiaciarki. W ostatnim rozdziale książki zatytułowanym „*Przyznaję się*” (rozdziały, w których autorka ironicznie lub na poziomie autopoetyki odnosi się do zakończonej właśnie narracji, stanowią jedną z cech charakterystycznych utworów Đurđević) pojawia się wyjaśnienie przyczyny powstania powieści. Bezpośrednim impulsem do napisania książki był opublikowany w 2014 roku tekst publicystyczny na temat ponownego wszczęcia śledztwa w sprawie zabójstwa dziennikarki Dady Vujasinović (zdarzenie z 1994 roku), zaś impulsem pośrednim – wydanie w 2015 roku przez wydawnictwo Kompanija Novosti dwutomowych pamiętników Mirjany Marković pod tytułem *To było tak* (Bilo je to ovako). W ironicznie wyidealizowanym przez autorkę książki rosyjskim przytułku (sanatorium) – „*królestwie kwiatów*” (Đurđević 2016: 35) – dotknięta demencją powieściowa Kwiaciarka pisze artykuły i eseje (których nawet w Rosji nikt nie chce opublikować), by wyrazić swoje rozmyte i utopijne, a w istocie niebezpieczne idee, posługując się przy tym łatwo rozpoznawalnym stylem Marković, którego nie trzeba parodiować, wystarczy pastisz:

Z królestwa kwiatów, które według mnie panuje nad naszą planetą, pod moje okno przybywają pierwsze przebiśniegi. Wysuwają swoje pochylone szyje, jak gdyby wstydyły się tego, że odwiedzają mnie w tym kraju, który nie jest mój, a jednak coraz bardziej i bardziej, z dnia na dzień, z nocy na noc coraz bardziej mój. [...] Tęsknię za swoim krajem, w którym jedynie przebiśniegi

witają się za mną radośnie, jak z dawną przyjaciółką, wiedząc, że najmiłszymi memu sercu gośćmi są ci, którzy zwiastują wiosnę (Đurđević 2016: 19, kursywa pochodzi od autorki).

Jednym z głównych bohaterów powieści jest Maki, syn Kwiaciarki, w którym bez trudu rozpoznać można syna Marković i Miloševića, Marka, z powodu swojej przestępczej działalności w ojczyźnie zmuszonego szukać schronienia w Rosji. Jego stosunek do serbskich zbrodniarzy wojennych uczestniczących w konflikcie w Bośni i Hercegowinie ujawnia się w dobitnej odpowiedzi syna na prośbę matki, by zabrał ją do Sarajewa: „Jeszcze nie skończyliśmy” (Đurđević 2016: 122). Jest to aluzja do zadań, wykonywanych tam przez serbskie siły wojskowe i paramilitarne. Za pomocą chwytu rodem z literatury zaangażowanej autorka wskazuje na odpowiedzialność małżeństwa Miloševićów za wojnę na terenach Jugosławii.

W powieści zostały zdezwuowane także inne instytucje, oszczędzone przez autorkę w innych jej utworach. W moskiewskim Domu Spokojnej Starości, w którym przebywa rosyjska Kwiaciarka, panuje dystopijna atmosfera rodem z prozy George’a Orwella, natomiast opis belgradzkiego domu opieki, w którym mieszka matka Harriet, jest komiczną trawestacją filmu Miloša Formana *Lot nad kukułczym gniazdem*:

Około dziesięciu staruszek i dwaj – trzej dziadkowie, rozmieszczeni na kanapach, w fotelach i wózkach inwalidzkich oglądają w telewizji Novaka Đokovicia. W skupieniu, z jakim oglądaliby transmisję z parlamentu, *Pięćdziesiąt twarzy Grey’a* czy pogrzeb patriarchy. Przeważnie wbijają wzrok w ścianę, na której znajduje się ekran, jeszcze częściej we własne kolana. Niektórzy drzemią (Đurđević 2016: 117).

W książce pojawiają się też aluzje do aktualnej sytuacji politycznej, na przykład satyrycznie zniekształcony jest w utworze opis działalności będącej obecnie u władzy Serbskiej Partii Postępowej (Srpska napredna stranka) i jej „polityki” powierzenia odpowiedzialnych stanowisk niewykształconym kadrom. W miejscowości Vrnjačka Banja Harriet dowiaduje się, że miejscowym burmistrzem jest człowiek wątpliwego morale i jeszcze bardziej wątpliwej kariery, z którym chodziła do szkoły podstawowej:

[...] jaki tam kolega, raczej ofiara losu, która trzydzieści lat prowadziła stare baby na baseny w sanatorium, portier albo coś w tym guście, pamięta jak przez mgłę, że dawno temu wybuchł nawet skandal, fotografował jakieś kobiety w brodziku, ale po pięćdziesiątce nagle zrobił się postępowy i ekspresowo zdobył prawo do przebywania w największym biurze budynku przy głównej ulicy (Đurđević 2016: 129).

Pomimo uwikłania we współczesność, powieść *Odlazak u Jolki Palki* nie staje się, dzięki wykorzystaniu różnorodnych matryc gatunkowych, z których żadna nie dominuje, zaangażowaną powieścią interwencyjną o charakterze publicystycznym.

Wbrew swojemu wywrotowemu potencjałowi – a może właśnie za jego sprawą – proza Đurđević nie doczekała się jeszcze uznania ze strony mainstreamu literackiego w Serbii. Przypomnijmy, że nagroda imienia Mešy Selimovicia, którą otrzymała autorka, przyznawana jest w Bośni i Hercegowinie, a od otrzymania przez pisarkę nagrody „Kobiece pióro” upłynęło już dużo czasu. W roku wydania powieści *Odlazak u Jolki Palki* (2016) prestiżowa nagroda czasopisma „NIN” trafiła do Ivany Dimić za powieść *Arzamas*, podczas gdy Đurđević znalazła się w gronie jedenastu ścisłych finalistów. Obie powieści – ta autorstwa Dimić i ta Đurđević – dotyczą podobnej tematyki (ich bohaterkami są dotknięte demencją starszuszki). Choć w książce Đurđević jest ona zaprezentowana w sposób bardziej złożony, nagrodę otrzymała Dimić, jak się wydaje, przede wszystkim ze względu na pojawiające się w jej utworze (pseudo)filozoficzne pasaże, odsyłające do konwencji literatury wysokiej. Czy celem autorki powieści *Arzamas* nie była, ze względu na niecodzienną kompozycję utworu, degradacja hierarchii gatunków literackich? Odpowiadając twierdząco na to pytanie, należy podkreślić, że dokonano jej w sposób znacznie mniej radykalny niż ma to miejsce w książce Đurđević. Dimić zawiera bowiem pakt z wciąż jeszcze dominującym „akademickim” gustem literackiego establishmentu, który z nieufnością podchodzi do hybrydyzacji gatunków literackich, szczególnie zaś do używania tzw. gatunków popularnych w tzw. literaturze wysokiej.

Đurđević rozprawia się także z mitem dziedziczenia autorytetu twórcy w linii męskiej. Tworząc antymit „niedoskonałej autobiografii”, stojącej w opozycji wobec patriarchalnych wymagań stawianych pisarzom płci męskiej, autorka poddaje degradacji figurę autora-mężczyzny. Nie jest to jednak dekonstrukcja ideologiczna, lecz gra stereotypami płci. Wyśmiewając w powieści *Bremasoni* męską próżność i walkę o władzę, „autorka czyni ukłon w stronę kobiet, ale czyni to z wdziękiem i żartobliwie, przedstawiając swoje alter ego jako Wielkiego Babsztyła” (Gordić-Petković 2016: 88). Potraktowana w omawianym utworze z sympatią postać Borislava Pekicia nosi cechy komiczne. Jest to pisarz, który już w wieku dziesięciu lat ze „swich kosmicznych wyżyn” (Đurđević 2011: 40) (wysokość ma tu wymiar zarówno metafizyczny, jak i fizyczny, gdyż rzeczywisty Pekić był osobą słusznego wzrostu) przejawia zatroskanie losem zarówno swojego przyszłego dorobku literackiego, jak i samej łoży masońskiej, czyli, w przenośni, wspólnoty i nacji, do której należy. W powieści sparodiowana zostaje także czytelnicza i pisarska hiperproduktywność Pekicia. Taka degradacja ma charakter żartobliwy, a nie ironiczny. Pisarz ten również stawiał sobie za cel destabilizację hierarchii gatunków literackich, pisząc, poza powieściami przynależącymi do tzw. literatury wysokiej, utwory dystopijne z elementami gatunkowymi prozy detektywistycznej i fantastyczno-naukowej (*Besnilo* – Wścieklizna, *Atlantida* – Atlantyda i 1999. – Rok 1999). Jeśli ponownie przywołamy wniosek, że Đurđević poddaje degradacji swój status jako pisarki, jasny stanie się fakt, że chodzi tu o działalność planową, mającą na celu zdezawuowanie figury Autora/Autorki. Zmarły w 1992 roku Pekić (mniej) i Đurđević (bardziej) są

świadomi, że ich największe osiągnięcia literackie stanowią utwory komiczne, które w tradycyjnej hierarchii wzorców gatunkowych nadal uchodzą za dzieła o mniejszej wartości intelektualnej. Na przykład tom siódmy *Złotego runa* Pekicia z powodu nadmiernego zaangażowania mitopeicznego należy uznać za utwór mniejszej rangi niż pierwszych sześć tomów tej powieści, nawiązujących do najlepszych tradycji europejskiej literatury komicznej.

Đurđević nie pretenduje do tego, by stworzyć mit pisarki jako głosicielki nowej Prawdy Literackiej. Pisząc o inspektor Brudnej Harriet (protagonistka o tym imieniu stanowi intermedialne i jednocześnie, ze względu na płęć, trawestacyjne nawiązanie do policjanta Brudnego Harry'ego z filmów Clinta Eastwooda) z powieści detektywistycznych Đurđević, Neda Mandić-Spašojević elementy komiczne odnajduje przede wszystkim w strumieniu świadomości bohaterki:

Strumień świadomości tej postaci w zawrotnym tempie, ale z wieloma malowniczymi szczegółami, fragmentaryzuje socjologiczne, psychologiczne, historyczne i inne segmenty, wywołując równocześnie śmiech i łzy. [...] Harriet jest wybuchowa, a w jej świadomości dochodzi do szczególnie intensywnej gonitwy myśli. Z tego względu jej wypowiedzi przypominają serie wystrzałów (Mandić-Spašojević 239–240).

Również w powieści *Odlazak u Jolki Palki* źródłem komizmu jest przede wszystkim główna bohaterka. Inspektor Brudną Harriet charakteryzują przy tym „depresja, niepokój i apatia” (Gordić-Petković 2017: 78), cechy, które same w sobie nie są zabawne, ale pokazane przez pryzmat ciętego i dowcipnego języka bohaterki, z konieczności stają się ironiczno-komiczne. Ponieważ Harriet nie jest w twórczości serbskiej autorki jedyną postacią kobietą charakteryzującą się cynicznym poczuciem humoru, Jasmina Vrbavac pisze o „grupie bohaterek prozy Đurđević, obdarzonych ciętym językiem” (Vrbavac 172), a w szczególności o Anđelce, protagonistce powieści *Bunker Swing*, należącej do grupy „silnych, energicznych, pragmatycznych i zdecydowanych kobiet, które w literaturze rodzimej tworzą zupełnie nowy, kobiecy świat [...]” (Vrbavac 173). W książce *Odlazak u Jolki Palki* Harriett, która starzeje się w kolejnych powieściach, przechodzi nie na jedną, lecz na dwie emerytury, dzięki czemu jej starość ulega komicznej hiperbolizacji. Jako niegdysiejsza pracownica serbskiego MSW Harriet otrzymuje jedną emeryturę, natomiast drugą, amerykańską, załatwia jej były mąż. Pomimo tego młodość tej podwójnej emerytki, osoby, która przeżyła raka piersi (w powieści *Jak tylko przeżyję tę powieść*), i kiepsko opłacanej tłumaczki literatury kryminalnej, szczególnie w porównaniu z innymi bohaterkami serii: dwiema dotkniętymi demencją Kwiaciarkami, własną matką i powieściową Marković, ujawnia się dzięki błyskotliwemu humorowi, pozbawionemu oznak starzenia się umysłu.

Niemal wszystkie kobiety w powieściach Đurđević funkcjonują niejako poza swoim czasem biologicznym. Osoby fizycznie stare wracają do iluzji młodości,

natomiast te stosunkowo młode odznaczają się cechami intelektualnymi, za sprawą których bliżej im raczej do osób w średnim wieku. Paradoksalnie u początków twórczości literackiej Đurđević, w powieści *Treći sektor*, pojawia się postać trzydziestosiedmioletniej, choć chwilami niepoprawnie infantylnej kobiety – Rozaliji Milić, która w młodości podjęła związaną z życiem prywatnym i zawodowym decyzję, by jako osiemnastolatka stworzyć Projekt Urodzenia Dziecka (syna). Uczyniła to po to, by dziecko miało młodą matkę oraz by ojciec, żonaty mężczyzna, nie wtrącał się do wykonania „zadania”. Relacja matka – syn w tej powieści budowana jest na zasadzie perwersyjnej dehierarchizacji patriarchalnej matrycy. Gdy ginie ojciec syna Rozaliji oraz umierają mieszkający z nimi dotąd jego babcia i dziadek, dziecko staje się równoprawnym, a niekiedy nawet dominującym partnerem bohaterki w tej „okaleczonej rodzinie”:

Aca i ja jesteśmy sami już od czterech lat. On bardzo mnie kocha. Czasem myślę, że kocha mnie bardziej niż ja jego. A może tylko mądrzej, bardziej inteligentnie? Pozwala mi dorosnąć, uniezależnić się. Na przykład zostawiając mnie, jak dzisiaj, bez kolacji, żebym poradziła sobie sama. Ja też pozwoliłabym mu dorosnąć, tylko że on urodził się dorosły (Đurđević 2001: 30).

Rozalija sprawia wrażenie dziecka swojego przedwcześnie dojrzałego syna. Jednak on, we fragmentach powieści, w których pełni rolę narratora, buntuje się przeciwko narzuconemu statusowi wiecznego dziecka, jaki przypisała mu matka. Stara się zatem przekroczyć granice zwyczajowych norm rodzinnych.

Niezwykłość Harriet przejawia się również w podejmowanych przez nią próbach zdekonstruowania matriarchalnych stosunków rodzinnych. W powieści *Odlazak u Jolki Palki* bohaterka zostaje „matką” (opiekunką) własnej dotkniętej demencją rodzicielki. W powieściowej relacji między córką a matką uwidacznia się, jak zauważyła Vladislava Gordić-Petković, przewaga cynizmu nad czystym komizmem:

[...] autorka nieco cynicznie prowadzi powieściową intrygę ku tezie o zapomnieniu jako czynnika przemiany osób starszych w bezużytecznych starców, którzy zapominają o przenikliwości umysłu, odpowiedzialności, sensie i logice: demencja w powieści Mirjany Đurđević nie wywołuje efektu komicznego. Jest straszna, groteskowa, ukazana jako nowy sposób wyrażania odwiecznej potrzeby dominacji nad własnymi dziećmi, które, jako podstarzałe i osłabione, nie są w stanie opiekować się rodzicami, a nie opanowały również lekcji troski o samych siebie (Gordić-Petković 2017: 78).

Choć nie ulega wątpliwości, że w utworze *Odlazak u Jolki Palki* dominuje charakterystyczny dla Mirjany pogodny komizm, to jednak dotknięta demencją matka Harriet, która dzieli z Mirjaną Marković przezwisko, kojarzy się negatywnie. W przeciwieństwie do innych fragmentów książki, opowiedzianych tonem komicz-

no-sentymentalnym, w relacji matka – córka nie ma miejsca na emocje, stosunek ten zostaje przedstawiony jako inwentaryzacyjny spis życia, które w praktyce już się skończyło. W ten sposób Đurđević wydobywa problem (niepoprawny politycznie, ponieważ to, co komiczne i cyniczne, nieuchronnie wchodzi w konflikt z ustalonym porządkiem społecznym), geriatrykacji jako „ideologicznej formy” patriarchalnego społeczeństwa.

Na temat sposobów postrzegania kobiet, których za sympatyczne nie uważają przede wszystkim mężczyźni, tj. patriarchalne otoczenie społeczne, wypowiada się w rozmowie z Rozalią (powieść *Treći sektor*) jej najlepsza przyjaciółka Mariola: „Zimna. Nadęta. Zgryźliwa. Najmądrzejsza. Nikogo nie potrzebujesz” (Đurđević 2001: 139). Oprócz tych antypatriarchalnych cech, które odnajdujemy już w postaci Rozaliji, Harriet posiada również inne „wady”. Pali, pije piwo i przeklina, gustuje w rubasznym humorze. Ze względu na zadania, które wykonuje jako detektyw, niekiedy musi wcielać się w postać „prawdziwej kobiety”, nie mogąc doczekać się momentu, gdy będzie mogła zrzucić z siebie „niewygodne i tłuste damskie gówno” (Đurđević 2016: 156). Harriet, będąca w pewnym sensie prototypem bohaterki kobiecej w prozie Đurđević, nie pasuje do feministycznego ideologemu „nowej kobiety”, choć częściowo i w sposób niekonwencjonalny niewątpliwie go wspiera. Reprezentuje bowiem typ bohaterki pozostającej w ciągłym konflikcie z patriarchalnymi normami społecznymi. Jest egzemplifikacją tego, kim, według autorki, powieściowa kobieta nie jest, bez potrzeby propagowania tego, kim być powinna.

Znalazł się jednak ktoś, komu przypadła do gustu powieściowa „nowa kobieta”, Harriet (takich śmiałków nie brakowało już wcześniej, ale w tym przypadku chodzi o coś poważniejszego). Mowa o ochroniarzu Makiego, Gillesie, do którego zadań należy między innymi załatwianie podejrzanych interesów szefa w Moskwie, a później także w Czarnogórze, dokąd wybiera się celem zakupu kobiecego czasopisma, w którym matka Makiego mogłaby ponownie drukować swoje utopijno-sentymentalne teksty. Podczas tej podróży Gilles nawiązuje z Harriet romans, potraktowany przez autorkę powieści z dużą dozą ironii. Przejawia się ona przede wszystkim w tym, że Harriet uważa siebie za kobietę starą, swojego partnera Gillesa, o wiele od niej młodszego, za niezbyt atrakcyjnego, a ich miłość za „używaną”:

Jesteśmy ludźmi z odzysku. I po co mi to było? A co dopiero jemu? Co chciał we mnie widzieć? Mamę? I najwyraźniej ją ma. I tę tam drugą, fuj! [Chodzi o Kwiaciarke, tj. Mirjanę Marković – I.P.] Laskę? Nie sądzę. Nawet przez chwilę nie przeszło mi to przez myśl. Szybki numerki? Tego akurat mają w Moskwie ile chcesz, forsa, ciuchy, samochody, główniary na to lecą. Nie pytają, czyja to własność. Moja. A nawet Juanity [komiczne imię, które Harriet nadała swojej matce – I.P.]. I mojego świętej pamięci starego, i nas wszystkich, którzy jesteśmy w dupie, płacimy tutaj za jego ciuchy i szybkie numerki. I żeby tylko. Dobra, nie mówmy o polityce, zaraz mi się robi słabo. A i tak już mi jest

słabo. Mówię ci, nie wiem, po co mu to było, to ze mną. A co dopiero mnie? Słuchaj, ja wiem, że nigdy nie byłam laską, a teraz to jestem babą o lasce... W sumie to z niego też nie jest żadne ciacho (Đurđević 2016: 224).

Gordić-Petković pisze, że powieść wieńczy „swego rodzaju komiczno-sentymentalne spełnienie” (Gordić-Petković 2017: 79). I rzeczywiście, w końcu Harriet zdobywa partnera, a utwór przybiera, obok innych wykorzystanych w nim matryc gatunkowych, formę historii miłosnej z ironicznym, a jednak szczęśliwym zakończeniem. Ironię można dostrzec w tytule przedostatniego rozdziału. Słowa „happy end” zostały napisane cyrylicą, pomimo że książkę wydrukowano alfabetem łacińskim, po nich zaś pojawia się słowo *zapewne*: „Хепи енд – zapewne”, pozostawiające czytelnika w niepewności. W epilogu Đurđević jako autorka dziękuje Brankowi Mladenoviciowi za zmotywowanie jej do ukończenia powieści: „*Tak oto, wyprosiwszy Autora o partnera seksualnego dla Harriet, sprawił on, że inspektor stała się wreszcie spełnioną kobietą w średnim wieku*” (Đurđević 2016: 238, kursywa pochodzi od autorki). Tuż przed zakończeniem powieści po raz pierwszy ujawnione zostaje prawdziwe imię Harriet, zawierające ten sam rdzeń, który jest w słowie *kochać* [*ljubiti* – jęz. serbski]: Ljubinka. W ten sposób niezależność Harriet i jej niezgoda na reprodukcję wzorca patriarchalnego ulega demystyfikacji. W ostatnim zdaniu powieści, w odpowiedzi na pytanie Gillesa o to, czy faktycznie ma na imię Ljubinka, bohaterka potwierdzając ten fakt, skromnie spuszcza wzrok niczym Milica, bohaterka pieśni ludowej *Serbska dziewczyna*, dla której skierowanie spojrzenia „ku ziemi” jest sygnałem panieńskiej cnoty. Na poziomie metanarracyjnym gest ten wywołuje w czytelniku stan niepewności, czy szczęśliwe zakończenie nie oznacza dla Harriet końca kariery powieściowej i przemiany w zwyczajną, nieciekawą literacko Ljubinkę.

Uprzywilejowując optymizm i radość życia, powieści Đurđević sytuują się poza głównym nurtem serbskiej czy nawet, jak można stwierdzić bez zbytej przesady, europejskiej tradycji literackiej, w której pisarze tacy jak François Rabelais czy Laurence Sterne stanowią wyjątki potwierdzające regułę. O powieści *Bunker Swing* Vrbavac napisała, odnosząc tę tezę do całej twórczości Đurđević:

Swoboda ducha jest właśnie tą nutą optymizmu i siły, która niestrudzenie daje o sobie znać we wszystkich powieściach tej autorki. Tym samym łatwo jest oddalić wszelkie zarzuty dotyczące braku zaangażowania w prozie Đurđević lub, ujmując problem bardziej precyzyjnie, programowego unikania przez nią patosu ważkich tematów społecznych, politycznych i historycznych. Eros, tak wyraźnie tutaj akcentowany, czy inaczej mówiąc wola życia i umiejętność przezwyciężania Tanatosa mocą własnych chęci i sił, o czym pośrednio traktuje ta książka, jest bowiem największą mądrością, którą niewielu potrafi bez trudu zdobyć i przyswoić (Vrbavac 174).

Powieść *Odlazak u Jolki Palki* nie zawiera nawet wspomnianego powyżej defektu, polegającego na braku ambicji epokowych. Autorka nie tylko nie unika wielkich tematów (nie porusza ich jednak w sposób przesadnie ostentacyjny, co skutkowało by literacką pretensjonalnością), ale nawet pogłębia refleksję nad nimi. W ten sposób udaje się jej obalić mit literatury komicznej jako mniej wartościowej. W osobie Đurđević literatura serbska zyskała autorkę i nowego klasyka, którego status zostanie potwierdzony w przyszłości, uwolnionej od literackich przesądów.

Tłum. Magdalena Maszkiewicz
Przekład przejrzała: Sylwia Nowak-Bajcar

BIBLIOGRAFIA

- Barzut, Dragoslava. „Igre naše nasušne”. *Polja* 448 (2007). S. 117–119.
- Beleslijin, Dragana. „Preživela je!”. *Polja* 457 (2009). S. 185–187.
- Brebanović, Predrag. „Ima li života posle smrti? Sudbina autorske instance u naratološkoj raspravi”. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 1–2 (2001). S. 179–196.
- Đurđević, Mirjana. *Treći sektor: ili sama žena u tranziciji*. Beograd: Knjižara Žagor, 2001.
- Đurđević, Mirjana. *Proi, drugi, treći čovek: srpske legende*. Zrenjanin: Agora, 2008.
- Đurđević, Mirjana. *Bremasoni*. Beograd: Laguna, 2011.
- Đurđević, Mirjana. *Leš u fundusu*. Beograd: Laguna, 2012.
- Đurđević Mirjana, Mladenović Branko. *Bunker Swing*. Beograd: Laguna, 2013.
- Đurđević, Mirjana. *Odlazak u Jolki Palki: ili Lažna uzbuna u Aleji zaslužnih*. Beograd: Laguna, 2016.
- Gordić-Petković, Vladislava. „Identitet, jezik i socijalna stratifikacija: Kako ženska književnost podriva poredak”. *Izazovi identiteta: Rod između tradicije i kreacije*. Ur. A. Đurić-Bosnić. Novi Sad: Centar za interkulturalnu komunikaciju, 2016. S. 87–96.
- Gordić-Petković, Vladislava. „Vreme i semantika (dugo)večnosti u savremenoj srpskoj i anglofonij prozi”. *Jezik, književnost, vreme: Književna istraživanja*. Ur. V. Lopičić, B. Mišić-Ilić. Niš: Filozofski fakultet, 2017. S. 71–81.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- Mandić-Spasojević, Neda. „Harijetin tok svesti”. *Gradina* 35–36 (2010). S. 239–250.
- McHale, Brian. *Powieść postmodernistyczna*. Przeł. Maciej Plaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Sapožničenko, Galja. „Prljava inspektorka Harijeta”. *Sveske* 84 (2007). S. 67–70.
- Vrbavac, Jasmina. „Nepretenciozno zasmejavanje”. *Polja* 484 (2013). S. 172–174.

NIEDOKOŃCZONA PARTIA SZACHÓW: DEMISTYFIKACJA FIGURY OFIARY I SUBWERSJA DYSKURSU ODPOWIEDZIALNOŚCI W POWIEŚCI *DANAS JE SREDA (DZISIAJ JEST ŚRODA)* DAVIDA ALBAHARIEGO

TATJANA ROSIĆ¹
(Instytut za književnost i umetnost)

Słowa kluczowe: polityki ojcostwa, syn-narrator, figura ofiary, świadectwo, kultura pamięci, komunizm, subwersja, odpowiedzialność, Socjalistyczna Federacyjna Republika Jugosławii
Keywords: policies of fatherhood, son-narrator, the figure of the victim, the witness, the culture of memory, communism, subversion, responsibility, Socialist Federal Republic of Yugoslavia

Abstrakt: Tatjana Rosić, NIEDOKOŃCZONA PARTIA SZACHÓW: DEMISTYFIKACJA FIGURY OFIARY I SUBWERSJA DYSKURSU ODPOWIEDZIALNOŚCI W POWIEŚCI *DANAS JE SREDA (DZISIAJ JEST ŚRODA)* DAVIDA ALBAHARIEGO. „PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 201-212. ISSN 1733-165X. Powieść Davida Albahariego *Danas je sreda (Dzisiaj jest środa)* należy do tych powieści (post)jugosłowiańskiej produkcji literackiej, które od 2010 roku poddają krytycznemu oglądowi polityki ojcostwa w kontekście mechanizmów pamiętania i zapominania. W pracy zanalizowano modele narracyjne oraz strategie dezintegrujące dookreślone pozycje tożsamościowe relacji ojciec – syn w procesie zaświadczenia o przeszłości (mowa tu o takich wydarzeniach, jak np. rezolucja Biura Informacyjnego, tworzenie obozu na Nagiej Wyspie czy rozpad Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii). Figura ojca stawia czytelnika w obliczu procesów neoliberalnej globalizacji i repatriarchalizacji z jednej strony, z drugiej zaś – konieczności zweryfikowania przeszłości i tworzenia kultury pamięci na obszarze postjugosłowiańskim. Gruntowna demistyfikacja figury ofiary zarówno historycznej, jak i politycznej prowadzi do subwersji dyskursu odpowiedzialności, który w odniesieniu do krajów byłej Jugosławii w tytułowej powieści Albahariego konstytuuje się jako utopijny projekt kultury.

1 E-mail: tatjana.rosic@gmail.com

Abstract: Tatjana Rosić, UNFINISHED CHESS GAME: DEMISTIFICATION OF THE FIGURE OF THE VICTIM AND SUBVERSION OF THE DISCOURSE OF RESPONSIBILITY IN THE NOVEL *TODAY IS WEDNESDAY* BY DAVID ALBAHARI. "PORÓWNIANIA" 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 201-212. ISSN 1733-165X. David Albahari's novel *Danas je sreda* (Today is Wednesday) belongs to a group of novels in post-Yugoslav literary production in which – since 2010 – paternity policies have been intensely explored in the context of mechanisms of remembering/forgetting. The paper reviews the narrative strategies of son-narrator testimony by which the stable identity positions and policies within the complex father-son opposition are disintegrated and annulled. This disintegration occurs in the process of testifying about the past historical events such as the Informbiro Resolution, the organization of the concentration camp on the Goli otok and the collapse of the SFRY. The father figure also makes the reader face the processes of neoliberal globalization and repatriarchalization, on the one hand, as well as with the necessity of re-examination of the past and establishment of the culture of memory in post-Yugoslav region, on the other. But the fundamental demystification of the figure of the victim – both historical and political – subverts the discourse of responsibility that is established as an already impossible speech in Albahari's novel, branding the post-Yugoslav project of a culture of memory as utopian.

Czuwanie nad historią

Do chwytów literackich, które w swojej prozie często wykorzystuje David Albahari, należą niespodziewane zwroty akcji. Dlatego czytelników powieści serbskiego pisarza raczej nie zaskoczy tajemnicze zaginięcie jednego z bohaterów spowodowane odejściem czy śmiercią albo – jak w powieści *Danas je sreda* (Dzisiaj jest środa) – budzące niedowierzanie, niewyjaśnione zniknięcie ojca bohatera. Czy ten cierpiący na chorobę Parkinsona człowiek naprawdę przepadł bez śladu, czy pozostał w szpitalu? Może, gdy uwzględnimy jego podeszły wiek i dolegliwości, po prostu zmarł? Albo starannie ukrywa go syn-narrator? Jeżeli tak jest, to dlaczego to czyni?

„Dzisiaj jest środa. Leżę na łóżku, w ubraniu. Leżę i nasłuchuję. Jeżeli się skoncentruję, słyszę wyraźnie: mój ojciec oddycha, mój ojciec szlocha” (Albahari 153). Cytowany fragment przywołuje na myśl rozpoczynający siódmy rozdział *Objaśnienia marzeń sennych* Sigmunta Freuda słynny „sen o płonącym dziecku”. Czuwający przy ciele swojego zmarłego dziecka ojciec śni, że dotyka ono jego dłoni, mówiąc: „Ojcze, czyż nie widzisz, że płonę?” (Freud 1996: 429). Istnieje wiele wariantów tego snu, tak jak wielu jest jego interpretatorów: począwszy od samego Freuda, przez Jacquesa Lacana aż do Slavoję Žižka. Choć w wersji pierwotnej płęć dziecka nie została wyraźnie określona, jego przeobrażenie w chłopca, które dokonało się w procesie interpretacji, stanowiło wyraz siły oddziaływania istniejącej w kulturze i cywilizacji Zachodu długiej tradycji składania w ofierze niedorośłego męskiego potomka.

Pomyłka nieświadomego przypisania płci popełniona przez Freuda podczas analizy pierwowzoru snu pozwala obnażyć przemilczaną i wypieraną prawdę

o tym, że rywalizacja ojca z synem, czy też figury ojca i figury syna, bardzo często kończy się złożeniem ofiary z tego ostatniego (np. mit o Edypie rozpoczyna wydany przez Lajosa rozkaz zabicia jego nowonarodzonego syna). Wiedząc o tym, ani Lacan, ani Žižek nie podjęli wysiłku, aby skorygować Freudowską interpretację „snu o płonącym dziecku”. Opowieść o tym sennym koszmarze (i o historii ofiarowania) jest jednocześnie opowieścią o upiornym, nieobecnym ciele ojcostwa, nigdy realnym, zawsze jedynie symbolicznym. Jak wskazuje David Lee Miller, ustanawianie symbolicznego ojcostwa jest jednocześnie ujawnianiem jego deficytu w świecie realnym, jego braku i niedoboru, jego utraty: ciało ojca zostaje ukonstytuowane na zasadzie antycypacji w opowieści o nim poprzez interpretację snu o złożeniu ofiary z syna, poprzez nocną zmorę historycznej dekonstrukcji, która, jak się wydaje, wciąż się śni (Miller 176-194).

W powieści *Danas je sreda* (Dziś jest środa, 2017) Albahariego, podobnie jak we śnie zinterpretowanym przez Freuda w *Objaśnianiu marzeń sennych*, nocna zmora nie odchodzi, a przebudzenie jest niemożliwe. Różnica polega jedynie na zamianie ról – osobą czuwającą nie jest ojciec, lecz syn, pierwszoosobowy narrator powieści, który, dzięki rozmowom z chorym rodzicem, próbuje zrekonstruować życie swojej rodziny w Socjalistycznej Federacyjnej Republice Jugosławii². Ta męcząca i nadaremna, w dużej mierze nieudana próba rekonstrukcji kończy się niespodziewanym i tajemniczym zniknięciem ojca. Przy jego ciele, hipotetycznie martwym, z całą zaś pewnością nieobecnym, czuwa syn świadomy konieczności zrozumienia prowadzonej przez ojca gry, w której rodzina była jedynie środkiem politycznego ocalenia. Opowieść syna rozpoczyna się sceną podobną do tej, która zamyka jego spowiedź: „Dzisiaj jest środa, dwunasty czerwca, siódma rano. Leżę całkowicie ubrany w łóżku i wsłuchuję się w dźwięki dobiegające z sąsiedniego pokoju. Tam jest mój ojciec” (Albahari 5).

Niezwykła sytuacja, w której narrator leży kompletnie ubrany w łóżku, przywołuje zwyczaj wystawiania ubranego ciała zmarłego na widok publiczny. Otwierająca i zamykająca powieść rytualna scena czuwania symbolicznie wyznacza ramy opowieści narratorsyna o opiece nad starym, cierpiącym na chorobę Parkinsona ojcem. Izolacja wymuszona przez postępującą demencję, na którą cierpi (lub którą symuluje), umożliwia mu uniknięcie odpowiedzialności za czyny związane z jego niedysyjszą działalnością polityczną.

Skomplikowane i dynamiczne relacje ojca i syna stanowią dla autora powieści impuls do postawienia szeregu pytań związanych ze statusem i tożsamością bohaterów. Dotyczą one tego, kto jest w tej opowieści świadkiem, a kto tym, który poświadcza świadectwo. Kto jest prześladowanym, a kto prześladowcą? Najbardziej istotny wydaje się jednak problem, kto w opowieści o nieudanych próbach rekonstrukcji rodzinnej historii i politycznej przeszłości SFRJ jest naprawdę żywy, kto zaś

2 W dalszej części tekstu zamiast pełnej nazwy używany będzie skrót SFRJ – przyp. red.

jest martwy. Kto jest prawdziwą ofiarą? Te pytania nasuwa zamykająca powieść wypowiedź narratora, który zwraca się do swojej siostry słowami:

„Umarliśmy”, [...] a mieliśmy żyć! Pozwoliliśmy ojcu, aby z nas uczynił posłusznych wykonawców swojej woli, myśląc przy tym, że działamy wbrew niej. „Ojciec”, wykrzyknąłem, „ach, ojciec, ten pocieszny krętacz, odegrał przed nami rolę swego życia, a teraz cieszy się nowo zdobytym statusem cierpiącego na demencję; statusem umożliwiającym mu wybór rozmówcy i sprawiającym, że nigdy nie zostanie uznany winnym tego, co uczynił lub powiedział” (Albahari 151).

Ze względu na fakt, że w powieści Albahariego nie pojawiają się żadne zwłoki, należałoby także zapytać, do kogo należy nieobecne ciało, przy którym odbywa się czuwanie? Czy należy ono do ojca, zaś czuwający przy nim syn, śniąc o obecności zmarłego rodzica, podejmuje daremny wysiłek rekonstrukcji wiecznie martwego ojcostwa czy też jego wiecznie martwego upiora? Czy jest to ciało historii uśmierconej wraz z ojcem, który w trakcie całej opowieści nie udzielił odpowiedzi na pytania swojego dorosłego dziecka? A może ciało, przy którym odbywa się czuwanie, należy do syna, milczącego w obliczu nieprzeniknioności historii i nieodpowiedzialności rodzica mierzącego się z niezrozumiałym dla niego i nieznanym prawdziwym imieniem widmem przeszłości, z faktem, że był jedynie marionetką w rękach człowieka, który miał go ochronić przed nadciągającą burzą historii? Czy jest to może ciało SFRJ, której opresyjną rzeczywistość ojciec wprawnie zbywa milczeniem, udzielając niepełnych odpowiedzi i odmawiając ułożenia z rozproszonych fragmentów opowieści – tak potrzebnej synowi – historycznej układanki?

W twórczości Albahariego *Danas je sreda* jest pierwszym utworem podejmującym otwarcie krytykę SFRJ jako autorytarnego i opresyjnego systemu, w którym podkomendni odznaczają się samowolą i bezdusnością, cechującą również ich partyjnych przywódców.

Partia szachów, ryzyko i problem odpowiedzialności

Powieść serbskiego pisarza jest próbą rekonstrukcji przemilczanej historii rodzinnej i upadku SFRJ. Choć przeszłość przeplata się w utworze z losami świadków historii, to jednak Albahari rozpatruje kwestię odpowiedzialności nie w szerokiej perspektywie społeczno-narodowej, lecz na planie jednostkowym. Ikoniczne imaginarium socjalistycznej jugosłowiańskiej rodziny zostaje w książce zrekonstruowane jako *puzzle* przedstawiające ideologiczne aspekty roli odegranej przez ojca w mrocznej historii rodzinnej oraz funkcje ojcostwa w życiu konkretnych wspólnot narodowych i kulturowych.

Powieść Albahariego stanowi egzemplifikację dyskursywno-narracyjnej „wojny” prowadzonej w krajach byłej Jugosławii w celu zdobycia prawa pierwszeństwa do interpretacji wydarzeń związanych z rozpadem SFRJ. Potrzeba rekonstrukcji mitologii utraconego świata świadczy o tym, że przeszłość nadal jest dłużniczką teraźniejszości. Pomimo faktu, że poczucia krzywdy doznanej ze strony ojca, rodziny i systemu politycznego nie podziela nikt inny, nawet siostra narratora, jego opowieść staje się świadectwem potencjalnej ofiary.

Męski głos literatury XX wieku był, jak twierdzi Silke-Maria Weineck na początku pracy *The Tragedy of Fatherhood* (Tragedia ojcostwa), „[...] głosem syna, który rozmawia z ojcem i mówi o nim tonem gniewu i żalu, buntu i tęsknoty, pogardy, potępienia, poczucia winy, strachu i tylko sporadycznie miłości” (Weineck 1). Zdaniem cytowanej autorki, interpretatorki klasycznych utworów zachodniego kanonu literackiego i obecnej w nich figury ojca, z racji swojej uprzywilejowanej pozycji literatura posiada zdolność odtwarzania dogłębnej relacji między „ideą ojcostwa i ideą politycznej mocy [...], relacji, zależnej od niebezpiecznej logiki metafory, która oscyluje od tezy o zamienności obu tych idei do twierdzenia wręcz przeciwnego” (Weineck 14). W społecznym procesie sprawowania władzy istnieje, twierdzi badaczka, wzmożone zainteresowanie relacją ojciec – syn spowodowane sekwencyjnością przekazywania władzy: prawo albo nakaz dziedziczenia po mieczu stawia syna w sytuacji konieczności szacowania kosztów każdej, a więc i własnej potencjalnej mocy politycznej poprzez jej odrzucanie albo pogardzanie nią w odwiecznym dialogu z najczęściej nieobecnym, utraconym lub martwym ojcem, którego symboliczną władzę, o czym pisał już Freud w studium *Totem i tabu*, umacnia jego śmierć (Freud 1993: 141).

Syn jest tym, który sam stanie się ojcem i przejmie po nim władzę w ramach wspólnoty nie tylko społecznej, ale także rodzinnej, a zatem weźmie na siebie rolę rodzica, by uczestniczyć w realizacji dwojakich polityk ojcostwa. W postjugosłowiańskiej produkcji literackiej XXI wieku syn wciąż ma poczucie, że jego zadaniem jest przejęcie roli w spektaklu sprawowania władzy (zanim to jednak uczyni, podobnie jak bohater powieści *Danas je sreda* domaga się od swojego już nieobecnego, chorego na demencję ojca jakiegokolwiek wyjaśnienia albo wskazówek). Figura ojca jest w tych powieściach ukonstytuowana jako figura odpowiedzialności, figura, której zadaniem jest wypełnienie jej podstawowej funkcji rodzicielskiej – funkcji obronnej oraz inicjacyjnej, polegającej na wprowadzeniu syna w świat „dorosłych” mężczyzn oraz politycznych rozgrywek na Bałkanach, gdzie zasady gry podlegają ciągłym zmianom.

Narrator powieści *Danas je sreda*, mieszkaniec wciąż tego samego miasta, ale już innego państwa, staje w obliczu utraty kraju swojego urodzenia oraz końca oficjalnej mitologii rodzinnej, do którego doprowadziła decyzja o sprawowaniu opieki nad ojcem. W kulturze regionu, zdominowanej tradycyjnie przez mężczyzn, autorami powieści o minionych wydarzeniach są przede wszystkim ojcowie. Tak jest

również we wspomnianym utworze, nietraktującym – jak słusznie zauważa Teofil Pančić – o chorobie, lecz o figurze Ojca,

[...] autorytarnego, patriarchalnego, tyrana rodziny, który przeobraził się w zawziętego, ale nieporadnego [...] staruszka. Czy w tę niemoc ciała nie jest wpisany los człowieka? Owszem, ale zarówno ojciec, jak i syn oraz wszyscy zainteresowani wiedzą, że to nie wszystko. Czy cielesna choroba jest karą za niegodziwości, których dopuścił się podczas życia? Przecież ojciec wiele i wielu [ludzi – przyp. tłumacza] ma na sumieniu: jako powojenny „esbek” unieszczęśliwił licznych „wrogów ludu”, dopóki sam, jako „informbiurowiec” nie stał się jednym z nich, zakończywszy karierę na Nagiej Wyspie, dzięki czyjemuś raportowi... bardzo podobnemu do tych, które otrzymywał i które wykorzystywał w swojej pracy. Matka narratora zmarła po ciężkiej chorobie dużo wcześniej; matka, którą ojciec poznał jako czupurne dziewczę; matka, która jeszcze od czasów dzieciństwa istniała w świadomości syna jako kozioł ofiarny ojcowskiej bezwzględności, oziębłości, bezgranicznego sadyzmu nieznanego pochodzenia. Tyle że również ta opowieść, jak twierdził ojciec – a nie zapominajmy o tym, że po części ze względu na chorobę, po części z powodu swojego nieczystego sumienia nie jest on „wiarygodnym narratorem” – ma swoje drugie dno, które w tym miejscu niestosownie byłoby odsłaniać (Pančić, źródło internetowe).

Ów „niewiarygodny narrator” u schyłku życia brutalnie konfrontuje syna z „oficjalną wersją” rodzinnej historii, przedstawiając się w niej jako człowiek, który za swoje przekonania płaci kilkuletnim pobytom w obozie na Nagiej Wyspie – miejscu izolacji politycznych wrogów Josipa Broza Tity. Okazuje się jednak, że ojciec nie był wyłącznie niewinną ofiarą systemu komunistycznego, lecz także jego oddanym współtwórcą, który jako cieszący się złą sławą komisarz ferował wyroki śmierci do momentu, kiedy sam stał się ofiarą politycznych rozgrywek po rezolucji Biura Informacyjnego w 1948 roku.

W ostatnich dniach życia ojciec opowiada nie o swojej porażce politycznej zwieńczonej pobytom na Nagiej Wyspie, lecz o okresie politycznej mocy, o strategii rządzenia i kierowania ludźmi, którą jako bardzo młody człowiek świadomie zaadaptował, licząc na to, że przyda mu się ona w niespokojnych czasach:

[...] Słowa gonily słowa, opowieść chciała żyć. W piętnastym lub szesnastym roku życia jako „uświadomiony politycznie” dołączył do młodych komunistów. Dwa lata później został przewodniczącym miejscowego komitetu do spraw odpowiedzialności cywilnej i społecznej, stając się jednym z najbardziej wpływowych ludzi nowej władzy. Zawdzięczał to Dušanowi Ivkovowi, sąsiadowi, który w wolnym czasie grywał z nim w szachy. Ivkov nauczył go ryzyka i patrzenia na świat jak na partię szachów, w której każdy jest pionkiem określonego koloru. „Spójrz”, mówił Ivkov, „czasy królów i królowych się skończyły, teraz zwycięża proletariats, proletariats wspierany przez lekką kawalerię

i artylerię ciężką. Musisz się nauczyć, podkreślał Ivkov, jak podejmować ryzyko i zwozić przeciwnika, to wszystko. Gdy go przekonasz, że atak nastąpi z którejś ze stron, a on rzuci na tę pozycję wszystkie swoje siły, wykonasz wolę i uderzysz nieoczekiwanie z innego miejsca. Lekceważ całkowicie straty, świadomie poświęcając pionki, oprócz jednego, który stanie się nową, restytuowaną królową. Będzie ona królową ducha i wolności, a nie, jak ta poprzednia, symbolem arystokracji i anachronizmu” (Albahari 67-68).

Przekazując wiedzę na temat strategii, zdobytą podczas trudnej gry w szachy, ojciec wydaje się szczególnie zadowolony. Udzielona synowi lekcja na temat rozgrywek politycznych jest surowa i niemoralna. Wymaga ona od niego gotowości zmierzenia się z dotąd nieznaną, przemilczaną prawdą o historii rodziny i działalności politycznej ojca. W tej jedynej życiowej lekcji, jakiej pragnie on udzielić swojemu potomkowi, rodzic nie mówi nic o swoich politycznych przekonaniach i ideałach. Ten i taki właśnie syn nie jest przygotowany na akceptację polityki pragmatyzmu, czarno-białego schematu, zgodnie z którym poświęca się zawsze słabszego, choć niekiedy symbolicznie, jak w przypadku „ludu pracującego” SFRJ, wynosi się go do rangi władcy. Powieściowy syn odrzuca możliwość rozegrania z ojcem partii szachów, nie chcąc – jak się wydaje – brać na siebie ryzyka odpowiedzialności poświęcania, stanowiącego warunek odrodzenia lub przynajmniej możliwości dalszego życia:

Dawanie świadectwa jest zatem procesem, w którym narrator (ocalony) odzyskuje swoją pozycję jako świadek: rekonstruuje wewnętrzne „ty”, a przez to potencjalnego świadka lub słuchacza w swoim wnętrzu. [...] Ponowne opisywanie historii życia poprzez dawanie świadectwa jest samo w sobie formą działania, zmiany, która musi się dokonać, by po uwolnieniu było możliwe podtrzymanie życia i jego dalsze trwanie. Zdarzenie musi zostać odzyskane, ponieważ nawet jeśli ulega całkowitemu wyparciu, odgrywa decydującą rolę w kształtowaniu tego, kim jesteśmy i jak żyjemy (Laub 85-86).

Narrator powieści *Danas je sreda* musi zatem zdecydować, czy może do końca poświęcić opowieść ojca, godząc się tym samym na przyjęcie lekcji o społeczno-historycznym pragmatyzmie i przetrwaniu jako kategoriach nieuznających imperatywów moralnych.

W czasach upadku reżimu socjalistycznego i porażki komunistycznej utopii, doświadczenia ludobójstwa, bratobójczych wojen, repatriarchalizacji, transformacji ustrojowej i neoliberalnego feudalizmu pozycja ojca staje się ponownie pozycją autorytetu nieobecności. Chociaż pokonany, nadal uparcie odmawia on synowi pomocy albo też nie jest mu jej w stanie udzielić. Z tego powodu autorytarna figura ojca jest dla syna mroczną traumą, symbolem jej niewyraźności i nierozstrzygalności. Jej ciszy.

Tylko decyzja o uznaniu danego przez rodzica świadectwa może ojca ponownie uczynić ojcem, podobnie jak w przypadku Ivkova, postaci, która w powieści Alba-

harięgo jest jedną z symbolicznych figur ojcostwa kluczowych dla istnienia patriarchalno-maskulinistycznego paradygmatu władzy na Bałkanach i w niegdysiejszej SFRJ. Synem targają rozterki poświadczające niespodziewane przeobrażenie ofiary w kata: przyjąć czy odrzucić przestrogi ojca? Albo: które przyjąć, a które odrzucić? Zrozumieć czy osądzać? Albo: jak zrozumieć, nie stając się współuczestnikiem? W obliczu tych pytań potomek pozostaje bez odpowiedzi.

Rozwiązanie rodzinnych dylematów przyniosłoby symboliczne *katharsis* zdeorientowanym synom SFRJ. Jednak w powieści *Danas je sreda*, podobnie jak w większości współczesnych utworów poświęconych rozpadowi Jugosławii, figura ojca jest figurą milczenia i systemowego zapomnienia. Nie udziela ona żadnych innych lekcji poza tą o pragmatycznych zdolnościach przetrwania, która jest dla syna nie do przyjęcia. Jemu zaś, rozgoryczonemu i zawiedzionemu, demencja jawi się jako strategia autorytarnego przemilczania zbrodni popełnionych w przeszłości:

Sądząc z tego, co pan mówi, pański ojciec świadomie wybrał demencję i zachorował na nią. Nie przypominam sobie, żebym słyszał o czymś podobnym.

„Ja również, ale fakt, że o czymś nie słyszeliśmy, nie oznacza, że taki rozwój wypadków nie jest możliwy, prawda?” (Albahari 151).

Demistyfikacja figury ofiary i subwersja dyskursu odpowiedzialności

Jeżeli więc naprawdę chciałby dotrzeć do prawdy o historii swojej rodziny, syn powinien dokończyć partię szachów rozpoczętą z ojcem, zaangażować się, podjąć ryzyko odpowiedzialności i przyswoić sobie przynajmniej część ojcowskiej wiedzy na temat pragmatyzmu. Mógłby on pokonać ojca tajną bronią, która pozwoliłaby zakwestionować amoralny życiowy pragmatyzm. Jednak do tego w powieści nie dochodzi: na samym jej końcu syn, z powodu tajemniczego zniknięcia ojca, pozostaje bez szans na spuentowanie swojej opowieści i na to, aby w końcu usiąść przy stole szachowym, któremu od dłuższego czasu się przygląda. Powieść *Danas je sreda* jest bowiem historią nie o ponownym stawianiu się synem-ojcem, lecz opowieścią o ofiarowaniu i znikaniu. Precyzyjniej mówiąc, o pozbawionej skrupułów stopniowej dezintegracji syna i ojca, o ich zaniku, procesie, w którym udaje się ocalić jedynie dziwną, upiorną więź pomiędzy dwiema opuszczonymi politykami tożsamości, czyli pustymi oznaczającymi. W procesie dezintegracji, a dokładniej wzajemnego (samo)eliminowania i wymazywania precyzyjnie określonych mocnych pozycji tożsamościowych ojca i syna, dzięki parodii i ufantastycznieniu, które Albahari aktywuje dopiero na samym końcu utworu, społeczny status figury ofiary ulega degradacji.

W wielu powieściach serbskiego pisarza pojawia się scena rozstania bohaterów na progu domu – *Cink* (Cynk), *Snežni čovek* (Yeti), *Pijavice* (Pijawki), *Brat* (Brat) to

tylko wybrane przykłady. Zakończenie powieści *Danas je sreda* jest takim właśnie progiem, do którego czytelnik dociera, by ostatecznie zdecydować się na wejście do opowieści lub jej opuszczenie, przyjęcie bądź odrzucenie jej zasad. Czy podobnie jak na początku lektury, gdy zgodnie z teorią dobrowolnego odraczania niedowierzania Samuela Taylora Coleridge'a zostaje zawarty pakt między pisarzem i jego czytelnikiem, temu ostatniemu uda się przewyciężyć wątpliwości i przyswoić sobie opowieść, tym razem retrospektywnie?

Ambiwalencja zakończenia jest nie tylko niewinną grą fikcji i faksji, autobiografii i wyobraźni, wizji pisarza i czytelniczej interakcji z „dziełem otwartym”, lecz także probierzem siły opowieści i jej magii, wyzwaniem rzuconym czytelnikowi w momencie, w którym sądzi on, że większość już zrozumiał i przyswoił, a narrator nie jest już w stanie niczego mu zaoferować, ponieważ opowieść osiągnęła cel, do którego zmierzała, a więc swój koniec (Brooks 90-112).

Odraczanie końca i odnawianie paktu z czytelnikiem w powieściach Albahariego stanowi nieuniknioną i konstytutywną część jego narracyjnej strategii. Zabieg ten ma na celu wyeksponowanie fantastyczności i parodyjności, które dzięki otwartemu, zaskakującemu, paradoksalnemu zakończeniu stanowią impuls do zweryfikowania oczywistej na pierwszy rzut oka struktury narracyjnej przeczytanej powieści.

W tragikomicznym zakończeniu powieści ojciec zostaje zdemaskowany nie jako ofiara rezolucji Biura Informacyjnego, ale jako ofiara własnego pragmatyzmu i zapobiegliwości, potrzeby uczestniczenia w prowadzących do śmierci ryzykownych układach sił. Figura ojca ulega zatem korozji, przemianie w figurę starca – ofiarę upływającego czasu i śmiertelności. Kiedy ojciec uporczywie domaga się, by mu kupić viagrę, syn, który wykazuje wiele współczucia dla starzenia i ułomności fizycznej rodzica, przypominając sobie jego witalizm, pragmatyzm i ostrożność polityczną, stwierdza:

Czasem czuję, że grzeszę wobec ojca. Próbuje go sobie wyobrazić jako ofiarę, ofiarę systemu, okoliczności, błędnych przekonań, ale wówczas przypominam sobie wszystkie te rzeczywiste ofiary, które pozostawił po sobie, i wiem, natychmiast wiem, że on, mimo wszystko, nie zasługuje na wybaczenie. Człowiek musi być odpowiedzialny za swoje życiowe wybory, święcie w to wierzę, a wszystko pozostałe jest próbą ogrania systemu i porządku, których mariaż tworzy strukturę życia, sieć przez którą przeniknie pająk, ale mucha już nie, mucha w żadnym razie nie (Albahari 148).

Powieść *Danas je sreda* mówi nie o problemie dawania świadectwa przez ofiarę chorą na demencję, lecz o dawaniu świadectwa przez ofiarę, która nią nie jest. Dokładniej rzecz ujmując, powieść stawia pytanie o to, czy i z jaką dokładnością możemy stwierdzić, że ktoś jest naprawdę ofiarą polityczną? Syn-narrator, który „święcie wierzy”, że człowiek powinien odpowiadać za swoje życiowe wybory, sprytnie unika ryzyka odpowiedzialności. Niepewność i targające nim rozterki sprawiają, że

każda podjęta przez niego decyzja jest zła, przez co oddaje pole silniejszemu, który przybiera postać metaforycznego pająka owijającego siecią zła zwykłych, słabych ludzi. Z tego powodu syn-narrator nie jest figurą przypadkowej ofiary, lecz jej cieniem: jak to często ma miejsce w prozie Albahariego im bliżej jesteśmy końca, tym większej korozji ulega pozornie mimetyczna tekstura powieści, spod której wyłania się dziwny świat nieistnienia, świat, w którym zostają zniesione wszystkie pozycje tożsamościowe, świat, który się kruszy i rozpada, unicestwiając nadzieję na możliwość rozpoznania ofiar historii, zrealizowania idei sprawiedliwości społecznej czy rozróżnienia dobra od zła.

Dyskurs fantastyczny w końcowej scenie powieści konstituuje figurę ofiary jako zjawy lub upióra: ciało znika, podczas gdy do czytelnika dochodzą jedynie niewyraźne dźwięki i westchnienia. Trudno powiedzieć, co wyrażają. Ból? A może strach? Gotyckie podłoże sceny finałowej wskazuje na niemożność uchwycenia tożsamości ofiary i na jej labilność: zarówno ojciec, jak i syn nie mogą stać się wiarygodnymi świadkami przeszłości. Czy decyzję podejmowali zbyt długo? Może niepotrzebnie ją opóźniali i odraczali? Właściwy moment minął i nikt już teraz nie rozumie kakofonicznych dźwięków rwącego się wyznania³.

Wnioski albo szach-mat

Historia relacji ojca i syna rozwinięta przez Albahariego w powieści *Danas je sreda* jest jedną z wielu opowieści powracających w dziełach literatury światowej i literatury jugosłowiańskich. Jest to powtarzająca się narracja o wspólnocie społecznej: metafora ojcostwa jest zawsze metaforą władzy i mocy politycznej, udanej bądź nie praktyki rządzenia. Jest to także opowieść o ofiarowaniu syna: wszechobecny głos syna-narratora w powieści *Danas je sreda* odsłania patriarchalną i autorytarną matrycę totalitarnych reżimów XX wieku oraz figurę biologicznych i symbolicznych ojców, którzy ją w procesie konstituowania męskich modeli władzy na Bałkanach reprodukują, poświęcając najbliższych: rodzinę i syna (Rosić 9-51).

Powieść Albahariego *Danas je sreda* jest jedną z tych powieści postjugosłowiańskiej produkcji literackiej, które od 2010 roku poddają krytycznemu oglądowi polityki ojcostwa w kontekście mechanizmów pamiętania i zapomnienia. Wśród nich znalazły się: *Ultramarin* (Ultramarina, 2010) serbskiego pisarza Milety Prodanovicia, *Otac* (Ojciec, 2010) chorwackiego pisarza Miljenka Jergovicia, *Jugoslavija, moja dežela* (2012, Jugosławia, mój kraj) słoweńskiego pisarza Gorana Vojnovicia, *Moj sin Hakleberi Fin* (2016, Mój syn, Huckleberry Finn) Bekima Sejranovicia, w których, po-

³ Problem odpowiedzialności w powieści Albahariego *Brat* omówił Nikola Đoković, który zwraca uwagę na fakt, że kakofonia umożliwia zarówno zdemaskowanie ofiary, jak i demistyfikację samej kwestii historycznej i politycznej odpowiedzialności (Đoković 152-154).

dobnie jak w omawianej powieści, figura ojca i sposób rozumienia polityki ojcostwa jest kluczem do zrozumienia społecznych i politycznych uwarunkowań regionu. W powieściach tych figura ojca konfrontuje nas z procesami neoliberalnej globalizacji i repatriarchalizacji z jednej strony oraz z koniecznością zmierzenia się z zapomnieniem i postulatem budowania kultury pamięci poprzez ujawnianie społeczno-psychologicznych powiązań pomiędzy, na pierwszy rzut oka przeciwnymi, paradygmatami ideologicznymi – z drugiej.

Zezwierżenie społecznej funkcji ojcostwa, aby posłużyć się określeniem Miłety Prodanovicia z powieści *Ultramarin* (Prodanović 96), jest procesem przebiegającym równolegle ze zjawiskiem utraty polityczności. W sytuacji uchylecia tej ostatniej jako praktyki społecznej ojcostwo traci zdolność poręczania czegokolwiek poza użyciem zwykłej siły: metaforze ojcostwa odjęte zostaje jej tradycyjne znaczenie, umożliwiające wgląd w kompleksowe sposoby kodowania władzy politycznej, która podlega kontekstualizacji zarówno w obrębie kodeksu rodzinnego, jak i w ramach kodeksu wspólnoty. Na scenie pozostaje ojciec, który nie potrafił panować ani nad sobą, ani nad rodziną czy wspólnotą, gdyż całkowicie błędnie rozumiał swoje zadania i swój los. Zmiana tej sytuacji, polegająca na zaproponowaniu nowych koncepcji ojcostwa i nowej polityki ich manifestowania, jest tylko kwestią czasu, zaufania oraz siły wyobraźni. Zanim to nastąpi, czytelnicy powieści trwają w zawieszeniu przed niedokończoną sceną porażki. Może rodzinne dziedzictwo postjugosłowiańskich i jugosłowiańskich konfliktów historycznych należałoby w końcu przedstawić z perspektywy kogoś, kto nie ma rodziny lub jej nigdy nie miał?

Powieść Albahariego *Danas je sreda* stanowi egzemplifikację sytuacji niemożności uznania i zrozumienia świadectwa, a więc jego inkorporacji w doświadczenie osobiste, a przez to – społeczne. Każda próba ukonstytuowania figury ofiary zostaje w powieści zdemaskowana bez względu na to, czy chodzi o ojca, czy o syna. W parodiująco-fantastycznym kluczu odroczonego zakończenia żaden z nich nie jest i nie może być pokrzywdzonym. Niemożliwe stają się więc wszelkie próby poświadczania własnych czynów oraz przyjęcia za nie odpowiedzialności, co w dużej mierze łączy narratorkę powieści i jej ojca. Podwójność tej narracyjnej gry przypomina pobyt w gabinecie krzywych luster: dyskurs odpowiedzialności i zadanie jego społecznego konstruowania, które syn-narrator stawia przed sobą i swoim ojcem jako osobisty imperatyw moralny, okazuje się niemożliwe. Demystyfikacja figury ofiary w powieści *Danas je sreda* prowadzi do subwersji dyskursu odpowiedzialności, generując pytanie o możliwość znalezienia przyczyny narodzin oraz odnawiania się zła w epoce, w której polityczna poprawność oraz polityki tożsamości ulegają konserwatywnej metastazie, czyli porażce. Wydaje się, że syn-narrator w zatrzymanej scenie niedokończonej partii szachów, którą miał zagrać ze swoim ojcem, nie znalazł sposobu, aby we właściwy sposób postawić to zasadnicze pytanie. Nadeszła więc pora, aby to czytelnik wykonał następny ruch, formułując je i dobitnie artykułując.

Czekamy zatem na odroczone szach-mat. A może jednak na niekatarktyczny i dlatego właśnie zawsze bolesny remis?

Tłum. Sylwia Nowak-Bajcar

BIBLIOGRAFIA

- Albahari, David. *Danas je sreda*. Beograd: Čarobna knjiga, 2017.
- Brooks, Peter. „Freud’s Master-plot”. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984. S. 90-112.
- Đoković, Nikola. „Brat Davida Albaharija – ispovest o (brato)ubistvu”. *Sarajevske sveske* 39-40 (2012). S. 134-154.
- Freud, Sigmund. *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Freud, Sigmund. *Totem i tabu*. Przeł. Jerzy Prokopiuk, Marcin Poręba. Oprac. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1993.
- Laub, Dori. „An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival”. *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Ed. S. Felman, D. Laub. New York and London: Routledge, 1992.
- Miller, David Lee. *Dreams of the Burning Child: Sacrificial Sons and the Father’s Witness*. Cornell University Press, 2003.
- Pančić, Teofil. „Zločin, kazna i lutrija postojanja”. *Vreme* (1386) 2017. Web. 15.11.2018. <<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1518702>>
- Prodanović, Mileta. *Ultramarin*. Beograd: Stubovi kulture, 2010.
- Rosić, Tatjana. *(Anti)utopije tela: predstavljanje maskuliniteta u savremenoj srpskoj prozi*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2014.
- Weineck, Silke-Maria. *The Tragedy of Fatherhood*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2014.

(Auto)mitologizacje artystyczne

DOI: 10.14746/por.2018.2.15

MITOLOGIE ARTYSTY ŚWIATA TEATRU. KAZIMIERZ DEJMEK I JERZY GROTOWSKI

ANNA SOBIECKA¹

(Akademia Pomorska w Słupsku)

Słowa kluczowe: powieść kryptobiograficzna, strategia kluczowa, biografia fantazmatyczna
Keywords: cryptobiographic novel, key strategy, phantasmatic biography

Abstrakt: Anna Sobiecka, MITOLOGIE ARTYSTY ŚWIATA TEATRU. KAZIMIERZ DEJMEK I JERZY GROTOWSKI. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 213-226. ISSN 1733-165X. Współczesna proza polska na nowo powraca do zagadnień artystowskich, próbując mitologizować obraz artysty świata teatru. W niniejszym artykule interesować mnie będzie grupa tekstów, które ujawniają szczególnego rodzaju zainteresowanie wybitnymi osobowościami polskiego teatru – Kazimierzem Dejmkim i Jerzym Grotowskim. Wybrane utwory pierwowzór bohaterów powieściowych, a także schemat fabularny, zapożyczają z pogranicza biografii oraz wydarzeń teatralnych, a następnie transponują je w świat powieściowej fikcji. Zastosowana strategia kluczowa występuje w dwóch podstawowych wariantach – powieści pamfletu oraz powieści paraboli. Proces mitologizowania artysty teatru podporządkowany zostaje tworzeniu biografii fantazmatycznych, opartych na szczególnego rodzaju pakcie referencjalnym między nadawcą i odbiorcą tekstu.

Abstract: Anna Sobiecka, MYTHOLOGIES OF AN ARTIST OF THE THEATRE. KAZIMIERZ DEJMEK AND JERZY GROTOWSKI. “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 213-226. ISSN 1733-165X. The contemporary Polish prose has once more become inspired by the novel concerning an artist, and attempts to mythologise the artist’s image of the world of the theater. In this article, I shall cover a range of texts which show a peculiar interest in the great figures of the Polish theatre – Kazimierz Dejmek and Jerzy Grotowski. The chosen works adopt the archetypes of both the characters, as well as of the plot, from the overlapping areas of the two artists’ personal and professional scenic lives, conveying the artists’ real-world experiences into fiction. The key strategy used in the mentioned works occurs in two basic varieties – the pamphlet novel and the parabolic novel. The mythologisation of the artist is dependent on the creation of phantasmatic biographies, based on a unique type of an unspoken agreement between the author and the reader.

1 E-mail: anna.sobiecka@apsl.edu.pl

Współczesna proza polska na nowo powraca do zagadnień artystowskich, próbując mitologizować obraz artysty świata teatru (zob. Rogacki; Kryński; Makowiecki; Gutowski, Owczarz). Jak zauważa Jerzy Jarzębski:

W każdym przypadku akt literackiego opracowania własnego życiorysu stanowi zarazem próbę włączenia historii indywidualnej w kulturowy „plan ogólny”, odszukania „paradygmatu” własnej egzystencji, paradygmatu, w którego istnienie i sensowność się wierzy. Literatura tak rozumiana jest rodzajem „języka pośrednika” pomiędzy prawdą jednostki a prawdą zbiorowości, pomiędzy subiektywną wizją a światem potwierdzonym przez społeczne doświadczenie. Do tego typu literatury przystają najlepiej poglądy, podług których stanowi ona model rzeczywistości. Będąc „modelem” jest więc ona raczej pośredniczką pomiędzy dwoma rzeczywistościami, stanowi ich wspólny schemat, pomost łączący ponadindywidualne z indywidualnym, jednostkowe ze społecznym (Jarzębski 414).

Owo bycie „pomiędzy” – dookreślone przez Jarzębskiego jako „lepienie biograficznego mitu z materiału rzeczywistych faktów” (Jarzębski 412) – służy także budowaniu szczególnego rodzaju porozumienia między nadawcą i odbiorcą tekstu, porozumienia będącego rodzajem gry literackiej, której celem nie jest jedynie akt literackiego opracowania biografii lub własnego życiorysu, ale raczej rodzaj gry intelektualnej z czytelnikiem, prowadzącej do zdemaskowania zastosowanej przez autora strategii kluczowej (zob. Sobiecka 2017: 334). Może ona występować w odmianie intencjonalnej, przeznaczonej do dekodowania postaci i wydarzeń tożsamyh lub bliskich osobom oraz wydarzeniom realnym, bądź instrumentalnej, służącej rozpoznawaniu osób i sytuacji nie tak zbieżnych z materiałem życiowym, których rozpoznanie nie musi być odbierane przez odbiorcę jako odwzorowanie autentycznych postaci oraz zdarzeń (zob. Markiewicz 87-88).

Funkcje strategii kluczowych podporządkowane są najczęściej kilku celom. W odniesieniu do typu narracji mamy do czynienia z procesem budowania dominującej pozycji autora tekstu i jego fikcjonalnej autokreacji (powieść autotematyczna), w odniesieniu do powieściowego schematu fabularnego obserwujemy najczęściej atak na pozaliteracki pierwowzór (powieść pamflet) bądź też jego fikcjonalne przetworzenie sytuacji, gdy postaciom prototypowym przypisywane są cechy i zachowania inne, niż w miało to miejsce w rzeczywistości pozatekstowej (powieść parabola). W omawianych wariantach mieszczą się także wybrane przykłady polskich powieści współczesnych, określanych przez mnie mianem powieści teatralnych (zob. Sobiecka 2011; 2017), które powracają do zagadnień artystowskich, próbując nie tylko mitologizować obraz artysty (aktora, aktorki, reżysera), ale także tworząc – niejako na nowo – biografie fantazmatyczne twórców teatru polskiego.

W niniejszym artykule interesować mnie będzie określona grupa tekstów prozatorskich, które, z jednej strony, ujawniają szczególnego rodzaju zainteresowanie

wybitnymi osobowościami polskiego teatru – Kazimierzem Dejmkiem i Jerzym Grotowskim, z drugiej zaś posługują się strategią kluczową w celu osiągnięcia zamierzonego efektu. Nie jest to zagadnienie całkowicie nowe, we wcześniejszych tekstach podejmowałam już bowiem próby opisu fikcyjnych biografii artystów teatru XIX i XX stulecia (zob. Sobiecka 2006; 2011; 2017). W tym miejscu moja uwaga zostanie skierowana na powieści, w których dochodzi do zapożyczenia wybranych elementów świata przedstawionego z pogranicza biografii oraz wydarzeń teatralnych, a następnie ich przetransponowania w świat fikcji powieściowej w dwóch zasadniczych, jak się wydaje, wariantach – powieści w odmianie pamfletu oraz powieści paraboli. Co ciekawe, w każdym z omawianych wariantów zastosowana zostaje nadrzędna strategia kluczowa, podporządkowana procesowi mitologizowania obrazu artysty – w tym szczególnym przypadku wybitnych reżyserów i twórców teatralnych. W efekcie końcowym otrzymujemy biografie fantazmatyczne nietuzinkowych przedstawicieli teatru polskiego drugiej połowy XX wieku. Fikcyjne biografie realizują zarazem podobny model powieściowy wpisany w nadrzędny schemat kluczowy – po pierwsze, teksty posługują się określonym typem narracji autotematycznej, eksponującym autora fikcyjnego świata przedstawionego i jego relacje z portretowanym przedstawicielem środowiska teatralnego, po drugie, realizując model pamfletu bądź paraboli, powieści tworzą rodzaj paktu referencyjnego między nadawcą i odbiorcą tekstu, będącego rodzajem gry literackiej, służącej zdemaskowaniu strategii kluczowej. W rozumieniu Jarzębskiego właściwość ta staje się sygnałem zamazywania granicy między gatunkami biograficznymi a literaturą kluczową, gdyż prowadzi do powstania tekstu prozatorskiego rozumianego jako fakt biograficzny, jako wybór maski, która jest realizacją określonej postawy wobec fikcyjnej rzeczywistości (Jarzębski 413, 429). Po tych wstępnych ustaleniach pora przyrzeć się bliżej wybranym egzemplifikacjom powieści tworzących biografie fantazmatyczne Dejmka i Grotowskiego.

Kryptobiografia Kazimierza Dejmka

Potomkowie Tespisa (1966) Jana Koprowskiego to powieść kluczowa dedykowana łódzkiemu środowisku teatralnemu, której centralną postacią staje się Dejmek – aktor, ale przede wszystkim wybitny reżyser i dyrektor Teatru Nowego w Łodzi oraz Teatru Narodowego w Warszawie². Autor powieści to bliski współpracownik (kierownik literacki Teatru Nowego) Dejmka z okresu jego pierwszej łódzkiej dyrekcji, znany krytyk i publicysta teatralny, redaktor i współredaktor czasopism

2 W grupie biografii nie-artystycznych Dejmka warto odnotować artykuł Zbigniewa Raszewskiego *Dejmek* (zob. Raszewski) i monografię zbiorową *Teatr Kazimierza Dejmka* (zob. Kuligowska-Korzeniowska).

„Łódź Literacka”, „Odgłosy”, „Literatura”. Liczne analogie i zapożyczenia z pogranicza biografii oraz wydarzeń teatralnych bliskich Dejmкови i Koprowskiemu czynią z *Potomków Tespisa* ciekawy przypadek powieści kluczowej wpisanej w model pamfletu, powieści krytycznie opisującej pierwszą łódzką dyrekcję Dejmka. Autotematyczna powieść wpisana jest w formę pierwszoosobowych wspomnień kierownika literackiego łódzkiego teatru Teofila Pisanego, w które wplecione zostają elementy życiorysu Koprowskiego. Fikcjonalne wspomnienia kreują zarazem obraz dyrektora Teatru Nowego w Łodzi – Waleriana Brutusa (vel Dejmka), człowieka i twórcy teatralnego jeszcze młodego, pozornie niedoświadczonego, a jednocześnie z wyraźnie ukształtowanymi poglądami na temat sztuki teatru, zadań aktorskich (scena jako „lustro duszy aktora”) oraz miejsca i roli aktora w zespole. Powieść Koprowskiego to zarazem portret zbiorowy łódzkiego zespołu, grupy osób blisko ze sobą współpracujących, ale i mocno od siebie zależnych. W zbiorowości tej wyróżniają się pojedyncze osobowości (powieściowe mini-portrety), między innymi zakochanego w sobie artysty-narcyza Arkadiusza Burka – aktora wiodącego i podopry zespołu, przedwcześnie zmarłej debutantki Magdy Leśniak, zauważonej przez dyrektora ze względu na jej „sceniczny autentyzm”, lizusa i donosiciela Cypka czy „nietypowej” dyrektorowej i aktorki Marceliny Topolowej, która, jak złośliwie zauważa Pisany, nie wykorzystuje prywatnych koligacji, pozostając osobą „życzliwą i czynną” wobec wszystkich członków grupy. Portret zbiorowy łódzkiego zespołu obejmuje przede wszystkim rzeczywistość zawodową aktorów: próby, przygotowania do premier, indywidualną pracę nad rolą, współzawodnictwo i walkę o główne kreacje, wzajemne pretensje o miejsce w zespole. Słabiej poznajemy przestrzeń życia prywatnego aktorów (kawiarnia teatralna, bufet, dom rodzinny), bo – jak twierdzi Pisany – „aktor żyje w teatrze i kawiarni, w domu – bywa od czasu do czasu” (Koprowski 32). W przywoływanych postaciach *Potomków Tespisa* możemy doszukiwać się analogii do autentycznych wydarzeń i przeżyć członków zespołu Teatru Nowego w Łodzi, choć nie będzie to moim głównym celem, bowiem zastosowana w powieści kryptobiograficzna strategia kluczowa ukierunkowana zostaje przede wszystkim na sportretowanie osoby dyrektora teatru.

Narrator obdarza Brutusa cechami oraz słowami, które jednoznacznie nasuwają skojarzenia z osobą Dejmka i jego systemem pracy w łódzkim teatrze, w mieście z rozpoznawalną ulicą długą, wąską i kiszgowatą, „jak mawiali o niej stołeczni intelektualiści, którzy tu czasem przyjeżdżali” (Koprowski 9). Wystarczy przytoczyć słowa Brutusa wygłoszone podczas jednego z pierwszych zebrań zespołu artystycznego, by rozpoznać w nim Dejmka i założenia artystyczne jego teatru:

– Na zakończenie chciałbym zaapelować do kolegów i koleżanek, by przyłożyli się do pracy z sercem i najlepszą wolą. Najcenniejsze siły należy złożyć tu, w teatrze. Spektakle nasze winny być żywe i ciekawe. Trzeba wypłoszyć wesołość zza kulis i wprowadzić na scenę. Scena jest dla nas wszystkim. Scena jest lustrem dla duszy aktora. W sztuce nie na-

leży się oszczędzać: albo jest się aktorem, albo niczym. Ludzie o mentalności straganiarzy, o duszy liczykrupów nie będą nigdy artystami. Namiętności nasze są zbyt grzeczne, nazbyt dobrze wychowane. I to jest jak najbardziej niesłuszne. Cierpimy wszyscy na zapaść nudy. Z tego trzeba się szybko otrząsnąć. Przepraszam kolegów za te patetyczne słowa, ale nie mogłem ich nie wypowiedzieć (Koprowski 10).

Gabinet dyrektora cechuje ascetyczna, wręcz spartańska surowość. Na półkach i podłodze walają się stopy książek, na ścianie wiszą meksykańskie drzeworyty i portret Konstantego Stanisławskiego. Drugą ważną postacią w fascynacjach teatralnych Brutusa pozostaje Leon Schiller, którego dyrektor darzy wielką atencją i uznaniem („my wszyscy z niego” (Koprowski 165), „wszystko, co jest we mnie najlepszego, z niego jest” (Koprowski 164)), czego przejawem stają się coroczne zebrania zespołu aktorskiego dla uczczenia pamięci wybitnego inscenizatora oraz wspólne czytanie jego pism, połączone z wielogodzinnymi dyskusjami na temat teatru i sztuki aktorskiej. Dyrektor, mając rodzinę (żona aktorka i syn), prawie mieszka w teatrze, pali papierosa za papierosem, nieustannie dyskutuje i spiera się z kierownikiem literackim na temat nowego repertuaru, usiłując przekonać go do swoich oryginalnych pomysłów. Zamierza wprowadzać na afisz sztuki, które „wstrząsną” publicznością, polski dramat narodowy i teksty zapomniane przez współczesny teatr, między innymi dramaturgię staropolską, na czele z *Żywotem Józefa* Mikołaja Reja³. Siłą reżyzerską Brutusa stanowi nowatorskie spojrzenie na teatr i sztukę (choć, co mu się niejednokrotnie zarzuca, „nie ukończył nawet szkoły średniej” (Koprowski 150)), a także krytyczne stanowisko wobec koncepcji teatru monumentalnego Schillera, co szczególnie akcentuje we wspomnieniach narrator powieści:

Krytyka chętnie widziała w nim spadkobiercę Leona Schillera, choć mało kto wiedział, że Brutus wyrósł z buntu przeciwko niemu. Ale tak być powinno. To jest właśnie rozwój prawidłowy. Przez bunt wobec mistrza do pełnego uznania jego autorytetu. Brutus mówił nieraz: „Porzuciliśmy teatr Schillera, bo wydawał nam się rupieciarnią. Gówniarze! Nie byliśmy godni zawiązać mu rzemyka u buta. Gdyby żył, szedłbym do niego boso i na klęczkach jak do Canossy. Wszystko, co jest we mnie najlepszego, z niego jest. Jemu zawdzięczam rozumienie sztuki teatralnej”. Nie kłamał. W bibliotece przechowywał pisma Schillera, gromadził jego wypowiedzi, rozrzucone po czasopiśmie, czytał je, zagłębiał się w nich, cytował i powoływał się na nie przy każdej okazji (Koprowski 164).

3 Kazimierz Dejmek zrealizował *Żywot Józefa* w Łodzi w 1958 roku we własnej reżyserii i opracowaniu dramaturgicznym tekstu, podobnie jak wielokrotnie przywoływane w *Potomkach Tespisa*, nieudane przedstawienie *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego z 1959 roku. Do tekstu Mikołaja Reja Dejmek powracał jeszcze dwukrotnie – w roku 1965 (Teatr Narodowy w Warszawie) i 1985 (Teatr Polski w Warszawie). Najgłośniejszą inscenizacją dramatu staropolskiego w opracowaniu dramaturgicznym tekstu i w reżyserii Dejmka była *Historia o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja w Wilkowiecka, przygotowana w 1961 roku dla Teatru Nowego w Łodzi oraz w 1962 roku dla Teatru Narodowego w Warszawie.

W czasie, gdy zespół Teatru Nowego w Łodzi przygotowuje się do jubileuszu piętnastolecia istnienia sceny, organizując z tej okazji festiwal teatralny polskich sztuk współczesnych (mając oficjalne zgody ówczesnych władz i ministerstwa), do teatru przychodzi niespodziewana wiadomość, że dyrektor zostaje w trybie natychmiastowym przeniesiony do Warszawy, do Teatru Narodowego, na stanowisko dyrektora tej prestiżowej sceny. O swojej decyzji Brutus nie informuje zespołu osobiście, przekazuje jedynie informację za pośrednictwem wicedyrektora. Zaistniała sytuacja staje się przyczyną konfliktu w łódzkiej teatrze i dzieli członków zespołu na zwolenników i przeciwników dyrektora. Opinie są mocno zróżnicowane („wydymał nas”, „pies go trącał” (Koprowski 162), „tchórz” i „karierowicz” (Koprowski 164), „nie da sobie rady w Warszawie” (Koprowski 162), „Brutusa nie było i teatr był. Brutusa nie będzie i teatr będzie” (Koprowski 163), „ale on chce być pierwszym w Rzymie, i będzie” (Koprowski 163), „Brutus nie zdradził, dla mnie jest to krok przemyślany i konsekwentny” (Koprowski 168)) i jednoznacznie wskazują na uzasadnione obawy co do dalszych losów Teatru Nowego w Łodzi, który w okresie dyrekcji Brutusa wyrobił sobie markę placówki zaliczanej do czołowych w kraju. Na pożegnalnym zebraniu Teofil Pisany (narrator) obserwuje narodziny dyrektora-polityka, co wiąże się pośrednio z niejednoznaczną oceną łódzkiej dyrekcji Brutusa. Z jednej strony, narrator ma świadomość, że odejście „tego” dyrektora oznacza dla teatru i miasta niepowetowaną stratę, z drugiej, podziwia Brutusa jako prawdziwego człowieka teatru, który „widział w teatrze wszystko, składał mu w cało-palnej ofierze siebie” (Koprowski 174). Niezwykła osobowość dyrektora w połączeniu z poświęceniem dla sprawy teatru powodują narodziny mitu artysty „bardzo utalentowanego, bardzo zdolnego i bardzo ambitnego”, z którym to mitem będzie musiał zmierzyć się każdy kolejny zwierzchnik Teatru Nowego w Łodzi. Pisany ma świadomość zarówno tego, jak i tego, że Brutus jest postacią całkowicie wyjątkową, ale czy wobec tego realną: „A może Brutus, ten Brutus, jakim go widzę, w ogóle nie istniał? Może to mit, stworzony przez niespokojną i nienasyconą wyobraźnię? Tak czy inaczej jedno jest pewne: wiemy, co było wczoraj, nie wiemy, co będzie jutro” (Koprowski 175).

Obok na wskroś paszkwilanckiego obrazu „władczego” dyrektora Brutusa – „dyktatora i satrapy” (Koprowski 8) w jednej osobie, człowieka „gardzącego aktorami” (Koprowski 8), ale też człowieka „dokładnie poinformowanego” (Koprowski 23) o wszystkim, co dzieje się w teatrze, za sprawą „donosów” usłużnych kolegów aktorów – model obiektywizującej narracji pierwszoosobowej *Potomków Tespisa* zakłada jawność autora wewnętrznego oraz jego tożsamość z autorem zewnętrznym (podmiotem czynności twórczych). Tym samym w powieści Koprowskiego obserwujemy proces zamazywania granicy między prozą biograficzną (w tym konkretnym przypadku w odmianie autobiograficznej) a powieścią kluczową, co prowadzi do powstania szczególnego rodzaju paktu referencjalnego między nadawcą i odbiorcą tekstu, paktu, będącego rodzajem gry literackiej służącej zdemaskowaniu

strategii kluczowej zastosowanej przez autora, gdy prawda tekstu (fikcji literackiej) i prawda rzeczywistości pozaliterackiej „spotykają się” w modelu powieści kryptobiograficznej. Wspomnienia Teofila Pisanego częstokroć odsyłają odbiorcę do rzeczywistości pozatekstowej łatwej do zdekodowania, do autentycznych wydarzeń i postaci teatralnych kojarzonych z Kazimierzem Dejmkiem, jego pracą i dyрекcją w łódzkim Teatrze Nowym oraz do wybranych elementów kryptoautobiograficznych wspomnień Koprowskiego, ówczesnego kierownika literackiego teatru. Podobieństwo dotyczy wielu płaszczyzn fikcjonalnego świata przedstawionego powieści, zarówno sposobu współpracy dyrektora-reżysera z zespołem aktorskim, metod pracy indywidualnej z poszczególnymi aktorami, tworzenia podstaw repertuaru teatralnego czy wreszcie niepowodzeń oraz sukcesów scenicznych kolejnych premier Teatru Nowego, który pod kierownictwem Brutusa staje się ważną sceną teatralną w Polsce. Równocześnie na płaszczyźnie fikcjonalnych zdarzeń stanowiących oś fabularną powieści nadbudowana zostaje wizja czy też koncepcja artystyczna teatru stworzonego przez Brutusa i to ona właśnie wyznacza główne punkty styczności tekstu z biografią fantazmatyczną Dejmkowego myślenia o teatrze: teatrze ideowym, politycznym i zaangażowanym, o scenie, która winna być „lustrem duszy aktora” (Koprowski 10), o sztuce aktorskiej, która jest nieustanną nauką i zgłębianiem tajemnic sztuki, a zarazem o człowieku „skazanym na teatr” (Koprowski 147), o twórcy uparcie realizującym własną wizję sceny narodowej, obdarzonym „własnym spojrzaniem na świat i sztukę” (zob. Dejmek 261-267).

Kryptobiografie Jerzego Grotowskiego

Odrębną grupę powieści kluczowych stanowią teksty, w których pojawia się konstrukcja autora wewnętrznego nietożsamego z podmiotem czynności twórczych, zaś dominującym typem narracji staje się zobiektywizowana narracja trzecioosobowa. W grupie tej ciekawie prezentują się powieści inspirowane życiem i dokonaniem artystycznymi Jerzego Grotowskiego – reżysera i teoretyka teatru, twórcy nowatorskiej metody aktorskiej i dyrektora Teatru 13 Rzędów w Opolu oraz wrocławskiego Teatru Laboratorium, artysty zmarłego we włoskiej Pontederze w 1999 roku. Fascynację osobowością Grotowskiego przejawiają zarówno osoby z nim związane lub współpracujące, jak i zupełnie obce, i powoduje ona przetransponowanie fikcjonalnej rzeczywistości przedstawionej w biografii fantazmatyczną, powielającą mity związane z twórcą Teatru Laboratorium. Przykładem jest *Mistrz* (2004) Bronisława Wildsteina, utwór odwołujący się do fikcjonalnego środowiska Grotowskiego z opolskiego okresu funkcjonowania Teatru 13 Rzędów, który w powieści staje się Teatrem Małym z Olsztyna. Swoje kontakty z aktorami Grotowskiego (bo nie z nim samym) – Ryszardem Cieślakiem i Antonim Jahołkowskim – autor opisuje we wspomnieniowym wywiadzie-rzece, wskazując na rozrachunkowy

charakter powieści (Wildstein 2012: 327-331). Wildstein brał udział w werbowaniu grupy studentów do parateatralnego projektu zatytułowanego *Grotowski Special Project*⁴. W kolejnych latach publicysta nadal interesował się działaniami zespołu. Znał założenia teoretyczne Uniwersytetu Poszukiwań, wiedział o odejściu z grupy Włodzimierza Staniewskiego i powstaniu Gardzienic, na emigracji w Paryżu oglądał spektakl Petera Brooka *Mahabharata*, w którym role grali polscy aktorzy Andrzej Seweryn i Cieślak. „Utopijną” formułę teatru eksperymentalnego Grotowskiego oceniał krytycznie:

Wtedy przeceniałem rolę sztuki, byłem skłonny wierzyć, że jest narzędziem odnowienia świata. To była zgubna utopia. Grotowski uległ diabelskiej pokusie i uznał się niemal za Chrystusa. Takie wyrastające z pychy pragnienie towarzyszy człowiekowi od zawsze, to jest gnostycka wiara w samozbawienie. Konsekwencje tego są koszarne. Jednocześnie to był wspaniały teatr i wspaniali aktorzy. Tyle że ta ich koncepcja teatru otwartego trochę też i zabiła sam teatr. Trudno już było potem do niego wrócić (Wildstein 2012: 331).

Autor *Mistrza* stosuje w powieści ciekawy zabieg kompozycyjny, powodujący zwielokrotnienie efektu zmitologizowania obrazu twórcy powieściowego Instytutu – Macieja Szymonowicza (vel Grotowskiego). On sam w świecie przedstawionym utworu nie pojawia się ani razu, a mimo to jego osobowość nadal oddziałuje na członków Teatru Małego. Mistrz żyje we wspomnieniach, wypowiedziach i pamięci o przeszłości, ale także w „piętnie”, które odcisnął na aktorach Instytutu. Po wprowadzeniu stanu wojennego Szymonowicz wyjeżdża z Polski i od wielu lat przebywa poza jej granicami⁵. Jego nowatorskie poglądy artystyczne przywoływane są we wspomnieniach grupy przyjaciół, z których część już nie żyje. Szymonowicz, zwany w powieści Mistrzem, nadal fascynuje swoją osobowością, a przede wszystkim oryginalną koncepcją teatralną. Po trzydziestu latach od ukonstytuowania się Instytutu (akcja powieści rozgrywa się w 1992 roku) śladami Szymonowicza podążają dwaj współpracownicy – dawny stażysta, dziś paryski dziennikarz Paul Tarois oraz Piotr Rybak, pracownik Instytutu, dziś działacz Solidarności i poseł na sejm RP. Obaj dystansują się od poglądów Mistrza, charyzmatycznego reżysera-proroka, twórcy teatru eksperymentalnego z jednej strony, z drugiej – jak chcieliby niektórzy współpracownicy Mistrza – „manipulanta”, „cwaniaka”, „oszusta” i „zręcznego politykiera”. Niejednoznaczna ocena opolskiej działalności Szymonowicza dokonuje się na dwóch płaszczyznach doświadczeń osobistych Tarois’a i Rybaka, w dwóch po-

4 Prace nazwane parateatrem Grotowski rozpoczął w Brzezince koło Oleśnicy, a ich efekty zaprezentowano po raz pierwszy w 1973 roku.

5 Podobnie jak Grotowski, który opuścił Polskę podczas stanu wojennego, w sierpniu 1982 roku, udając się przez Włochy i Haiti do USA. Początkowo był profesorem Columbia University w Nowym Jorku, w 1983 roku został profesorem Uniwersytetu Kalifornijskiego, gdzie zrealizował projekt o nazwie *Dramat Obiektywny*. Od 1985 roku Grotowski mieszkał we włoskiej Pontederze.

rządkach narracji prowadzonej jednocześnie równolegle i naprzemiennie. Tarois, niegdyś stażysta związany z Instytutem, obecnie autor filmu o Szymonowiczu, zbiera i dokumentuje wspomnienia dawnych współpracowników oraz „wyznawców” reżysera-wizjonera. Na zlecenie amerykańskiego producenta telewizyjnego Johnsona prowadzi wielogodzinne wywiady-rozmowy z aktorami Mistrza: umierającym na raka żołądka Zbigniewem Jurgą (rysy Ryszarda Cieślaka), Zygmuntem Majakiem (prawdopodobnie Zygmunt Molik) oraz dawnym asystentą mistrza, dziś twórcą i szefem Teatru Obrzędu Mikołajem Buranem (jego pierwowzorem wydaje się Ludwik Flaszen). Tarois usiłuje w ten sposób zaspokoić „głód” duchowego autorytetu Mistrza – proroka i teatralnego prekursora, a także utrwalić w pamięci zbiorowej zagranicznej publiczności (europejskiej oraz amerykańskiej) jego idee i poglądy. Wszystko to dokonuje się w jakże ważnym momencie dziejowym, tuż po upadku komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej, co dodatkowo wzmacnia efekt procesu mitologizowania postaci Mistrza:

[...] Właśnie teraz odnaleźć należy tego zapomnianego proroka. Teraz, kiedy upadł komunizm (Wildstein 2004: 10).

[...] to bohater na nasze czasy. Wyciągniemy go gdzieś z tych słowiańskich lasów, z postkomunistycznego chaosu wyłoni się prorok, jeden z tych, którzy przyniosą nam sacrum. Sprowadzą Boga na wyjałowioną ziemię, dla rzesz czekających i gotowych zapłacić każdą cenę. A my będziemy jego kapłanami. To w naszych szklanych świątyniach będzie odprawiał swoje msze (Wildstein 2004: 12).

Drugim bohaterem powieści jest Rybak, przed laty pracownik Instytutu, później działacz opozycji antykomunistycznej, obecnie poseł na sejm, a zarazem człowiek rozczarowany upadkiem ideałów pokolenia Solidarności. Rybak poszukuje śladów Mistrza w powieściowym Uznaniu, przypominającym Wrocław – siedzibę Teatru Laboratorium – oraz we wspomnieniach jego aktorów i współpracowników. Rozrachunkowa powieść Wildsteina, która w ocenie Romana Pawłowskiego może być traktowana jako fikcja w „zastępstwie nienapisanej biografii” Grotowskiego (Pawłowski 13), odkrywa zarazem sekrety dojrzałego pokolenia Solidarności, rozczarowanego rzeczywistością lat dziewięćdziesiątych w Polsce. W powieści przywoływana jest między innymi historia studenta Stanisława Pyjasa, zamordowanego przez SB, okoliczności wewnętrznej walki w obozie Solidarności, a także współpracy niektórych opozycjonistów z SB i donoszenia na kolegów. Dla obu bohaterów *Mistrza* kontakt z mitem i pamięcią o Szymonowiczu staje się rodzajem niemal religijnego doświadczenia, które mężczyźni przeżywają w szczególnym momencie swojego życia, rozczarowani jego obecnym kształtem. Formuła narracji powieściowej, ale także fantazmatyczny obraz reżysera-proroka, budowany na każdym kroku wspomnień o Szymonowiczu, prowadzą do wniosku o niemal sakralnym charakterze pracy artystycznej mistrza teatru i guru w jednej osobie.

W relacjach i wspomnieniach aktorów Instytutu szczególnie wyraziście zapisują się dwie inscenizacje. Przedstawienie *Dziadów* Adama Mickiewicza (realizacja Teatru 13 Rzędów w Opolu z 1961 roku) określone zostaje jako „rytualny”, „egzotyczny amok” i „święty trans”, prowadzący do autentycznego połączenia z umarłymi (Wildstein 2004: 107), zaś *Apocalypsis cum figuris* (przedstawienie wrocławskiego Teatru Laboratorium z 1968 roku, które Wildstein kilkakrotnie oglądał i które wywarło na nim ogromne wrażenie) przywoływane jest jako „ciemny przekaz o człowieku-zbawicielu” i zarazem „czarna msza” z ciemną, „gnostycką formułą, która miała przynieść objawienie” (Wildstein 2004: 115). W kategoriach sakralno-rytualnych postrzegana jest także istota aktorstwa w rozumieniu Szymonowicza, definiowana jako wewnętrzna siła „przeistaczająca z prawdziwie religijną pasją” (Wildstein 2004: 113) oraz „wyrzeczenie” i zarazem „poświęcenie”, prowadzące do „doskonałości” (Wildstein 2004: 170, 177). Szymonowicza łączą z aktorami szczególne relacje, które przypominają mieszaninę uzależnienia i niemal fizycznej „tresury”. Dzięki niej aktorzy Instytutu uzyskują – wypracowywaną latami – perfekcję warsztatową i nieprawdopodobne wręcz umiejętności techniczne połączone z artystyzmem:

Rzeczywiście, to, co zrobił ze swoich aktorów, było nieprawdopodobne. Jakby ztratili właściwości i byli tylko tworzywem podatnym na transformację. Chwilami wydawało się, że na scenie potrafią stać się wiązką światła. Równocześnie w przedstawieniu byli konkretnymi istotami, upostaciowaniami archetypów i jednocześnie prawdziwymi ludźmi, reprezentującymi określoną postawę (Wildstein 2004: 114).

W powieści wielokrotnie przywoływane są wypowiedzi samego Mistrza, które najlepiej oddają istotę jego teatralnych koncepcji, choć z drugiej strony wskazują na trudne i zarazem negatywne aspekty współpracy reżysera z zespołem na płaszczyźnie nieumiejętności budowania relacji na płaszczyźnie reżyser – zespół, mistrz – uczniowie, guru – wyznawcy. Liczne przywołania dłuższych wypowiedzi Szymonowicza powodują, że jego fizyczna nieobecność w powieściowym świecie przedstawionym staje się niemal niezauważalna:

Proponuję wam przebudzenie. Proponuję wam morderczą pracę, ale także role, na jakie nigdzie indziej nie macie szansy. Proponuję wam wyrzeczenia, ale i pewność, że poprowadzę was najdalej, dokąd można dotrzeć z teatrem. Poprowadzę was nawet jeszcze dalej. Chcę uczynić z was ofiary, chcę, aby wasze role były jak akty samospalenia, abyście ofiarowali się publiczności i cierpieli za nią, abyście w ten sposób stali się kimś nieskończenie więcej niż aktorami, czymś więcej nawet niż potraficie sobie teraz wyobrazić. Proponuję wam nie teatr konwencjonalnej nudy, nie salę higieny duchowej, która pozwala łatwiej znosić podłość egzystencji, ale teatr objawienie, który promieniował będzie dalej, niż potraficie to teraz pojąć (Wildstein 2004: 120).

Odczytanie bogactwa zakodowanych w utworze powiązań Szymonowicz – Grotowski staje się możliwe jedynie w oparciu o wiedzę o samym Grotowskim i jego teatrze oraz próbę zrozumienia fantazmatycznej biografii wybitnego twórcy teatru, wbudowanej w strukturę świata przedstawionego *Mistrza*. Na fikcyjny obraz Szymonowicza, jego zespołu oraz koncepcji artystycznych nakłada się bowiem referencyjny kontekst dokonania samego Grotowskiego i Teatru Laboratorium⁶. W tym sensie pamfletowa powieść Wildsteina demaskuje postać oraz niektóre aspekty osobowości wybitnego wizjonera teatru, choć z drugiej strony, przez swój dopowiedzeniowy i demaskatorski charakter przyczynia się do kolejnego zmitologizowania obrazu Grotowskiego i jego biografii, stając się polem gry nadawcy tekstu z jego odbiorcą – swoistego dialogu z odbiorcą poszukującym powieściowych zbieżności, ale i rozbieżności między obrazem Szymonowicza oraz Grotowskiego. Co istotne, biografia fantazmatyczna *Mistrza* (vel Grotowskiego) utkana zostaje dzięki zwielokrotnieniu klisz pamięci o nim nie tyle samego narratora powieści, co raczej kolejnych rozmówców Tarois'a i Rybaka. „Ślady pamięci” o Szymonowiczu pozostają w każdym z rozmówców nieco inne, każdy też zwraca uwagę na inne aspekty jego teatralnego myślenia. Dopiero zwielokrotnienie portretu *Mistrza*, budowanego w oparciu o kolejne narracje dziennikarza i polityka oraz ich rozmówców, stanowi właściwy punkt odniesienia dla biografii fantazmatycznej Grotowskiego autorstwa Wildsteina. Zabieg ten dowodzi również tezy, że zastosowana w utworze kryptobiograficzna strategia kluczowa staje się istotnym wariantem powieściowego modelu biografii fantazmatycznej.

Grotowski jako bohater epickiej opowieści powraca także w *Pantokratorze* (1979) Józefa Łozińskiego, choć, jak się wydaje, literacka gra z odbiorcą, która zazwyczaj staje się elementem strategii kluczowej, w tej powieści nie jest nadrzędnym celem, zaś proces mitologizowania obrazu artysty nie jest stosowany tu konsekwentnie. Powieść jest ciekawa ze względu na formę narracji – wielogłosową i wielowątkową, w której narrator wielokrotnie oddaje głos kolejnym bohaterom. W utworze pojawiają się dalekie i oczywiste analogie do osoby Grotowskiego i jego Teatru Laboratorium, ale *Pantokrator* nie stanowi powieści teatralnej w pełnym tego słowa znaczeniu. Narratorem jest młody chłopak, pochodzący z trudnego domu, który później niż jego rówieśnicy zdaje maturę i rozpoczyna pracę (jako tokarz) we Wrocławiu. W tym samym czasie stara się o angaż na staż aktorski do teatru NUM. Głównym wątkiem powieści jest sprawa kryminalna – zabójstwo Homo Wita dokonane przez Tomasza Włóka (13 czerwca 1973 roku) na tle nie do końca sprecyzowanej relacji homoseksualnej bohaterów. Zbrodnia zostaje opisana przez dziennikarza Sylwo Minca z „Pomostów” i jest w utworze przywoływana na wiele sposobów: jako wydarzenie przedstawione w sposób bezpośredni, poprzez relacje innych bohaterów,

6 W grupie biografii nie-artystycznych Grotowskiego należy wskazać liczne prace Zbigniewa Osińskiego (zob. Osiński 1980; 1998; 2009a; 2009b; 2013).

wreszcie jako odrębny artykuł dziennikarski. Jedną z wielu postaci świata przedstawionego powieści pozostaje reżyser i guru teatru eksperymentalnego Pantokrator oraz prawa ręka mistrza – Ciemny. Środowisko artysty wywodzi się z prowincjonalnego, „byłego powiatowego miasta L.” (Opola),

trochę sennego, brudnego i moralnie niechlujnego, w tym właściwym rozumieniu niechlujstwa, jakim jest los ludzi z góry skazanych na określone ideały, których przyziemna celowość i praktyczność obejmuje wszystko, od podejrzanego metafizyki proboszcza, po szlachetne intencje dyrektora fabryki opon (Łoziński 41).

Niezbyt liczne odniesienia do koncepcji teatru NUM, przede wszystkim zaś do oryginalnej metody ćwiczeń aktorskich określonych mianem „Ćwiczenia Radosne Chwile”, nie czynią z *Pantokratora* typowej powieści teatralnej. Podobnie rzecz przedstawia się z próbą budowania biografii fantazmatycznej twórcy Teatru Laboratorium. Pantokrator (vel Grotowski), będąc bohaterem dalszego planu, nie staje się postacią centralną świata przedstawionego powieściowej paraboli, a jego poglądy oraz wpływ na innych bohaterów nie są tak silne i istotne, jak miało to miejsce w przypadku *Potomków Tespisa* czy *Mistrza*. Sposób budowania wielogłosowej narracji o dokonanej zbrodni – nie zaś o Pantokratorze – powoduje zarazem, że drugoplanowy bohater nie jest postacią, wokół której może być konstytuowana fantazmatyczna biografia artysty, co dobrze ilustruje wcześniejszą tezę o zależności między kryptobiograficzną strategią kluczową a powieściowym wariantem modelu biografii.

* * *

Charakterystyka biografii fantazmatycznych wybranych artystów teatru drugiej połowy XX wieku prowadzi do kilku wniosków. Zastosowana w powieściach kluczowa strategia kryptobiograficzna nie tylko eksponuje zasadę procesu reprezentacji, zakładającego możliwość zdekodowania biograficznych odniesień, ale jest także podstawą do wariantywnego odczytywania modelu biografii fantazmatycznej – w odmianie pamfletu lub paraboli. Zdekodowanie biograficznych odniesień czy też, jak postulował Jan Prokop, „rozszyfrowanie” głębszych poziomów tekstu (Prokop 44) jest tym ciekawsze, że w fikcyjnym świecie przedstawionym prezentowane są *quasi*-losy i *quasi*-wydarzenia związane z wybitnymi osobowościami teatru polskiego, postaciami nietuzinkowymi, wyjątkowymi, których życie i praca artystyczna owiane były i nadal są pewnego rodzaju legendą artystyczną⁷.

⁷ W kontekście podjętych rozważań warto zwrócić uwagę na powieści autorów zagranicznych dedykowane wybitnym twórcom polskiego teatru, jak na przykład *Iksowie* (1981) György Spiró czy *W Ameryce* (2003) Susan Sontag.

Budowanie lub „odbrązawianie” tej legendy staje się też pośrednio celem powieści artystowskich w odmianie powieści teatralnej. Strategia kryptobiograficzna tworzy zarazem pewnego rodzaju supozycję fikcjonalnych oraz realnych wydarzeń, przedstawień teatralnych, koncepcji artystycznych, słów bohaterów oraz pamięci o nich. Owa referencjalność, oparta na opozycji: prawda fikcji literackiej – prawda rzeczywistości pozatekstowej, prowadzi do zbudowania szczególnego rodzaju porozumienia między nadawcą a odbiorcą tekstu, którego celem jest próba odtworzenia czy też stworzenia biografii fantazmatycznej artystów tej miary co Kazimierz Dejmek czy Jerzy Grotowski. Autorska strategia kluczowa staje się tym ciekawsza, im bardziej kompetentnego czytelnika ma dana powieść. Proces mitologizowania obrazu artysty podporządkowany zostaje bowiem procesowi tworzenia biografii fantazmatycznych, opartych na szczególnego rodzaju pakcie referencjalnym między nadawcą i odbiorcą tekstu, między prawdą tekstu i prawdą rzeczywistości pozatekstowej. Dla Jerzego Smulskiego zależność ta jest przejawem szczególnego rodzaju postawy komunikacyjnej nadawcy oraz projektowanych przez tę postawę zachowań odbiorcy (Smulski 86), które mogą być zarazem sygnałem strategii autobiograficznej – w rozumieniu autobiografizmu stematyzowanego (Smulski 87), podporządkowanej bezpośredniemu sposobowi wskazywania relacji między biografią twórcy a zdarzeniami fikcjonalnego świata powieściowego.

BIBLIOGRAFIA

- Dejmek, Kazimierz. *O mojej estetyce. Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*. Red. W. Dudzik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. S. 261-267.
- Gutowski Wojciech, Owczarz Ewa, red. *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2006.
- Jarzębski, Jerzy. *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Koprowski, Jan. *Potomkowie Tespisa*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1966.
- Kryński, Stanisław. *Artysta – świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003.
- Kuligowska-Korzeniewska Anna, red. *Teatr Kazimierza Dejmka*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.
- Łoziński, Józef. *Pantokrator*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.
- Makowiecki, Andrzej Z. *Młodopolski portret artysty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Markiewicz, Henryk. „O polskiej literaturze z kluczem”. *Zabawy literackie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992. S. 35-88.
- Osiński, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- Osiński, Zbigniew. *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. T. 1. Wyd. 2 poprawione. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2009a.

- Osiński, Zbigniew. *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. T. 2. *Prace z lat 1999–2009*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2009b.
- Osiński, Zbigniew. *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2013.
- Pawłowski, Roman. „Prorok czy szalbiez. Mistrz Bronisława Wildsteina”. *Gazeta Wyborcza* 268 (2004). S. 13.
- Prokop, Jan. „Literatura z kluczem”. *Teksty* 1 (1977). S. 41-47.
- Raszewski, Zbigniew. „Dejmek”. *Pamiętnik Teatralny* 3-4 (1981). S. 229-258.
- Rogacki, Henryk Izidor. *Mgła i zwierciadło. Obrazy teatru w prozie, liryce i dramacie okresu Młodej Polski*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2001.
- Smulski, Jerzy. „Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1988). S. 83-101.
- Sobiecka, Anna. „Pamiętnik Munia Michała Bałuckiego. «O-powieść» o artyście końca XIX wieku”. *Z problemów prozy – powieść o artyście*. Red. W. Gutowski i E. Owczarz. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2006. S. 168-185.
- Sobiecka, Anna. „Powieść teatralna a postawa autobiograficzna”. *Autobiografizm i okolice*. Red. T. Sucharski, B. Żynis. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2011. S. 101-114.
- Sobiecka, Anna. „Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku”. *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*. Red. J. Knap, M. Roszczynialska, K. Wądołny-Tatar. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2017. S. 325-346.
- Sontag, Susan. *W Ameryce*. Przeł. Jarosław Anders. Warszawa: Czytelnik, 2003.
- Spiró, György. *Iksowie*. Przeł. Mieczysław Dobrowolny. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1981.
- Wildstein, Bronisław. *Mistrz*. Warszawa: Świat Książki, 2004.
- Wildstein, Bronisław. *Niepokorny*. Rozmawiają Piotr Zaremba i Michał Karnowski. Warszawa: Fronda Pl, 2012.

PAVOL STRAUSS - A GENIUS OUTSIDER

TIBOR ŽILKA¹

(Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

Keywords: totalitarianism, surrealism, Catholic poet, Slovak literature, essayistic prose, medicine, music

Słowa kluczowe: totalitariantizm, surrealizm, poeta katolicki, literatura słowacka, proza eseistyczna, medycyna, muzyka

Abstract: Tibor Žilka, PAVOL STRAUSS - A GENIUS OUTSIDER. "PORÓWNANIA" 2 (23), 2018. Vol. XXVIII, P. 227-237. ISSN 1733-165X. The aim of this paper regarding Pavol Strauss' Literary Work in the Central European Context is to introduce Pavol Strauss as a man and a writer, who was with his heart and soul a Central European. He had a strong bond to this territory spatially and temporally. At first, he was chased as a Jew, later on in the age of 30 he converted into Catholic. During the period of Stalinism, they considered him a second-class citizen, and he was wrongly called the clero-fascists however he was a believing Catholic. He was literally active in the second half of the 1930s, when he published two poetic collections in German. His poems in German were influenced by avant-garde which he became in touch with in Prague - its literary atmosphere defined Pavol Strauss' literary experiments and further orientation. When speaking of Prague, also think of Franz Kafka, Franz Werfel and, of course, Reiner Maria Rilke. From the literary point of view, Pavol Strauss with his literary essays reached the highest level along with famous authors (R. Musil, K. Kraus, H. Broch). For his 82 years long life, Pavol Strauss cured many patients and left rare books of a unique philosophical dimension.

Abstrakt: Tibor Žilka, PAVOL STRAUSS - GENIUSZ OUTSIDER, „PORÓWNANIA" 2 (23), 2018. Vol. XXVIII, P. 227-237. ISSN 1733-165X. Celem artykułu jest przedstawienie Pavola Straussa jako człowieka i pisarza, który był sercem i duszą z Europy Środkowej. Miał silne związki lokalne w sensie przestrzennym i czasowym. Po pierwsze, był prześladowanym Żydem po czym dokonał konwersji na katolicyzm. W czasach stalinowskich był uznawany za obywatela drugiej kategorii i błędnie nazywany klero-faszystą, a w rzeczywistości był wierzącym katolikiem. Był aktywny literacko w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku, w których to czasach opublikował dwa tomiki wierszy w języku niemieckim. Jego wiersze po niemiecku miały wpływ na awangardę, z którą miał styczność w Pradze. Ta społeczność literacka określała Straussa jako eksperyment

1 E-mail: tzilka@ukf.sk

literacki. W związku z Pragą przychodzą na myśl również Franz Kafka, Franz Werfel i oczywiście Reiner Maria Rilke. Z punktu widzenia literatury eseje literackie Pavola Straussa osiągnęły szczyt wraz z innymi popularnymi twórcami (R. Musil, K. Kraus, H. Broch). Przez 82 lata swojego życia Pavol Strauss wyleczył wielu pacjentów i pozostawił rzadkie książki o wyjątkowym przesłaniu filozoficznym.

He was born on August 30, 1912 in a Jewish family in Liptovský svätý Mikuláš and died on June 3, 1994 in Nitra. In the calendar, both days fall on a Friday – the first was the last in the month; the second was the first Friday.² The first Friday was the day of his death, but this date is symbolic otherwise – Franz Kafka, one of the most prominent representatives of the 20th century literature, died on the very same day. However, he passed away 70 years earlier.

Pavol Strauss M.D. was Central European in body and soul, bound to this territory not only spatially but also in time. The middle of the week i.e. Wednesday also formed his biography. Wednesday was the day of his marriage (April 4, 1945), as well as the day of his funeral (June 8, 1994). And the day when the memorial plaque was unveiled on the occasion of his un-lived 88th birthday was again a Wednesday. The memorial plaque was placed on the building of the former polyclinic (the Faculty of Arts of Constantine the Philosopher University in Nitra is currently housed in the building) in which P. Strauss gave back hope for life to many patients. He had a special aureole saturated with extraordinary emotional wealth and spiritual potential. He was one of us, and yet he was different. He was different in how he looked at the world, in forgiveness to his ill-wishers, in grasping the world in his works that were mostly very subtle in extent. Although he published his first two poetry collections in the German language, he considered the Slovak word primary.

Medicine, literature and music determined the life of P. Strauss but first of all the Catholic faith made it worthy. Even though he was born in a Jewish family, on August 29, 1942 as a 30-year-old he converted. It happened on the eve of his birthday, when the war had raged on the Eastern front. The dates in his life play an important role – they are also symbols of the exceptional nature of a person who has become an outsider even according to the criteria of the Nazi ideology, and even according to the anti-religious demagoguery of Marxists. Almost all his life he was a domestic dissident – once persecuted, sometimes dismissed and humiliated because he stuck out of the line. As he writes about himself in his autobiographical novel:

And while I was a Judo-Bolshevik in the Slovak State, I learned from the cadre's files (let us add: during socialism), that I am a clergy-Fascist bandit. And yet, there was nothing stranger to me than all the darkness that surrounds all the establishments where the practice of ideology is rude, unjustified and primitive violence (Strauss, 2000, p. 137).

2 This contribution is a part of the VEGA 2/0020/13 project on Hyperlexicon of Concepts and Categories in Literary Studies.

The Jewish boy was not even 5 years old when he started going to the Catholic church. However by the time he converted, a long time had elapsed. It did not happen until 1942. He converted to the Catholic faith as a thirty-year-old. During his activity in Ružomberok from 1939 he was in contact with the Munk family who had converted from Hebraism to Catholicism. They were the parents Franz and Gizela and their gifted children: the elder Tomáš and the younger Juraj (jezuiti.sk/blog/munkovci/zivotopis/).³ In person, he often referred to the influence of this family on his further development, after all – as we know – they all became victims of racial discrimination: Gizela and Juraj probably died in a concentration camp, Franz and Tomáš were shot dead by the Germans on April 21, 1945 near Neuruppin north of Berlin when prisoners were transferred (Šuppa 28). The process of their beatification began in 2011. As Martin Koleják points out in his monograph, he always returned cheerful from the Munk family finding there the environment he needed.⁴

After completing his secondary grammar school studies (he passed his school leaving exams in 1931), Pavol Strauss enrolled at the Faculty of Medicine of the University of Vienna where he also completed two semesters. From there he got to the German University in Prague where he obtained his medical doctor diploma in 1937. Since he spoke German at mother tongue level, his first two poetry collections were published in this language. Even the titles of the collections are unusual: *Die kanone auf dem Ei* (*Delo na vajci, Cannon on the Egg* 1936), *Schwarze Verse* (*Čierne básne, Black Poems* 1937). Willy-nilly, the first title evokes surrealistic poetry.⁵ Not by accident. Then in the Czech environment surrealism gained relatively a large living space. As many as poppy seeds were the poets who became adherent of this artistic movement. At the beginning of the thirties, Vítězslav Nezval, one of the most

3 Tomáš's parents, František Munk and Gizela Kohn, came from well-off Jewish families. František (his original name was Filip) graduated from the Higher School of Economy in Prešpork (Bratislava) in June 1912. He completed his military service (1915 – 1918) with honours. After that he lived in Lučenec where he met his future wife Gizela who was married to an engineer from Lučenec, Eugen Policzer. In January 1923, the marriage of Eugen and Gizela Policzer was ended by separation of their bundles after the agreement of both spouses and after a court hearing in Banská Bystrica. Hereupon Gizela and František Munk got married in Lučenec on May 2, 1923. At that time, František was twenty-eight and Gizela was twenty-three. In Budapest on January 29, 1924 his son Tomáš was born to the Munk family. The Munks lived in Lučenec and it was not until 1926 they moved to Bratislava. The father in the family, František continued to build his career. At the beginning of the thirties, he worked as a director of an economic and industrial joint stock company in Mukachevo. He left the company in March 1932. In Bratislava on April 16, 1930 his second son Juraj was born.

4 See Koleják, Martin: *Pavol Strauss, hľadač pravdy (Pavol Strauss, the Truth Seeker)* (Gelnica, G-ATE-LIÉR, 2013, p. 26-29).

5 It was also said that these poems were the first surrealist poems in the German poetry, which Ladislav Šimon denies, on the other hand – as he claims – “these poems are significant literally also in the context of the entire then art of lettering created in the German language.” (See Šimon, L.: Pavol Strauss a Rainer Maria Rilke (Pavol Strauss and Rainer Maria Rilke). In: Žilka, T. (ed.): *Duchovnosť ako princíp tvorby (Spirituality as the Principle of Creation)*. Nitra, Constantine the Philosopher University in Nitra 2001, p. 26-27).

prominent personalities of the Czech literature of the 20th century published three surrealist poetry collections.

When Strauss published his books, the surrealist group played a significant role in Slovakia as well. Its members and activists were Rudolf Fabry, Štefan Žáry, Pavel Bunčák, as well as the prose writer and later signatory of Charta 1977, Dominik Tarka.⁶ Surrealism even inspired Catholic poets; its traces are discernible in the then poetry of the Catholic poet Rudolf Dilong. The German poems by Pavol Strauss are indeed influenced by the avant-garde movements; after all, at that time surrealism got domesticated in the Prague environment; especially the poetry collections by Vítězslav Nezval represent this direction (*Žena v množném čísle, Woman in Plural* – 1933, *Praha s prsty deště, Prague with Fingers of Rain* – 1936, *Absolutní hrobář, Absolute Sexton* – 1937).⁷

The literary atmosphere in Prague thus largely determined literary experiments and Pavol Strauss's orientation. Here he had the opportunity to meet Vítězslav Nezval, Max Brod, Franz Werfel, he also got to know Hermann Broch, whom Milan Kundera praises in the work titled *Umění románu (The Art of the Novel)* and considers him one of the best writers of the 20th century.⁸ Frankly, Pavol Strauss often recalls the name of this writer and in his library he attentively cared for his German works and he read many of them again and again. However, it was the Prague native, Oskar Baum (1883-1941) a blind poet and prose writer, who was only eleven when he lost his sight in Pilsen, he kept the closest contact with. Later he taught music and died as a result of an operation before the Fascists could completely liquidate him under the influence of racial discrimination. His wife and other members of the family died later in Terezin.

Remembering Prague, the first thing we can think of is the big three: Franz Kafka, Franz Werfel and naturally, Reiner Maria Rilke. Above all Reiner Maria Rilke is his great example for Pavol Strauss soon cast off the influence of surrealism in such a way that this poetic giant gradually slipped into the backgrounds of all his contemporaries.

The final poem in German from the last preserved collection of poems, because one of them got lost, was written at the end of 1940. This poetic collection was published only in 2001, moreover bilingually – in German and in Slovak – under the title *Slová z noci – Worte aus der Nacht (Words from the Night)* (Bratislava, DAKA 2001). Teofil Klas, a Catholic poet, translated the poems into Slovak. If we read the poems carefully, we find that there is a strong influence of R.M. Rilke. From then on, Rilke stands the highest on Parnassus for Strauss.... There is only one poet, the Slovak

6 Mária Bátorová argues that P. Strauss tended towards surrealism. See Bátorová, M.: *Paradoxy Pavla Straussa (Paradoxes of Pavol Strauss)*. Bratislava, Petrus 2006, p. 42-44.

7 See Jelínek, Antonín: *Vítězslav Nezval*. Praha, Československý spisovatel 1961, p. 84-89.

8 See Kundera, Milan: *A regény művészete (The Art of the Novel)*. Budapest, Európa Könyvkiadó 2000, p. 72-75.

Milan Rúfus, who can approach him. But he approaches him so close that Professor Lev Bukovský, the rector of the University of Pavol Jozef Šafárik in Košice, on May 21, 1992 awarded both poets the Honorary Doctorate of the university (doctor honoris causa) at the same time. Pavol Strauss personally recalled many times that these two poets mostly touched his soul.

It is true that Milan Rúfus knew how to express wonderful thoughts about Strauss's texts and essays about his peculiar art. Both of them understand art identically. According to them, poetry equates prayer, so poetry can bring our imagination to such heights where only prayer can penetrate. Poetry and prayer, prayer and poetry! These two terms are even substitutable: Strauss and Rúfus, Rúfus and Strauss. Both of them, they reach the heights of poetic ethos. Both of them, they are never reduced to the level of ordinariness. Their poetry resounds with transcendental spheres.

When Pavol Strauss finished his earthly pilgrimage at a hospital in Nitra, Milan Rúfus bid farewell to his friend with a poem titled *Rekviem za Pavla Straussa a za nás* (*Requiem for Pavol Strauss and for Us*).⁹ He also felt, even knew, that Pavol Strauss was not a common phenomenon in the Slovak literature. However, the same applies for him: as a poet, he is a lonely figure who even in the times of totalitarianism was able to oscillate religion in a poetic image or a hint, capture the Biblical (Godly) word in his poems of a soft voice.

Despite his close friendship with Rúfus and the artwork of Rilke, P. Strauss devoted himself mainly to prose. It was not a narrative story; it contained only fragments of a story that served to develop commentary, reflections, and essayist passages. Even though all sorts of things can be examined in P. Strauss's work, his essayistic writing seasoned with spirituality is the most frequented which is far from the journalistic factography. Documentarity, though sometimes inaccurate, is typical for essays by Vladimír Mináč. Even Alexander Matuska did not rise to such a height with his essays as P. Strauss. Both representatives of the Slovak literature missed that dimension that characterized P. Strauss as a thinker. It seems that essayizing prose reaches the highest level in Central Europe as evidenced indirectly in this quotation:

A specific phenomenon of the 20th century is the essayizing of fiction prose, manifested in the overall intellectualization of the style or by interlacing the narration with separate essayistic texts, especially in the production of R. Musil (The Man without Qualities), H. Broch (the novel The Sleepwalkers blends together with the essay Disintegration of Values), L. Klíma, M. Kundera and D. Hodrová (Mocná, Peterka, p. 178).

9 The poem was translated also into Hungarian by Sándor Tóth along with further poems by M. Rúfus and P. Strauss. It is a bilingual publication under the title *Liptói lantosok* (Liptovskí pevcí, Liptov Lyrist). Poems by Milan Rúfus and Pavol Strauss were translated by Sándor Tóth.

It is with the writings of Robert Musil that many of the features of P. Strauss's texts show similarity even though he did not produce works of a larger scale. Usually, his works lack compositional consistency, yet the book *Človek pre nikoho – Man for No-one* (2000) with its content as well as its scope considerably reminds of novel structure. Although this work is characterized by autobiographical factography, but the facts or small anecdotes are just the starting points for reflections, for essayistic passages that dominate the whole book. As he writes in this book: "For a while, I have also yielded to the claim that the novel is the poetry of the twentieth century. Well, sometimes it was and it is. Because everything that is true is poetry. It is true not in the sense of shallow realism but with its tentacles as spiritual radars that penetrate everything that is both apparent and anticipated in all directions and depths" (Strauss 2000: 52). In the next paragraph, he lists many of the major authors he read, the Austrians Broch and Musil dominating among them: "From Döblin to Werfel and Hesse, from Broch and Musil to Joyce" (Strauss 2000: 52). But other authors of the German language area are also precious and inspirational to him: Prague native Franz Werfel, whom he also met personally, Hermann Hesse, author of biographic essays *Boccaccio* (1904) and *Franz von Assisi* (1904, František z Assisi), but he also mentions Karl Kraus, author of the book *Die letzte Tage der Menschheit* (*Posledné dni ľudstva*, *The Last Days of Mankind* 1922). In the writings of Austrian writers, the criticism of the Austro-Hungarian society and its abidance on the old foundations is prevailing and either they predict its extinction (R. Musil) or they put up with its dissolution (K. Kraus).

P. Strauss no longer had to worry about the breakup of Austria-Hungary; he was born in another period, lived in a successor state – in Czechoslovakia. However, he was an author who was bred on the intellectualism of his predecessors. He was an aristocrat of the soul by which he approached these writers. He read the authors who were based on education and were real intellectuals. Neither of them created their works for the masses, for cheap spiritual food based solely on the story and the proven effects. These authors were far from what is considered to be popular literature today and eo ipso it also applies to P. Strauss. He does not often mention Slovak predecessors or works by the authors from the Central European region – naturally with the exception of German and Austrian writers –, he got acquainted with them later in his life when he settled in Slovakia. During the Prague era he meets prominent personalities, as is shown by the following quotation: "All in all, it was an evanescent and sometimes indirect acquaintanceship with Broch (from Broch I also have private photos, some letters and some poems), Werfel, Max Brod and Oskar Baum in Prague. On a lecture in Vienna, I met Béla Bartók who gratefully remembered Bratislava."¹⁰ He seems to have sought and found these acquaintances; after all, P. Strauss was

¹⁰ See the interview that was first published in *Literárny týždenník* (1990, no. 15, p. 1, 6, 7. Žilková, M. – Žilka, T.: *Odmocnina ticha* (*The Root of Silence*). In: Strauss, Pavol: *S výhľadom do nekonečna* (*With the View to Infinity*). Vol. 1. Prešov, Publisher of Michal Vaško 2009, p. 321.

already a personality, so he could make contact with any contemporary or future giant of culture but also of political life. As for the politicians, he also met with V. Clementis, on whom he gave a very positive opinion, in Prague he was also in contact with Ladislav Novomeský, but he also met V. Nezval.

We should particularly mention two Communist politicians with a different destiny: Václav Kopecký and Otto Šling. He remembers both of them in his autobiographical novel *Človek pre nikoho* (2000). He was in contact with them when he inclined to leftism. It is worth quoting a passage from his book in relation to the period when he moved in the leftist circles:

Student circles, meetings, manifestations and erotic-bohemian adventures with artists were deformation forms of these years. Speechmaking on Slavonic Island with Vaško Kopecký and Sinkule was the culmination and the big student rumpuses around insignia when I was observing all this, hanged on Otto Šling.¹¹

In the first case, it is Václav Kopecký who, in the 50s, during the hardest period of totalitarianism, was the head of the Communist Czechoslovakia and fully assumes responsibility for the fabricated processes and dictatorship.¹² Otto Šling, on the other hand, became a victim of his communist persuasion, because in 1952 he was executed on the basis of fabricated allegations made in a process which is also known as an anti-state conspiracy. Together with Vladimír Clementis and the other twelve accused, he was sentenced to death (only three out of 15 were not executed). With these later known politicians, P. Strauss met in the years while all were young and V. Kopecký did not even know the negative direction his life would take. Nevertheless, it is remarkable how fast P. Strauss finished with leftism. His education, his intellect and his extraordinary talent for music helped him a lot in doing so. In the next paragraph, he describes his turn which is often mentioned in connection with his transition to rightism:

But then there was a break when the first book of poems came out. I had just entered the forces. I learned that Stalin did not like the performance of Shostakovich's opera. He immediately banned his public activity. Reportedly, Shostakovich had been drinking heavily for a long time. At that time I interrupted all the contacts with the Communist movement, outraged and horrified by such a style of cultural policy¹³.

11 See Strauss, Pavol: *Človek pre nikoho*, p. 66.

12 M. Koleják in his monograph also recalls the speech of P. Strauss at a student demonstration in Prague: "He made a speech on a large student demonstration on Slavonic Island in Prague next to Vaško Kopecký, Sinkule and Samo Takáč. Afterwards, Vaško Kopecký the later minister and he were beaten up under a gate." See Koleják, M.: *Pavol Strauss, hľadač pravdy (Pavol Strauss the Truth Seeker)*, p. 23.

13 See Strauss, P.: *Človek pre nikoho*, p. 66-67.

True, it has to be said that his mentality and personal givenness have always inclined to individualism rather than to collectivism, which is a characteristic feature of every leftism. At the same time, it is necessary to add that every type of collectivism carries in itself the seeds of dictatorship and terror, because the involvement of the people in the politics inherently creates space for an individual who, sooner or later, finds himself at the very peak of unlimited power and dictatorship. And as it is mostly a man suitable for the common people, he is a “man without qualities” in Musil’s concept and a man without an extraordinary intellect who balances his personality shortcomings with the persecution of the intellectual elite. There is even no need to mention the most striking cases (J. V. Stalin, A. Hitler), but it is enough to name Kopecký again, who started studying at a college but did not complete his studies.

P. Strauss inevitably had to part from these wasters of world and Czechoslovak history. Figuratively speaking, since this split with the Communist movement, with which – let me claim – he had never fully identified with, he remained on the substitute bench till the end of his life. Never again he got to the centre of action, although he had all the prerequisites. Even in the literature, he remained, as he himself said, “the writing physician” without proper recognition and appreciation. He gained a little respect after the changes in 1989, but it was too late, there were even other authors who worked out to the top better than P. Strauss.

From the literary point of view, however, his essayism reaches such heights that have not been reached by any other author of the Slovak literature and which is congenial with the authors of world recognition (R. Musil, K. Kraus, H. Broch). And all the mentioned authors are Austrian, and they are part of the Austrian literature. Essayism during the period when P. Strauss found himself on the writer’s track was also prevailing in Germany. This is what the Slovakian essayist Zoltán Fábry, distant from the world and writing in the picturesque spa village of Štós, drew on.

This essayism grows through P. Strauss’s oeuvre and becomes the most distinctive feature of his prose work. It is based on the introduction of facts or sometimes a short story to which a philosophical thought often on the level of the world’s giants is linked and seasoned by a subtle intellect. In this he is so peculiar and unique in the Slovak literature. But this depth and submersion is due to the fact that in the younger years he was moving about extraordinary personalities or at least touched their radiating rays of genius. Finally, it was helped in particular with his own contribution in the form of extraordinary education and humanistic orientation, thanks to the medical profession which gave him thoughts for reflection. This is evidenced by the book *Zákruty bez ciest* (*Curves without Roads*, 1993), first published in the period of Dubček’s thaw.

Medicine, literature, and music determined the life of P. Strauss, but above all, Catholic faith made sense to him. The music belonged to P. Strauss’s life, which is partly understandable after considering the family background in which he grew

up. *"In the mother's family there were many musicians, two singers, a cellist, a native of Detva, mother herself was a good pianist."*¹⁴ His essays fell back on the experience gained from listening to or playing musical masters such as J. Brahms, T. Billroth, R. Wagner, and F. Liszt. Even more intense are his reflections on the combination of music and medicine, although – as he claims – it is about touching and interconnecting seemingly unrelated worlds. Music according to him has a special function for the doctor. A wonderful world of inner beauty and new outlook opens up for him when he is exhausted from work.

P. Strauss built up his inner life on the principles of religious faith, but music did not contradict it. As he himself claims in several places, the mystical state of the artist, the poetic upheaval has become the starting point of many artistic directions. Music brings people closer together, creates emotional unity, and stabs them in a friendly bundle. It is also connected with the conscious rejection of the consumer crowd, but also with the acceptance of suffering and pain.

Music stretches in the work of P. Strauss to the very top of his existence and takes on an ontological form. It is the manifestation of divine powers, especially love for man – at least which sounds from the artist's confession. According to him, music is the speech accessible for all which has a great power of bringing together.

Through medicine, there were spaces that opened up for the author to map the philosophy of life and death, the transition from one state to another. But the most interesting are those passages that deal with doctors-artists. He considered himself a writer-doctor. As a physician, he became an author of the constantly perturbing question of death. He pictures the life of a doctor as a service and the basis of this service is love for fellowmen. There is a Christian principle in this, even the highest. When analysing the surgeon's duties, he does remember hope. Love, hope, faith! He is even able to describe death or rather closeness to death in many variations and alterations. It is enough to recall the description of the death of A. P. Čechov:

Čechov loved flowers and trees above all and often sent his wife to stroll in the park. On July 14, 1904, when she came back from her walk, he was cheerful; he even told her a funny anecdote. Suddenly a severe shortness of breath came upon him. The doctor sent for oxygen. But Čechov objected peacefully: "There is no need, until they bring it, I will be dead." He asked for a glass of Champagne and emptied it to the health of his wife. Then he fell asleep and never woke up again (Strauss 1991: 139).

He scoops deep into the mysteries of medicine and, from the point of view of his subject, analyses the work and life of writers coming from doctors. There were many, because medicine and its representatives are most able to approach the human soul, penetrate into the interior of a human being.

14 See Strauss, P.: *S výhledom do nekonečna*, p. 322.

The Christian sense of life is also reflected in Strauss' attitude towards the patients: he is always kind, human and understanding. Even in humour. Even though it is death, respectively the closeness of death, he can give instructions for the acceptance of this state with natural calmness, even humour – incomprehensible, good-natured, and soothing. P. Strauss was also a medical personality as if being controlled "from above" by God's laws. He helped without recognition or consideration; he helped to heal both body and soul.

During his 82 years of life, he healed and cured many patients, leaving behind valued books that have their philosophical dimension. What he wrote persists in the Slovak literature. This is evidenced by the effort to make his work accessible again to the readers.

BIBLIOGRAPHY

- BÁTOROVÁ, Mária, 2006. Paradoxy Pavla Straussa. Bratislava : Petrus. 215 p. ISBN 80-89233-17-1.
- JELÍNEK, Antonín, 1961. Vítězslav Nezval. Praha : Československý spisovatel. 119 p.
- KOLEJÁK, Martin, 2013. Pavol Strauss, hľadač pravdy. Gelnica : Vydavateľstvo G-ATELIÉR. 300 p. ISBN 978-80-971153-4-0.
- KUNDERA, Milan, 2000. A regény művészete. Budapest : Európa Könyvkiadó. 171 p. ISBN 063-07-6775-9.
- Liptói lantosok. Milan Rúfus és Pavol Strauss versei Tóth Sándor fordításában. Liptovskí pevcí. Básne Milana Rúfusa a Pavla Straussa v preklade Sándora Tótha. Budapest : SIKER Bt. 159 s. ISBN 963 7082 04 2
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef (edits.), 2004. Encyklopédie literárních žánrů. Praha – Litomyšl : Paseka. 671 p. ISBN 80-7185-669-X.
- STRAUSS, Pavol, 1991. Rekviem za živých. Bratislava : Slovenský spisovateľ. 240 p. ISBN 80-220-0219-4.
- STRAUSS, Pavol, 2000. Človek pre nikoho. Bratislava : DAKA. 191 p. ISBN 80-967378-6-4.
- STRAUSS, Pavol, 2009. S výhľadom do nekonečna. Zv. 1. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška. 347 p. ISBN 978-80-7165-749-1.
- STRAUSS, Pavol, 2009. Hudba plaší smrť (Music Startles Death). Zv. 2. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška. 403 p. ISBN 978-80-7165-754-5.
- ŠIMON, Ladislav, 2001. Pavol Strauss a Rainer Maria Rilke. In: Žilka, Tibor (ed.): Duchovnosť ako princíp tvorby, p. 25-33. ISBN 80-8050-408-3.
- ŠUPPA, Jozef (ed.): Mučeníci lásky ku Kristovi. Tomáš a František Munkovci (The Martyrs of Love to Christ. Tomáš and František Munk). Trnava : Dobrá voda. 63 p. ISBN 978-80-7141-708-8
- ŽILKA, Tibor (ed.), 2001. Duchovnosť ako princíp tvorby. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa. 166 p. ISBN 80-8050-408-3.
- ŽILKA, Tibor – ŽILKOVÁ, Marta: Odmocnina ticha. Hovoríme so spisovateľom Pavlom Straussom. Literárny týždenník, 1990, č. 15, p. 1, 6, 7.

Internet

HUDAČEK, Milan: Tomáš Munk a jeho história v procese blahorečenia. Tomáš Munk a jeho životná obeta (Tomáš Munk and his history in the process of beatification. Tomáš Munk and his life sacrifice). 15. 12. 2010. jezuiti.sk/blog/**munkovci**/zivotopis

CZYTANIE ŚWIATA. HENRYK WANIEK - PISARZ, MALARZ, OUTSIDER

KORNELIA ĆWIKLAK¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: Henryk Waniek, Oneiron, Śląsk w literaturze, mistycyzm, pamięć
Keywords: Henryk Waniek, Oneiron, Silesia in literature, mysticism, memory

Abstrakt: Kornelia Ćwiklak, CZYTANIE ŚWIATA. HENRYK WANIEK - PISARZ, MALARZ, OUTSIDER. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 239-258. ISSN 1733-165X. Niniejszy tekst poświęcony został twórczości literackiej Henryka Wańka, artysty o niezwykle bogatym i spójnym dorobku literackim i malarskim, który scala idea odkrywania duchowego podłoża rzeczywistości. Dla właściwego zrozumienia jego sztuki ukazano ją w kontekście śląskiego *undergroundu* artystycznego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Stawiam tezę, że Waniek łączy w swej twórczości (pozornie) przeciwstawne modele: outsiderski i powinnościowy, przy czym kierunek i zakres tego drugiego jest skutkiem autonomicznych decyzji twórczych. Pisarz z czasem coraz mocniej opowiada się po stronie modelu artysty będącego strażnikiem pamięci. Jednak istotne pozostaje nadal traktowanie sztuki jako drogi wtajemniczenia. Obydwie antagonistyczne postawy spotykają się w figurze outsidera, podążającego własną drogą przez Śląsk, który artysta uznał za centralne miejsce swojej twórczości.

Abstract: Kornelia Ćwiklak, READING THE WORLD. HENRYK WANIEK - AUTHOR, PAINTER, OUTSIDER. “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 239-258. ISSN 1733-165X This text is devoted to the works of Henryk Waniek, an artist of a remarkably rich and coherent literary and painting output merged by the idea of discovering the spiritual basis of our reality. The first part of this article discusses his activity as co-founder of the Oneiron Circle belonging to the Silesian artistic underground of the 1960s and 1970s, here related to as an essential context and prediction of his coming work. The second part analyses Waniek’s prose, especially the categories of artistic memory, nature and consciousness. I propose the thesis that Waniek in his work brings together (seemingly) opposing models: an outsider model and an obligatory model. With time, the author takes the side of an artist as a memory guard more and more. However, it is crucial to treat art as

1 E-mail: cwiklak@amu.edu.pl

initiation. Both attitudes are united in the figure of the outsider following his own path through Silesia which the artist considered to be the central point of his work.

Poniższy tekst poświęcony został twórczości literackiej Henryka Wańka, artysty osobnego, o niezwykle bogatym, przemyślanym i spójnym dorobku literackim i malarskim, który scala idea odkrywania duchowego podłoża rzeczywistości. Dla właściwego zrozumienia jego sztuki (zwłaszcza początków drogi twórczej) konieczne jest osadzenie jej w kontekście śląskiego *undergroundu* artystycznego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Stawiam tezę, że Waniek łączy w swej twórczości (pozornie) przeciwstawne modele: outsiderski i powinnościowy, przy czym kierunek i zakres tego drugiego jest skutkiem całkowicie autonomicznych decyzji twórczych.

Outsideryzm, wiążący się z jednej strony z odrzuceniem modelu społecznych zobowiązań sztuki, forsowanego przez socjalistyczne państwo, a z drugiej strony z porzuceniem zarówno nurtów awangardowych, jak i – w późniejszym czasie – ignorowaniem wymogów kultury popularnej, nie skutkował wszakże całkowitym unikaniem pewnego rodzaju zobowiązań sztuki. U Wańka ów model powinnościowy ukierunkowany został, po pierwsze, na uniwersalne zobowiązanie artysty i intelektualisty do poszukiwania prawdy, po drugie na kultywowanie pamięci o dawnych mieszkańcach Śląska i oddanie sprawiedliwości ich wkładowi w rozwój kulturowy krainy, którą artysta uznał za swą duchową ojczyznę i centralne miejsce swojej twórczości.

1. Krąg Oneiron. „Wśród ludzi wolnych w kraju podległym”²

Henryk Waniek z jednej strony postrzegany jest jako artysta osobny, wędrujący własnymi ścieżkami po Śląsku i jego bogatej, wielowątkowej, rozwijanej od stuleci kulturze wieloetnicznej i wielowyznaniowego pogranicza, z drugiej strony wszakże trudno zrozumieć fenomen jego twórczości malarskiej i pisarskiej bez kontekstu śląskiego podziemia artystycznego, które rozwijało się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku.

Śląski *underground* epoki PRL-u to złożone zjawisko³, którego jeden z nurtów, skupiony wokół „Tajnej Kroniki Grupy Pięciu Osób” (Krąg Oneiron, zwany też

2 Przywołane w podtytule słowa pochodzą ze wspomnieniowego tekstu Zygmunta Stuchlika zamieszczonego pod takim tytułem w tomie zbiorowym *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku* (Stuchlik 385).

3 Należy pamiętać o tym, że Krąg Oneiron miał poprzedników tworzących dekadę wcześniej artystyczne podziemie. W Katowicach, które dopiero co zostały przemianowane na Stalinogród, powstała grupa ST-53 (nazwa nawiązywała do miejsca i daty powstania oraz do nazwiska patrona). Tworzyli ją studenci katowickiej ASP wraz z przyjaciółmi z innych uczelni, m.in. Irena Bąk, Urszula Broll, Klaudiusz Jędrusik, Hilary Krzysztofia, Maria Obremba, Zdzisław Stanek, Waldemar Świe-

Ligą Spostrzeżeń Duchowych, działający w latach 1965-78 lub 1967-74⁴), tworzyli oprócz Wańka katowiccy malarze Urszula Broll i Andrzej Urbanowicz, malarz i kompozytor Zygmunt Stuchlik oraz plastyk i reżyser Antoni Halor. Spotykali się oni regularnie na dyskusjach, przekładali prace niedostępne w języku polskim, kręcili filmy, stworzyli swego rodzaju czasopismo zatytułowane „Nowe Bezpretensjonalne Pismo Święte w Obrazkach” (zwane też Leksykonem bądź Encyklopedią), które Waniek uważa za pierwsze niezależne, podziemne pismo w PRL-u (dwa egzemplarze w formie teczek z rękopisami i pracami plastycznymi artystów krążyły w nieformalnym obiegu). Pracy artystycznej przyświecała idea pogłębienia duchowego, która prowadziła od studiowania przez członków grupy tekstów Carla Gustava Junga i odkrywania niewznawianych po wojnie ezoterycznych dzieł Gustava Meyrinka, przez tłumaczenie *Tybetańskiej Księgi Umarłych*, do praktykowania buddyzmu w pierwszej w Polsce wspólnocie zen. Powstała ona z inicjatywy Broll i Urbanowicza, przyczyniając się do rozszerzenia kręgu oddziaływania grupy.

Miejscem spotkań, a właściwie ośrodkiem działalności grupy było mieszkanie-pracownia Broll i Urbanowicza przy ul. Piastowskiej w Katowicach. Grono odwiedzających je osób wykraczało dalece poza pięcioosobowy krąg⁵. Tam artyści podjęli pracę wydawniczą, która co prawda zasięg odbiorców i nakłady miała skromne,

rzy i Krystyna Broll-Jarecka. Ich artystyczną biblią stała się *Teoria widzenia* Władysława Strzemińskiego (początkowo jej fragmenty jako skrypty wykładów udostępnił jego student, katowiczanie, Konrad Swinarski). Grupa była jedną z pierwszych form czysto artystycznego sprzeciwu wobec dominacji socrealizmu w polskiej sztuce. Funkcjonowała do 1958 roku. Zob. Zagrodzki oraz Urbanowicz 2006: 35. Inny artystyczny ensemble tego okresu stanowiła grupa Arkat (Artyści katowiccy, 1964), z którymi przez pewien czas współpracował Urbanowicz.

- 4 Słowo *oneiron* pochodzi z języka greckiego i oznacza ‘sen’. Jak podaje Peter Mraß, autor tekstu zamieszczonego w katalogu wystawy (*Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, źródło elektroniczne), nieformalny związek artystów powstał w 1965 roku w pracowni Broll i Urbanowicza, zaś zakończył swą działalność w 1978 roku, gdy ten ostatni wyjechał do USA. Natomiast według słownika *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku* grupa działała od 1967 do 1974 roku (*Henryk Waniek*, źródło elektroniczne). (Słownik ten jest internetową wersją pierwszego tomu słownika biobibliograficznego o tym samym tytule, opublikowanego przez Wydawnictwo IBL PAN w 2011 roku). Rozbieżność co do datacji początków grupy rozstrzygną najpewniej słowa samego Urbanowicza, który napisał: „Od grudnia 1967 roku, regularnie niż poprzednio, zaczęło się spotykać grono przyjaciół, później nazwane Kręgiem ONEIRON” (Urbanowicz 1996: 87), podobnie Waniek: „ONEIRON, czyli owych pięć osób, które losowym zrzędzeniem spotkały się wiosną 1967 roku” (Waniek 2006: 7) oraz: „Pomiędzy rokiem 1973 a 1974 aktywność zespołowa naszej grupy właściwie wygasła zupełnie. Nie zamarły koleżeńskie kontakty pomiędzy jej uczestnikami, ale zabrakło treści i motywacji do dalszych działań kolektywnych” (Waniek 2006: 10).
- 5 Do owej „galerii sprzymierzeńców” Waniek zaliczył kilkanaście osób, w tym: Zdzisława Beksińskiego („wówczas jeszcze mało znany malarz z Sanoka”, z którym Urbanowicza połączy wieloletnia korespondencja), Andrzeja Kostołowskiego („krytyk sztuki z Poznania”), artystów Hannę Keyhę i Zygmunta Lisa, poetów Ryszarda Krynickiego i Jerzego Illga, a także Stefana Morawskiego, Jerzego Prokopiuka i Jacka Woźniakowskiego (Waniek 2006: 7). Urbanowicz wśród częstych gości wymienia Henryka Mikołaja Góreckiego, ponadto Tadeusza Sławka i Józefa Szajnę (Urbanowicz 2006: 41, 45, 49). Trudno zliczyć wszystkich znakomych twórców, którzy odwiedzali pracownię Urbanowiczów.

pozwalające odpowiadać jedynie na potrzeby grona przyjaciół i znajomych (książki przepisywano na maszynie), lecz ciężar gatunkowy dzieł i nazwiska tłumaczy były pierwszorzędne⁶.

Warto zwrócić uwagę na to, że działalność katowickich twórców była w środowisku artystycznym atrakcyjną alternatywą dla rzeczywistości okresu PRL-owskiej małej stabilizacji, przytłaczającej wszechobecną kontrolą i cenzurą, a także konformizmem postaw i brakiem perspektyw zawodowych i egzystencjalnych⁷. Jak można przeczytać w katalogu wystawy *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*,

Grupa ONEIRON stworzyła wyłom w powszedniości lat 60. Pięciosobowa zrazu grupa skierowana była na ezoterykę, zakładającą istnienie ukrytego źródła, do którego dociera się, idąc w górę rzeki. Tropy prowadzą przez terytoria nowoczesnego wyrazu artystycznego, ale także jego wyklętych rejonów oraz filozofii ducha. Grupa ONEIRON dla kultury polskiej odkryła wiele światów artystycznych, w tym mit czeskiej Pragi oraz alchemii i wiedzy tajemnej, choć podlegającej artystycznej racjonalizacji. Po raz pierwszy w Polsce dogłębnie zainteresowała się buddyzmem-zen (*Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, źródło elektroniczne)⁸.

Sam Waniek, wspominając powstanie Kręgu Oneiron, zwracał uwagę zarówno na realia życia w PRL-u, jak i na specyfikę sytuacji regionu w tym okresie: „Górny Śląsk, jedyny ocalały kawałek całego Śląska, [...] była to najsilniej kontrolowana, eksploatowana i jawnie pogardzana część Polski Ludowej. Kulturalnie oddalona od reszty kraju o setki lat. Obca” (Waniek 2006: 4). Odpowiedzią artystów na duchowe i intelektualne wyjałowienie czasów, w jakich przyszło im żyć i tworzyć, było utwo-

6 Były to głównie publikacje z zakresu kulturo- i religioznawstwa, które nie miały szans ukazać się w oficjalnym obiegu, m.in.: pierwszy polski przekład książki Mircei Eliadego *Alchemicy i kowale*, Carla Gustava Junga *Psychologia a alchemia*, Gustava Rene Hocke’a, *Świat jako labirynt*, *Droga Białych Obłoków* Lamy Anagariki Govindy. Działalność wydawnicza trwała w latach 1965-1973. Inny przykład: w 1967 Antoni Halor wydał w pięciu egzemplarzach nowelę *Zegarmistrz* Gustava Meyrincka (metodą, która można nazwać „zrób to sam” – własny przekład, ilustracje, druk i oprawa) (Urbanowicz 2006: 53). W późniejszym okresie ukazały się przekłady m.in. traktatu religijnego *Księga śmierci. Bardo Thödöl* (przeł. A. Urbanowicz, H. Waniek, wyd. jako rękopis, Galeria Autorska J. Solińskiego i J. Kaji, Bydgoszcz 1983); *I ching – Księga zmian* (przeł. A. Urbanowicz, H. Waniek, Dom Kultury „Agora”, Bydgoszcz 1985) oraz Aldous Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło* (przeł. P. Kołyszko, H. Waniek, Wyd. Przedświt, Warszawa 1991).

7 „Nie byliśmy w żaden sposób związani z systemem oficjalnym, a nawet chwilami czuliśmy jego groźący palec. Naszym wyborem była bowiem niezależność, a nie polityczny czy zawodowy koniunkturalizm. Stąd również podtrzymywaliśmy alians z ruchem *hippies* i jego łagodną rewolucyjnością” – wspominał Waniek (Waniek 2006: 10). Nie tylko jednak rzeczywistość PRL-u, ale i zachodnia cywilizacja oceniane były krytycznie: „Wszyscy byliśmy wtedy zawiedzeni Zachodem. Kto mógł, jechał do Indii, a najlepiej do Nepalu. Przede wszystkim *hippies*, programowo bezdomni. Były to lata ich kulminacji” (Waniek 1997: 80).

8 Niewymieniony z nazwiska autor tych słów nawiązuje wyraźnie do tekstu H. Wańka pt. *Mistyczna aura Śląska* (Waniek 2006).

rzenie własnego środowiska, towarzyskiego kręgu twórców, połączonych zbliżoną wizją sztuki:

Wiedzieliśmy, że trzeba się z tej opresji ratować. Otaczający nas nadmiar materializmu, wraz z całym zakłamaniem sloganów komunistycznych, sam pchał nas w kierunku przeciwnym. Chodziło nam o to, co dla tamtego systemu było nie do przyjęcia. Można powiedzieć, że pracowaliśmy nad mapą ucieczki do prywatnej duchowości (Waniek 2006: 4).

Droga duchowego rozwoju, odzwierciedlająca się w ich sztuce, nie oznaczała jednak eskapizmu, próby ucieczki od ówczesnej rzeczywistości, lecz przeciwnie – wynikała z głębokiej potrzeby zrozumienia rzeczywistości i odkrywania jej sensu. Grupa odrzucała oficjalną sztukę Polski Ludowej, a poszukiwanie alternatywy prowadziło ją od twórczej recepcji surrealizmu do eksplorowania tradycji mistycznej⁹. W przypadku Wańka oznaczało to skupienie się na pismach niemieckich mistyków śląskich. Wynikająca z tych poszukiwań formuła sztuki zbliża ją do koncepcji wtajemniczenia bądź każe rozumieć jako narzędzie rozszyfrowania ukrytych znaczeń świata. Rzec można, że sztuka wedle tej koncepcji to maszyna deszyfrująca.

O trafności powyższego rozpoznania świadczą między innymi duchowi patroni katowickich artystów, których twórczością zaczęli się inspirować. Należeli do nich, oprócz wymienionych już Junga i Meyrinka, Alfred Kubin, Rudolf Steiner, Hermann Hesse, André Breton, Frances Yates, Gustav René-Hocke, Karl-Wolfgang Tröger, z których bodaj najważniejszym okazał się Breton (o jego wpływie na ich poglądy i aktywności piszę poniżej). Tym samym artystyczne i intelektualne poszukiwania kręgu Oneiron stały się impulsem umożliwiającym twórcze przyswojenie przez polską kulturę i sztukę idei rozwijanych kilka (naście) lat wcześniej na zachodzie Europy przez przedstawicieli surrealizmu.

Celem działań grupy stało się poszukiwanie nowej świadomości, przemiana duchowa i rewolucja wewnętrzna (Urbanowicz 2004: 91)¹⁰. Prowadzić do tego miał cykl samokształceniowych spotkań, dyskusji i twórczych działań, wśród których znalazły się dadaistyczne happeningi (np. *Wernisaż dynamiczny*, *Męczeństwo i śmierć Joanny d'Arc*, *Salvador Dali*), pokazy, misteria, wspólnie tworzone filmy¹¹ oraz zasługujący na szczególną uwagę cykl Czarnych Kart, który stał się manifestem ar-

9 Jednocześnie artysta dystansował się od taniej, merkantylnej wersji ezoteryki spod znaku ulicznych nauczycieli, azjatyckiego jedzenia i trocizek: „Już wtedy można było – jeśli tylko ktoś chciał – zorientować się, że większość obietnic to stara tandeta intelektualna w nowym opakowaniu” (Waniek 1997: 74).

10 W przywoływanej publikacji pt. *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku* znajduje się najpełniejszy zbiór materiałów poświęconych działalności Kręgu Oneiron.

11 Jedną z pierwszych realizacji był surrealistyczny film *Chrysopea* (1965-1966, reż. Antoni Halor, scenariusz i scenografia Andrzej Urbanowicz, muzyka Zygmunt Stuchlik) (Urbanowicz 2006: 45).

tystycznym grupy¹². Niezależnie od wspólnych przedsięwzięć artyści prowadzili intensywnie indywidualną działalność twórczą, uczestnicząc w wystawach, odczytach oraz różnego rodzaju happeningach (Waniek 2006: 8)¹³.

Jak uważa Peter Mraś, idea zbioru Czarnych Kart była zapewne kontynuacją myśli Bretona o związku sztuki i magii (Mraś 13). Twierdził on, iż stłumiona przez rozwój cywilizacyjny magia została ponownie odkryta przez surrealizm. Postulował, by jej rolę przejęła sztuka imaginatywna, „wyzwolona z estetyki, etyki i ideologii społeczeństwa mieszczańskiego” (Mraś 13), przy czym szczególne znaczenie przypisywał malarstwu i poezji. W *Drugim manifestie surrealizmu* (1930) Breton postulował „okultację surrealizmu” i uwydatniał rolę surrealistycznych „gier towarzyskich”, to jest kolektywnych rysunków prowadzących do „możliwości utworzenia wspólnej myśli” (Breton 141)¹⁴. Na wpływ surrealizmu Bretona wskazuje bezpośrednio Waniek: „Gdyby do tego naszego przedsięwzięcia szukać jakiejś paranteli, to może byłyby to echa surrealizmu, który zresztą zgodnie respektowaliśmy. Szczególnie jego późną fazę, gdy w latach pięćdziesiątych Breton uległ czarowi okultyzmu i magii...” (Waniek 2004: 177)¹⁵. Myśl o ścisłym związku sztuki i magii pojawiała się wówczas często w środowisku artystycznym, o czym świadczą między innymi słowa Andrzeja Kostołowskiego, jakie wygłosił podczas I Katowickich Spotkań Twórców i Teoretyków Sztuki w 1968 roku: „Kim jest artysta, który próbuje określić swój status przez kontakt z wszechrzeczami? Czym jest jego dzieło?... Czy nie jest on okultystą, jedynie tajemnie i intuicyjnie kontaktującym się z wszechświatem?” (Urbanowicz 2006: 65).

Twórców Kręgu Oneiron, podobnie jak surrealistów, interesowała problematyka wyobraźni i snu¹⁶. Warto w tym kontekście przypomnieć, że do najważniej-

12 Współtworzony przez pięcioro artystów Cykl Czarnych Kart powstawał od grudnia 1967 do października 1969 roku. Składały się nań obrazy, rysunki, symbole graficzne, rękopisy tekstów i sentencji. Jak wspomina Waniek, „ten nieco dadaistyczny leksykon [...] był polem naszego wyznania, tak ideowego, jak estetycznego; a równocześnie dialogu i nauką zgodnej pracy” (Waniek 2006: 8).

13 Autor zwraca tu uwagę na prywatną formułę kooperacji artystów: „...przez długi czas nasz związek miał charakter nie tyle konspiracyjny, co «wewnętrzny». Nie było – do pewnej chwili – potrzeby zewnętrznego manifestowania naszego sojuszu. Widoczny stawał się on dla tych, którzy z różnych powodów wchodzili z nami w bliższe relacje” (Waniek 2006: 8).

14 W 1930 roku Bretona fascynowała przede wszystkim astrologia, między innymi sporządził on szczegółowy własny horoskop. Natomiast w latach czterdziestych i pięćdziesiątych intensywnie studiował alchemię i magię, czego wynikiem było opublikowanie w 1957 roku *Sztuki magicznej* (Mraś 26).

15 Na osobiste powiązanie z ruchem paryskich surrealistów wskazuje Waniek, opisujący swe spotkanie z Hansem Bellmerem (1902-1975) w paryskim mieszkaniu malarza surrealisty Maxa Ernsta jesienią 1970 roku. Artysta urodził się w Katowicach i tam mieszkał do dwudziestego pierwszego roku życia (Waniek 1994). Zanim rodzina wyemigrowała, Bellmer miał w rodzinnym mieście pierwszą wystawę swych prac. Członkowie Kręgu Oneiron założyli Towarzystwo Bellmer.

16 W *Manifestie surrealizmu* (1924) dużo miejsca zajmują rozważania nad funkcją i znaczeniem wyobraźni oraz snu. Breton odcina się w nim od poglądów pozytywistycznych i estetyki realizmu, które traktuje jako „zaprzeczenie wlotu intelektualnego i moralnego”. Opowiada się po stronie wyobraźni, cudowności, odwołań do dzieciństwa i znaczenia przypadku (Breton 55).

szych założeń surrealizmu w malarstwie należało wizualne wyrażanie percepcji wewnętrznej. Jego przedstawiciele fascynowało to, co dzieje się we wnętrzu człowieka, lecz poza jego świadomym wpływem. Czerpali swobodnie z Freudowskiej psychoanalizy. Breton domagał się uznania dla wyobraźni i podświadomości, które miały warunkować pełną i nieskrępowaną ekspresję oraz rozwój możliwości twórczych człowieka. Charakterystyczna dla surrealistów była ponadto postawa buntu i wolności artysty oraz poczucie absolutnego nowatorstwa, co nie przeszkadzało im sięgać do nieodległych doświadczeń dadaizmu, badających rolę przypadku i kombinatoryki. Jedną z ważniejszych koncepcji twórczych była idea pisma automatycznego.

Przyjmując podobne założenia, Urbanowicz zaproponował stworzenie symbolicznego Leksykonu, czyli cyklu Czarnych Kart, których pomysł nawiązywał do wykonywanych przez surrealistów kolektywnie anonimowych i imaginatywnych rysunków¹⁷. Owo „nowe pismo obrazkowe” czy też „nowy Chaos obrazów” to zestaw czarnych kart (70x70 cm) odpowiadających poszczególnym literom alfabetu, które artyści niezależnie od siebie zapelniali piktogramami w kolorze białym, srebrnym lub złotym (każda karta była tworem 3-4 autorów). W efekcie miał powstać „wielki, monochromatyczny fresk, rozłożony na dwudziestu kilku kwadratowych fragmentach” (Waniek 2004: 176). Mraś wskazuje różnorodne źródła inspiracji:

W fascynującą magicznością przestrzeni cyklu Czarnych Kart wplecione zostały różne myśli, koncepcje i wizje: psychologia archetypów i symboli Junga, wizja świata symbolicznego Cassirera, mitologiczne kosmogonie, związki alfabetu i kabały, idea kosmicznego człowieka, makro- i mikrokosmosu, symbolika mandali i misterium wizualizacji hinduskiej tantry, alchemiczny proces duchowego rozwoju człowieka, a także dadaistyczna kpina i szyderstwo. Kształt artystycznej wypowiedzi zrealizowany na płaszczyźnie Czarnych Kart wyznaczyła surrealistyczna forma magiczności sztuki (Mraś 23).

Na jeszcze inną intelektualną motywację cyklu Kart, którego powstawanie łączyło wszak myśl porządkującą z wpływem przypadku, wskazuje jego pomysłodawca, Urbanowicz. Bliska jest mu idea chaosu pojmowanego jako pierwotna siła twórcza: „Tłumienie chaosu powoduje zahamowanie zdolności twórczych, a tym

17 „Piktogramy na Czarnych Kartach przypominają rysunki *cadavre exquis* (wyborny trup). Była to dawna zabawa dziecięca zaadaptowana około 1925 roku przez surrealistów, podczas której 3-4 osoby tworzyły wspólny rysunek. Dzieła te miały uświadomić uczestnikom gry powiązania świata zewnętrznego z wewnętrznym. Surrealistów interesował sam proces twórczy, automatyzm, wyłączenie umysłu krytycznego i otwarcie jego zdolności metaforycznych. Rysunki *cadavre exquis*, interpretowane w kategoriach psychoanalizy Sigmunda Freuda (1856-1939), koncepcji popędów i analizy marzeń sennych, były dla surrealistów symbolicznym kluczem do świata nieświadomości” (Mraś 18). Mogły też nawiązywać do znanych na Śląsku gier dydaktycznych, polegających na wyszukiwaniu wyrazów zaczynających się na literę podaną przez nauczyciela. Szczegółowe omówienie projektu opublikował Urbanowicz (Urbanowicz 1996: 87-91).

samym opór wobec wyobraźni” (Urbanowicz 1996: 89). Fundamentalne dla wszelkiej twórczości znaczenie chaosu pojmuje tak jak Terrence McKenna, który uważa, że:

Proces tworzenia kultury zależy od tego, czy ulegniemy powabowi chaosu. [...] Wyobraźnia to chaos, wyławiamy z niej nowe formy. Akt twórczy to zarzucenie ludzkiej fantazji w ocean chaosu, na którym się unosimy, i próba wydobycia z niego pomysłów... Wierzę, że chaos może stać się wspaniałą skarbnicą uporządkowanego piękna (McKenna, cyt. za: Urbanowicz 1996: 90).

Podsumowując ten etap twórczej biografii artysty, warto zwrócić uwagę na formacyjną rolę Kręgu Oneiron i jego wpływ na dalszą działalność poszczególnych przedstawicieli, co potwierdzają słowa Wańka: „Cały ten okres, zamykający się w niecałym dziesięcioleciu, można rozumieć jako przeciągłą inicjację w sprawy lokalne i uniwersalne, z której czerpiemy do dzisiaj” (Waniek 2006: 5) oraz Urbanowicza: „Echa nadal rezonują w czasie i przestrzeni” (Urbanowicz 2006: 31).

Z czasem Waniek, poszukując nowych środków wyrazu, rozszerzył pole działalności twórczej, przechodząc od malarstwa (którego nigdy nie porzucił) do publicystyki, eseju i – od połowy lat osiemdziesiątych – literatury pięknej. Kolejne pytania i zagadnienia wynikają z zarysowanego tu charakteru pierwszego okresu twórczości Wańka i wiążą się ze sposobem, w jaki artysta skryształizowane wówczas idee i tematy eksplorował później na gruncie literatury. Czy zarysowane wtedy problemy zostały rozwinięte czy też porzucone na rzecz innych, nowych? Jak w późniejszym, dojrzałym okresie twórczości rozumiał on społeczną rolę artysty?

2. „Powołaniem artysty jest obcowanie z tym, co ukryte”. Artystyczny *modus operandi* w prozie Henryka Wańka¹⁸

Waniek jest nie tylko artystą wielu talentów, z powodzeniem uprawiającym malarstwo, grafikę, publicystykę, przekład, esej i powieściopisarstwo, ale też twórcą niezwykle pracowitym i płodnym¹⁹. Centralne znaczenie w jego pisarstwie mają

18 Zacytowane w tytule słowa pochodzą z przywoływanego już artykułu (Waniek 2006: 5).

19 Pomijam obszerny dorobek plastyczny, który nie jest przedmiotem tego szkicu, by wymienić opublikowane dotąd następujące książki eseistyczne i powieści Wańka: *Dziady berlińskie* (1984), *Hermes w Górach Śląskich* (1994), *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca* (1996), *Pitagoras na trawie* (1997), *Imny Hermes* (2001), *Finis Silesiae* (2003, nagroda Fundacji Kultury „Promocja”, finał nagrody Nike), *Martwa natura z niczym. Szkice z lat 1990–2004* (2004), *Wyprzedaż duchów* (2007), *Sprawa Hermesa* (2007), *Katowice-blues czyli Kattowitz-Polka* (2010), *Notatnik i modlitewnik drogowy* (2013), *Jak Johannes Kepler jadąc do Żagania na Śląsku zahaczył o księżyc* (2015), *Cmentarz nieśmiertelnych* (2015), *Obcy w kraju urodzenia* (2016), *Miasto niebieskich tramwajów* (2017), *Szalone życie Macieja Z.* (2018). Osobne studium wymagałaby zapewne kwestia korespondencji między twórczością plastyczną

kwestie takie jak pamięć i miejsce przeszłości w teraźniejszości, natura i krajobraz, mistycyzm i mit. By przybliżyć się do ich wyjaśnienia, należałoby przeanalizować obecne w książkach Wańka literackie wyznaczniki konstrukcji podmiotu i pamięci, mityzacji oraz formy gatunkowej. Istotne będą również te fragmenty tekstów, które wskazują na świadomość twórczą pisarza.

2.1.

Podmiot-bohater utworów Wańka to wędrowiec, eksplorator poszukujący prawdy o krainie, która go zafascynowała. Zapłacił w śląskiej ziemi korzenie dzięki własnym wyborom i zaangażowaniu w poznawanie przeszłości tego regionu. Pasja krajoznawcza, wędrówki, lektury, wreszcie zgromadzona wiedza sprawiają, że staje się on Ślążakiem z umiłowania, lepiej – jak pisze Wojciech Browarny – rozumiejącym tę krainę niż niejeden jej obecny mieszkaniec:

Emocjonalne zaangażowanie w kulturowy przekaz Sudetów i fascynacja jego twórcami prowadzi podmiot Wańka do empatii dla poprzedników, przekraczającej ich narodowe czy polityczne lojalności, a nawet dalej – do poczucia ponadczasowej wspólnoty ducha z tymi, i tylko tymi, którzy pojmując tutejsze dziedzictwo, potrafili je zachować i powiększać (Browarny 247).

Jedną z podstawowych kwestii poddawaną ocenie w esejach Wańka jest stosunek ludzi osiadłych na Śląsku po wojnie do jego historycznej spuścizny. Narrator surowo osądza każde naruszenie kulturowego bądź naturalnego dziedzictwa. Tropi i wytyka dowody destrukcji dziedzictwa materialnego, jak i zafałszowania

i literacką Wańka. Wstępnie można stwierdzić szereg analogii na poziomie tematyki, pojedynczych motywów i symboliki jego dzieł. Istnieją obrazy inspirowane treścią książek, które można by uznać za przykład przekładu intersemiotycznego bądź po prostu za ilustrację do książek, jak np. znajdujące się w posiadaniu piszącej te słowa akwarele wzorowane na fotografiach Karla Franza Klozego, którego album *Die Schlesische Landschaft* (Breslau 1942) stał się punktem wyjścia do historii opowiedzianej w powieści *Finis Silesiae* (kilka z nich zamieszczono w książce). Tworzenie cyklu akwarel towarzyszyło powstawaniu powieści, o czym świadczą widniejące na nich tytuły i daty powstania: *Nach Karl Franz Klose (87) Landeskronen bei Görlitz*, September 1998 (Łagów koło Zgorzelca); *Schwedeldorf*, Henryk Waniek, Aug. 2003. Obraz ukazujący zmrok zapadający nad wioską Szalejów przedstawia dokładnie tę samą perspektywę co wykonana około 60 lat wcześniej fotografia. Podobnie widok wzniesienia o nazwie Landeskronen przedstawia na pracy Wańka bliźniaczy punkt widzenia co na fotografii Klozego. Artysta przygląda się w powieści i na obrazie temu, co zmieniło się w krajobrazie (nie ma już np. klonu, spod którego przed laty wykonane zostało zdjęcie w Schwedeldorf), ale też wykonując dziś akwarele, ukazuje ponadczasowe piękno Śląska. Można sądzić, że dąży do zatarcia różnicy czasu i wbrew biegowi historii pragnie przywrócić zerwaną ciągłość śląskiej kultury. Innym przykładem tego, jak malarstwo Wańka rezonuje w jego twórczości literackiej, jest obecna w *Obcym w kraju urodzenia* poboczna postać malarza Juszcza, będąca – jak można się domyślić – *alter ego* autora i nabierająca istotnego znaczenia w finale powieści, gdy dopełnia się proces uzyskiwania samoświadomości przez głównego bohatera, niemieckiego korespondenta prasowego, który dzięki obrazom malarza uświadamia sobie, czym jest poszukiwana przez niego prawda o Polsce – kraju jego urodzenia (Waniek 2016: 338-341).

zbiorowej świadomości. Browarny zalicza te książki do „narracji o polskiej odpowiedzialności i wstydzie za degradację Gór Śląskich” (Browarny 242). Zwraca uwagę na to, że Waniek pisze o historycznej przynależności ziem śląskich do innej, tzn. zachodniej cywilizacji, i klęsce jej osiągnięć po 1945 roku. Śląsk stanowił bowiem nie tylko pogranicze z sąsiednimi państwami, ale był też zdaniem pisarza krainą bliższą kulturze zachodniej niż pozostałe regiony Polski. „Tutaj poblizze cywilizacji europejskiej wyczuwało się silniej niż w rdzennej głębi kraju” (Waniek 2006: 5). Nie prowadzi to jednak autora do narodowych resentymentów czy historycznych rozliczeń, bowiem potrzeba sprawiedliwego osądu XX-wiecznych dziejów regionu wiedzie do próby włączenia przeszłości w żywą terażniejszość.

Na pierwszy plan w literackiej twórczości Wańka wysuwa się zagadnienie pamięci. Spośród kilku rozpowszechnionych we współczesnej nauce teorii pamięci chciałabym do wyjaśnienia fenomenu pamiętania przeszłości w jego śląskich książkach przywołać koncepcję miejsc pamięci. Wedle jej twórcy, Pierre’a Nory, pamięć tworzy historię drugiego stopnia (Traba, Hahn 16)²⁰. W latach dziewięćdziesiątych koncepcja ta zyskała znaczny rezonans w naukach społecznych i humanistycznych. Następnie Hagen Schulze i Etienne François w książce *Deutsche Erinnerungsorte* (München 2001) doprecyzowali zakres znaczeniowy tej kategorii, twierdząc, że „miejsce pamięci” jest metaforą o sensie o wiele szerszym niż tylko przestrzenny, jest toposem w dosłownym znaczeniu. Miejsca pamięci mogą istnieć w sposób materialny i niematerialny, bowiem:

należą do nich i realne, i mityczne postacie i zdarzenia, budynki i pomniki, instytucje i pojęcia, książki i dzieła sztuki. [...] Chodzi o długotrwałe, konstytutywne dla wielu pokoleń punkty krystalizacyjne pamięci zbiorowej i tożsamości, które stanowiąc część społecznych, kulturowych i politycznych zwyczajów, zmieniają się w zależności od tego, jak zmienia się ich postrzeganie, przyswajanie, używanie i transponowanie (Schulze, François 17, cyt. za: Traba, Hahn 10).

Uwzględniając powyższe, należy powiedzieć, że Śląsk jest niezwykle bogatym miejscem pamięci dwu narodów: polskiego i niemieckiego. To samo miejsce nie oznacza wszakże wspólnej pamięci. Wydaje się, że Waniek występuje jako obrońca pamięci przeszłych, niemieckich mieszkańców Śląska oraz kultury, którą stworzyli. Należy to rozumieć jako dążenie nie do jednostronnego oglądu, lecz jedynie

20 Naukowy namysł nad kategorią miejsc pamięci jest kontynuacją badań nad pamięcią zbiorową, zainicjowanych w 1925 roku przez francuskiego socjologa Maurice’a Halbwachsa. W polskim dyskursie naukowym dopiero od kilku lat pojawiają się publikacje na temat „miejsc pamięci” oraz „kultury pamięci”, rozpowszechnionej zwłaszcza w Niemczech dzięki pracom Jana i Aleidy Assmannów. Zob. np. monumentalny dwujęzyczny cykl *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, red. R. Traba, H.H. Hahn, M. Górny, K. Kończal, t. 1-9, Warszawa/Paderborn 2012-2015; *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009; *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.

do przywrócenia należnego im miejsca w historii regionu. Autorowi towarzyszy świadomość, iż kataklizm II wojny i następujące po nim dziesięciolecia PRL-owskiej polityki historycznej, polegającej na wybiórczym traktowaniu przeszłości w imię aktualnych potrzeb politycznych, wymagają od twórcy odpowiedzialności. Historia nałożyła na artystów pewne zobowiązanie. W omawianych książkach polega ono na nakazie odpominania i pamiętania. Pisarz przyjmuje na siebie rolę strażnika pamięci, odkrywającego i kultywującego prawdę o śląskiej ziemi, jej przeszłości i wielowiekowej koegzystencji przedstawicieli różnych narodów, których dorobek złożył się na niepowtarzalną całość stanowiącą o kulturowej specyfice Śląska.

Waniek scala umiejętnie dwa plany narracyjne, związane z pamięcią jednostkową oraz pamięcią zbiorową. Browarny następująco charakteryzuje sposób, w jaki artysta konstruuje oddziałujące na siebie nawzajem pamięć biograficzną i monumentalną:

Jego opowieść jest mitotwórcza, zarazem oparta na osobistym doświadczeniu, ale i kreacyjna, gdyż to doświadczenie wykracza poza świat empiryczny i egzystencję. Autor łączy oba wymiary pamięci w ten sposób, że wychodząc od realnej biografii, wkracza w sferę kultury symbolicznej i mitu lokalnego, które indywidualnym przeżyciom nadają znaczenie ponadjednostkowe. Z drugiej strony przestrzeń, historia i tradycje Sudetów są ożywiane poprzez ich „czytanie” w perspektywie osobistej (Browarny 256).

Książki eseistyczne i powieści Wańka zbliża do siebie konstrukcja podmiotu-wędrowcy, protagonisty autobiograficznie utożsamianego z autorem, przekraczającego swobodnie granice nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie. Na przykład w powieści *Finis Silesiae*, której akcja rozpoczyna się w 1937 roku i trwa do końca wojny, tożsamy z autorem narrator ujawnia swą obecność, dzieląc się wiedzą, jaką dysponuje dzisiaj. Zdradza, co zdarzyło się kilkadziesiąt lat później, jak zmieniały się przedstawiane miejsca, ujawniając tym samym, że opisuje świat, do którego nigdy nie należał. Wyraźnie zaznaczony dystans narracji, fakt, że narrator znajduje się na zewnątrz świata przedstawionego, umożliwia swobodne pokonywanie różnic czasowych. Tego rodzaju rozdwojenie podmiotu sprawia, że ma on – zgodnie z typologią przedstawioną przez Ryszarda Nycza – charakter sylleptyczny w jego drugim, egzystencjalnym wariantcie, a zatem należy go rozumieć równocześnie jako „ja” empiryczne i „ja” tekstowe, autentyczne i fikcyjne (Nycz 49-50). Oznacza to specyficzną relację podmiotu i tekstu, która przyjmuje charakter interferencji, dwukierunkowego oddziaływania.

Pisarz ukazuje Śląsk w całym jego kulturowym bogactwie i historycznej złożoności jako polsko-niemiecko-czeskie pogranicze. Magdalena Rabizo-Birek trafnie zauważa, że

Opis podróży mistycznej... nie ukazuje losów konkretnych narodów, lecz jest "opowieścią o ludziach, których połączyło ponad wiekami zamieszkiwanie na tej samej ziemi.

Porozumienie między Polakami, Czechami, Niemcami, Ślązakami zamieszkującymi Śląsk w różnych okresach dokonuje się w jego książce dzięki samemu faktowi [...] podlegania działaniu szczególnego klimatu, a więc wszystkiemu co mieści się w pojęciu *genius loci* – fenomenowi miejsca” (Rabizo-Birek 1997:114).

Z tego powodu czymś bezcelowym i anachronicznym jest jednowymiarowa, podbudowana ideologicznie pamięć etniczna, „nieproduktywna w stosunku do terenów o palimpsestowej przeszłości” (Browarny 242-243). Ponieważ książki Wańka rozgrywają się na etniczno-kulturowym pograniczu, warto zwrócić uwagę na charakterystyczną dla takich obszarów odmienność, ale i nakładanie się na siebie perspektyw narodowych, w tym wypadku głównie polskiej i niemieckiej. Autor dystansuje się od tej opozycji, zastępując ją śląską świadomością regionalną. Chodzi tu o

pamięć śląskocentryczną i pamięć europocentryczną, które Waniek integruje kosztem panującej przez powojenne dekady narracji polskocentrycznej. [...] Autor ciągle z nią dialoguje, kwestionując jednak jej status opowieści bazowej – metabytu, który określa sens i wartość wszystkich innych pamięci miejsca (Browarny 256).

W tym kontekście należy podkreślić koncyliacyjny ton jego utworów. Autor, moim zdaniem, w kolejnych książkach rozwija i precyzuje swój – jak można by go zapewne nazwać – ponadnarodowy „wielki projekt”, dotyczący przywracania i re-interpretowania przeszłości oraz jej wprowadzania do teraźniejszości i przyszłości. Przyjmuje przy tym perspektywę humanistyczną – nie partykularną, narodowo-etniczną, lecz ogólnoludzką. Według Browarnego, Waniek

redukuje pamięć zbiorową na rzecz kulturowej, tzn. uwalnia dzieje lokalne od uproszczeń i narodowych pretensji, a w zamian [...] wpisuje w przeszłość miejsca uniwersalną wspólnotę, w której mogą uczestniczyć też współcześni; naturalnie tylko wybrani. Autor, akcentując dystans do etyki i historii jako stanów świadomości kolektywnej, proponuje czytelnikom porozumienie estetyczne. Nie projektuje żadnej społecznej rzeczywistości dla wszystkich. [...] Tożsamość szkicowana w esejach Wańka jest elitarna i ulotna, pochwytna jedynie w książkach, ideach i pamięci kulturowej (Browarny 257-258).

Wypada zasadniczo zgodzić się z powyższymi słowami badacza, z jednym wszakże zastrzeżeniem: pamięć kulturowa jest pamięcią zbiorową, zatem zastosowane powyżej rozróżnienie budzi pewne wątpliwości, które rozwiać może przypomnienie koncepcji pamięci kulturowej Assmanna (Assmann 2008)²¹.

21 Pamięć kulturowa to, wedle Assmanna, pojęcie nadrzędne w stosunku do pamięci jednostkowej, odnosi się do sfery ponadindywidualnych, zinstytucjonalizowanych mechanizmów transmisji spo-

Żywioł historii jest w tej prozie wszechobecny. Jak zauważa bohater *Finis Silesiae* Paul Scholz, „moim ulubionym kierunkiem jest przeszłość. Tam wszystko jest pewne i zrobione” (Waniek 2003: 214). Narracje Wańka są przedstawieniem „długiego trwania” kultury śląskiej, które ma ogromne znaczenie dla współczesności. Pisarz eksploruje przeszłość śląskich miejsc, pojmując ją jako dziedzictwo będące zobowiązaniem. Dziedzictwo zobowiązuje do pamiętania. Pisarzowi chodziło między innymi o docieranie do prawdziwej historii Śląska, na przekór zafalszowaniom oficjalnej propagandy i historiografii: „Zrazu mieliśmy więc tylko mglistą świadomość bogactwa tutejszych tradycji. Łatwo to zrozumieć, skoro po roku 1945 Polska narzuciła Śląskowi wersję historii wysaną z palca, odrażająco fałszywą i pozbawioną kulturalnych korzeni” (Waniek 2006: 5). Toteż pisarz stawia przed sobą zadanie poszukiwania prawdy o Śląsku i jego dziejach. W takim ujęciu literatura staje się medium pamięci.

2.2.

Artysta w swej twórczości wielokrotnie dawał wyraz przekonaniu o mistycznej naturze otaczającego świata. W szkicu pt. *Mistyczna aura Śląska*, wspominając działalność Kręgu Oneiron, pisał: „Powołaniem artysty jest obcowanie z tym, co ukryte. Można oczywiście uprawiać sztukę bez tajemnicy i tak czyni większość. My natomiast chcieliśmy stworzyć wyłom w spętanej powszedniości” (Waniek 2006: 5). Koncepcja rzeczywistości zakładająca istnienie tajemnicy, wiodąca do odkrywania tego, co ukryte, dotyczyła nie tylko sposobu uprawiania sztuki, ale też okazała się ściśle związana z konkretnym miejscem, narodziła się bowiem na Śląsku: „Gruntem naszego porozumienia była mistyka i zrazu nie postrzegaliśmy faktu, że sens naszych działań jest także związany z konkretnym tłem geograficznym; że to wszystko nie mogło się zdarzyć gdzie indziej niż na Śląsku” (Waniek 2006: 5).

Poszukiwanie motywów mistycznych w przedstawianej rzeczywistości pozostało trwałym rysem twórczości literackiej i malarskiej Wańka. Jego podróże po Śląsku nie znają granic przestrzeni ani czasu – pisarz nie dzieli Śląska na Górny i Dolny, traktuje go jako całość, czego wyrazem jest tytuł jednej z książek eseistycznych: *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257-1957*. Jego zdaniem ludowy mistycyzm jest jedną z najważniejszych cech kultury Śląska, emanacją jego *genius loci*. Przez całe wieki śląskie góry i ich skarby, bogactwa mineralne, przyciągały uwagę „europejskiej elity nauk tajemnych” (Waniek 1995: 63-64). Pisarz sięga do dawnych podań na temat Sudetów, gdzie szukali schronienia Łużycanie uchodzący w X wieku przed naporem chrześcijaństwa, którzy mieli tu założyć nowy ośrodek

łecznej pomiędzy generacjami w danej społeczności. Tak pojmowana pamięć kształtuje wtórnie świadomość jednostek, wprowadzając je w zakres tego, co wspólnota chce przechować. Pamięć jest też nadrzędna w stosunku do historii, ponieważ „historia to rezultat działania i pamiętania. Historia jest nam dana wyłącznie przez pamięć, a to, co się dzieje, zostaje zapamiętywane tylko jako działanie” (Assmann 243).

kultu swego boga Flinsa. W późniejszych czasach Walonowie poszukiwali skarbów, w śląskie góry uciekali przed prześladowaniami religijnymi między innymi ewangelicy w okresie kontrreformacji. Śląski mistycyzm wytworzyć się miał dzięki temu, że region jest, jak to trafnie ujął Sergiusz Sterna-Wachowiak, alchemicznym

tygłem narodów, kultur i wyznań czynnym długie wieki, podczas których usiłowano zapośredniczyć ziemię w niebie albo chociaż sprowadzić niebo na ziemię, choćby pod postacią Nowego Jeruzalem w Wambierzycach, a Nowego Syjonu we Wschowie (Sterna-Wachowiak 26).

Duchowa strona rzeczywistości przyjmuje w tej twórczości ucieleśnienie w postaci lokalnych duchów, bóstw i demonów. Stają się one miejscami żywej pamięci. Przypomnijmy, że miejsca pamięci istnieją nie tylko na mapie czy w realnej przestrzeni, ale mogą istnieć także w sposób niematerialny, ponieważ „należą do nich i realne, i mityczne postacie i zdarzenia, [...] pojęcia, książki i dzieła sztuki. [...] Chodzi o długotrwałe, konstytutywne dla wielu pokoleń punkty krystalizacyjne pamięci zbiorowej i tożsamości” (Schulze, François 17, cyt. za: Traba, Hahn 10). Nie są to więc tylko wydarzenia historyczne, ważne postacie dziejowe, lecz także fenomeny kulturowe czy nawet wytwory wyobraźni. Do tak rozumianej śląskiej spuścizny memorialnej wspólnej dla obydwu narodów należy Rübezahl-Liczyrzepa. Analogiczne pod pewnymi względami miejsca pamięci dwu narodów często jednak pełnią w ich tożsamości zbiorowej odmienne funkcje.

Rübezahl i Flins, istoty nie-ludzkie, choć bliskie człowiekowi, są według legend potężnymi demonami, nie zdołały wszakże ochronić swej krainy przed zniszczeniem. Pierwszy, po wojnie przemianowany przez polskich krajoznawców na Liczyrzepę (Sykulski)²², jest duchem opiekuńczym Karkonoszy, drugi natomiast, łżycki bóg śmierci i odrodzenia, utracił wówczas swe miasto (Bad Flinsberg) wyparty przez chrześcijańskiego świętego Świerada, który dla politycznych decydentów okazał się bardziej akceptowalny niż bóstwo przedwojennych mieszkańców kurortu.

Bóstwa i demony także wyklęto i wypędzono – przede wszystkim z pamięci i toponimii regionu – razem z Niemcami i Łużyczanami. [...] Chrystianizację kultury Słowian zachodnich, rozpoczętą przez germańskich władców w średniowieczu, dokończyli po 1945 roku – znowu w sojuszu ołtarza i tronu – polscy katolicy i komuniści (Browarny 248).

U Wańka Flins pełni rolę ducha dziejów, patronuje bowiem historiozofii regionu, w którego dziejach upadek i kulturowy schyłek przeplatają się z odrodzeniem i wzrostem. (Browarny 248)

22 Autorem spolszczenia oryginalnej nazwy Rübezahl był Józef Sykulski, który zaraz po wojnie wydał broszurę zatytułowaną *Liczyrzepa, żyły duch Karkonoszy i Jeleniej Góry* (Jelenia Góra 1945).

Śląski mistycyzm nie sprowadza się oczywiście tylko do ludowych podań i legend o duchach, do opowieści o poszukiwaczach skarbów i alchemikach, lecz bodaj najmocniej wyraża się on w bogatej tradycji mistycznej, wypracowanej przez szereg znaczących śląskich myślicieli, których pisarz uczynił duchowymi patronami swych wędrówek po Śląsku i jego historii. Wiele uwagi poświęca on Johannesowi Schefflerowi, zwanemu Aniołem Ślązakiem, który jest też przykładem śląskiej wielokulturowości. Śląskim mistykom autor poświęcił dużo miejsca w swoich książkach, zwłaszcza w tej pod wymownym tytułem *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257-1957*. Towarzyszą mu Mikołaj z Oświęcimia, Angelus Silesius i Ahaswer – Żyd Wieczny Tułacz. Postacie historyczne, na przykład Scheffler, stają się przewodnikami narratora, jakby na wzór *Boskiej komedii* Dantego. Inną wielką postacią śląskiego baroku w niemieckiej kulturze, która fascynuje pisarza, jest Jakub Böhme. Paul Scholze w *Finis Silesiae* oprowadzający Brigitte po Zgorzelcu przywołuje słowa swego wykładowcy, docenta Peuckerta, który uważał, że pisma mistyczne Böhme'go zawierają znaczenia, których zabrakło w Biblii, i że zgorzelecki szewc dopisał brakujące części Księgi Genesis (Waniek 2003: 261). Pisarz charakteryzuje śląskiego mistyka jako „istotę z geograficznego i duchowego pogranicza. Przekraczając tę granicę w porywach mistycznego uniesienia, zajmował się – jak to z mieszkańcami pogranicza bywa – przemytem wiedzy o tamtej stronie rzeczywistości” (Waniek 1996: 101). W czasach Böhme'go Śląsk był ośrodkiem silnego oddziaływania zwolenników Paracelsusa. Jak zauważa Jarosław Petrowicz, „nie przypadkiem u Wańka pojawiają się takie postacie jak Paracelsus, Hermes Trismegistos, autor idzie bowiem śladami śląskich mistyków. [...] Zasadą rzeczywistości okazuje się życie i ruch. Sama wyobraźnia zaś ma moc magiczną” (Petrowicz 188). Konstatacja ta koresponduje ze wskazanym w pierwszej części artykułu bliskim artyście związkiem sztuki i magii.

Charakterystyczne dla obszarów pogranicza zmiany przebiegu granic wiążą się z historycznym zjawiskiem wysiedleń – nie tylko dotychczasowych mieszkańców, ale także śladów ich kulturowego dorobku oraz z wymazywaniem wszelkiej pamięci o nich. W ten sposób cały Śląsk staje się w prozie Wańka, zgodnie z tytułem jednego z utworów, „cmentarzem nieśmiertelnych”, których pisarz – wbrew celowemu zapomnieniu, świadomej degradacji w powojennych dziesięcioleciach oraz przemijaniu czasu i obojętności współczesnych – pragnie przywrócić do żywej pamięci i którym chce oddać należne im miejsce w kulturowym panteonie Śląska. Nie chodzi jednak tylko o to, by przeszłych mieszkańców nieco sentymentalnie „ocalić od zapomnienia”. Idzie o to, by – na przekór nielaskawej historii i inercji upływającego czasu – przywrócić „nieśmiertelnych” do świata żywych, by „przekraczać dystans czasu i narodowych uprzedzeń, zmieniając cudzą przeszłość we wspólną terażniejszość” (Browarny 249). Jak bowiem stwierdził pisarz w jednej z pierwszych książek: „Kluczem do terażniejszości jest przeszłość” (Waniek 1997: 6).

W *Cmentarzu nieśmiertelnych* Waniek przewycięża pesymistyczną wizję lska zawartą w *Finis Silesiae*, w której ukazal brutalny kres niemieckiej formacji kulturowej na Śląsku, unicestwionej nie tylko przez działania wojenne, ale też bezrozumnie niszczonej przez powojennych osiedleńców i ich potomków. W nowszej ksiązce pojawiają się nuty optymizmu. wiadomoc schylku została zastąpiona przez przeświadczenie o wiecznej zmianie, w której po doświadczeniach kresu następuje przemiana i odrodzenie. Rzecz można, iż zgodnie z Eliadowskimi kategoriami czasu świeckiego i witego (Eliade) zmienności charakterystycznej dla czasu historycznego towarzyszy trwały czas mityczny, którego wyrazicielem jest u Wańka lski *genius loci*. Wspowystepowanie dwóch porządków czasowych, historycznego i mitycznego, wplywa na takie ukształtowanie świata przedstawionego, dzięki któremu zyskuje on glbszy wymiar, a perspektywa materialna i duchowa nakładają się na siebie. Jak trafnie napisal Petrowicz, „Śląsk Henryka Wańka to dziedzina przeżycia mistycznego, świat realiów jest jednoczesnie przestrzenią duchową” (Petrowicz 160).

2.3.

Waniek najchętniej wypowiada się w formie eseju. Wiekszoc jego literackiego dorobku ma charakter eseistyczny, lecz nie brakuje w nim także powieści, z których największy rozglos zasluzenie zdobyla *Finis Silesiae*. Alois Woldan zwraca uwagę na trzecią, pośrednią formę gatunkową lskich utworów Wańka (Woldan 1), która można by, jak sądzę, nazwać fabularyzowanym esejem, inaczej niż klasyczny esej zawiera on bowiem jakas fabule. Jego utwory są najczęściej zapisem rzeczywistej lub imaginacyjnej wędrówki. Nie są one jednak przykładami „czystego” podrozopisarstwa, ponieważ – jak zauważa Woldan – „nie są to opisy tego, co widzi się na poszczególnych etapach drogi, lecz tego, co jest rekonstruowane, to znaczy wydarte przeszłości” (Woldan 2).

Pisarz w swych ksiązkach z upodobaniem posluguje się opowieścią wspomnieniową, wlczana do glwnego toku narracji, a także biografią inkrustowaną anegdotami. W taki sposób kreuje w *Cmentarzu nieśmiertelnych* (Waniek 2015) portret karkonoskiej kolonii twórców osiadlych na przelomie XIX i XX wieku w Szklarskiej Porębie. Utwór ten to powiec o artystach polczona z motywami legendarnymi (Browarny 253). W lskich ksiązkach pojawiają się też ekfrazy fotografii (jak w *Finis Silesiae*, gdzie cykl fotografii krajoobrazow lska pełni rolę fabularnej osnowy, jako że bohaterowie wędrują trasą wyznaczoną przez miejsca uwiecznione na poszczególnych zdjeciach) oraz obrazów, wśród których wyjątkową rolę pełnia panoramy Caspara Davida Friedricha. Ten romantyczny niemiecki malarz, znany z niezwyklych pejzaży ukazujących dramatyczny teatr natury oraz z obrazów analizujących stosunek czlowieka i przyrody, należy do ulubionych malarzy Wańka. Najslynniejsze dziela Friedricha powstały na Rugii, ale artysta ten odwiedzal też szkicownikiem także Riesengebirge (Karkonosze), o czym wiadcza na przyklad prace powstałe

około 1810 roku: akwarela znana jako *Widok Karkonoszy* czy płótno *Poranek w Karkonoszach* (Bałus 110)²³. Pisarz snuje o nim refleksje w kilku szkicach zamieszczonych w tomie *Martwa natura z niczym*. Elżbieta Dutka zwraca uwagę na to, iż „niemiecki artysta na swoich obrazach przedstawiał postaci odwrócone tyłem do widza, zapatrzone w przedstawiony krajobraz i kierujące na niego całą uwagę oglądających” (Dutka 248). Analogicznie wykadrowane zostały zdjęcia umieszczone i omawiane w *Finis Silesiae*. Jej bohater wskazuje Friedricha jako ulubionego malarza, mówiąc: „To mistrz krajobrazu. Znanca utajonej w nim świętości” (Waniek 2003: 245). Jego słowa wskazują na szczególny, kontemplacyjny stosunek do pejzażu, łączący postawę emocjonalną z intelektualnym namysłem.

Można by uznać bez wielkiego ryzyka błędu, że Waniek należy do postromantycznego nurtu polskiej sztuki jako twórca prowadzący samodzielne poszukiwania na temat miejsca człowieka w świecie, jego relacji wobec natury oraz ukazujący kreacje bohaterów jako indywidualistów i buntowników. Wędrując po śląskich górach i dolinach, podmiot Wańka uruchamia romantyczny topos czytania w księdze natury. Jest ona dla niego nie tylko sceneryą, na której tle dzieje się historia. Podąża zatem śladami alchemików, geomantów, karkonoskich laborantów, przypominając towarzyszące im bóstwa i duchy miejsc. Pisarz pojmuje drogę jako tekst, rozumie ją jako niekończący się epos, „analfabetyczną literaturę”, uznaje ją za „wzorcowy przekaz hermetyczny” (Waniek 1995: 71). Także góry postrzega jako obszar wiedzy tajemnej, uważa, że są „napisanym przez samą naturę traktatem filozoficznym. Można go, znając odpowiedni język, studiować” (Waniek 1995: 71).

Fabula *Finis Silesiae* oparta została na motywie podróży. Główny bohater Paul Scholze pokazuje ukochanej Brigitte najpiękniejsze miejsca na Śląsku, który przemierzają ze wschodu na zachód. Będąc na zamku Gryf, bohaterka „zobaczyła stamtąd obraz przede wszystkim niewyraźalnie piękny. Ale dla Paula był to najbardziej treściwy optyczny poemat; palindrom dający się czytać we wszystkie strony świata” (Waniek 2003: 274). Pejzaż staje się więc tekstem, który dzięki wprawnemu, uważnemu spojrzeniu można czytać. Szczególnie ważna jest kreacja przestrzeni tego świata, który autor traktuje jako księgę. Tekstem do odczytania staje się mapa albo widok okolicy oglądanej z góry. „Natura ukazuje bohaterom swe piękno, dzięki rozumiejącej myśli wychodzi z ukrycia” (Petrowicz 174). Kreacja głównego bohatera jako artysty-fotografika, przemierzającego Śląsk z aparatem, umożliwiła ukazanie piękna krajobrazu i terapeutycznych efektów obcowania z przyrodą. W książce tej ożywają romantyczne koncepcje natury i prądy mistyczne rozpowszechnione w Niemczech od końca XIX wieku, takie jak teozofia, antropozofia, panteizm. Dzie-

23 Analiza akwareli znajduje się w pracy Wojciecha Bałusa, który stwierdza: „Friedrich [...] malował przez całe życie jeden obraz. Celem jego było uchwycenie jakiejś symbolicznej treści świata, relacji stworzenia do Boga i Boga do stworzenia oraz miejsca człowieka w całym tym konglomeracie” (Bałus 111).

ki kontaktowi z naturą bohaterowie doznają wewnętrznego oczyszczenia i odnowy. Otwierając się na świat, czują, że zbliżają się do sacrum²⁴.

Zwraca uwagę głębokie zaangażowanie emocjonalne pisarza w przedstawianie śląskiej problematyki. Rabizo-Birek nazywa go „górnikiem śląskiej kultury, odsłaniającym jej bogate, a ukryte lub zapomniane pokłady” (Rabizo-Birek 1998: 118). Ta odwołująca się do geologii metafora służy do określenia sposobu, w jaki pisarz eksploruje teksty kultury. Wiedza o przeszłości regionu została zapisana między innymi w języku, który go opisuje. Waniek podaje szereg przykładów praktyki onomastycznej zmierzającej do symbolicznego zawłaszczania krainy przez kolejne władze państwowe. Ukazuje manipulacje językowe i przemianowywanie rzeczywistości za pomocą nowomowy, rozwijanej przez rzeszę tzw. *Quellenforscherów*, o czym świadczy na przykład historia nazwy góry Ślęży (Waniek 2003: 252). Ten sam mechanizm powtórzy się, gdy po wojnie zajmą te ziemie przedstawiciele Polski Ludowej. Pisarz dobrze wie o tym, że nazwy własne pełnią w tekście funkcję tropów toponomastycznych, tworząc w ten sposób dyskurs pamięciowy (Rybicka 195-197).

Jak wynika z powyższych rozważań, Waniek pozostał wierny problematyce odkrytej na początku drogi twórczej. Nieustannie rozwija ją i pogłębia. Pisarz łączy w swej sztuce – jak była mowa na początku – przeciwstawne modele, outsiderski i powinnościowy, przechodząc od dominującego w początkowym okresie twórczości modelu artysty skoncentrowanego na zagadnieniach estetyki do modelu odpowiedzialności za rzeczywistość, szczególnie tę najbardziej autora interesującą, związaną ze Śląskiem i jego historyczną spuścizną, istotną dla współczesności i przyszłości. W trwającej już ponad pół wieku działalności twórczej udało mu się zachować wewnętrzną autonomię i konsekwentnie podążać własną drogą.

BIBLIOGRAFIA

- Abraham Ralph, McKenna Terrence, Sheldrake Rupert. *Zdążyć przed Apokalipsą*. Przeł. Sławomir Studniarz. Bydgoszcz: Limbus, 1995.
- Assmann, Jan. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przeł. Anna Kryczyńska-Pham. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- Bałus, Wojciech. „Osiągalne – nieosiągalne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Dawida Friedricha”. *Miejsce rzeczywiste. Miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1999. S. 107-128.

24 Waniek nawiązuje do historycznego zjawiska. Paul i jego towarzysze, wędrujący w latach trzydziestych XX wieku po górach czy słuchający przy ognisku rozważań antropozofa Webera (a pojawiają się też nazwiska Rudolfa Steinera i Wilhelma Bölscheho), są reprezentantami autentycznego ruchu miłośników natury, którego zwulgaryzowaną mutacją była „blubo”, o czym pisałam przy innej okazji (Ćwiklak 54-78).

- Breton, André. „Drugi manifest surrealizmu”. *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Wyb. i przeł. Adam Ważyk. Warszawa: Czytelnik, 1976. S. 125-148.
- Browarny, Wojciech. „Sudety wyklęte. Pamięć Gór Śląskich w polskim eseju, reportażu i literaturze historyczno-krajoznawczej XXI wieku”. *Regionalizm literacki – historia i pamięć*. Red. Z. Chojnowski, E. Rybicka. Kraków: Universitas, 2017. S. 241-259.
- Ćwiklak, Kornelia. *Bliscy nieznajomi. Górnśląskie pogranicze w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej*. Kraków: Universitas, 2013.
- Dutka, Elżbieta. *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- Eliade, Mircea. „Czas święty i mity”. *Sacrum, mit, historia*. Przeł. Anna Tatarkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993. S. 89-125.
- Mraß, Peter. „Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych Kart /Spiele der Vorstellungskraft. Über das Projekt der Schwarzen Karten”. *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic. Ein esoterischer Künstlerkreis aus Kattowitz* [edycja dwujęzyczna]. Red. P. Mraß. Przeł. Jacek Mraß. Katowice: Wydawnictwo KOS, 2006. S. 13-29.
- Nora, Pierre. *Les lieux de memoire*. T. 1-7. Paris: Gallimard, 1984-1992.
- Nycz, Ryszard. „Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”. *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 1996. S. 38-57.
- Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic* (BWA Karkonosze, Jelenia Góra, 29.11.2006 -15.01.2007) [Wstęp do katalogu wystawy]. Web. 20.09.2018 <<http://galeria-bwa.karkonosze.com/oneiron-ezoteryczny-krag-artystow-z-katowic>>.
- Petrowicz, Jarosław. *Związek z miejscem. Śląsk historyczny w prozie, eseistyce i reportażu polskim po 1989 roku*. Wieluń: Wieluńskie Towarzystwo Naukowe. Muzeum Ziemi Wieluńskiej, 2015.
- Rabizo-Birek, Magdalena. „Mądrość śląskiego szarlatana”. *Twórczość* 7 (1997). S. 112-115.
- Rabizo-Birek, Magdalena. „Waniek na trawie”. *Twórczość* 2 (1998). S. 118-119.
- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- Schulze Hagen, François Etienne. *Deutsche Erinnerungsorte*. München: C. H. Beck Verlag, 2001.
- Sterna-Wachowiak, Sergiusz. „Kartophilos w mistycznej podróży”, *Nowe Książki* 11 (1996). S. 26.
- Radziwon, Marek. „Śląsk z zaświatów”. Z H. Wańkiem rozmawiał M. Radziwon. *Gazeta Wyborcza* 221 (2004). S. 15
- Stuchlik, Zygmunt. „Wśród ludzi wolnych w kraju podległym”. *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Red. J. Zagrodzki. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2004. S. 187-189.
- Sykułski, Józef. *Liczyrzepa, zły duch Karkonoszy i Jeleniej Góry*. Jelenia Góra: Księgarnia ZLP, 1945.
- Traba Robert, Hahn Hans Henning, red. *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*. T. 3. *Paralele*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2012.
- Urbanowicz, Andrzej. „Śladami Chaosu”. *Opcje* 3 (1996). S. 87-91.
- Urbanowicz, Andrzej. „Sztuka jako narzędzie rewolucji wewnętrznej”. *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Red. J. Zagrodzki. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2004. S. 91.

- Urbanowicz, Andrzej. „Dotknięcia. Ślady / Berührungen. Spuren”. *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic. Ein esoterischer Künstlerkreis aus Kattowitz* [edycja dwujęzyczna]. Red. P. Mraś. Przeł. Jacek Mraś. Katowice: Wydawnictwo KOS, 2006. S. 30-175.
- Waniek, Henryk [hasło w:], *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*. Web: 01.09.2018 <http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Henryk_WANIEK>.
- Waniek, Henryk. „Nie znany mi bliżej Bellmer”. *NaGłos* 15/16 (1994). S. 218-226.
- Waniek, Henryk. *Hermes w górach śląskich*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1995.
- Waniek, Henryk. *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257-1957*. Kraków: Znak, 1996.
- Waniek, Henryk. „Przeciw ubezwłasnowolnieniu. Oneiron”. *Katowicki Underground artystyczny po 1953 roku*. Red. J. Zagrodzki. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2004. S. 173-182.
- Waniek, Henryk. „Mistyczna aura Śląska / Schlesiens mystische Aura”. *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic. Ein esoterischer Künstlerkreis aus Kattowitz* [edycja dwujęzyczna]. Red. P. Mraś. Przeł. Jacek Mraś. Katowice: Wydawnictwo KOS, 2006. S. 4-11.
- Waniek, Henryk. *Cmentarz nieśmiertelnych. Kolonia pisarzy i innych takich*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2015.
- Waniek, Henryk. *Obcy w kraju urodzenia*. Kotórz Mały: Silesia Progress, 2016.
- Woldan, Alois. „Śląsk mityczny – uwagi o śląskiej prozie Henryka Wańka”. Przeł. Jürgen Herzog. *Fraza – Poezja. Proza. Esej 1-2* (2015). Web: 30.09.2018 <http://frazza.univ.rzeszow.pl/teksty_naukowe/A.-Woldan-Slask-mityczny--uwagi-o-prozie-Henryka-Wanka.pdf>.
- Zagrodzki Janusz, red. *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2004.

ARTYSTA I MIT. WOKÓŁ TREŚCI UCZUCIOWEJ REWOLUCJI ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO

DARIA NOWICKA¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: Andrzej Wróblewski, Tadeusz Różewicz, sztuka powojenna, pamięć, poezja, modernizm, mit, archetyp, sygnatura
Keywords: Andrzej Wróblewski, Tadeusz Różewicz post-war art, memory, poetry, modernism, myth, archetype, signature

Abstrakt: Daria Nowicka, ARTYSTA, MIT I METAFORA. WOKÓŁ TREŚCI UCZUCIOWEJ REWOLUCJI ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 259-278. ISSN 1733-165X. Niniejszy artykuł koncentruje się na obecności wyobraźni mitologicznej w twórczości jednego z najwybitniejszych malarzy powojennych. Autorka podejmuje w nim próbę zdefiniowania mitu obecnego w dziełach Andrzeja Wróblewskiego powstałych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. Zwraca uwagę na trzy możliwe sposoby jego odczytania. Stąd omówieniom poddaje mit orficki, mit odrzuconego artysty oraz mit nowego kosmosu. Interpretacja sztuki Andrzeja Wróblewskiego skierowana jest dodatkowo na omówienie kilku problemów, między innymi: statusu jego obrazów we współczesnej krytyce, rewersów biografii artystycznej, a także języków modernizmu, jakie od lat pięćdziesiątych funkcjonują w opowieściach o malarzu.

Abstract: Daria Nowicka, ARTIST, MYTH AND METAPHOR. ABOUT “TREŚĆ UCZUCIOWA REWOLUCJI” BY ANDRZEJ WRÓBLEWSKI. “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 259-278. ISSN 1733-165X. This article focuses on the presence of mythological imagination in the work of one of the greatest post-war painters. The author defines the myth present in the works of Andrzej Wróblewski created in the 1940s and 1950s. The author presents three possible ways of understanding the myth: the myth of Orpheus, the myth of a lonely artist and the myth of a new cosmos. The author also discusses other problems: the status of his paintings in contemporary criticism, the reverse of artistic biography and languages of modernism from the 1950s.

1 E-mail: daria.nowicka@amu.edu.pl

Ale sam mit jeszcze pozostaje „niemy”,
jak go ujmują bliskie nam interpretacje [...] (Juszczak 55)

1

We wrześniu 2018 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach zakończyła się jedna z istotnych wystaw memorialnych ostatnich lat – *Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*. Jej kuratorką była Anda Rottenberg, historyczka sztuki, eseistka, badaczka pogranicza sztuk wizualnych i literackich, autorka wstępu do albumu powystawowego zatytułowanego *Świadectwa czasu dojrzewania*. Ujęcie konstelacyjne wpisane już w sam tytuł wystawy (a mowa tu zwłaszcza o podobieństwie tożsamościowym artystów tworzących w cieniu roku 1949 i po nim, należących do pokolenia „zarażonych wojną”) jakie zaproponowała Rottenberg, przyczynia się obecnie do nowych odczytań twórczości tych trzech artystów.

Wspomnienie tej wystawy i jej głównych założeń, którymi było: utrwalenie pamięci osobistego doświadczenia, ukazywanie dialogu języka sztuki, języka literatury, języka filmu, rewizjonowanie sztuki powojennej, zdaje się nie tylko pozostawać zharmonizowane z dotychczasowymi badaniami nad twórczością autora *Nieba nad górami*, ale w pewnym stopniu również je rozszerza i modernizuje. Świadczy też o postępującym procesie (de)mitologizacji Wróblewskiego jako artysty-malarza, Wróblewskiego jako człowieka uwikłanego w narracje.

Mit sztuki Wróblewskiego rozpatrywano początkowo w dwóch pierwotnych znaczeniach. Po pierwsze, wiązano go z portretem samego artysty, jednostką osamotnioną, zmagającą się z przeciwnościami historii – Wróblewski jako świadek i obserwator II wojny światowej, malarz (soc)realizmu, poddany, ale i poddający się przeciwnościom losu. Po drugie, mit rozumiany jako proces, realizacja procesu pozwalał na osadzenie sztuki artysty w kontekście malarstwa i literatury europejskiej.

Pierwsze próby odczytania twórczości Wróblewskiego w oparciu o mit przypadły na lata osiemdziesiąte. Wówczas to, w 1987 roku, w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej zorganizowano wystawę gwaszy artysty, łącząc je z malarstwem i grafikami Antona van Dycka i Petera Paula Rubensa. Prezentację opatrzone tytułem „Ekspresja i mit. Gwasze Andrzeja Wróblewskiego – Malarstwo i grafika Rubensa i van Dycka”. Owo umieszczenie twórczości autora *Rozstrzelań* na osi europejskiej historii sztuki w znacznej mierze spowodowało zainteresowanie jego twórczością. Mimo iż akcent położono wówczas przede wszystkim na analizę form ekspresji i jej genealogii oraz ustalanie tożsamości artystów modernizmu wystawa zainaugurowała ważną, choć lapidarną dyskusję nad zakresem i znaczeniem mitu jako pojęcia i kategorii badawczej w twórczości Wróblewskiego.

Warto wspomnieć, że był to również początek coraz bardziej otwartego wiązania twórczości artystycznej Wróblewskiego z recepcją literacką. Można to zauważyć zwłaszcza w recenzjach z wystawy, w których Wróblewskiego nazywano malarzem Aragona, a nawet malarzem myśli gombrowiczowskiej. Lata dziewięćdziesiąte obfitowały pod tym względem jeszcze bardziej. Od samego początku artysta figurował więc jako malarz skrajnych recepcji literackich. Jego idiom malarski, tak znacząco odmienny od ówczesnej działalności artystycznej pozostałych rówieśników, przekładał się na osobność poetów tworzących w czasie Zagłady i w okresie powojennym.

Te dwa początkowe znaczenia mitu – opowieść o artyście i świecie oraz konstrukcja artystyczna – zdają się być zauważane również przez Rottenberg, która we wstępie do wspomnianego wcześniej katalogu z wystawy pisała o sile oddziaływania obrazów na zbiorową wyobraźnię:

[...] utwory artystyczne są fikcją, nie mogą zatem stanowić rzeczywistego świadectwa. Nie są więc nim również pozostawione nam dzieła trojga artystów. Rozpatrywane na płaszczyźnie sztuki są jednak czymś znacznie silniejszym i ważniejszym, zawarte w nich wizje lokują się bowiem w zbiorowej wyobraźni i zasilają ikonosferę pamięci. Społeczeństwa, które są tej pamięci pozbawione, nie mają też świadomości, że mogą się łatwo skazać na powtórzenie wszystkich, już raz doświadczonych tragedii (Rottenberg 186).

Analizy Rottenberg prowokują w pewnym stopniu do zastanowienia się nad mitem jako wędrującym pojęciem, pojmowanym zgodnie z założeniami Mieke Bal. Z jednej strony chodziłoby o konieczność zachowania i rozwoju nurtu interdyscyplinarnych badań sztuki Wróblewskiego (z uwzględnieniem uniwersalności problemów artystycznych), z drugiej natomiast mit tak rozumiany pozwalałby na zachowanie, zdaje się koniecznego, pierwiastka indywidualizmu w interpretacjach jego sztuki. Twórczość autora *Nieba nad górami* w znacznej mierze zbudowana została bowiem na dychotomiach i sprzecznościach, których artysta doświadczył osobiście:

Kim jest Andrzej Wróblewski? Ma dwadzieścia jeden lat, maluje inne, nieprzewyższone obrazy. Ale jaki jest jego umysł? Repatriacja, przybysz, miejsca wielkiego smutku i choroby, miejsca puste, skryte, zmienione, miejsca przyspieszonego rozwoju, widzenie i ciekawość świata (Michalski 1993: 13).

Stąd istotne zdaje się potraktowanie mitu w znaczeniu szerokim jako konstruktu kulturowego, potrzeba odczytywania dzieł artysty w kontekście biograficznym i w odniesieniu do społeczności – w interesującym mnie tu przypadku: w kontekście literackim, a zwłaszcza zaś poezji powstającej po 1948 roku. Zarówno postać artysty, jak i poruszana przez niego w malarstwie, rysunku i krytyce publicystycznej problematyka historyczno-społeczna zdają się odpowiadać w pewnym stopniu również Eliadowskiemu wiązaniu mitu z relacyjnością nie tyle w znaczeniu pier-

wotnym, sakralnym, ale w sposobie odniesienia do tekstów kultury, jakimi posługiwał się artysta. To wszystko prowadzi również do koniecznego rozważenia granicy mitu i jego modernizacji.

W tym też przypadku istotna pozostaje periodyzacja, znaczenie przełomu lat 1948 i 1949 oraz próba zdefiniowania mitu w kontekście pokrewieństwa sztuki z literaturą. Interesować będzie mnie zatem rozumienie mitu, jakie jest proponowane we współczesnych badaniach kultury pamięci. W *Modi memorandi. Leksykonie kultury pamięci* pod redakcją Magdaleny Saryusz-Wolskiej oraz Roberta Traby można znaleźć następujące zapisy:

Mit [...] zachowuje zawsze bliskie związki z zagadnieniem pamięci. [...] Mitologia to nie zbiór opowieści, a raczej repertuar właściwych działań i modelowych sposobów refleksji. [...] (Napiórkowski 237).

Szczególnie rozwinięte są prowadzone [...] badania nad narodzinami nowoczesnej tożsamości narodowej, która okazuje się zawsze ufundowana na rodzaju opowieści mitycznej przekształcającej określony czas historyczny w źródłowy „czas początku”. Mimo że tego rodzaju praktyki opierają się na tekstach i ich interpretacji, to do społecznego obiegu trafiają za pośrednictwem zbiorowych praktyk upamiętniania (Napiórkowski 238).

I dalej w podrozdziale *Pamięć w micie* czytamy o pamięci jako przedmiocie opowieści mitycznej:

Szczególnie wyraźnie ten [pamięciowy – D.N.] aspekt mitów wydobywa ugruntowana w psychoanalizie teoria archetypów Carla Gustava Junga (1875–1961). Zarówno on sam, jak i jego następcy (Mircea Eliade [1907–1986], Joseph Campbell [1904–1987]), podkreślają związek pamięci w micie z ponownym scaleniem tego, co rozproszone (Napiórkowski 239).

Kilka postulatów obecnych w przywołanych fragmentach ma konkretne odzworowanie w poetyce artystycznej Wróblewskiego. Mam głównie na myśli zaakcentowanie różnicy między „**mitem**” jako **opowieścią, narracją (nie)dokończoną, a „mitologią” jako rezerwuarem**, ponownie rekonstruowanym archiwum. W interpretacjach obrazów Wróblewskiego szczególną uwagę zwraca się bowiem na nieustanną aktualizację myśli malarza-artysty. Jego obrazy, zwłaszcza te dotyczące wojny, powojnia, wpisują się w romantyczną definicję fragmentu jako niekończącego się dzieła. Widać to chyba najlepiej w znanym cyklu autora, *Rozstrzelaniach*. To seria obrazów przedstawiających niebiesko-sine, wygięte, pokawałkowane i fragmentaryzowane postaci, ustawione pod ścianą, oczekujące na oddanie w ich kierunku śmiertelnych strzałów. Seryjność tych przedstawień, następstwo, ale też i posługiwanie się przez autora silną, wizualną metaforą, stają się przykładem artystycznego powtórzenia.

Ponadto sztuka Wróblewskiego powstająca na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku korespondowała z **mitem opowieści historycznej**, mitem artysty odrzuconego przez naród. W tym kontekście warto wspomnieć o trudnościach związanych z próbą przypisania Wróblewskiego do jakiegokolwiek pokolenia czy grupy artystycznej. Jako twórca nie w pełni doceniony za życia, mający świadomość tego stanu, silnie akcentował swoją niezależność i osobność, przenosząc te tożsamościowe problemy na sztukę. Osobność ta nie wynikała wyłącznie z postawy, Wróblewski za życia mówił o sobie, że jest już po stronie „głosu umarłych”, starał się utożsamiać z tym, co nieobecne.

I wreszcie twórczość autora *Rozstrzełań* jawi się również jako powracająca **rzeczywistość mityczna**, sztuka konstytuująca mitologiczne narracje. Związana jest ona z poszukiwaniem najnowszych reprezentacji literackich sztuki Wróblewskiego w twórczości polskich poetów, eseistów, pisarzy. Nie mam tu jednak na myśli wyłącznie poetyckich ekfraz czy posługiwania się przez poetów metaforami zaczerpniętymi z twórczości Wróblewskiego, ale znacznie istotniejszy problem – podobieństwo języków artystycznych i reagowanie poetów na niebezpieczeństwo zatracenia mitu, utraty pamięci. O obecności sztuki Wróblewskiego w poezji świadczą między innymi utwory: Juliana Kornhausera, Tadeusza Śliwiaka, Romana Honeta, Zbigniewa Herberta czy Tadeusza Różewicza. W niniejszym szkicu (w części czwartej), w celu przedstawienia relacji sztuki do mitu, odwołam się tylko do odczytań autora *zawsze fragment. recycling.*

2

Wróblewski, jeden z najwybitniejszych artystów powojennych, malarz osobny, współzałożyciel i ideolog Grupy Samokształceniowej, którą współtworzył między innymi z Andrzejem Wajdą, pozostawał w swojej sztuce rozdarty między malarstwem realistycznym a figuratywnym. Prace osadzone w rzeczywistości, możliwość przedstawiania w nich wydarzeń politycznych, ukazywanie poprzez nie dylematów tożsamościowych pozwalały na swoisty rodzaj zespolenia jego sztuki z tak zwanym i pozornie nowym życiem po wojnie. Obrazy realistyczne wyznaczały jednak granice re-prezentacji, nie tworzyły bowiem narracji ani nie dawały na nią szansy, a jedynie ją odtwarzały czy relacjonowały. Wróblewskiemu zależało zaś przede wszystkim na zmianie charakteru i definicji obrazu, na pojmowaniu go jako przedstawienia wieloplastycznego. W jego założeniu obraz miał być opowieścią, miał stanowić podstawę narracji, miał być osadzony w różnych źródłach humanistycznych. Analiza rozproszonych archiwaliów Wróblewskiego wskazuje, że realizacja wspomnianych przed chwilą założeń stała się możliwa pod koniec lat czterdziestych, kiedy to Wróblewski zaczął tworzyć i zarazem upowszechniać obrazy metaforyczne, uwikłane w poetycką triadę: czasu, miejsca i podmiotu. W swoim

niespełna trzydziestoletnim życiu (1927–1957) stworzył kilka cykli tematycznych, w tym między innymi: *Nieba nad górami*, *Rozstrzelania* czy *Zatopione miasta*, które powstawały od końca lat czterdziestych XX wieku, w czasie szczególnie dla historii, ale także intensywnym okresie życia samego artysty.

W samej twórczości autora *Nieba nad górami* oraz w badaniach krytycznoliterackich poświęconych jego dziełom można napotkać odniesienia do mitu, mitologii czy mitologizacji. Autorzy poszczególnych prac łączą te pojęcia, świadomi ich podobieństw i różnic ze sztuką figuracji i abstrakcji, doszukując się w niej powiązań z dawnymi przedstawieniami, minionymi epokami. Inni zaś, jak Jan Michalski, zauważają w twórczości autora *Ukrzesłowień* związki z mitami literackimi, szczególnie zaś z wątkami romantycznymi, poprzez które artysta miałby ujawnić, tak istotne dla niego, rozdziarcie podmiotu.

Mówiąc więc o mitologiach Wróblewskiego, rozumianych tu przede wszystkim za Wiesławem Juszcakiem (Juszczak 52-96) jako zapis i rekonstrukcja myślenia o sztuce, odkrywanie form nieobecności artysty w dyskursie literackim i wreszcie jako problem akcydentalności jego sztuki na tle twórczości modernistycznej, warto zapytać o relację mitu orfickiego i poezji oraz o problem naśladownictwa w pracach autora *Treści uczuciowej rewolucji*.

3. Mit orficki. Problemy aktualizacji

[...] zawrócił śladem tej postaci, co już z powrotem szła tą samą drogą [...]
niepewnie, cicho, bez niecierpliwości.
(Rilke 99-100)

A potem umrę po raz drugi. Jak się umiera po raz drugi?
Mam nadzieję, że nie jest to takie bolesne i uciążliwe jak za pierwszym razem
(Herbert 101)

Orfeusz, mityczny król tracki pozbawiony możliwości oglądania swojej żony Eurydyki zapisał się w historii literatury, poetyce i kulturze jako postać, która się odwraca. Punkt ciężkości tej opowieści skupia się jednak nie tyle na podmiocie, który się odwrócił, ale na samej czynności, momencie spojrzenia za siebie, spojrzenia w przeszłość. W Orfeuszu mieszały się bowiem dwie siły: pożądania i wytrwania, obie oparte na zwodniczym zmyśle wzroku. Oczy, symbolizujące tęsknotę za miłością, okazały się silniejsze od zakazu patrzenia, to one powiodły Orfeusza do Eurydyki, skazując bohatera na wieczną rozłąkę i odrzucenie.

Obraz „odwrócenia się”, a raczej nieustannego „odwracania się” jest przykładem kulturowej interferencji przejawiającej się na różnych płaszczyznach literackich i artystycznych. W poezji zarówno Czesław Miłosz, Wisława Szymborska,

Zbigniew Herbert, jak i Rainer Maria Rilke wpisywali motyw „odwrócenia się” w strukturę mitologii greckiej. Zwrócenie się ku przeszłości otwierało dyskusję wokół problematyki „spojrzenia wstecz”. Miłosz ukazywał, że powodem odwrócenia się ku Eurydyce było zwątpienie Orfeusza we własne posłannictwo, zadanie. Herbert z kolei przenosił ciężar odpowiedzialności za czyn Orfeusza na Eurydykę, która z obawy przed powtórnią, ponowną śmiercią nie chciała wrócić na ziemię, złączyć się ponownie z Orfeuszem.

W poetyckich odczytaniach tego mitu zderzają się ze sobą sprzeczne interesy dwóch jednostek, po pierwsze konieczność powrotu Eurydyki, o który dopomina się Orfeusz. Przeszłość zdaje się konstytutywna dla jego tożsamości, bez jej udziału nie jest w stanie określić swojego „tu i teraz”, a sama terażniejszość jako jednostka czasu orfickiego po opuszczeniu Eurydyki nie istnieje. Po drugie, sprzeczną wobec pierwszego interesu jest postawa samej Eurydyki – ewokująca potrzebę odrzucenia losu, porzucenia przeszłości. Eurydyka pozostaje poza realnym i wyobraźniowym zasięgiem Orfeusza. Los odbiera mu doznania bliskości ukochanej, odbiera zdolność widzenia, odczuwania, obecności. Zawodzą wszelkie zmysły poznania.

Mit orficki w pewnym stopniu, zwłaszcza z uwagi na jego transpozycje we współczesnej literaturze, pozostaje meta-mitem. Interesującym tropem może być potraktowanie go jako kategorii metodologicznej w tekście. Józef Niżnik w artykule *Mit jako kategoria metodologiczna* (Niżnik 163-174) wskazywał na trzy możliwe orientacje mitu: orientację filologiczną, która traktuje go jako historię dosłowną, opartą na *mythosie* (*słowie*), następnie orientację filozoficzno-antropologiczną, dążącą do określenia społecznej funkcji mitu. W tym przypadku istotne jest badanie kontekstów, w jakich współcześnie funkcjonuje mit. Trzecia orientacja, publicystyczna, traktuje zaś mit jako opowieść potoczną, fikcyjną.

Warto zastanowić się nad celowością wykorzystania mitu orfickiego w sztukach wizualnych Wróblewskiego w kontekście jego wymiaru społecznego, filozoficzno-antropologicznego. Artysta poprzez swoje prace (po)wojenne – *Rozstrzelania*, *Ryby bez głów*, *Rewizja* – manifestował bowiem bycie z umarłymi, co wielokrotnie podkreślał także w swoich notatkach, pisząc, iż chce być głosem umarłych.

Odczytywaniem sztuki Wróblewskiego w kontekście mitu orfickiego w ostatnich latach zajęli się Jan Michalski oraz Anna Markowska. Michalski w książce *Chłopiec na żółtym tle* stawia diagnozę, iż niemal cała sztuka Wróblewskiego, jaka powstała w latach 1948–1957, oparta jest na micie orfickim. Tłumaczy to w rozdziale zatytułowanym *Czaszka Orfeusza*, rozpatrując postać autora *Nieba nad górami* jako awatar króla Tracji (Michalski 2009: 7-8). Autor przeprowadza w tym celu, moim zdaniem dość trafną i przekonującą, analizę etymologiczną imienia Orfeusz, wywodząc je z indoeuropejskiego rdzenia *orbh-* (‘oddzielony, rozerwany’) i greckiego *orphe* i *orphanos* (‘ciemny, bez ojca, osierocony’). Te konotacje bezpośrednio łączą się z biografią Wróblewskiego. W wieku nastoletnim został osierocony przez ojca, który na skutek rewizji mieszkania dostał ataku serca i zmarł. Wychowaniem syna

oraz jego brata, Jerzego po śmierci męża zajęła się matka, Krystyna Wróblewska, wileńsko-krakowska graficzka, pierwsza nauczycielka rysunku Wróblewskiego. Jej postać miała znaczący wpływ na kreowanie mitycznej postaci autora *Zachodu słońca*, to ona po tragicznej śmierci syna zajęła się porządkowaniem jego prac, nadając tytuły jeszcze nieoznaczonym obrazom.

Tymczasem poza dosłownością, przenikaniem historii Orfeusza do biografii Wróblewskiego artysta zdaje się tworzyć dzieła oparte na samej strukturze mitu. Uwidacznia się to w wyobraźni mitycznej, którą artysta ujawnia w cyklu rybich przedstawień. Ciemnozielone ryby z *Obrazu na temat okropności wojennych*, nazywanego też *Rybami bez głów*, pocięte na kawałki, nierówne, niepełne i niepokojące nawiązują do historii Orfeusza przebywającego na morzu, będącego w podróży po umarłą już Eurydykę, słyszącego z oddali pieśni żałobne i nieustające lamenty. Ale też przywołują i samą śmierć Orfeusza, którego rozszarpane przez menady ciało zostało rozrzucone po polach. Kontrast wody i ziemi Wróblewski oddaje dosłownie, pozbawia ryby wody, ich naturalnego środowiska. Ta rybia śmierć dokonuje się każdorazowo podczas oglądania niniejszego przedstawienia. Artysta poprzez zastosowanie ciemnozielonej, niejako mokrej barwy, wywołuje wrażenie, że ryby tuż przed chwilą zostały wyjęte z wody. Malarz nie daje widzowi zapomnieć o przeszłości.

Rybie przedstawienia zdominowały twórczość Wróblewskiego. Oprócz obrazów ichtycznych artysta tworzył szkice ryb. W ich przezroczyste wnętrza wpisywał litery, słowa, znaki, jakby chciał zamknąć właśnie w nich artystyczne przesłanie. Jego dzieło nie miało być wyłącznie powtórzeniem czy przedłużeniem, translacją mitu orfickiego, ale miało posiadać cechy orfickie.

Cała twórczość Wróblewskiego zdaje się być oparta na „odwrociu”, na oksymoronicznym „spojrzeniu w tył”. Mam tu na myśli zarówno cykle obrazowe: *Rozstrzelania*, *Niebo nad górami* czy liczne abstrakcje. W każdym z nich artysta nobilituje przeszłość. Z perspektywy językowej i fizjologicznej (słowo i ciało) spojrzenie w tył jest niemożliwe, oznacza bowiem kierunek przeciwny do kierunku patrzenia. Człowiek nie jest w stanie zobaczyć tego, co znajduje się bezpośrednio za nim, zmieniając jedynie kąt patrzenia, ustawienie ciała. Przeszłość jest niewidoczna. Aby ją ucieleśnić, nazwać, nadać jej kształt i zaakceptować, potrzebny jest świadek (z) przeszłości albo lustro.

Na marginesie rozważań o widzeniu w sztuce artystycznej autora warto dodać, iż Wróblewski był miłośnikiem fotografii lustrzanej. Uwielbiał fotografować samego siebie, siebie z żoną w lustrach. Zazwyczaj były to niewielkie lustra, pozbawione obramowania, co powodowało wrażenie otwartej przestrzeni. Artysta niemal na każdym zdjęciu pozostaje skupiony, wzrok zawsze kieruje na spust migawki, ma przymrużone oko. Wróblewski w bardzo niewielu przypadkach patrzy na nich na wprost, w terażniejszość.

Powracając do problemu retardacji w sztuce Wróblewskiego, warto wskazać na obecność metafor i metonimii w jego dziełach oraz na ich znaczenie dla pozostałej

twórczości artysty, jak metafory oka, drugiego (i trzeciego) oka, pamięci, pamiętnikarza, anamnezji. Ten środek artystycznego wyrazu wiązał się u Wróblewskiego z odwróconym podobieństwem. Artysta bardzo często tworzył całe cykle obrazów, w których powtarzał jeden motyw (ryby, niebieskie postaci, figury geometryczne, krzesła, marynarki), jakby poszukiwał alternatywnych określeń, odwracał się od powszechnych znaczeń. Metonimia natomiast związana była z całą warstwą słowną w dziełach Wróblewskiego, ustanawiała relacje między tym, co wizualne, a tym, co opowiedziane, między przedstawieniem a tytułem obrazu.

Istotna w całym tym kontekście pozostaje więc poetyka powtórzonego widzenia Wróblewskiego. Zwracała na nią uwagę między innymi Markowska, autorka *Orfickich transkrypcji granicy. Późnych gwaszy Andrzeja Wróblewskiego*. W książce *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* (Markowska 2012) badaczka komentuje mit orficki w sztukach Wróblewskiego, charakteryzując go zdecydowanie szerzej, w odniesieniu do problemów filozoficznych. Markowska w mitem orfickim widzi przede wszystkim transkrypcje postmemorialne. Zauważa, że artysta odwraca się ku przeszłości wielokrotnie, odwracanie czyni procesem swojej artystycznej pracy. Ma ono też silny wymiar morficzny. Notorycznie pojawiające się w twórczości autora *Rozstrzelań czaszki*: konturowane, kolorowane, malowane zmieniają optykę sztuki Wróblewskiego, w przeciwieństwie do twórcy one patrzą na wprost, bezpośrednio. Sam autor zdaje się dopuszczać jedynie konfrontację z przeszłością.

Mit orficki pozostaje ważnym i niezbędnym narzędziem do omówienia i interpretowania dzieł Wróblewskiego. Odczytywanie sztuki artysty przez pryzmat mitu orfickiego pozwala na wydobycie z dzieł artystycznego niuanse, umożliwia też stworzenie praktyki interpretacyjnej opartej na badaniu komparatystycznym i tym samym na rozpatrywaniu jego w sztuce w kontekście dosłownego myślenia mitologicznego.

Tym, co jeszcze łączy biografię Wróblewskiego z mitem orfickim, jest świadectwo powiązania estetyki z młodością życia i jego tragizmem. Jak pamiętamy z mitologii Jana Parandowskiego, Orfeusz był młody i bardzo piękny, choć spotkało go nieszczęście utraty Eurydyki. Wróblewski zginął w Tatrach w wieku niespełna 30 lat w nie do końca znanych okolicznościach, przez co jego śmierć została poniekąd mistycznie naznaczona. Jego życie, przesiąknięte dramatyzmem II wojny światowej, utratą ojca, wychowywaniem się w niepełnej rodzinie, pozostawiło trwały ślad w jego twórczości.

Widoczne jest to w wielu przedstawieniach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, w których autor starał się zachować pamięć uczestnika i świadka historii. Dlatego wiele obrazów i szkiców tworzył z perspektywy świadka: tłumy, jednostki, miasta, poczekalni. Autor jako obserwator życia pozostaje „maksymalnym detalistą”. Poetyka jego obrazu jako takiego opiera się na wyolbrzymieniu szczegółu, fragmentu. Autor z całego spektrum widzialności, tego, co obejmuje wzrok, wybiera zazwyczaj jeden przedmiot, rzecz, postać, na której koncentruje swoją uwagę:

krzesło, płaszcz, garnitur, buty, zabawki, postać matki, gestapowca, ofiary, naznaczając je odpowiednią barwą i tworząc następnie wariacje na temat analizowanego przedmiotu. To kolejny przejaw alternatywnej opowieści, jaką Wróblewski uprawia w swojej sztuce, alternatywy jednak koniecznej.

Zastanawiając się nad kolejnym znaczeniem mitu w twórczości Wróblewskiego, trzeba rozważyć przede wszystkim relację między nim (mitem) a biografią. Przypomnieć należy pierwsze sposoby definiowania biografii jako przedstawienia życia danego autora, a także koncepcję, zgodnie z którą twórczość pisarza współwynikała z jego minionych doświadczeń. W przypadku Wróblewskiego istotne wydają się jednak te próby biograficznego badania, które zakładają i umożliwiają „inność” czytania. Lata sześćdziesiąte przyniosły zwrot w badaniach nad biografizmem, wyłamującym się z myślenia strukturalnego. Coraz bardziej istotna pozostawała kwestia autokreacji w tworzeniu opowieści aż po zanegowanie obecności autora w procesie twórczym (śmierć autora). W przypadku malarza *Matki z zabitym dzieckiem* mamy do czynienia wyłącznie z gestami autobiograficznymi, próbując odtworzyć jego życiorys na podstawie pozostawionych przez niego fragmentów notatek i zachowanych materiałów. Do tego dochodzi również komplikacja biograficzna spowodowana działaniami matki po śmierci syna, utrudniającymi jednak stopień rozpoznania działań samego artysty.

Badanie biografii, jak wskazują literaturoznawcy, kulturoznawcy, socjologowie, łączy się niemal zawsze z analizą kategorii pamięci (pamięci własnej, zbiorowej), z kreacją i autokreacją, z białymi plamami w historii osobistej, a także z wszelkim kontekstem towarzyszącym pracom artystycznym. Wszystkie z wymienionych powyżej problemów mają swoje odzwierciedlenie w życiorysie Wróblewskiego. Artysta w małych kalendarzykach zapisywał ważne spotkania, informacje o wydarzeniach życia społeczno-kulturowego, nakreślał konteksty polityczno-historyczne swoich dzieł czy też zaświadczał o postępach prac nad danym cyklem obrazowym. Dyskusyjna wydaje się więc już sama działalność malarza: na ile była to kreacja własnego wizerunku artystycznego, która mogłaby posłużyć do tworzenia legendy, a na ile rzeczywista potrzeba zdawania rachunku przed samym sobą z postępów i metod pracy? Tajemnicza śmierć artysty w górach w zdecydowany sposób wpłynęła na dalsze kreowanie postaci artysty.

W tym kontekście interesujący pozostaje projekt „innego” biografizmu Sławomira Rzepczyńskiego. Autor proponuje wprowadzenie do badań nad życiem i twórczością pojęcia tekstualności biografii:

Na czym polegałaby natomiast tekstualność biografii? Przede wszystkim na tym, że do biografii (czyjegoś przeżywanego życia), jeśli nie traktujemy jej jako tego, co aktualnie przeżywane, dostęp mamy tylko poprzez jej tekstualne zmediatyzowanie. Dotyczy to nie tylko aktu poznania czyjejś biografii, która może być prezentowana w formie opowieści, a więc przekształcona w tekst, ale także biografii własnej, której reminiscencje

przybierają formę (auto)przekazu tekstualnego. Jeśli zatem mamy do czynienia z biografią, która jawić się może jako tekst, i z literaturą, która z natury swej jest tekstualna, to elementy wspólne obu tych przestrzeni można widzieć jako kategorie względnie jednorodne, które proponowałbym określić jako interteksty. Intertekstem będzie to, co wspólne dla biografii i dzieła literackiego, co rozpoznawalne w obu tych przestrzeniach (Rzepczyński 174).

Zaproponowany przez badacza termin można odnieść do artystycznego wizerunku Wróblewskiego. Proces ten dokonuje się na podstawie zarówno tekstów samego artysty: Wróblewskiego-publicyisty, jak i tekstów o artyście, zwłaszcza zaś poezji alternatywnej. W pozostawionych po sobie notatkach, pismach i apelach Wróblewski wyrażał sprzeciw wobec ówczesnych poglądów społecznych, historycznych i politycznych, które miały znaczący wpływ na kształtowanie życia akademickiego. Wtedy już ukazywał się jako inteligent-buntownik, domagający się stworzenia nowej jakości sztuki i nowej edukacji artystycznej, czego przykładem jest poniższy fragment apelu:

Akademia powinna dziś spełniać, oprócz swej tradycyjnej roli „wtajemniczenia”, obowiązki narzucone jej przez potrzeby chwili: powinna potęgować kontakt studenta ze społeczeństwem, uczyć go włączania życia społeczeństwa w zakresie zainteresowań artystycznych. Akademia powinna być instytucją ułatwiającą studentowi kontakt z wszelką sztuką, najstarszą i najnowszą. Powinna popierać eksperymenty, stwarzać jak najbogatsze środowisko koleżeńskie, uczyć wcześniej odpowiedzialnych wystąpień publicznych (Wróblewski 294).

Wróblewski w swojej pracy artystycznej dążył do ujawnienia granicy między rzeczywistością a jej zakłamaniami, do wyjaśnienia i wyartykułowania poprzez sztukę różnicy między prawdą a fałszem. Wypełnienie tego założenia mogło się odbyć jedynie poprzez radykalny gest Wróblewskiego, a mianowicie poprzez dokonanie samodzielnego wyboru między polityczną, społeczną a kulturową rolę praktyki artystycznej, o czym pisał Branislav Dimitrijević (Dimitrijević 484).

Z przywołanych autokomentarzy, szkiców krytycznych, tekstów publicystycznych Wróblewski jawi się przede wszystkim jako postać stanowcza i zdeklarowana, jednym słowem silna. Jeśliby próbować oceniać jego postać przez pryzmat pokolenia, Wróblewski mógłby pozostać liderem grupy. W rzeczywistości jednak, mimo radykalności swoich poglądów, autor zmagał się z problemem własnej tożsamości.

Istotny w jego twórczości pozostaje zapowiadany rok 1948, w którym Wróblewski namalował obraz zatytułowany początkowo *Treść uczuciowa rewolucji*. To przedstawienie z serii astronomicznej, kosmogonicznej typowej dla malarstwa geometrycznego. Artysta przygotował go na I Wystawę Sztuki Nowoczesnej, zorganizowaną w Krakowie na przełomie 1948 i 1949 roku. Pole obrazowe wypełniają

różnokolorowe koła, niestykające się ze sobą, dominują w tym przedstawieniu następujące barwy: dosadna czerwień, wyrazisty niebieski, ostra biel, poświaty koloru zielonego, brązowego, beżowego. Artysta traktuje każde koliste przedstawienie osobno, część z nich opatruje wyrazistym konturem, inne pozostawia bez wyraźnej granicy. Tym obrazem Wróblewski manifestował swój stosunek do rewolucji, upatrując w niej pozytywnej zmiany. Forma i formuła tego dzieła przypominają działanie kalejdoskopu, a właściwie zatrzymanie jego ruchu na granicy zmiany kolorów, na granicy przekształceń.

Historia tego przedstawienia, rozpatrywanego w kontekście późniejszej sztuki artysty, pozwala spojrzeć na nie zdecydowanie wielokierunkowo. Istotna wydaje się analiza poetyki recto/verso, którą uprawia artysta. Wyraża się ona w malowaniu po dwóch stronach tego samego płótna. Na rewersie, drugiej stronie obrazu artysta umieścił w 1949 roku *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych* przedstawiający ludzi oczekujących na peronie na podróż, zmianę, decyzję, tworzony już w zupełnie innej poetyce, ideologii i wyobraźni. To obraz przełamujący myślenie o rewolucji jako pozytywnej zmianie. To moment w malarstwie Wróblewskiego, w którym zaczyna dominować barwa ciemnozielona, moment tworzenia w nurcie socrealizmu dla większej masy odbiorców. Jednocześnie to również czas, w którym Wróblewski niezwykle silną uwagę skupia na przedstawieniu wszelkich form „oczekiwania na coś”. To obraz przygotowany w podobnym czasie co *Poczekalnia, Ukrzesztowanie*, ukazujące dramatyzm ludzi pozostawionych działaniu władzy, uzależnionych i pozbawionych samodzielnych decyzji.

Treść uczuciowa rewolucji pozostaje jednak znacząca w historii malarstwa Wróblewskiego nie tylko pod względem formalnym, ale przede wszystkim symbolicznym. Ten okres w twórczości autora *Dwóch mężatek* wpisuje się w kreowany przez artystę Mit Nowego Kosmosu, o czym wspominał Jan Michalski (*Andrzej Wróblewski*, źródło elektroniczne). Jak pisałam wcześniej, Wróblewski po wojnie dążył do stworzenia nowego świata, także artystycznego, opierającego się na nowym znaczeniu, nadawaniu innego sensu, stworzeniu nowego języka modernizmu.

W tym kontekście bardziej czytelna wydaje się więc dwoistość jako główna cecha charakterystyczna jego twórczości. Można więc przypuszczać, że artysta tworzy swoje dzieła w oparciu o archetyp i nową sygnaturę. Archetyp to pamięć dawnych mitów: archetyp Matki (obrazy rodzinne, obrazy kobiet karmiących, studia kobiecego ciała), archetyp Cieni (sprzeciw wobec społecznej rzeczywistości, obrazy rodzajowe, sceny z życia codziennego), archetyp Starego Człowieka (studium człowieka uwikłanego w los i historię). Poprzez sygnaturę, wpisywanie siebie w obraz, ujawnia się indywidualność w obrazach Wróblewskiego, co widać głównie w autoportretach, a także na fotografiach samego siebie w lustrze. Sygnatura wiąże obrazy Wróblewskiego z personą, osobowością, mitem artysty.

W przypadku Wróblewskiego niemożliwe zdaje się jednak pełne odtworzenie biografii. Wciąż wiele fragmentów jego życiorysu pozostaje nieznanymi – sła-

bo rozpoznany okres wileński, nieokreślone relacje z matką w wieku dojrzałym, tajemnicza śmierć artysty w górach – i być może nigdy nie zostaną rozpoznane. Problem z niewspółmiernością kategorii badawczych sygnalizuje być może, iż w odczytywaniu sztuki i życia artysty potrzeba obecnie posłużenia się formami hybrydycznymi.

Przykładem takiej formy jest anglosaskie pojęcie biomitografii wprowadzone do literatury polskiej za sprawą Jungowskiej psychoanalizy. Współcześnie służy ono opisywaniu związków życia i literatury w twórczości romantyzmu. Biomitografia wiąże się pamięcią, wyobraźnią historyczną, skupia się głównie na konkretyzacji. W biomitografii ujęty zostaje również problem potraktowania dzieła jako zastępczego materiału biograficznego. O związku biografii z mitem pisał Ira Bruce Nadel w następujący sposób:

Biografia przetwarza jednostkowe starania w przeżycia mityczne. Reprezentatywny aspekt życia, obrazujący doświadczenia jednostki, uniwersalizuje się. Jest to przejście od metonimii do metafory, przeniesienie indywidualnych życiowych zmagania na płaszczyznę uogólnień. I właśnie dzięki uniwersalizacji opowieści, wykorzystującej w tym celu archetypy i konwencje, biografia przechodzi ze sfery historii w sferę mitu (Nadel 178, cyt. za: Chomiuk 68).

Biomitografia jako narzędzie badawcze może być pomocna przy omawianiu różnych faz życiorysu Wróblewskiego – począwszy od narodzin twórcy, relacji z matką artystką, czasu akademickiego, okresu socrealizmu, samotności twórczej aż po śmierć w Tatrach, a zwłaszcza pośmiertną recepcję w literaturze polskiej.

4. Wróblewski – Różewicz

Według notatek żony artysty Teresy Reutt, jak podaje Michalski, w 1955 roku Wróblewski maluje cykl gwaszy *Gimnastyczki* (styczeń), *Mały chłopak*, *Plaża*, *Uwaga*, *nadchodzi* (marzec), w maju cykl rysunków do poezji Federica Garcíi Lorci, a w październiku (miesiącu urodzin poety) cykl rysunków do poezji Różewicza. W 1956 roku w *szkicowniku jugosłowiańskim* zapisuje scenariusz i tworzy rysunki do filmu o Różewiczu. Poniżej za Michalskim przytaczam notatki artysty:

I. wojna – terror
 – partyzantka
 – straty (śmierć bliskiego)

II. kompleks powojenny:
 naprzemian – pustka wewnętrzna

- ukojenie u kobiety
w przerwach – drobnomieszczaństwo

III. epilog z niezwiązanych ze sobą efektów drobno-lirycznych
(tylko III cz. – kolorowa?)

postacie
autor (narrator-recytator)
młody uszminkowany trochę na mima
dziewczyna-żona, specjalnie macierzyńsko-kobieca, b. młoda
matka

sposób interpretacji wiersza:

- a) drobnomieszc.: (prawie) bez tekstu, nagromadzenie ujęć
- b) wiersze odautorskie deklamowane z dosłowną ilustracją filmową
- c) inne – metoda mieszana, osadzenie wiersza w formalnej i literackiej większej całości (Michalski 1993: 184-185)

Obok notatek znajduje się szkic jakby głośnika, megafonu, ale zarazem jakby widzialnego oka ze strzałkami skierowanymi w przeciwne strony wraz z dopiskiem „wstęp, tło do czołówki, główny przerywnik”. Lata pięćdziesiąte były dla Wróblewskiego czasem intensywnej lektury, obok Różewicza interesowała go twórczość Louisa Aragona, Karola Marksa. Wróblewski pisał o pojawiającej się wówczas potrzebie „odwoływania się do wszelkich skojarzeń o charakterze pojęciowym, literackim, jakie budzi dany motyw” (Michalski 1993: 101). Inspirowała go przede wszystkim sztuka „poetycko-uczuciowa”, aspirująca do rangi arcydzieła. Zespolenie z twórczością Różewicza po pierwsze mogło gwarantować artyście podobny rodzaj przeżycia estetycznego, po drugie sprzyjało rozszerzeniu języka realizmu. Owo zespolenie malarstwa i poezji dokonywało się na kilku płaszczyznach: pokoleniowej (doświadczenie wojny, traumy, utraty), humanistycznej (pojmowanie literatury/sztuki jako przestrzeni otwartej, dialogicznej) i imaginatywnej (skłonność do nadrealizmu).

Różewicz nawoływał wówczas do nowego języka narracji. Gesty liryczne autora *Opowiadania dydaktycznego* połączone z gestami malarskimi twórcy *Rozstrzelań* wskazują na wiele semantycznych podobieństw. Problem uwikłania języka w sztukę, ale też i uwikłania go w tradycję kultury podjął w swych pracach poeta. Paralela Różewicz – Wróblewski zdaje się więc kontynuacją przekroczenia myśli awangardowej, co poeta czyni poprzez ujawnienie problemów afektu oraz koniecznej rzeczywistości (postulatu realizmu), ponadto Różewicz opowiada się za deformacyjną koncepcją rzeczywistości Wróblewskiego (deformacja cielesna, karykaturalność, nadrealizm) i postulatem tak zwanej innej sztuki socrealistycznej.

Robert Cieślak w *Widzeniu Różewicza* podkreśla istotny wpływ jego poezji na kształtowanie imaginatywnej pamięci zbiorowej. Mnie z kolei w sposób szczególnie interesuje problem estetyki, który przy okazji rozważań nad kategorią piękna porusza badacz, przywołując fragmenty różewiczowskiej prozy:

Od wielu miesięcy pracuję nad innym wierszem. *Spotkanie na Piazza S. Marco*. Pierwotnie chciałem ograniczyć się tylko do opisu zlatujących tutaj gołębi, turystów i umarłych. Wśród zlatujących gołębi widziałem też anioły. Nie tylko te pospolite dwuskrzydłe, ale również wieloskrzydłe serafiny. [...] Zmarli mieli się pojawić wśród turystów, mieli być ubrani tak, jak ich zapamiętałem, mieli podpływać na gondolach do kamiennego nadbrzeża. Albo sami mieli kołysać się na falach jak łodzie. Mam więc tu umówione spotkanie ze Staffem, Gilem, Tuwimem, Gałczyńskim, z Andrzejem Wróblewskim i Janiną Mortkowiczową. Jedna osoba przybyła na to spotkanie z odległego czasu dzieciństwa. Jedna i nieproszona. Tamte osoby prosiłem, wabiłem, sypałem im groch z papierowej torebki (cyt. za: Cieślak 26).

Wróblewski figuruje w powyższym fragmencie jako postać wywoływana i oczekiwana. Różewiczowi chodzi jednak o coś więcej aniżeli o proste, bezprecedensowe zwrócenie uwagi na samą postać artysty. Poeta wskazuje przede wszystkim na podobieństwo estetyki tekstu i obrazu. Widać to zwłaszcza w realizacji mitu utraconego dzieciństwa, mitu orfickiego (Różewicz – utrata matki, Wróblewski – utrata ojca) czy też mitu odejścia (odejścia zmarłych, bliskich). Interesujące w perspektywie kreacji poetyckiej pozostają przede wszystkim formy uobecnienia Wróblewskiego w twórczości autora *Czerwonej rękawiczki*.

Szczególnym przykładem jest *Opowiadanie dydaktyczne*, w którym najbardziej uwiarygadnia się relacja między Różewiczowską metaforą nowego czasu i zaczyna a postsocjalistycznym malowaniem Wróblewskiego. W tym poemacie dedykowanym Mieczysławowi Porębskiemu Różewicz wspomina o decydującym dla życia, sztuki, arcyzmu momencie uważności. Zderza ze sobą piękno i brzydotę, wyobrażenie i rzeczywistość, podkreślając przy tym, że to właśnie artysta jako pośrednik opowieści mitycznej pozostaje tym, który zauważa te rozbieżności, dychotomie, stopnie estetyk:

bliski mojemu sercu
 śmietnik wielkomiejski
 poeta śmietników jest bliżej prawdy
 niż poeta chmur
 śmietniki są pełne życia
 niespodzianek
 (Różewicz 1996: 35)

W drugiej części poematu, uznawanej za oniryczną, pojawia się postać Wróblewskiego, tajemniczo przywoływana w tekście. Na ten poetycki gest gry z Wróblewskim zwracał uwagę Marcin Jaworski w artykule *Różewicz i Bruegel. Raz jeszcze o miejscu poety po końcu poezji oraz o „Opowiadaniu dydaktycznym”*, zastanawiając się nad znaczeniem tego precedensu w twórczości Różewicza:

Właśnie ów status artysty wydaje się w *Opowiadaniu dydaktycznym* szczególnie interesujący, utwór zyskuje w tomiku *zawsze fragment* interesujące sąsiedztwo, umieszczony jest między wierszami: *W świetle lamp filujących* oraz *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek*. Z jednej strony utwór poświęcony Schulzowi, z drugiej – ślad po prywatnej relacji z wybitnym współczesnym artystą. To wzmacnia osobistą i autotematyczną wymowę poematu, w którym występują Andrzej W. w drugiej wersji zamieniony na Andrzeja Wróblewskiego, oraz Franciszek, potem jako Franciszek Gil, i który w każdej wersji opatrzony jest dedykacją: Mieczysławowi Porębskiemu (Jaworski 244).

Badacz powołuje się dalej w tekście swojej rozprawy na Mieczysława Porębskiego:

Różnica to istotna. Andrzej W. jest postacią literacką, o której „jest mowa” w poemacie, tyle też tylko o nim wiadomo: że chciał budować zamki na lodzie [...]. Andrzej Wróblewski, malarz, przyjaźniliśmy się z nim, zginął w Tatrach 23 marca 1957 r. [...] (Porębski 19).

Różewiczowskie uobecnianie artysty, erudycyjne, poetyckie, jest daleko poza sztuką. Różewicz nie patrzy na Wróblewskiego wyłącznie jako na artystę nowego modernizmu, spogląda na niego przede wszystkim jako na świadka pamięci, poetę i malarza historii, która nigdy się nie kończy. W tym ciągłym zapatrzeniu, w kontekstach, innych interpretacjach, w wierszach, obrazach wciąż rozszerza się mitologia artystyczna Wróblewskiego właśnie za sprawą poezji.

Na przełomie marca i kwietnia 1948 roku powstał Klub Artystów, którego prezesem został Tadeusz Kantor. Zrzeszał on malarzy, literatów, architektów, w tym między innymi Tadeusza Różewicza, Kornela Filipowicza, Jerzego Nowosielskiego, Andrzeja Wróblewskiego czy Marię Jarembiankę. W tym samym roku w Krakowie Klub zorganizował I Wystawę Sztuki Nowoczesnej, podczas której wystawiono prace artystów tworzących po zakończeniu wojny. Celem tej prezentacji miała być konfrontacja języków sztuki awangardowej, zaznajomienie odbiorców z nową estetyką. Podczas tego spotkania Różewicz odczytywał swoje wiersze, starając się potwierdzić mit użyteczności nowej sztuki. Coraz bardziej jednak artyści dostrzegali defragmentację rzeczywistości.

Obaj artyści, Różewicz i Wróblewski, powracali w swojej pracy do mitu kosmogonicznego. Zdawali sobie jednocześnie sprawę, iż niemożliwa jest jego pełna kreacja, doskonale odtwórstwo. Stąd w procesie re-kreacji posługiwali się katego-

rią fragmentu rozumianego na kilku płaszczyznach: jako koncepcja nieukończenia dzieła, sposób mówienia o doświadczeniach (post)traumatycznych i (po)wojennych, przejaw mentalnej amputacji pamięci, element wyparcia oraz pułapka interpretacyjna.

Widać to wyraźnie w przedstawieniach geometryczno-kosmicznych Wróblewskiego, za pomocą których artysta dążył do ponownego scalenia rozdartej powojennej rzeczywistości, ale i manifestował wolność sztuki. Nagromadzenie kół, okręgów w obrazach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych symbolizowało powtórzenie czasu, uwikłanie narracji w symbol. To samo zjawisko można zaobserwować w poetyce Różewicza, gdzie świat oglądany jest z dwóch perspektyw: centralnej i peryferyjnej. Nasze widzenie jest ograniczone i ma dwa pola: centralne – tam, gdzie kierujemy nasz wzrok, i peryferyjne, gdzie zachodzi już deformacja rzeczywistości. Badanie przestrzeni peryferyjnej wymaga odwrócenia perspektywy widzenia z tematu popularnego na temat wyparty, gdzie wzrok początkowo nie sięga lub sięgać nie chce:

Słyszę chrobotanie
To ta staruszka drapie
pazurkami po ścianie
i kaszle jak zwierzątko

Więc idę do niej
siadam przy okrągłym stole
a ona wywołuje duchy
ze spodeczka popija herbatę
drobnymi jak ptak łykami

Na eteżerce panowie
z bródkami
„jenseits von Gut und Bose“
ostatnia ćwierć XIX wieku

Potrząsa suchą główką
i opowiada o Wenecji
Florencji o słońcu Italii

Ja jestem baronówna z domu
To jest koniec świata
teraz nowe gwiazdy wymyślili i słońca
– mówi –
i oczy jej zachodzą łzami.
(Różewicz 2005: 250)

W przywołanym powyżej utworze Różewicz traktuje słońce jako symbol rewolucji artystycznej zaproponowanej przez Wróblewskiego w *Treści uczuciowej rewolucji*, która w swojej wymowie okazuje się dramatyczna. Posługiwanie się wielością środków, budowanie nowych języków nie prowadzi do osiągnięcia doskonałego świata. Bohaterka wiersza Różewicza na myśl o nowej wyobraźni, o „wymyślaniu” świata popada w rozpacz. Wprowadzenie „nowego” do literatury i sztuki nie zatrzymało postępującej degradacji świata. Środkiem pośrednim miał stać się fragment powstały w czasie deformacji.

Różewicz wielokrotnie podejmuje próbę stworzenia nowej całości, czego przykładem może być recycling rozumiany jako maksymalizacja ponownego wykorzystania materiałów – będzie to jednak całość przekształcona, zdeformowana dwukrotnie. Deformacja pierwsza to wyłączenie „wszystkiego” z tradycyjnego ujęcia, zaś deformacja druga to umieszczenie dawnej całości w ponowoczesnym widzeniu jedności. Interpretacja „nowego” może odbyć się jedynie drogą wykluczenia. Zda się, że ten stan w stopniu najwyższym osiągnął również Wróblewski, poddając swoją sztukę działaniu (de)mitologizacyjnemu.

Posługiwanie się mitem w historii twórczej autora *Nieba nad górami* pozwala na definiowanie sztuki Wróblewskiego w dwóch ujęciach: pojmowanie jej jako skończony akt twórczy, w którym odbiorca zostaje poddany narracji, jak również jako dążenie do zakończenia procesu, w którym widz zostaje zobowiązany do rekonstrukcji i ukontekstowania dzieła.

Dlaczego więc myślenie mitologiczne pozostaje koherentne z twórczością Wróblewskiego? Po pierwsze dlatego, że sztuka bywa fenomenologią zjawień i zdarzeń, archeologią kultury, po drugie też dlatego, że wywołuje z nieświadomego, jest siostrą poezji, domagającą się trwania na granicy wyjaśnionego i utraconego. Mity sprzyja również scalaniu wspólnoty, zgodnie z tym, co zostało powiedziane na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej:

Dla nowoczesnego artysty sztuka jest metodą wyobraźniowego przyswajania sobie świata. Dlatego horyzonty nowoczesnej sztuki, nauki i techniki są wspólne. Pomieszczone w sali wejściowej fotogramy ukazują świat, który jest w tym samym stopniu światem artysty, co światem naukowca – badacza albo praktyka – technika (Wystawa sztuki nowoczesnej zorganizowana przez Klub Artystów w Krakowie, 24).

Zakończenie

Ta krótka interpretacja sztuki Wróblewskiego wskazuje na potrzebę coraz bardziej kontekstowego myślenia o sztuce autora *Rozstrzelań*. Pokazuje też konieczność badania jego obrazów w oparciu o biografię artystyczną i języki modernizmu, które

od lat pięćdziesiątych funkcjonowały w opowieściach o malarzu. Sztuka Wróblewskiego domaga się więc omawiania jej w kontekście problemu powtórzenia, zwracając uwagę widza-czytelnika na kwestie zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego uwikłania w (r)ewolucję.

Propozycja czytania twórczości Wróblewskiego dodatkowo w oparciu o kategorie mitu, mitologii, mitologizacji pozwala wyraźnie dostrzec czynniki literackie w twórczości artystycznej autora. Tym samym też ukazuje potrzebę rozszerzenia interpretacji obrazu o pokrewne estetyki okresu lat czterdziestych i pięćdziesiątych z uwzględnieniem przeobrażeń poetyckich, estetycznych i pokoleniowych. Świadome i odważne dostrzeganie sygnałów komparatystycznych może bowiem przyczynić się do szerszego upowszechnienia wciąż jeszcze mało znanych tekstów i prac Wróblewskiego

BIBLIOGRAFIA

- Całek, Anita. *Biografia naukowa. Od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Chomiuk, Aleksandra. „Biomitografie Henryka Sienkiewicza”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica IV* (2016). S. 68-81.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego pisarze*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1987.
- Czermińska Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyzwanie, wyznanie*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000.
- Cieślak, Robert. *Widzenie Różewicza*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Dimitrijević, Branislav. „Folklor, nowoczesność i śmierć. Wizyta Wróblewskiego w Jugosławii”. *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. Ziółkowska, W. Grzybała. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014. S. 482-525.
- Eliade, Mircea. *Aspekty mitu*. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- Herbert, Zbigniew. „H.E.O.”, *Polonistyka 2* (1997). S. 101.
- Jaworski, Marcin. „Różewicz i Bruegel. Raz jeszcze o miejscu poety po końcu poezji oraz o «Opowiadaniu dydaktycznym»”. *Literatura i sztuka. Tom 2. Tadeusz Różewicz i obrazy*. Red. A. Stankowska, M. Śniedziwska, M. Telicki. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2015. S. 239-249.
- Juszczak, Wiesław. *Poeta i mīt*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.
- Michalski, Jan. *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*. Kraków: Galeria Zderzak, 2009.
- Michalski, Jan. *Andrzej Wróblewski nieznanym*. Kraków: Galeria Zderzak, 1993. Web. 20.01.2019. <<http://zderzak.pl/oferta-wroblewski.html>>.
- Nadel, Ira Bruce. *Biography. Fiction, Fact and Form*. London: MacMillan, 1984.
- Niżnik, Józef. „Mit jako kategoria metodologiczna”. Saryusz-Wolska Magdalena, Traba Robert. *Kultura i Społeczeństwo 3* (1978). S. 163-174.

- Napiórkowski, Marcin. „Mit”. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2014. S. 237-240.
- Porębski, Mieczysław. „Wstęp”. Różewicz Tadeusz. *Zwierciadło. Poematy wybrane*, wybór M. Porębski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998. S. 17-28.
- Rilke, Rainer Maria. „Orfeusz. Eurydyka. Hermes”. *Polonistyka* 2 (1997). S. 99-100.
- Rottenberg Anda, red. *Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*. Katowice: Muzeum Śląskie, 2018.
- Różewicz, Tadeusz. *Zawsze fragment*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1996.
- Różewicz, Tadeusz. *zawsze fragment. recycling*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999.
- Różewicz, Tadeusz. *Zwierciadło. Poematy wybrane*. Wyb. M. Porębski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Różewicz, Tadeusz. *Utwory zebrane VII: Poezja 1*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.
- Rzecznyński, Sławomir. „Projekt «innego» biografizmu”. *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska* 5 (2007). S. 171-176.
- Saryusz-Wolska Magdalena, Traba Robert. *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2014.
- Skrzyniarz Ryszard, Krzewska Elżbieta, Kuryluk Edmund, red. *Biografia w literaturze i sztuce*. Lublin: Wydawnictwo Episteme, 2014.
- Stankowska Agata, Śniedziwska Magdalena, Telicki Marcin, red. *Literatura i sztuka. Tom 2. Tadeusz Różewicz i obrazy*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2015.
- Ubertowska, Aleksandra. *Holokaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Ziółkowska Magdalena, Grzybała Wojciech, red. *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Wojciechowski Aleksander, oprac. *Andrzej Wróblewski*. Warszawa: Arkady, 1979.
- Wróblewski, Andrzej. „Jeszcze w sprawie szkół plastycznych”. *Wiś* 47 (1948).
- Wróblewski, Andrzej. „*Oto idzie”, *Andrzej Wróblewski nieznany*. Red. J. Michalski et al., Kraków: Galeria Zderzak, 1993. S. 199.
- Wystawa sztuki nowoczesnej zorganizowana przez Klub Artystów w Krakowie*, katalog wystawy. Warszawa, 1948.
- Zimand, Roman. „Uwagi do przyszłej biografii Brzozowskiego”. *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego. Praca zbiorowa*. Red. A. Walicki, R. Zimand. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974. S. 378.
- Venclova, Tomas. *Wilno. Przewodnik biograficzny*. Przeł. Beata Piasecka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2013.

Teksty nadesłane

DOI: 10.14746/por.2018.2.19

SYNOWIE STASIA. FORMY MĘSKOŚCI KOLONIALNEJ W POWIEŚCIACH MŁODZIEŻOWYCH FERDYNANDA ANTONIEGO OSSENDOWSKIEGO

WACŁAW FORAJTER¹
(Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Słowa kluczowe: polska literatura młodzieżowa, kolonializm,
dwudziestolecie międzywojenne, męska inicjacja

Keywords: Polish youth literature, colonialism, interwar period, male initiation

Abstrakt: Waclaw Forajter, SYNOWIE STASIA. FORMY MĘSKOŚCI KOLONIALNEJ W POWIEŚCIACH MŁODZIEŻOWYCH FERDYNANDA ANTONIEGO OSSENDOWSKIEGO. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 279-295. ISSN 1733-165X. Tekst *Synowie Stasia. Męskości kolonialne w powieściach młodzieżowych Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego* stanowi analizę wątków inicjacyjnych w trzech tekstach narracyjnych popularnego prozaika z czasów dwudziestolecia międzywojennego: powieści *W poleskiej dżungli*, *Mali zwycięzcy* i *Skarb Wysp Andamańskich*. Odwołując się do teorii postkolonialnej oraz analizy dyskursów ideologicznych Drugiej Rzeczypospolitej, autor bada powieściowe reprezentacje odmiennych kultur oraz obowiązujące wówczas w Polsce i za granicą wzorce męskości oraz sposoby ich adaptacji na potrzeby literatury dla dzieci i młodzieży.

Abstract: Waclaw Forajter, THE SONS OF STAŚ. COLONIAL MASCULINITIES IN FERDYNAND ANTONI OSSENDOWSKI'S YOUTH NOVELS. "PORÓWNANIA" 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 279-295. ISSN 1733-165X. The article *The Sons of Staś. Colonial Masculinities in Ferdynand Antoni Ossendowski's Youth Novels* analyses the motif of male initiation in three narrative texts of the Polish popular writer from the interwar period: *W poleskiej dżungli* [*In the Polesian Jungle*], *Mali zwycięzcy* [*Little Winners*] and *Skarb Wysp Andamańskich* [*The Treasure of the Andaman Islands*]. Referring to postcolonial theory and the analysis of ideological discourses of the Second Polish Republic, the author examines novels with the aim to show representations of different cultures, masculinity models that existed in Poland and abroad in that period, and methods of their adaptation for the needs of children's and youth literature.

1 E-mail: wforajter@o2.pl

[...] lichy człowiek dobrym Polakiem być nie może.
(Pigoń 183)

1. „Czarne kariatydy”: formy męskości kolonialnej

Czternastego lipca 1939 roku ulicami Paryża przeszła imponująca defilada, w czasie której wyjątkowa, pierwszoplanowa rola przypadła wojskom kolonialnym, szczególnie zaś oddziałom strzelców senegalskich. Kilka dni później dziennikarze, relacjonujący stołeczne obchody święta narodowego, porównywali ciemnoskórych wojskowych do „majestatycznych posągów z brązu” czy „czarnych kariatyd francuskich sił zbrojnych” (Joly 141). Kilka tygodni wcześniej, pod koniec czerwca, w Gdyni odbyły się kolejne, siódme Dni Morza – masowe święto o kluczowym znaczeniu dla propagandy Drugiej Rzeczypospolitej. Tamtego upalnego lata miały one szczególną wartość, stały się bowiem, jak donosiła prasa, „wielką mobilizacją powszechną całego Narodu w potężnym zrywie patriotycznej gotowości obrony tego, co dla każdego Polaka jest najdroższe – Wolności” (Lewandowski 4). W ich ramach miały miejsce między innymi defilady polskich oddziałów kolonialnych w białych mundurach i hełmach korkowych, naśladujących stroje sił militarynych światowych imperiów. Celebracja uroczystości, połączonej ze świętowaniem Dni Kolonialnych, objęła nie tylko wybrzeże, ale cały kraj: ulicami polskich miast jeździły odpowiednio udekorowane tramwaje, odbywały się uroczyste nabożeństwa i pochody.

Spośród bogatej ikonografii tych wydarzeń jednym z najbardziej skłaniających do refleksji dokumentów jest fotografia przedstawiająca dziarskiego, ciemnoskórego żołnierza w trakcie parady Polskiej Ligi Morskiej i Kolonialnej w Toruniu („Czarnoskóry żołnierz w pochodzie...”, źródło elektroniczne). Bohater zdjęcia w tropikalnej mycce z gigantycznym blaszonym orłem i karabinem na ramieniu wygląda co najmniej ekscentrycznie. Czyżby stanowił on żywy dowód na ziszczenie się marzeń Stasia Tarkowskiego o „murzyńskiej armii” zrealizowanych, mimo wszystko, w skrajnie trudnych warunkach geopolitycznych lat trzydziestych²? Nie dajmy się jednak zwieść pozorom: żołnierz ma wąskie usta i nos oraz regularne rysy twarzy, na podstawie których „specjaliści” od popularnej wówczas antropologii fizycznej niewątpliwie uznałoby go za Europejczyka. Gdy przyjrzymy mu się jeszcze bliżej, z całą oczywistością na jaw wyjdzie zainscenizowana maskarada, swoiste odwrócenie kolonialnej mimikry opisanego przez Homiego Bhabhę: to po prostu pomalowany

2 Co ciekawe, Janusz Makarczyk, pisząc po wojnie o próbie zawarcia umowy pomiędzy Ligą a rządem Liberii, wspominał między innymi o tajnej klauzuli, zgodnie z którą Polacy zmodernizują obronę graniczną afrykańskiego państwa i, w razie „konfliktu lub obawy konfliktu w Europie”, będą mieli prawo przeprowadzić rekrutację do „Armii Pomocniczej”: „Wolno nam było rekrutować do stu tysięcy ludzi i przewieźć ich do Polski” (Makarczyk 73-74). Projekt, zakładany w klauzuli, oczywiście nie doszedł do skutku, a książka dyplomaty jest jej jedynym zapisanym świadectwem.

czarną farbą Polak, imitacja Afrykanina w imitacji imperialnego munduru. Kultura dwudziestolecia chętnie reprodukowała, by sparafrazować tytuł słynnej rozprawy Frantza Farona, „białe twarze w czarnej masce”, ale większość z nich, jak udowodniła Dorota Wojda, zdradzała europocentryczne poczucie cywilizacyjnej wyższości i wiązała się z przemocą symboliczną. Jak bowiem zauważyła badaczka,

Polacy, przez długi czas poddani obcej władzy, po uzyskaniu niepodległości skłonni byli przejmować od innych wzorce dominacji, do czego potrzebowali nie tylko umocnienia własnej tożsamości, ale też swojego Murzyna, przynajmniej w wyobraźni (Wojda 174).

Aktor-amator w kostiumie afrykańskiego strzelca mimowolnym uśmiechem ujawnia jednak groteskowość własnej sytuacji, a pośrednio również tragicomiczność rodzimego projektu kolonialnego w obliczu konfliktu z militarną potęgą Niemiec. W istocie bowiem te specyficzne „sny o potędze” próbowały kamuflować zapóźnienie cywilizacyjne, rosnące napięcia społeczne i etniczne (przypomnijmy hasło „Żydzi na Madagaskar”) czy anachroniczność polskich sił zbrojnych.

Ten przydługi wstęp jest uzasadniony przede wszystkim kluczową rolą różnych form męskości zachodnich w historii kolonializmu ze szczególnym wskazaniem na wzorzec militarny, który był istotny zwłaszcza we wczesnej fazie podboju, kiedy najważniejszą rolę odgrywały wybitnie męskie wspólnoty żeglarzy i żołnierzy. Później, co prawda, został on zastąpiony innymi, zmiennymi w czasie modelami męskości, jak chociażby ideałem osadnika z interioru czy przedsiębiorcy lub wykwalifikowanego pracownika fabrycznego w kolonialnych organizmach miejskich, nigdy jednak ostatecznie nie stracił na znaczeniu, ponieważ przez ponad pięćset lat ekspansja świata Zachodu nieodmiennie opierała się na argumentach siły.

Strzelec senegalski i jego fikcyjny pomorski odpowiednik mieli gwarantować bezpieczeństwo (Joly 141), ale także wzmacniać ducha bojowego, potęgować poczucie męskiej sprawczości w obserwujących ich Europejczykach. Omówiony przypadek jest o tyle wyjątkowy, o ile afrykański lub azjatycki tubylec pozornie w dwojakim sensie znajdował się w sytuacji podrzędnej wobec mężczyzny Zachodu. Po pierwsze, został podbity, a zatem udowodnił własną „niemęskość”. W odniesieniu do mieszkańców Bengaluru takie stanowisko reprezentował Thomas Babington Macaulay, który stwierdził:

Bengalczyk jest słabej budowy ciała, wręcz niewieściej. Nieustannie przebywa w łaźni parowej. Celem jego jest osiadły tryb życia, cechuje go cherlawość, kończyny ma delikatne, porusza się anemicznie. Przez wiele stuleci trutowały po nim tabuny mężczyzn śmielszych i w czynach bardziej zdecydowanych (cyt. za: Gandhi 93).

Po drugie, władza określania genderu, bazująca na dyskursie wynalezionym w metropoliach, należała do białych mężczyzn. Historia XIX- i XX-wiecznego kolo-

nializmu, zwłaszcza zaś zróżnicowane formy oporu lokalnych społeczności wobec europejskiej władzy ujawniają jednak nieprawdziwość tego statycznego obrazu. Przede wszystkim, co sygnalizował Vincent Joly za Minhali Sinhą, „męskości europejskie i tubylcze” tworzyły się „w ustawicznym ruchu i powinny być analizowane w perspektywie relacji władzy”. Ewoluowały także „w miarę upływu czasu wraz ze zmianami, oddziałującymi na stosunki między kolonizatorami i skolonizowanymi” (Joly 139; Sinha). Poza tym w koloniach *sensu stricto* biali zetknęli się z „rasami wojowniczymi”: Sikhami i Gurkhami (Indie Brytyjskie) czy ludem Bambara (francuska Afryka Zachodnia). Sikhizm od początku XVIII wieku miał formę militarną, w Indiach istniały kasty same określające się jako wojownicze (np. kszatrija, radźputowie), a państwem Bambara na terenie dzisiejszego Mali rządili wojownicy, którzy z łupiestwa uczynili podstawowe źródło dochodu. Związany z nimi dyskurs w dużej mierze stanowił jednak bardziej wytwór inwencji Europejczyków niż odzwierciedlenie faktycznego stanu rzeczy, zresztą pierwszym wzorcem „rasy wojowniczej” stali się w XVIII wieku szkoccy górale – mieszkańcy europejskiej Północy. Idealny żołnierz tubylczy z Indii miał ucieleśniać cechy pożądane przez kolonizatora, który projektował je na wszystkich mężczyzn z danej grupy etnicznej: umiejętność panowania nad seksualnością i koncentrowania energii na wojnie oraz pracy, honor, posłuszeństwo czy lojalność, którą rozumiano jako zaletę wybitnie męską, pozwalającą więc uznać za zniewieściałych wszystkich tych, którzy nie podporządkowywali się władzy imperialnej (Joly 143-144). Co ciekawe, w wielu przypadkach samo przeniesienie form męskości metropolitarnej, podobnie zresztą jak okcydentalnych wzorców kobiecości, w nowy kontekst kulturowy sprawiało, że ulegały one daleko posuniętej erozji i trzeba je było rekonstruować w oparciu o specyfikę nowych społeczeństw. Problem ten przedstawia Raewyn Connell:

Wczesna historia kolonii osadniczych, jak np. brytyjska kolonizacja Australii wypełniona jest debatami o seksualnej anarchii i rozregulowaniu ról płciowych [...]. W historii kolonii jako efektu podboju, jak holenderskie Indie Wschodnie (dzisiejsza Indonezja) wiek dziewiętnasty był świadkiem postępującej regulacji seksualności oraz kreowania ograniczeń małżeńskich w oparciu o kryteria rasowe (Connell, źródło elektroniczne).

Jak dalej przekonuje australijska badaczka, wszystkie występujące wówczas próby normatywizowania obowiązujących w koloniach wzorów genderowych zmierzały do wprowadzenia zachodnich odmian męskości hegemonicznej, co jednak rzadko stawało się „faktem dokonanym”. Hierarchie, które usankcjonował kolonializm XIX i pierwszej połowy XX wieku, podobnie jak późniejsze systemy zależności, nadal jednak mają decydujący wpływ na kanony męskości obecne w krajach półperyferyjnych i peryferyjnych.

2. „Duzi” wodzowie: formy inicjacji w powieściach Ossendowskiego

Analiza kategorii płciowych w literaturze polskiej eksplorującej tematy kolonialne z kilku powodów jest zadaniem trudnym. Problematyczność zagadnienia nie wynika jedynie z faktu, iż mamy do czynienia ze zjawiskiem czysto retorycznym, niemającym rzeczywistego zakorzenienia w praktykach politycznych i społecznych, które składały się na style funkcjonowania odmiennych populacji w posiadłościach zamorskich zachodnich mocarstw. Wiąże się również z pytaniem, w jaki sposób i na ile typowo polskie wzorce męskości przenikały się z tymi, które były praktykowane przez mieszkańców Starego Świata poza Europą. By to ustalić, należy poddać analizie zależności pomiędzy resztkami etosu rycerskiego, nowoczesną męskością militarną i „człowiekiem ekonomicznym”. Kolejne utrudnienie wprowadza specyfika literatury dziecięcej okresu dwudziestolecia międzywojennego z jej tematami tabu, uproszczonym obrazem społeczeństwa czy – nieraz nachalnym – przesłaniem dydaktycznym. Trzeba więc prześledzić właściwe jej chwytły retoryczne i schematy fabularne oraz uchwycić ich relacje wobec ideologii kolonialnej w wersji „dla dorosłych”.

W planie symbolicznym ukazane wcześniej figury tubylczych żołnierzy stanowiły odpowiedź na kryzys europejskiej męskości mieszczańskiej, obserwowany od drugiej połowy XIX wieku, kiedy dostrzeżono, że

gwałtowna i obejmująca wszystkie sfery życia modernizacja ma negatywny wpływ na tę hegemoniczną męskosc: obniża sprawność fizyczną, mężczyźni tyją, rozleniwiają się, feminizują, stają się nadmiernie wyrafinowani, zapadają na nerwach, tracą kontrolę nad swoją popędowością. Sytuacja ta ma wpływ na życie społeczne i bezpośrednio dotyka tak ważnej kategorii jak naród. W całej Europie mnożą się ruchy mające na celu konsolidację tożsamości narodowych wokół idei „wzmocnienia męskości” za pomocą rygorystycznych ćwiczeń fizycznych, sportu, polowań, wędrówek górskich etc. (Śmieja 2016: 101)³.

Na ziemiach polskich pod zaborami postulat „wzmocnienia” męskości, stanowiący próbę zaradzenia postępującej „degeneracji” społeczeństwa, podjęli między innymi rzecznicy skautingu, wśród których istotną rolę odgrywali działacze towarzystw gimnastycznych, zatroskani w tym samym stopniu o tężyznę fizyczną młodych mężczyzn, co o ich edukację patriotyczną. Antoni Małkowski, jeden z prekursorów harcerstwa i członek „Zarzewia” wskazywał na związki Baden-Powellowskiej „szkoły charakterów” (Małkowski 3) z ideą służby ojczyźnie, co oczywiście miało inne implikacje na obszarze Imperium Brytyjskiego, odmienne

3 Kryzys ten pogłębił się po Wielkiej Wojnie (Joly 140-141).

zaś na terenie Kongresówki i Galicji. Stąd pierwsze numery „Skauta”, wydawanego od 1911 roku we Lwowie, oprócz informacji na temat rozwoju ruchu na Zachodzie i porad praktycznych zawierały również pieśni patriotyczne, wskazówki moralne oraz artykuły poświęcone „organizacji pracy narodowej” (A.M. 4), a samo pojęcie „harcerza” wywodzono od rycerza-„harcownika”, uznając członków organizacji za spadkobierców Zawiszy Czarnego, Michała Wołodyjowskiego i Mohorta. Nic więc dziwnego, że wielu polskich skautów kilka lat później zamieniło kapelusze na szare maciejówki, przystępując do Legionów. Po uzyskaniu niepodległości polska męskość częściowo pozbyła się „płaszczka Konrada”, ale już

w 1932 roku działa 5259 stowarzyszeń sportowych zrzeszających 289,5 tysiąca ćwiczących, a w 1938 roku stowarzyszeń jest już 8188 z 469,5 tysięcy ćwiczących. Wychowanie fizyczne łączy się ściśle z przysposobieniem wojskowym, Towarzystwo Sportowe „Sokół” czy Związek Strzelecki „Strzelec” dążą do stworzenia wzorcowego „obywatela-żołnierza”. W statucie drugiej z tych organizacji (o jej potęgde świadczy 0,5 miliona członków w 1938 roku) przeczytamy, że nadrzędnym celem jest „rozbudzanie i hartowanie wśród członków ducha narodowego, karność, dzielności moralnej, sprawności fizycznej oraz szerzenie wiedzy wojskowej”. Wychowanie „strzeleckie” cechowało: kult wodza ([Józefa] Piłsudskiego, potem Edwarda Rydza-Śmigłego), militarizm i antykomunizm (Śmieja 2011: 30).

Do listy organizacji zrzeszających młodych, umundurowanych mężczyzn dodajmy jeszcze oddziały kolonialne zorganizowane przez Ligę Morską i Kolonialną podlegającą wojsku, a uzyskamy pełny obraz zjawiska w latach trzydziestych. Nieco młodszym Polakom pozostawało harcerstwo, pełniące również ważną funkcję, miało bowiem przyczynić się do „wytworzenia nowego, lepszego typu człowieka, urobienia całokształtu człowieka i Polaka” (Muszalski 3), dla którego miłość do przyrody i historii kraju miała wiązać się z afirmacją państwa o „określonym porządku prawnopolitycznym” (Budrewicz 31).

Literatura młodzieżowa z lat 1918-1939 promowała określone modele męskości, wpisując je często w fabuły inicjacyjne. Niewątpliwie jednym z najbardziej popularnych był lotnik, celebryta epoki, łączący męskość militarną z nowym wzorcem sportowca, znany w wersji dla dorosłych z powieści Janusza Meissnera:

Urzeczenie widokiem aeroplanu w powietrzu było wspólnym doświadczeniem pokolenia dorastającego w okresie Drugiej Rzeczypospolitej. Sztandary z hasłami „Lotnictwo naszym sportem narodowym”, „Polska krajem lotnictwa” dumnie powiewały nad głowami tłumów oglądających w Warszawie zawody samolotów turystycznych Challenge w 1934 roku. Długodystansowe loty, popisy akrobacji lotniczych lub szybowcowych na lotniskach aeroklubów stolicy, Krakowa, Lwowa, Poznania, rekordy uzyskiwane na maszynach rodzimej konstrukcji w wykonaniu asów lotnictwa sportowego i wojskowego

tej klasy co Franciszek Żwirko i Bolesław Orliński – tego rodzaju wydarzenia przykuwały uwagę całego społeczeństwa. Na pierwszych stronach gazet dziennikarze entuzjastycznie komentowali wyczyny Bajana, Skarżyńskiego, Płonczyńskiego. Uwielbienie dla „polskich orłów” sięgnęło zenitu na przełomie lat 20. i 30., gdy zaczęli odnosić pierwsze sukcesy na arenie międzynarodowej (Chrobak 56).

Dla odbiorcy młodzieżowego utwory tego rodzaju pisali między innymi Kornel Makuszyński (*Skrzydlaty chłopiec*, 1934), Zofia Dromlewiczowa (*Rycerze przestworzy*, 1934) Edmund Jezierski (*Władca przestworzy*, 1930), Maria Kann (*Pilot gotów!*, 1938) czy Kazimierz Andrzej Czyżowski (*Maciek pierwszy król powietrza*, 1924). Ich popularność sprawiła,

że tematyka sportowo-turystyczna wniknęła w tkankę międzywojennej literatury fikcyjnej i niefikcyjnej adresowanej do młodych, czego skutkiem była zaskakująca obfitość form fabularnych: od podróży krajoznawczych, historii narciarskich, taterniczych, żeglarskich, morskich, poprzez przygody harcerskie, skautowskie aż po wyprawy polarne... (Chrobak 58).

Poczesne miejsce wśród nich zajmowały powieści przygodowe, służące upowszechnieniu idei kolonialnej. Ich autorami byli Bohdan Pawłowicz (*Chłopiec z pionorowych lasów*, 1934) Jerzy Giżycki (*Biali i czarni: fragmenty kolonialne*, 1934; *Na Czarnym Łądzie*, 1935), Kazimierz Warchałowski (*Na krokodylim szlaku*, 1936), Janusz Makarczyk (*Przez morza i dżungle*, 1932) i wielu innych. Protagonści tych utworów, zwyciężając w konfrontacji z nieprzyjazną przyrodą i szwarccharakterami, zaświadczały o zasadności sanacyjnych roszczeń imperialnych i, co najważniejsze, dawali znać Jankom i Zosiom, że przygoda kolonialna jest w zasięgu ręki. „Wyobraźcie sobie, że jesteśmy Livingstonami i Stanleyami” (Ossendowski 1930: 20), mówi do rodzeństwa jeden z bohaterów *Małych zwycięzców* Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego w momencie, kiedy powielając gesty dorosłych odkrywców wiktoriańskich, nadają miejscom w nieznanym, odludnym okolicy swoje własne imiona. Lektura powieści w podobny sposób przekonywała, że Stanleyem, chociażby „małym”, może stać się w przyszłości każdy czytelnik.

Gdyby postaci literackie miały potomstwo oraz o ile zaszyłyby dodatkowe okoliczności, jak chociażby poligamia lub promiskuityzm bohatera *W pustyni i w puszczy*, to wszyscy chłopcy z młodzieżowej prozy kolonialnej lat trzydziestych mogliby być synami pięćdziesięcioletniego Stanisława Tarkowskiego. Analogia nie wyczerpuje się w podobieństwie charakterologicznym, niekiedy także obejmuje identyczność próby inicjacyjnej, jakiej zostają poddani z dala od bezpiecznej przestrzeni domowej, w obcym otoczeniu kulturowym i bez wsparcia dorosłych. Kolonie stają się dla nich symboliczną przestrzenią przejścia z chłopięctwa w wiek męski. W młodzieżowych powieściach Ossendowskiego to jednak nie odległość geograficzna ani nie politycz-

ny status regionu, w którym rozgrywa się akcja, stanowią decydujące kryterium wyboru. Liczy się natomiast radykalna obcość kulturowa, a jej zrozumienie umożliwiać będą etnocentryczne klisze oraz ogólnodostępne stereotypy dyskursu kolonialnego, modyfikowane jedynie ze względu na specyfikę miejsca, w którym toczy się akcja, całość z kolei będzie podporządkowana pedagogice społecznej zgodnej z oficjalną polityką Drugiej Rzeczypospolitej po przewrocie majowym. W utworach autora *Lenina* miejscem przełomowej próby mogą się więc stać nawet bagna Polesia (*W polskiej dżungli*). W przypadku utworu o kajakowej wyprawie czworga młodych warszawiaków na Kresy wtajemniczenie dotyczy jednak zarówno męskości, jak i ideologii państwowej lat trzydziestych z jej specyficzną polityką społeczną i historyczną. Mieszkańcy Polesia, określani mianem „leśno-bagiennych ludzi” (Ossendowski 1935b: 131), są postrzegani jako dzicy, półzwierzęcy i jako tacy stają się przedmiotem, który należy dopiero ukształtować, co powieliła tezy obowiązującego w tamtej epoce dyskursu kresoznawczego, przeanalizowanego niedawno przez Annę Engelking (Engelking 68-94). Bohaterami pozytywnymi, podmiotami konstruktywnych zmian stają się natomiast osadnicy wojskowi oraz leśnicy snujący plany modernizacji, a czworo przyjaciół podąża szlakiem potyczek z czasów wojny 1920 roku, pouczając dorosłych Poleszaków na temat misji cywilizacyjnej Drugiej Rzeczypospolitej na Kresach.

Spośród utworów stanowiących przedmiot niniejszego studium, *W polskiej dżungli* najsilniej odwołuje się do męskości militarnej oraz mitu niezłomnych strażników kresowej stancy, broniących miejscową ludność przed agresją i knowaniami podstępnych bolszewików. Poza tym każdy z trzech chłopięcych bohaterów uosabia jedną z męskich praktyk, które w czasach pokoju mogą być uznane za substytut wojny: Olek jest znakomitym wędkarzem, czego dowodzi fakt, że złowił „potwora wodnego” – gigantycznego suma; Staszek to wytrawny myśliwy, który potwierdza umiejętności łowieckie, zabijając w groźnym starciu rysia i odnosząc ranę, która poskutkuje blizną – śladem bólu i heroicznych zmagañ. Najwięcej problemów sprawia umiejętność lidera grupy, Jurka, trudno ją bowiem wpasować w określony, męski paradygmat. Gruszczyński jest bowiem fotografem i filmowcem. Gdyby jednak przyjąć za dobrą monetę frazeologizm *bezkrwawe łowy*, można by uznać, że protagonista prezentuje nowoczesny typ męskości, wiążący się z panowaniem nad technologią i wykorzystywaniem jej do pogłębienia stanu wiedzy. Wszyscy oni, jak wytrawni harcerze, poruszają się po niebezpiecznej, najeżonej pułapkami czyhającymi na mniej doświadczonego turystę, puszczy. Wokół głów bohaterów w trakcie jednego z początkowych epizodów świszczą kule kłusowników, a pobyt u leśniczego Garzyckiego zamykają sceny ujęcia jednego z przestępców i jego ekspiacji w trakcie pożaru. Powieść otwiera obraz dwóch potężnych basiorów płynących przez poleskie jezioro, by sprawdzić, skąd pochodzi tajemniczy zapach dymu, kończy zaś opis udanego grupowego polowania na wściekłego wilka. Dzięki tej symbolicznej ramie zostaje utwierdzone panowanie Polaków nad dziką, nieprzyjazną przyrodą i mieszkańcami Polesia.

Przechodząc do analizy tych utworów, które prezentują obrazy „dalszej” egzotyki i w których męskość militarna ulega wyraźnemu osłabieniu na rzecz innych kompetencji, należy poczynić kilka drobnych zastrzeżeń. Ryszard Koziołek, autor artykułu o męskiej inicjacji w twórczości Henryka Sienkiewicza, uznał, iż sednem kolonialnego rytu przejścia „jest przywilej zadawania śmierci dzikim istotom...” (Koziołek 128). Jakkolwiek w przypadku Stasia morderstwo na mahdystach uzasadnia powaga sytuacji, a bohater zostaje z niego później rozgrzeszony przez ojca, to jednak stanowi ono fakt niepodważalny, podobnie jak władza, jaką nad afrykańskimi plemionami daje młodemu Polakowi broń palna. W młodzieżowych powieściach przygodowych autora *Zwierząt, ludzi, bogów* punktem dojścia nie jest uzyskanie tego prawa, byłoby to bowiem sprzeczne z istotą polskiego projektu kolonialnego, którego rzecznicy chętnie podkreślali głęboki humanitaryzm planowanych działań. Sam Ossendowski zresztą zdecydowanie unikał jakichkolwiek negatywnych uwag związanych z obecnością Polaków w krajach pozaeuropejskich, które częściowo albo całkowicie weszły w orbitę polityki kolonialnej i związanego z nią systemu globalnego kapitalizmu. I tak, Stanisław Broniewski, ojciec trojga protagonistów *Małych zwycięzców*, to syn powstańca z 1863 roku oraz wykształcony na politechnice w Paryżu inżynier architekt, który, przepracowawszy kilka lat w Algierii i na Madagaskarze, osiada na stałe w chińskim Tientsinie i zostaje szanowanym członkiem mieszkającej tam społeczności białych. Jak sugeruje narracja, w żaden sposób nie przyczynia się on do wyzysku rdzennej ludności i staje się, po prostu niewinną ofiarą szalejącej wojny domowej. Książki przygodowe Ossendowskiego nieodmiennie też reprodukują najbardziej stereotypową politykę płci, co przejawia się chociażby w przedstawionym w powieściach podziale pracy: chłopcy walczą, polują, otaczają troską słabszych oraz zmieniają zastaną rzeczywistość, dziewczynki zaś gotują, szyją i budzą ogólną sympatię jak jedenastoletnia Irenka z *Małych zwycięzców* czy pełni funkcję sanitariuszek, opiekujących się rannymi kolegami i leczących miejscową ludność (*casus* Marysi z *W polskiej dżungli*).

Niewątpliwie ukochanym „synem” Tarkowskiego byłby Włodek Kowalczyk – bohater *Skarbu z Wysp Andamańskich* (1935). Czternastolatek jest dzieckiem Polaków przesiedlonych przez Rosjan na Syberię podczas Wielkiej Wojny. Po licznych perypetiach trafiają oni do Indii Brytyjskich: jego ojciec zostaje cenionym przez angielskiego pracodawcę administratorem plantacji na wyspie Kede, syn zaś pobiera nauki w Rangunie wraz z dziećmi tamtejszej elity: wysoko postawionych Anglików i lokalnych kompradorów. Pan Roman łączy odwagę i siłę charakteru rodem z patriotycznej męskości XIX-wiecznej z cechami męskości kapitalistycznej: pracowitością, spokojem, zdrowym rozsądkiem i dbałością o powierzone dobra (por. Tomasik 13). Niewątpliwie stanowi dla chłopca podstawowy punkt odniesienia jako wzorzec męczyzny i choć przez większą część akcji jest w historii nieobecny, to Włodek, by stać się Władysławem, musi sprostać uwewnętrznionym przez siebie oczekiwaniom rodzica. Młody protagonista po raz pierwszy potwierdza swoją

wartość jako „człowieka nielicznego” i „dobrego Polaka” w trakcie roku szkolnego, kiedy edukuje brytyjskich kolegów w zakresie dziejów Polski. Monumentalność przedstawianych przez niego postaci Stefana Żółkiewskiego, Tadeusza Kościuszki i *last but not least* – Józefa Piłsudskiego oraz polskich zwycięstw militarnych z wojną polsko-bolszewicką włącznie poświadczą nie tylko właściwą Ossendowskiemu wizję procesu historycznego, gdzie znaczącą rolę odgrywała antyrosyjskość, ale również tworzy podręczny katalog męskich postaw, wobec których chłopiec zajmuje stanowisko. Dydaktyzm opowieści ujawnia się po raz kolejny w momencie, gdy Władek ośmiesza rasizm młodego Anglika, postępującego kolegę z klasy – syna birmańskiego notabla. Kowalczyk, metonimia Polaków w ogóle, odróżnia się w ten sposób od kolonizatorów *sensu stricto*, którzy dzięki podziałom rasowym mogli sprawować kontrolę nad lokalnymi społecznościami. Jego postawa znajduje uznanie wśród dorosłych: radży, ojca obrażonego i pułkownika, ojca obrażającego. Mężczyźni zapraszają Polaka na obiad, „traktując go jak dorosłego «dżentelmena»” (Ossendowski 1935a: 14). Nobilitacja chłopca do rangi „dżentelmena”, męskiego ideału imperialnych klas wyższych sugeruje jego daleko posuniętą dojrzałość jeszcze przed związaniem właściwej akcji powieści, ale również zdradza sedno brytyjskich „rządów pośrednich” (*indirect rule*): sojusz lokalnych władców i Europejczyków wspólnie rządzących niższymi klasami społecznymi i wykorzystujących w tym celu narracje etniczne czy różnice religijne.

Epizod ten mimo wszystko nie stanowi jednak momentu przełomowego dla ukształtowania się dojrzałej tożsamości protagonisty. W dobie nowoczesnej wtańczenie we wcześniejsze, wymagające heroizmu w tradycyjnym znaczeniu słowa praktyki męskości może mieć miejsce jedynie w czasie wolnym od codziennych obowiązków, o czym świadczy ogólnościatowa kariera skautingu:

Celem obozów, szkoleń, ćwiczeń było nauczenie chłopców, jak przetrwać poza domem. Cecha niezbyt przydatna w nowoczesnym świecie, co oznacza, że jej źródłem jest świat kolonii. Symulowana inicjacja poprzez skauting opierała się na zasadzie, że dopóki chłopiec nie potrafi przetrwać samodzielnie poza domem, nie może być nazywany mężczyzną (Koziołek 134).

W *Małych zwycięzcach* stabilną egzystencję Broniewskich zakłóca wybuch wojny, w konsekwencji czego, podobnie jak inni Europejczycy, ewakuują się oni samolotem z Tienstsinu. Kolejne wypadki jak tajfun, przymusowe lądowanie na pustyni Gobi oraz zaginięcie dorosłych: ojca i pilota sprawiają, że troje dzieci: Henryk, Romek oraz Irenka, musi polegać wyłącznie na własnych siłach. Z kolei w powieści o perypetiach Władka Kowalczyka przygoda zaczyna się dopiero w momencie, gdy Władek przybywa na Kede, by spędzić tam wakacje. Już na samym początku pojawiają się trzy istotne później komponenty: wątek podróżujących w to samo miejsce angielskich kryminalistów, których obecność wprowadzi istotne zakłócenia fabuły

i umożliwi bohaterowi przejście szeregu prób, czyniących go finalnie mężczyzną; motyw spotkania z tubylczym chłopcem Dżairem, w opozycji do którego młody Polak będzie budował własną autoidentyfikację; obraz nędzy rdzennego ludu Minkopi⁴ i jego związki z ideologią tekstu. Omówmy więc te elementy po kolei.

Wyspy Andamańskie cieszą się złą sławą od chwili, gdy w zamierzchłej przeszłości, najprawdopodobniej w XVII wieku, przybył na nie portugalski pirat Diego Anda, który skłócił mieszkańców, skłaniając część z nich do prowadzenia łupieżczego procederu. Po kilku latach został pokonany, ale podział wśród rdzennych Minkopi trwał przez wiele pokoleń i zaowocował szeregiem wyniszczających wojen, a Andamany długo określano mianem „Wysp Morderców”. Znacznie później brytyjski gubernator Horn uśmiercił wodza Jomagę z rodu Tamaranów i zrabował zgromadzone przez niego perły. Właśnie po to, by je odnaleźć, przyłynęli na wyspę zwolnieni z więzienia przestępcy, którzy, sprzymierzeni z górskim plemieniem Kalabonów, porwali Dżaira i Władka. Młody Minkopi, będąc wnukiem Jomagi oraz wodzem plemienia *in spe*, mógł, jak się spodziewali, udzielić im informacji o skarbie. Wobec oporu chłopców bandyci kazali Kalabonom wrzucić przyjaciół w górską czeluść. Bohaterowie po przejściu podziemnego labiryntu znaleźli szczątki Jomagi oraz trafili do tajnej siedziby Andy, gdzie odkryli zrabowane przez niego kosztowności. Po wyjściu na powierzchnię cudem poznali plany bandytów, którzy odnaleźli skarb Tamaranów i planowali porwać statek ekspedycji naukowej, by uciec nim do Ameryki Południowej. Władek uratował jednak przed nimi załogę okrętu i powiadomił lokalną policję, która ujęła kryminalistów.

Istotę przyspieszonego procesu dojrzewania bohatera znacznie lepiej naświetla jednak drugi z kluczowych wątków tekstu, czyli relacja Kowalczyka z Dżairem. Młody tubylec jest młodszy od Polaka, nie liczba lat usprawiedliwia jednak wieczny paternalizm Władka wobec „czarnego chłopaka” (Ossendowski 1935a: 74), ale właściwe uczniowi ranguńskiego liceum przywileje rasowe. Ujawnienie tego faktu pozwala również wyjaśnić drugorzędną, niemal służebną rolę wielbionego przez współplemieńców tubylca w domu polskich plantatorów, jak również zinterioryzowany przez niego kompleks niższości. Protekcyjny stosunek Polaka do Minkopi stanowi w istocie replikę najbardziej typowego dla rzeczywistości kolonialnej schematu kontaktu międzykulturowego: spotkania „dorosłego” Europejczyka z „dziecinnym” dzikim. Po stronie Dżaira stoją bowiem nieskrępowane emocje, skłonność do płaczu, naiwność, wiara w zabobony, niezdecydowanie i tendencja do nieusprawiedliwionego okrucieństwa. Z kolei Władek uosabia racjonalizm, potrafi panować nad afektami, cechuje się wynalazczością, odwagą oraz determinacją w dążeniu do celu. Po raz pierwszy męstwo młodego Kowalczyka ujawnia się, kie-

4 W istocie słowo *Minkopi* nie oznaczało odrębnego plemienia, ale stanowiło zbiorczą kategorię określającą ludność Wysp Andamańskich jako taką. W takim znaczeniu wykorzystał je np. Ignacy Radliński w książce o wyraźnie ewolucjonistycznym nachyleniu pt. *Przeszłość w teraźniejszości. Zbiór dociekań i rozważań społeczno-naukowych* (Warszawa 1901).

dy ratuje kolegę z paszczy rekina, a jego wielkoduszność wynikającą z rzekomych standardów kultury zachodniej potwierdza epizod, gdy wpływając na decyzję Dżaira, ochrania kalabońskiego jeńca przed śmiercią z rąk rozwścieczonych Minkopich. Właściwą próbą, z której wychodzi zwycięsko, jest jednak pobyt w podziemnych jaskiniach – miejscu, gdzie kumuluje się zbrodnicza przeszłość archipelagu ciężąca nad mieszkańcami do czasów współczesnych. Podczas gdy Dżair wylewa hektolitry łez, Władek, korzystając ze zdobytej w szkole wiedzy⁵, tworzy przedmioty umożliwiające im wyjście z kolejnych opresji, a każdą zagadkę tłumaczoną przez tubylca ingerencją sił nadprzyrodzonych objaśnia jako efekt działania naturalnych procesów. Ten wątek inicjacji wiąże się więc ewidentnie z odyscją nowoczesnego rozumu, przedstawioną w *Dialektyce oświecenia* przez Theodora Adorna i Maxa Horkheimera. Na podobną genealogię kolonializmu zwróciła uwagę Leela Gandhi, odnosząc się do Foucaultowskiej analizy tekstu *Co to jest Oświecenie?* Immanuela Kanta:

Zamiast odzwierciedlać radykalną różnorodność natury ludzkiej, ogranicza ona rzekomo uniwersalne struktury istnienia ludzkiego do normatywnego stanu dojrzałej racjonalności – wartości, która sama wyłania się ze specyficznej historyczności społeczeństw europejskich. Wynika stąd, że ten opis „ludzkości” wyklucza możliwość dialogu z innymi sposobami bycia człowiekiem i, w istocie, powołuje do istnienia i wprowadza do obiegu pojęcie „nie-dorosłego” jako „nie-człowieka” (Gandhi 36).

Zgodnie z tą logiką Polak konsekwentnie, od samego początku stosuje wobec autochtona specyficzną pedagogikę wstydu, ośmieszając jego niedojrzałość, wpajając weń standardy europejskiej męskości hegemonicznej i przygotowując go do przyszłej roli społecznej: „Tylko nie waż się beczeć, bo powiem twoim Minkopi, że jesteś baba, nie mężczyzna, który zamierza stać się wodzem!” (Ossendowski 1935a: 40); „Należy [...] stać się silnym mężczyzną, który nie zna strachu, wahań i łez” (Ossendowski 1935a: 79). W konsekwencji Dżair, który dąży do uznania ze strony białego, reprezentującego autorytatywny, „jedyny słuszny” dyskurs, uwewnętrznia sugerowane praktyki, czyniąc je częścią własnego, męskiego habitusu. Jego metamorfozę ze zdziwieniem i radością obserwują Kowalczyk oraz Edyta Webb – nastoletnia angielska szczebiotka, którą chłopcy poznają podczas ostatnich dni wakacji. To właśnie ona, niedorośla kobieta, wprost potwierdzi ukształtowaną tożsamość genderową młodego Polaka, nazywając go „prawdziwym mężczyzną” (Ossendowski 1935a), sam chłopiec zaś da kolejny popis męskiej sprawności i odwagi, broniąc dziewczynę przed atakiem kobry.

5 Szkolne kompetencje wykorzystują również bohaterowie *Małych zwycięzców*. Henryk dzięki wiedzy geograficznej i historycznej oswaja obcą przestrzeń, a informacje z chemii pozwalają mu uzyskać sól oraz wytwarzać mydło z ługu, tłuszczu i wyciągu roślinnego.

Co ciekawe, opisana dialektyka „dorosłości” i „dziecinności” w ogóle nie występuje na kartach *Małych zwycięzców*⁶. W tym przypadku odpowiednikiem Dżaira jest Czultun – książę mongolskiego plemienia Czacharów. Podobnie jak w przypadku Władka i „małego wodza”, również tutaj Europejczyk (i to dwukrotnie!) ratuje życie tubylcowi, co skutkuje związaniem między nimi więzi dozgonnego „braterstwa”. Młody Mongoł staje się jednak równorzędnym partnerem chłopców, a jego wiedza o tajnikach roślin, sekretnych miejscach i zwyczajach zwierząt pozwala im nie tylko opuścić niegościnną pustynię, ale również zdobyć drogocenny żeń-szeń, który postanawiają spieniężyć, by przynajmniej częściowo odzyskać utracony w wojennej zawierusze rodzinny majątek. Co więcej, w finale utworu przyjaciel Polaków, wódz plemienia, walczącego z Chińczykami oraz Sowiecami [sic!], wypowiada słowa pełniące funkcję dydaktyczną, skierowane zarówno do bohaterów, jak i do dziecięcego odbiorcy utworu: „Kochajcie wolność nad wszystko! Brońcie swojej wolności i innym pomagajcie stawać się wolnymi!” (Ossendowski 1930: 86).

Władek, sam jeszcze nie do końca ukonstytuowany jako dojrzały, męski podmiot, stanowi więc siłą sprawczą analogicznych przemian w świadomości innego młodego człowieka, dla którego jest niepodważalnym autorytetem. I choć narracja, jak sygnalizowałem, skrętnie zaciera ślady uprzedzeń rasowych, to jednak właśnie one umożliwiają taki a nie inny podział ról między bohaterami. Co więcej, do samego końca historii Polak jest określany przez Minkopi mianem „dużego wodza” w odróżnieniu od wodza właściwego, którego prawo do władzy gwarantuje tradycja i autoryzuje brytyjska administracja, czyli Dżaira, nazywanego wodzem „małym”. Jako taki stanowi on jedynie narzędzie w ręku faktycznego rzecznika zmiany – czternastoletniego apostoła *mission civilisatrice*. Narracja utworu od samego początku przekonuje bowiem czytelnika, że tubylcy skazani są na zagładę, o ile nie zostaną podjęte konsekwentne działania wdrażające zdobycze nowoczesnej higieny i medycyny. Źródłem epidemii dziesiątkujących mieszkańców Kede jest rzekomo brak dbałości o czystość w domostwach, do których czytelnik zagląda oczyma Władka, a nie to, co – jak dowodzą historycy – stanowiło faktyczną przyczynę depopulacji Wysp Andamańskich, czyli alkoholizm oraz przywiezione przez Europejczyków choroby:

Ciemne i brudne, pod stożkową powalą trzcinowej strzechy zasnutę były czarnymi płachtami pajęczyn; jaszczurki pełzały po ścianach; myszy śmigały wśród śmieci i słomy, okrywającej klepisko z gliny. Chłopak nie spostrzegł tam ani stołów, ani zydl. Pośrodku chatki leżało kilka kamieni, gdzie widniała gruba warstwa popiołu, gdyż w nocy

6 W powieści tej, w porównaniu ze *Skarbem Wysp Andamańskich*, znacznie bardziej rozbudowane jest tło etnograficzne i historyczne, stosunkowo wiernie oddające realia terenów dzisiejszej Mongolii Wewnętrznej z końca lat dwudziestych XX wieku. Niewątpliwie znaczącą rolę odegrały wiedza i doświadczenie samego Ossendowskiego, który na Dalekim Wschodzie spędził, z przerwami, prawie dwie dekady.

palono tu ognisko, aby dymem jego odpędzać moskity, a nawet zakradające się tu nieraz żmije. Pod ścianą leżała kupa brudnej, cuchnącej słomy — ohydne legowisko mieszkańców (Ossendowski 1935a: 33).

W opisie skumulowane zostały wszystkie możliwe atrybuty obrzydliwości doprowadzającej ludzkich zaniedbań oraz niebezpiecznego przywiązania do tradycji, które staje na przeszkodzie w przyjęciu zdobyczy cywilizacji: brud, pajęczyny, odstręczająca woń, obecność wstrętnych gadów czy, o czym narrator wspomina nieco później, kości zmarłych krewnych. Brak higieny dotyczy również najbliższej okolicy chat, gdzie bujnie pleni się roślinność, a ludzie i zwierzęta brodzą w odpadkach, oraz samych ciał autochtonów, które wydzielają ostry zapach potu (Ossendowski: 1935a: 36-37).

W książce *Imperial Leather* Anne McClintock wnikliwie prześledziła związki między „tym, co domowe” (ang. *domestic*) oraz czasownikami *udomowić* i *cywilizować* (ang. *to domesticate*). Z analiz badaczki wynika, że w drugiej połowie XIX wieku czystość ciała, ubioru i domu oraz służące jej zachowaniu rytuały zaczęły odgrywać kluczową rolę w wyznaczaniu „porządku hierarchii społecznych” (McClintock 33), stając się jednym ze znaków klasowej czy rasowej dystynkcji. Czystość więc to nie tylko wymóg zdrowotny czy estetyczny, ale stan, który powinien być przedmiotem troski jednostki i być nieustannie kulturowany. McClintock skupia się również na „rasizmie towarowym” (*commodity racism*), który „w specyficznym wiktoriańskich formach reklamy i fotografii, imperialnych wystawach i ruchu muzealnym przekształcił narrację imperialnego postępu w masowo produkowane spektakle konsumpcyjne” (McClintock 33). W kontekście działań Kowalczyka, owej swoistej formy XIX-wiecznego kolonializmu higienicznego, istotna wydaje się analizowana przez autorkę reklama „Pear’s Soap” z 1899 roku, która nawiązuje do słynnego Kiplingowskiego wiersza *White Man’s Burden* i w kontekście której „misja cywilizacyjna” okazuje się imperatywem bezwzględnej puryfikacji:

Pierwszy krok, by ulżyć Brzemieniu Białego Człowieka, wiedzie poprzez naukę cnoty czystości. Pear’s Soap jest potężnym czynnikiem w rozjaśnianiu ciemnych zakątków ziemi, w miarę jak postępuje cywilizacja, zajmując jednocześnie najwyższą pozycję wśród najbardziej wykształconych warstw... (McClintock 32).

To właśnie Władek poucza Dżaira, w jaki sposób powinien przekształcić przekłętą skarbnicę w błogosławieństwo wyspy. Młody tubylec, idąc za jego sugestiami, postanawia w przyszłości sprowadzić na Kede europejskich lekarzy i nauczycieli, którzy „wyczyszczą” tubylcze stajnie Augiasza oraz „oświecą” mieszkańców. Czternastolatek doprowadza również do pojednania między Minkopi i Kalabonami, którzy, zanim w okolicy pojawili się zachodnioeuropejscy awanturnicy, stanowili jedno plemię. Utwór zamyka następujący fragment:

Przeminęła też tajemnica Wysp Morderców, gdzie niegdyś panował okrutny i drapieżny „Postrach Mórz”, a teraz marzył o mądrych i sprawiedliwych rządach mały wódz, który miłował swój lud i te wyspy zielone, jak gdyby uśpione cichym poszumem oceanu (Ossendowski 1935a: 90).

W ten sposób działania Władka Kowalczyka przywracają mieszkańcom zagubioną harmonię. Nie jest to już jednak naiwna sielanka przednowoczesna, ale narodziny nowej, cywilizowanej wspólnoty. A że kontrolowanej przez angielskich *sahibów* i całkowicie podporządkowanej ich interesom, to już całkiem inna, całkowicie w historii zignorowana kwestia.

Pomijając przemilczenia narracji Ossendowskiego wynikające z ograniczeń obowiązującej wówczas *episteme*, sformułujmy w ramach podsumowania kilka wniosków. Protagonisci analizowanych powieści, mali „Livingstonowie i Stanleyowie” przykrojeni do oczekiwań kilkunastoletnich czytelników w pełni wpisują się we wzorzec kolonialnego skauta⁷ łączącego zaradność w skrajnie trudnych warunkach z określoną postawą etyczną. Na ich portret psychologiczny składają się zarówno cechy idealizowanych, zachodnioeuropejskich kolonizatorów, jak i tradycyjnie wiązane z Polską rycerskość oraz patriotyzm. Można więc uznać ich za wzorzec postaw moralnych i zachowań praktycznych, preferowanych przez rzeczników idei kolonialnej okresu Drugiej Rzeczypospolitej. Teksty, których są bohaterami, ograniczają się do reprodukcji wzorców kulturowych: sanacyjnych ideałów obywatela i państwa narodowego (*W polskiej dżungli*), postoświeceniowego racjonalizmu czy konceptu „misji cywilizacyjnej” (*Skarb Wysp Andamańskich*), a stopień, w jakim są przesycone dydaktyką oraz informacjami encyklopedycznymi, sprawia, że egzotyczna przygoda, podobnie jak miało to miejsce na łamach młodzieżowej wersji czasopisma „Polska na Morzu”, zostaje często zepchnięta na dalszy plan, stając się jedynie pretekstem do ilustrowania założonych tez ideologicznych.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Ossendowski, Ferdynand Antoni. *Mali zwycięzcy (Przygody dzieci w pustyni Szamo)*. Lwów-Warszawa: Książnica-Atlas, 1930.
- Ossendowski, Ferdynand Antoni. *Skarb Wysp Andamańskich*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, 1935a.
- Ossendowski, Ferdynand Antoni. *W polskiej dżungli*. Warszawa-Lwów: Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, 1935b.

⁷ Wielu harcerzy w dwudziestoleciu faktycznie działało w szkolnych kołach Ligi Morskiej i Kolonialnej (zob. Kowalski 73).

Literatura przedmiotu

- „Czarnoskóry żołnierz w pochodzie uzbrojony w karabin 7,9 mm Mauser wz. 1898 i pas z ładownicami”. Narodowe Archiwum Cyfrowe. Web. 31.08.2018. <<https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/102718/ced1810d0bc7e06eb07dcb1ca8283ed6/>>
- Adorno Theodor W., Horkheimer Max. *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.
- A.M. (wł. Antoni Małkowski). „Myśli o organizacji”. *Skaut. Pismo młodzieży polskiej* 6 (1912). S. 3-5.
- Budrewicz, Zofia. *Lekcje polskiego krajobrazu. Międzywojenna proza podróżnicza dla młodzieży*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2013.
- Chrobak, Małgorzata. „Proza o tematyce lotniczej dla młodzieży w dwudziestoleciu międzywojennym. Rekonesans”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia* 12 (2014). S. 56-68.
- Connell, Raewyn. „Hégémonie, masculinité, colonialité”. Przeł. Joëlle Marelli. *Genre, sexualité § société* 13 (2015). Web. 31.08. 2016. <<https://journals.openedition.org/gss/3429>>
- Engelking, Anna. „«Poleszuk» nieoswojony. Wokół funkcji chłopskości w konstruowaniu polskości”. *Teksty Drugie* 6 (2017). S. 68-94.
- Gandhi, Leela. *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*. Posłowie E. Domańska. Przeł. Jacek Serwański. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008.
- Joly, Vincent. „«Races guerrières» et masculinité en contexte colonial. Approche historiographique”. *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 33 (2011). S. 139-156.
- Koziołek, Ryszard. „Męskość Stasia”. *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Kowalski, Marek Arpad. *Dyskurs kolonialny w Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2010.
- Lewandowski, Janusz. „Po Dniach Morza”. *Morze i Kolonie. Organ Ligi Morskiej i Kolonialnej* 8 (1939). S. 4-10.
- Makarczyk, Janusz. *Widziałem i słyszałem. Wspomnienia podróżnicze*. Warszawa: Czytelnik, 1957.
- Małkowski, Antoni. *Skauting jako system wychowania młodzieży*. Lwów: Związek polskich gimnastycznych towarzystw sokolich, 1911.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge, 1995.
- Muszalski, Edward. *Harcerstwo (skauting) a wychowanie człowieka*. Warszawa: Księgarnia J. Lisowskiej, 1918.
- Pigoń, Stanisław. „Skauting polski wobec zadań wychowania narodowego”. *Do podstaw wychowania narodowego*. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1921.
- Radliński, Ignacy. *Przeszłość w teraźniejszości. Zbiór dociekań i rozważań społeczno-naukowych*. Warszawa: Skład główny Gebethnera i Wolffa, 1901.
- Sinha, Mrinalini. *Colonial Masculinity. The 'Manly Englishman' and the 'Effeminate Bengali' in the Late Nineteenth Century*. Manchester-New York: Manchester University Press, 1999.

- Śmieja, Wojciech. *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2016.
- Śmieja, Wojciech. „Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918-1939 (wybrane przykłady)”. *Teksty Drugie* 4 (2011). S. 28-48.
- Tomasik, Tomasz. „Uwagi do wciąż nienapisanej historii męskości w Polsce”. *Pamiętnik Literacki* 2 (2016). S. 5-17.
- Wojda, Dorota. *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

NARODZINY AWANGARDY. LATA OSIEMDZIESIĄTE JAKO DEKADA ZWROTNA W POEZJI CHIŃSKIEJ

JOANNA KRENZ¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: współczesna poezja chińska, poezja awangardowa, scena poetycka, poetyka i polityka, studia międzykulturowe
Keywords: contemporary Chinese poetry, avant-garde poetry, poetry scene, poetics and politics, cross-cultural studies

Abstrakt: Joanna Krenz, NARODZINY AWANGARDY. LATA OSIEMDZIESIĄTE JAKO DEKADA ZWROTNA W POEZJI CHIŃSKIEJ. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 297-316. ISSN 1733-165X. Artykuł stanowi zarys losów poezji chińskiej w latach osiemdziesiątych XX wieku, z uwzględnieniem przemian zachodzących w języku poetyckim, zagadnień poetyki sformułowanej, kontekstu socjopolitycznego, a także stosunków interpersonalnych i instytucjonalnych między aktorami na dynamicznie ewoluującej w tym okresie scenie poetyckiej Kraju Środka. To właśnie w latach osiemdziesiątych zaczęły kształtować się jej struktury i załóżki najdotkliwszych podziałów, które w kolejnych dekadach skutkować miały pogłębiającym się rozłamem wśród autorów i konfliktami, których kulminacja nastąpiła w 1999 roku podczas legendarnej już konferencji poetyckiej w pekińskim hotelu Panfeng. Tekst ma pełnić funkcję swego rodzaju przewodnika po poetyckiej krainie rzek i jezior, jak nazywają chińscy poeci i komentatorzy życia literackiego tę szczególną część chińskiego pola produkcji kulturalnej, i przygotować grunt dla polskich badaczy, którzy chcieliby zająć się najnowszą poezją chińską.

Abstract: Joanna Krenz, THE BIRTH OF THE AVANT-GARDE: THE 1980S AS A TURNING POINT IN THE HISTORY OF CHINESE POETRY. “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 297-316. ISSN 1733-165X. The paper sketches the history of Chinese poetry in the 1980s, taking into account transformations of implicit and explicit poetics, social-political context, and interpersonal and institutional relations between various actors on the dynamically changing poetry scene of the Middle Kingdom. It is in the 1980s that the structures of the Chinese contemporary

1 E-mail: joanna.krenz@amu.edu.pl

poetry scene were substantially shaped, and the most consequential ruptures began to appear. In the following two decades, these were to result in deepening conflicts between authors which culminated in a famous national poetry conference in the Panfeng Hotel in Beijing in 1999. Their legacy has carried until today.

Chińska scena poetycka to twór niezwykle pojemny, znacznie pojemniejszy niż to, co kojarzymy z pojęciem sceny poetyckiej w Europie, a przez to i bardziej złożony i zróżnicowany. To potężne pole sił, zdolne pomieścić wszystko i wszystkich – od profesorów-poetów z renomowanych uczelni przez robotników-migrantów, przyjeżdżających ze wsi do miast i pracujących w urągających ludzkiej godności warunkach, którzy publikują w robotniczych gazetkach literackich, dla części z nich będących początkiem spektakularnych karier, po uwielbianą przez internautów robotkę-poetkę imieniem Xiao Bing ('Mały Łód'). Relacje w tym polu regulowane są licznymi czynnikami, wśród których niepoślednią rolę odgrywają uwarunkowania historyczne, hierarchie społeczne, przynależność etniczna i pokoleniowa, pochodzenie z tej czy innej części kraju, status rodzinny, majątkowy, stosunek autora do władzy (i *vice versa*) i wiele, wiele innych.

Nie sposób na kilkunastu stronach objąć całej tej złożoności, odtwarzając w szczegółach rządzące nią mechanizmy. Moja opowieść ograniczy się więc do jednej dekady – lat osiemdziesiątych XX wieku, to one okazały się bowiem momentem zwrotnym w historii poezji chińskiej. Wtedy właśnie zaczęły kiełkować załączki artystycznych przyjaźni i konfliktów, które miały dawać o sobie znać przez kolejne niemal cztery dziesięciolecia, zapewniając rodzimemu dyskursowi poetyckiemu niespotykaną chyba nigdzie indziej na świecie dynamikę. Niniejszy esej ma przede wszystkim charakter poglądowy i syntetyczny, a adresowany jest głównie do literaturoznawców i komparatystów niekoniecznie mających wykształcenie sinologiczne. Odwołując się głównie do źródeł w języku polskim i angielskim, staram się wskazać wartościowe i aktualne publikacje dostępne także badaczom niewładającym mandaryńskim. Moim celem jest nie tyle dostarczenie czytelnikowi szczegółowej wiedzy i pogłębionych analiz, ile uczynienie kroku w stronę włączenia chińskiej poezji współczesnej w szerszy dyskurs literaturoznawczy w Polsce, a także w polski obieg literacki jako taki – stąd między innymi obfite cytaty z utworów chińskich artystów.

Mgliste początki

Lata osiemdziesiąte to okres, w którym poezja chińska po raz pierwszy od półwiecza prawdziwie ożyła i, co więcej, kiedy cały kraj zaczął przez czas jakiś żyć poezją. Żartowano, że kamień rzucony ślepo w tłum ustrzeli na pewno przynajmniej

jednego poetę². Obok samej poezji, często w jeszcze większych ilościach produkowano najróżniejsze poetyki. Pośród mnożących się jak grzyby po deszczu czasopism poetyckich niemal każde miało swój własny „-izm”. Początkowo wszystkie one, mimo programowych różnic, dążyły do wspólnego celu – wymierzone były w „Centrum”, które wcześniej przez 50 lat okupowane było przez kolejne poetyki wzorcowe o uniwersalnym, ogólnonarodowym zasięgu, geograficznie zaś kojarzone przede wszystkim z Pekinem jako głównym ośrodkiem życia politycznego i intelektualnego, skąd płynęły na cały kraj rozkazy i zalecenia oraz formułowane były normy estetyczne.

Wspominam o 50 latach, choć przecież – znacznie upraszczając – można by argumentować, że poezja chińska niemal od zawsze miała tendencje do unifikacji raczej niż dywersyfikacji, co przejawiało się w przywiązaniu do klasycznych, wyczelowanych form i w otaczaniu czcią wielkich mistrzów, zwłaszcza z okresu dynastii Tang. U progu poprzedniego stulecia wydarzyło się jednak coś, co – jak się wówczas wydawało – miało na stałe zburzyć ów stary porządek i uniemożliwić zaprowadzenie nowego. Wraz z przemianami politycznymi, z których najważniejszą było ogłoszenie republiki w miejsce ustroju cesarskiego, następowały reformy kultury i literatury, w tym zwłaszcza poezji, w której przełom był najbardziej widoczny i najdłużej oplakiwany przez konserwatystów. Odkąd w 1916 roku Hu Shi, czołowy działacz polityczny i literat opublikował pierwszy wiersz wolny, przez kolejne 20 lat poezja chińska – stymulowana między innymi romantyczną i modernistyczną twórczością zachodnią, do której dostęp otworzyły autorom dopiero republikańskie reformy polityczne – próbowała wszystkiego. Powstawały szkoły, stowarzyszenia, czasopisma, składające się na barwny, mozaikowy krajobraz³.

Kres temu położyła druga wojna światowa, która w przypadku Chin była przede wszystkim wojną z Japonią oraz konfliktem wewnętrznym między partią komunistyczną i nacjonalistyczną (tzw. Guomindangiem)⁴. Zwycięstwo tej pierwszej oznaczało dla poezji chińskiej mniej więcej tyle, ile dla polskiej „wyzwolenie” kraju przez ZSRR. Pamiętny zjazd szczeciński miał swój odpowiednik w Forum w Yan’anie w 1942 roku, poświęconym literaturze i sztuce, podczas którego Mao Zedong wygłosił postulaty twórczości w duchu marksizmu-leninizmu, zaangażowania pisarzy w życie ludu (w przypadku Chin nacisk położony został na chłopów, nie na robotników), przestrzegania zasad estetyki socrealizmu⁵. Niewiele pozostawało tu miejsca dla poezji, a jeśli – to tylko takiej, która opiewała potęgę komunistycznej ojczyzny oraz poświęcenie przodowników pracy. Poeci odważnie debiutu-

2 Anegdota zasłyszana podczas rozmów z poetami w Pekinie w 2016 roku. Wspomina o niej także van Crevel (van Crevel 2008: 35).

3 Więcej na temat pierwszych dekad XX wieku w literaturze chińskiej zob. np. Yu Gao 2018.

4 O losach literatury w tym okresie – zob. np. w: FitzGerald.

5 Pełny tekst chiński przemówienia na konferencji w Yan’anie można znaleźć online w: Mao, źródło elektroniczne.

jący przed wojną po wojnie albo sami dobrowolnie oddawali pióra na usługi partii, albo zostali z czasem do tego przymuszeni. Ostatnim i zarazem najpotężniejszym aktem terroru Mao była rewolucja kulturalna 1966-1976, po której – znów, zdawałoby się! – poezja w ogóle nie miała prawa się już podnieść. A jednak, gdy tylko klimat okazał się nieco bardziej sprzyjający, wyrosła jeszcze silniejsza spod ziemi, gdzie przez dziesięć rewolucyjnych lat jej załączki podtrzymywane były przy życiu pasją tzw. „młodych intelektualistów” (*zhishi qingnian*) – nastolatków, którzy w tym okresie zsyłani byli na wieś, by pomagać chłopom, żywicielom wielkiego socjalistycznego społeczeństwa, i uczyć się od nich.

W jednej z takich wiosek – podpekińskim Baiyangdian, stanowiącym dziś miejsce sentymentalnych pielgrzymek licznych poetów – zrodziła się przyjaźń między trzema młodzieńcami, do których wkrótce przyłgnęło miano Trzech Muszkieterów chińskiej poezji. Byli to Duoduo, Genzi i Mang Ke. Ten ostatni, wraz z nieco starszym od nich Bei Dao, początkowo zapalonym czerwogwardzistą (Bei Dao, La-Piana, źródło elektroniczne), założyli w 1978 roku w Pekinie pierwsze nieoficjalne pismo poetyckie „Dzisiaj” (*Jintian*). To w nim debiutowało wielu autorów znanych dziś powszechnie w Chinach i na świecie – oprócz wymienionej czwórki, także między innymi Yang Lian, Shu Ting czy Gu Cheng⁶. Choć władza, zwłaszcza początkowo, w okresie polityki reformy i otwarcia, nie przeszkadzała zbytnio w poetyckiej działalności, trudno też mówić o przychylności ze strony elit rządzących. Krytycy związani z oficjalną sceną literacką określili tę nową poezję mianem „mglistej” (*menglong*), sugerując, że jest ona niezrozumiała i przesadnie abstrakcyjna, a tym samym skrajnie daleka od socrealistycznego ideału (por. Chen 269-270). Początkowo pejoratywne określenie przez przychylną młodą poetom krytykę stopniowo obrócone zostało jednak na ich korzyść, zaczęło nabierać pozytywnych znaczeń i przyjęło się wkrótce w środowisku literackim jako nazwa największego i najbardziej wpływowego nurtu w powojennej poezji chińskiej. Ostatniego, o którym Chińczycy jako społeczeństwo cokolwiek wiedzą i który doceniają, i ostatniego, o którym uczy się systematycznie w szkołach⁷. O decentralizacji, która nastąpiła później, podręczniki właściwie milczą. Trudno też o jakiegokolwiek powszechnie zaakceptowane kanony

6 O poezji mglistej wiele dowie się polski czytelnik ze wstępu tłumaczki Izabelli Łabędzkiej do wyboru poezji Bei Dao (Bei Dao 2001). Część wierszy Duoduo została przełożona na polski przez Małgorzatę Religę (Duo Duo 2013). W niektórych publikacjach w języku polskim oraz innych językach europejskich pseudonim, pod którym znany jest poeta Li Shizheng, zapisywany jest w formie „Duo Duo”, odpowiadającej formule „Nazwisko Imię”. Zapis ten wydaje mi się jednak mniej uprawniony, ponieważ pseudonim poety pochodzi od zdrobniałego imienia jego zmarłej córki, powinien więc zachować formę imienia i być pisany łącznie. Również „Bei Dao” jest pseudonimem; ukrywa się pod nim poeta Zhao Zhenkai. Tu jednak ze względów semantycznych (pseudonim tłumaczy się dosłownie jako ‘Północna Wyspa’) pisownia rozdzielna jest w pełni uzasadniona.

7 Teza ta sformułowana została na podstawie licznych nieformalnych rozmów o poezji, jakie prowadziłam z Chińczykami podczas trzech lat pobytu w różnych częściach Chin (zwłaszcza w Pekinie, Wuhanie i Kunmingu) w latach 2011-2018, a także lektury chińskich podręczników do literatury dla szkół podstawowych i średnich.

twórczości zwanej często po prostu „post-mglistą” (*houmenglong*), która szybko wymknęła się spod kontroli teoretykom i systematykom.

Pierwsze symptomy roz(s)trojenia

Pierwsze głosy poetyckiego niezadowolenia zaczęły docierać do „mglistego” Pekinu z Chengdu w zachodniej prowincji Syczuan, oddalonej od stolicy o dobę drogi pociągiem i mającej niebawem stać się kolebką chińskiej awangardy poetyckiej⁸. Zarzuty autorów, którzy sami siebie mianowali „trzecią generacją” (*di san dai*), pod adresem mglistych były zaskakująco zgodne z zarzutami stawianymi przez ortodoksyjną krytykę. Podobnie jak upolitycznionym komentatorom, przedstawicielom „trzeciej generacji” nie podobało się głównie to, że dominujący nurt poetycki jest całkowitym przeciwieństwem ideałów socrealizmu, ich aksjologicznym odwróceniem, oraz że pozostaje całkowicie „oderwany od rzeczywistości”. O ile władza (słusznie zresztą) postrzegala to jako artystyczną dywersję, o tyle poeci awangardowi uznali to za przejaw artystycznej i mentalnej niesamodzielnosci. Wskazywali też na niebezpieczeństwa wynikające z tworzenia nowych „wielkich narracji”, przesiąkniętych duchem heroizmu i dyktowanych przez wąską grupkę elit intelektualnych. Nie jest tak, przekonywali, że wystarczy przewartościować maomowę, podmienić ideały rewolucyjne na ideały humanistyczne, przodowników pracy na duchowych liderów. Trzeba stworzyć nową, odrębną jakość, a podstawą do tego jest zrozumienie i przededefiniowanie kwestii poetyckiej podmiotowości jako wrzuconej w świat, a przez to naznaczonej nierozwiązywalnymi konfliktami etycznymi, filozoficznymi i duchowymi, które elitarystycznie nastawiona kultura wyższa zaciemnia lub ignoruje. Nie tylko zresztą kultura wyższa, ale kultura w ogóle budziła ich podejrzenia jako źródło zafałszowanego obrazu świata (por. Chen 269-279).

O poezji dominującej od lat osiemdziesiątych w Chinach mówi się często jako o awangardzie, choć w kontekście zachodniego dyskursu literackiego trudno o pojęcia bardziej sprzeczne niż powszechność czy dominacja z jednej strony i awangardowość z drugiej. Także pod względem realizacji estetycznych w Chinach awangarda wydaje się mieć znacznie szersze spectrum, mieszcząc w sobie zarówno odważne eksperymenty formalne, jak i całkiem „zwykajne”, rzeklibyśmy, teksty. Znacznie dalej niż zachodnim awangardom było jej zawsze także do koncepcji „sztuki dla sztuki”. Podobieństw do awangard z kręgu euroamerykańskiego należałoby upa-

8 Wszelkie historyczne informacje (daty, tytuły, zawartość czasopism) na temat awangardy syczuńskiej w tym i kolejnym podrozdziale, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z publikacji Michaela Daya (Day). Dobór i przekłady wierszy oraz interpretacje i komentarze do tekstów są mojego autorstwa. Spośród publikacji chińskojęzycznych wyczerpującego i przystępnego omówienia lokalnych szkół awangardowych oraz ich relacji do stołecznej sceny literackiej oraz trendów estetycznych promowanych przez władzę dostarczają m.in.: Zhang 2014; Huo.

trywać przede wszystkim – jak przekonuje Michael Day, badacz i długoletni współuczestnik syczuńskiej awangardy – w szczególnej dynamice tego, co Pierre Bourdieu opisywał jako permanentną artystyczną rewolucję (Day 428), podtrzymywaną nierozstrzygalnym sporem o definicję poezji i „poetostwa” (*poethood*), na które z kolei nacisk kładzie w refleksji nad chińską awangardą Maghiel van Crevel (van Crevel 2008: 30-50).

Najbliższy realizacji zachodnich idei awangardy był, zdaniem Daya, Zhou Lu-nyou, który stworzył najbardziej konsekwentną i spójną teoretyczną konstrukcję, stanowiącą podstawę działalności utworzonego przezeń w 1986 roku czasopisma „Nie-Nie” (*Feifei*) oraz skupionej wokół niego grupy „nienieistów”, a także ważny punkt odniesienia dla innych grup i nurtów. Jego postać przypomina nieco postać Hu Shi. Zhou, jeden z najstarszych przedstawicieli „trzeciej generacji” i jej najzdolniejszy teoretyk, którego edukację przerwała polityczna zawierucha, podczas rewolucji kulturalnej i tuż po niej dokształcał się samodzielnie, czytając między innymi europejskich filozofów: Bertranda Russella, Arthura Schopenhauera, Johna Stewarda Milla, Zygmunta Freuda, i przekładając ich myśl na realia funkcjonowania we współczesnych sobie Chinach. Szczególny nacisk kładł na idee politycznej i artystycznej wolności, co zresztą przysłaścił więzieniem w latach 1989-1991. Był też jednym z najaktywniejszych organizatorów życia literackiego (Day 35-45, Lin 265-274).

Zanim jednak myśl Zhou została w spójny sposób sformułowana i przełożona na literacką praktykę w „Nie-Nie”, w samym Syczuanie istniały już przynajmniej cztery ważne czasopisma poetyckie i jedno, powiązane z nimi, w Nankinie, na wschodnim wybrzeżu kraju. Warto powiedzieć o nich parę słów, gdyż to właśnie tam debiutowali najbardziej znani dziś autorzy awangardowi. Na ich łamach pojawiały się też liczne, utrzymane w gorliwym tonie manifesty, początkowo dość zgodne, choć nie zawsze konsekwentnie, zwrócone przeciw mglistym. Wielu redaktorów nowo powstających pism decydowało się bowiem umieszczać na pierwszych stronach utwory uznanych autorów poprzedniego pokolenia, by tym samym przyciągnąć uwagę czytelników. Dopiero dalej pojawiały się odważniejsze teksty kreowane przez dane czasopismo wschodzących gwiazd awangardy.

Pierwszą próbą zjednoczenia poetów z prowincji było założone przez poetę Zhong Minga czasopismo „Las Odrodzony” (*Cisheng Senlin*), stanowiące swoistą antologię juveniliów 15 artystów, z których czworo stało się w kolejnych latach nieformalnymi przywódcami awangardy. Mowa tu o samym Zhong Mingu, jego pomocniku Bai Hua, tworzącym w konwencji najbardziej zbliżonej do klasycznej poezji, oraz Ouyang Jianghe i Zhai Yongming. Ouyang znalazł się w latach dziewięćdziesiątych pośród liderów i ideologów nurtu „poetów-intelektualistów” (*zhishifenzi shiren*), zaś Zhai uważana jest za pionierkę współczesnej chińskiej poezji kobiecej. Równoległe do odradzającego się zintelektualizowanego poetyckiego lasu na uniwersytetach – o, ironio – rosło pokolenie artystycznych Robin Hoodów, którzy kapitał kulturowy postanowili wyrwać z rąk mglistych w nieco bardziej zde-

cydowany sposób, nazywając siebie i swoje pismo „Maczo” (*Manghan*). W swoich programowych wierszach drwili oni z dziecinnych, ich zdaniem, prób literackich autorów „Lasu Odrodzonego”, jednocześnie forsując własną odważną poetykę. Szczególnym poważaniem cieszyli się w studenckim światku Wan Xia, Hu Dong i Li Yawei, autorzy kilku kultowych tekstów tej dekady.

Wan Xia w wierszu *Czerwone dachówki* (*Hong wa*)⁹ prorokował przewrót, choć nie szczędził uszczypliwości także tym, którzy mieliby owego długo wyczekiwane-go przewrotu dokonać:

[...] widzę Gu Chenga i Bei Dao jak uciekają co sił w góry
widzę spuchnięte od łez oczy poetów drugiej generacji gdy składają samokrytykę
widzę trzecią generację która śni mokre sny w związku z mleczem (Day 85).

Skrupulatnie wyliczał też wzajemnie sprzeczne cechy nowego literackiego bohatera, który miał zastąpić dawny wzorzec:

musi mocno śmierdzieć potem dymem i moczem mieć tłustą śniadą cerę
głęboko zapadnięte oczy obwisłe ramiona
musi dużo trenować musi się bić musi bić po tyłkach starsze panie i dzieci
musi cię mocno przyciskać do piersi
[...]
musi być prawy musi być odpowiedzialny musi się wykazywać inicjatywą
wyjść i powiedzieć ja to zrobiłem
musi się zabić musi skoczyć do morza musi napisać testament ale jeśli nie ma czasu to nie
musi krzyczeć za dwadzieścia lat życie będzie inne musi pomagać ofiarom
niesprawiedliwości (Day 98)]

Hu Dong w *Chciałbym wolnym statkiem popłynąć do Paryża* (*Wo xiang chengshang yi sou man chuan dao Bali qu*) fantazjował:

Chciałbym wolnym statkiem popłynąć do Paryża
zobaczyć Van Gogha zobaczyć Baudelaire’a zobaczyć Picassa
z badać status klasowy ich rodzin
i rozstrzelać tych skurwieli
i kobiety które przelecieli planowali przelecieć nie zdążyli przelecieć
rozdzielić między ciebie mnie
Konfucjusza jego wnuków i wyznawców [...] (Hu, źródło elektroniczne).

⁹ Tłumaczenia wierszy Wan Xia sporządzone są na podstawie angielskiego przekładu Michaela Daya (Day 85, 98). Pozostałe wiersze przełożone zostały bezpośrednio z języka chińskiego.

Li Yawei w *Ja jestem Chiny (Wo shi Zhongguo)* dokonywał zaś naprzemiennej dekonstrukcji i rekonstrukcji awangardowego „ja”, usiłując wypracować spójny model podmiotowości:

Albo może jednak nie jestem niczym
moja historia to lata cudnej włóczędzy
żyję żeby mnie zapomniano
może kiedyś się stanę prawdziwym czymś
albo może się nie stanę
[...]
jestem dzisiaj, wczoraj i jutrem Chin
jestem wodzem trupów, żywych i półumarłych
na tej ziemi wielu ja, żeńskich ja, pół-ja
świetnie prześwietnie się bawi
ja niekoniecznie jestem nimi
ale oni są mną
a ja jestem Chiny (Li Yawei 16-17).

Choć to jeszcze za wcześnie, by mówić o jakiegokolwiek wyrazistej strukturze awangardowej sceny, można zauważyć, że już na tym pierwszym etapie jej kształtowania się pojawiło się pęknięcie. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że w postawach maczo-istów (*manghan zhuyi*) krył się załączek tego, co kilka lat później ewoluowało w potężny nurt „poezji (z/dla) ludu” (*minjian shige*)¹⁰, stanowiący przeciwwagę dla działalności poetów-intelektualistów, którzy tworzyli główny trzon ekipy „Lasu Odrodzonego”. Wreszcie osobnym korytem płynęła dalej, podlegając oczywiście ciągłym przemianom i interakcjom z pozostałymi dwoma nurtami, mglista rzeka, która po 1989 roku, w związku z emigracją wielu czołowych przedstawicieli, między innymi Duoduo, Bei Dao i Yang Liana, przedarła się za granice Chińskiej Republiki Ludowej. Stąd też właśnie ich twórczość stała się wizytówką chińskiej poezji współczesnej na Zachodzie.

Nim jednak dojdzie do tego roz(s)trojenia, poeci starają się jednoczyć siły choćby po to, by wreszcie wybić się na oficjalną scenę literacką, zagościć w czasopiśmie i antologiach wydawanych na normalnym rynku, posiadających ISSN-y i ISBN-y, i błogosławieństwo ze strony władz. Kiedy im się to wreszcie uda, ta długo wyczekiwana „oficjalność” stanie się kolejną kością niezgody i doprowadzi do nowych podziałów wewnątrz sceny poetyckiej. Ale o tym za chwilę.

10 O problemach z tłumaczeniem chińskiego terminu *minjian* zob. van Crevel 2017: 46-50.

Federacja i Wystawa

Pierwszą i ostatnią stosunkowo udaną dużą próbą połączenia sił było powołanie do życia organizacji nazwanej Stowarzyszeniem Młodych Poetów Prowincji Syczuan (*Sichuan Sheng Qingnian Shiren Xiehui*), do której utworzenia przyczynił się brat bliźniak Zhou Lunyou – Zhou Lunzuo. Dzięki inicjatywie stowarzyszonych poetów w roku 1985 doszło do wydania dwóch czasopism: „Federacji Modernistów” (*Modernist Federation*; taki angielski tytuł widniał na okładce publikacji, którą po chińsku zatytułowano: *Xiandai shi neibu jiaoliu*, ‘materiały do użytku wewnętrznego dotyczące współczesnej poezji’) oraz „Chińskiej współczesnej poezji eksperymentalnej” (*Zhongguo dangdai shiyanshi*), a rok później pośrednio także „Nie-Nie” i „Poezji Han” (*Han shi*).

Łącznikami pomiędzy mglistymi a młodszym pokoleniem byli Yang Lian i Liao Yiwu, obaj dobrze znani dziś zachodnim odbiorcom, przy czym Liao raczej jako reporter i dysydent niż jako poeta, w której to roli rozpoczynał swoją literacką działalność¹¹. Poezja Yanga, choć wywodząca się z mglistego nurtu, symboliczna i ezoteryzująca, głęboko zakorzeniona była w tradycyjnej, etnicznej kulturze chińskiej, przez co wpisywała się w coraz popularniejszy po „ludowej” stronie sceny nurt poszukiwania korzeni i powrotu do źródeł.

Z kolei Liao, zafascynowany twórczością autorów „Dzisiaj”, nie porzucając profetycznego tonu, znacząco go uwspółcześnił i uczynił bardziej polifonicznym i autokrytycznym, dodając epizody, często wulgarne, z życia codziennego, a także zręcznie wplatając ironię. Najbardziej reprezentatywnym tego przykładem jest nieco późniejszy cykl utworów, których bohaterem jest wykolejony prorok Allahfaweh, pożyczony z mitologii mniejszości etnicznej Ba, w *Mieście Śmierci* (*Si Cheng*) głoszący zagładę starego świata, a swoją siłę czerpiący z zasobów energetycznych Natury poprzez relacje seksualne z boginią Nüwą (stworzycielką świata) i „ja” lirycznym. W „Federacji” znaleźli się zaś znacznie łagodniejsi i bardziej liryczni *Kochankowie* (*Qinglü*), mówiący o miłości „na istniejącej naprawdę ziemi, aż do zniknięcia ciała” i dalej (cyt. za: Dai, źródło elektroniczne).

Zapewne dzięki interwencji Yang Liana i Liao Yiwu, jak przekonuje Day, na łamach „Federacji” pojawiło się wiele wierszy pozostałych mglistych, między innymi Bei Dao, Gu Chenga, Shu Ting. Budziło to sprzeciw bardziej radykalnych awangardowych reformatorów, w tym przede wszystkim Yang Li – Piotrusia Pana tudzież *enfant terrible* poetyckiej sceny lat osiemdziesiątych. Początkowo sympatyzował on z grupą *Maczo*, później pozyskali go dla siebie na czas jakiś nienieści. Tworzył on wówczas pod wpływem egzystencjalizmu, ze szczególnym nabożeństwem do Alberta Camusa, czego świadectwem jest poemat *Obcy* (*Guaike*). Surrealistyczny

11 Na język polski przetłumaczone zostały jego książki *non-fiction*: *Bóg jest Czerwony*, *Prowadzący umarłych*, *Za jeden wiersz*.

i niepozbawiony elementów tragicznych stutrzydziestowersowy romans kolejowy, któremu przygląda się zakonnica nigdy niewysiadająca z pociągu, rozpoczyna się tajemniczą sceną, po której można by się spodziewać eksplozji maczo-izmu w małej, ciemnej izdebce:

kiedy pociąg zatrzymał się na małej stacji
z piątego od końca wagonu
wysiadła kobieta w czerwonej jesionce
[...]
proporcjonalnie wąską ścieżką przeszedł obok domków obcy, właśnie tą ścieżką
(od samych jego śladów kobieta mogłaby zaciążyć)]
akurat tej nocy był śnieg. gość
szedł bokiem
w czarnej jesionce
i wśliznął się do drewnianego domku najniższego w całym rzędzie
czarna kropka (Hong, Cheng 72)

Nic takiego jednak się nie dzieje. Są za to znikające dłonie, rozmowy z głuchym telefonem, ludzie w maskach, samobójstwo w domyśle. Pomiędzy tym wszystkim zaś próba odpowiedzi na pytania, które z pewnością nie leżą w sferze zainteresowań stereotypowego casanovy: Kto to jest Obcy? Gdzie jest Tutaj?

W „Federacji” znalazł się także jeden z pierwszych dojrzałych utworów Zhou Lunyou *Mężczyzna z sową* (*Dai maotouying de nanren*), utrzymany w dramatyczno-onirycznym tonie, a zarazem dowodzący niespotykanej lingwistycznej wyobraźni Zhou. Oto część B tego siedmioczęściowego poematu, którego segmenty oznaczone są kolejnymi literami od A do G, kończąca się chyba najsłynniejszym wersem Zhou, mówiącym o wzajemnej nieprzystawalności indywidualnych światów:

Czy ten wielebny książę jest oświecony jak ty?
Za twoim przykładem, przymykam oko i medytuję z jednym otwartym, ale jakoś mi nie wychodzi.]
[...]
Nagle twoje skrzydła stają w ogniu i czarcie ziele wyrasta z białego płomienia...
Już, już chcę wyrazić zdziwienie, gdy twoje otwarte oko opisuje mi scenę z mojego snu.
Zdumiewam się tym bardziej: czy twoje przymknięte oko widzi obrazy jeszcze głębsze?
Twoje oczy zamieniają się miejscami, nadal jedno jest przymknięte, drugie otwarte.

Zrozumiałem: tego, co widzi ryba, ptak nie opisze (Zhou 75-76).

Spośród autorów skłaniających się ku pisaniu zintelektualizowanemu w „Federacji” uwzględniono nazwiska takie jak Sun Wenbo, Zhong Ming i, przede wszystkim

kim, Ouyang Jianghe, którego poemat prozą pt. *Wisząca trumna* (*Xuan guan*) z mottem z Diderota figurował na jednej z początkowych stron. Katastroficzna atmosfera oraz skłonność do dramaturgii połączone z licznymi wstawkami erudycyjnymi – wszystko to pozostało przez lata cechami rozpoznawczymi twórczości Ouyanga. Poemat otwiera część zatytułowana *Niebiańska Księga bez Słów*, kryjąca wizję mitycznej eschatologii:

Wszystkie chwile są jedną chwilą.

Cisza, którą teraz słycać, jest najwyższą formą: z despotyczną chwałą wdziera się w ciało i krew wszechstworzenia. Przemienia się w pięć rumaków pędzi opętańczo w pięciu kierunkach świata. Rozdzierają się wnętrzości, na pięć pierwiastków: metal, drewno, wodę, ogień i ziemię.

[...]

Nie ma w trumnie ducha, którego by można przywołać, nie ma świętego, który by się objawił. Cesarskie dukty rozpadły się na wodę i wiatr, słycać iluzję.

Król królów bez korony i państwa! Któż to taki?

(Ouyang 1984, źródło elektroniczne)

Być może najważniejszym na dłuższą metę wydarzeniem literackim na łamach „Federacji” była publikacja cyklu *Kobieta* (*Nüren*) autorstwa Zhai Yongming, któremu towarzyszył pierwszy w historii chińskiej poezji manifest (quasi-)feministyczny – *Świadomość ciemnej nocy* (*Heiye yishi*). Choć sama Zhai dziś odżegnuje się od swych, jak przyznaje, naiwnych postulatów, a także od feminizmu jako takiego, bezsprzecznie to właśnie jej dzieło utorowało drogę na poetycką scenę wielu zdolnym kobietom¹². Szósty, najbardziej somatoapokaliptyczny z dwudziestu wierszy cyklu, zatytułowany *Świat* (*Shijie*), zawiera bezpośrednie sformułowanie misji, do jakiej poczuwała się poetka:

Wiatr pozostawił nienaruszoną twarz świata, biały krzemień
 czas w ogniu przetapia w łagodną iluzję
 despotyczne spojrzenie słońca jak dawniej gniewnie rozległe
 uparcie poszukuje mojej głowy i stóp
 choć przecież ten rozdział zamknięty od dawna. We śnie na wszystko patrzę z góry
 stąпам leciutkim krokiem, niebo mnie zapładnia
 tam czarne chmury wysiadują słońce, pod powiekami wzbiera mi morze
 a w głębinach gardła piętrzą się koralowce
 [...]

Pośród śmierci powszechnej co przyszła na świat z mroku
 gwiazda u czoła zodiakalnego Barana

12 Niezastąpionym źródłem wiedzy na temat chińskiej poezji kobiecej jest monografia Zhang 2004.

oświećta drogi rodne ludzkości, dostoyny i straszny promień gwiazdy-matki
jeszcze przed narodzeniem mnie wyznaczył

Bym piętra skał pierwotnych ukorzeniała w glebie czarnych snów. Korzenie ich
pić miały soki mojej krwi
od kiedy spozrzałam na świat
stwarzam noc która pozwala ludzkości ujść z życiem (Zhai 10-11).

Wreszcie, nie można pominąć dwóch ważnych, choć skrajnie różnych autorów, wcześniej w żaden sposób niepowiązanych z sycuańską awangardą, uwzględnionych w „Federacji Modernistów” – zamieszkałego w Pekinie Haizi¹³ oraz związanego z Kunmingiem Yu Jiana¹⁴. Pierwszemu bliżej było do poetów-intelektualistów i wkrótce miał stać się ikoną tego nurtu, drugi zaś został nieformalnym liderem „ludowców”.

Tragiczna historia Haizi, geniusza literatury, trwającego w duchowym przy mierzu z europejskimi poetami przeklętymi, jest szeroko znana w Chinach, choć o samej jego twórczości zwykle niewielu wie cokolwiek, może z wyjątkiem wiersza *Patrzę na morze ciepłą wiosną, gdy otwierają się kwiaty* (*Mianchao dahai, chunnuan hua kai*), który funkcjonuje dziś w wielu zgoła niepoetyckich kontekstach, między innymi w reklamach nadmorskich willi. Kiedy w 1989 roku w wieku 25 lat Haizi popełnił samobójstwo, rzucając się pod pociąg, jego życie i śmierć stały się załączkiem awangardowej martyrologii. Początek jej dała działalność jego przyjaciół – Luo Yihe (który zresztą sam zmarł niedługo potem, prawdopodobnie w następstwie zbyt długiego strajku głodowego przed wydarzeniami na placu Tian’anmen) oraz Xi Chuana, wiązane go z ruchem poetów-intelektualistów. To oni uporządkowali i upowszechnili dorobek Haizi, o którym mówiło się, że był w istocie jednym wielkim życiopisaniem, zakończonym i dopełnionym poprzez samobójczy akt. Jedną z pierwszych części tego poematu pisanego życiem była *Azjatycka miedź* (*Yazhou tong*) zamieszczona w „Federacji”:

Azjatycka miedź azjatycka miedź
tu umarł dziadek tu umarł ojciec tu i ja umrę
jesteś jedynym miejscem chowającym ludzi
[...]
widziałeś? te dwa gołębie to buty które na plaży zgubił Qu Yuan
pozwól że razem z rzeką założymy je sobie na nogi

13 Więcej o Haizi w: Krenz, źródło elektroniczne. Kilka jego utworów w przekładzie na język polski można znaleźć online (Haizi 2013). Redakcja serwisu przyjęła inną konwencję zapisu pseudonimu poety, Hai Zi, która ze względów lingwistycznych wydaje mi się mniej uprawniona.

14 W 2017 roku ukazał się tomik poezji Yu Jiana *Świecie wejdź* z obszernym wstępem krytycznym, wprowadzającym w jego poezję w kontekście sytuacji na chińskiej scenie poetyckiej (Yu Jian 2017).

azjatycka miedź azjatycka miedź
 gdy kończy się bicie w bęben serce tańczące pośród nocy nazywamy księżycem
 ten księżyc składa się przede wszystkim z ciebie (Haizi 2008: 1).

Z wierszy Yu Jiana wybrano do opublikowania w „Federacji” *Opus no. 11* (*Zuopin 11 hao*). Uwidacznia się w nim zainteresowanie poety codziennością, zwyczajnym językiem z odcieniem lokalnego dialektu i rzadko spotykana czułość wobec rzeczy. Sposób, w jaki traktuje on literacką tradycję (czyżby wiedział o tym, że Eliot nie chciał swego czasu wydać *Folwarku zwierzęcego* i świadomie mścił się na nim za to?), znacząco różni się od tego, co reprezentują Ouyang Jianghe czy Haizi.

Opus no. 11

Wiatr strona po stronie zamyka szybę zmroku
 wpatruję się w kamiennoszare niebo z którego pragnę wyłowić dźwięk
 ktoś puka do drzwi otwieram wciskam się do korytarza nocy
 [...]

 drzwi uchylają się po raz drugi wchodzi sześć płaszczy z uniesionymi kołnierzami
 każde kochane krzesło boli tak że aż skrzypi z rozpacz
 afrykańska foka niesie radość ach ten two-step przygnębia mnie
 Eliot to nazwisko świni zagranicznej czarne jaja indyjskie są prostokątne
 pilipalahihigulgulajjahejhihi
 [...]

 w końcu powieki spostrzegają poduszkę która na dłoni wybucha gniewem
 do widzenia wyjściowe buty i drzwi śliny niedopałki poty
 deski podłogi z rozwichrzonym włosiem jedna po drugiej układają się do snu
 kaptcie milcząc i żałując oczekują na wołanie drzwi (Yu Jian 2004: 59).

Obecność Yu Jiana na łamach „Federacji” jest istotna także z tego względu, że stał się on pomostem między dwoma ważnymi ośrodkami awangardy – Syczuanem i Nankinem. Choć sam Yu pochodzi z zachodniocchińskiej prowincji Yunnan, południowo-wschodni Nankin przez długi czas bliski był jego sercu jako miasto, w którym mieszkał jego wieloletni przyjaciel Han Dong, oraz miejsce wydawania współtworzonego przez nich czasopisma „Oni” (*Tamen*). Yu znalazł w Hanie literacką bratnią duszę oraz inspirację w sferze poetyki sformułowanej. Pochodzący od Han Donga postulat „granica poezji jest język” (*shi dao yuyan wei zhi*), który można również rozumieć jako „poezja kończy się w/na języku”, stał się załącznikiem budowanej przez nich teoretycznej myśli poetyckiej ludowego skrzydła awangardy. Han zasłynął w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych utworami stanowiącymi otwartą polemikę z poezją mglistą, nawiązującymi do utworów Yang Liana i reinterpretującymi opisaną w nich symboliczną rzeczywistość na sposób na wskroś przyziemny i antyheroiczny. Jego najsłynniejsze wiersze to *Widziałeś morze* (*Ni jianguo dahai*) oraz

O *Wielkiej Pagodzie Dzikiej Gęsi (Youguan Dayanta)*, z których pierwszy przytaczam poniżej:

Widziałeś morze
Wyobrażałeś sobie
morze
Wyobrażałeś je sobie
a potem je zobaczyłeś
Właśnie tak
Widziałeś morze
a także wyobrażałeś je sobie
ale sam nie jesteś
przecież żeglarzem
Tak właśnie tak
Wyobrażałeś sobie morze
widziałeś morze
a może nawet i lubisz morze
Przeważnie tak właśnie jest
Widziałeś morze
wyobrażałeś sobie morze
nie chciałbyś
utonąć w morskiej wodzie
tak to właśnie jest
wszyscy ludzie tak mają (Han 12).

Tak oto na kilkudziesięciu stronach „Federacji” spotkali się wreszcie niemal wszyscy „decydenci” nieoficjalnej awangardowej sceny poetyckiej. W tym czasie jeszcze jeden ważny jej uczestnik, Wang Jiaxin, pracował w organach „naziemnych” jako redaktor wydawanego oficjalnie „Miesięcznika Poetyckiego” (*Shikan*) i to jego praca i odwaga umożliwiły awangardowym twórcom debiuty w czasopiśmie o zasięgu ogólnokrajowym, za co zresztą zapłacił wysoką cenę po wydarzeniach na Placu Tian’anmen w 1989 roku, kiedy to wskutek zaostrzenia polityki kulturalnej stracił pracę w redakcji i zdesperowany kolejnymi ograniczeniami artystycznej wolności udał się na ponadroczną emigrację do Londynu¹⁵. Poetom-redaktorom takim jak Wang oraz krytykom takim jak Tang Xiaodu czy Chen Chao, którzy do tej pory są niekwestionowanymi autorytetami krytyki poetyckiej w Kraju Środka, chińska awangarda zawdzięcza swój wielki *coming out* w drugiej połowie dekady. Jego punktem kulminacyjnym był fenomen zwany „Wielką Wystawą Współczesnych

15 Informacje biograficzne pochodzą z rozmów z Wang Jiaxinem odbywanych w Pekinie w roku akademickim 2016/2017.

Grup Chińskiej Sceny Poetyckiej w roku 1986" (*Zhongguo shitan 1986 xiandai shiqunti da zhanlan*). Był to kilkudziesięciostronicowy materiał zredagowany przez poetę-krytyka Xu Jingya, składający się z manifestów oraz reprezentatywnych utworów każdej z poetyckich szkół (w tym także szkół jednoosobowych, czyli poetów z własnymi manifestami), opublikowany jednocześnie w „Gazecie Poetyckiej” (*Shigebao*) i „Shenzheńskim Dzienniku Młodych” (*Shenzhen Qingnianbao*). Xu sprowokował tym samym inne oficjalne czasopisma literackie do poświęcenia większej uwagi poezji. Wywołał też wielomiesięczną debatę pośród samych poetów z oficjalnej i nieoficjalnej sceny oraz krytyków reprezentujących różne opcje polityczne i poglądy estetyczne.

Na rozstaju

W miarę rozwoju i radykalizowania się programów literackich poszczególnych grup, a także narastających sprzeczności interesów osobistych, które ujawniły się w czasie redagowania „Federacji” oraz wzmocniły się po publikacji „Wystawy”, prawdopodobieństwo ponownego dobrowolnego spotkania się całej awangardy zmalało prawie do zera.

Pod koniec lat osiemdziesiątych ukształtowało się kilka ekstremalnych programów literackich, które niemal uniemożliwiały dialog. Z jednej strony autorzy tacy jak Ouyang Jianghe lamentowali, że poezji chińskiej brak wielkich mistrzów na wzór Miłosza czy Brodskiego, którzy mogliby podnieść ją na światowy poziom, i apelowali o „czystą poezję”, określając się jako „martwe dusze zrobione z słów” (Ouyang 2013: 313). Z drugiej strony Zhou, Han i Yu pracowali nad deheroizacją i depuryfikacją poezji w sposób znacznie bardziej bezkompromisowy niż intelektualści nad swoją zniuansowaną i zintertekstualizowaną eseistyką, choć prawdą jest też, że prowadzycami sporu byli raczej intelektualści.

Aktywne włączenie się w poetycki dyskurs Yu Jiana i Han Donga było jednym z pierwszych przejawów tzw. „trzeciej fali” (*di san chao*) porewolucyjnej poezji, która w odróżnieniu od pierwszej, naznaczonej dominacją pekińskich mglistych poetów, i drugiej, wychodzącej z Syczuanu, objęła cały kraj, rozprzestrzeniając się po poetyckich „rzekach i jeziorach” (*shi jianghu*)¹⁶, jak mówi się nieraz o chińskiej nieoficjalnej scenie poetyckiej, oddając tym samym jej specyficzny klimat, właściwy egzystencji błędnych rycerzy na marginesie cywilizacji. Niestety, poetyckie oddziały, które miała stawić czoła nowej, przesiąkniętej materializmem rzeczywistości Chin okresu transformacji gospodarczej, choć liczne, były na tyle skonfliktowane, że znaczną część twórczej energii pochłonęły wewnętrzne potyczki słowne między

16 O specyfice zjawiska i problemach z przekładem tego terminu na język angielski szczegółowo pisze van Crevel (zob. van Crevel 2017: 46-48).

dwoma stronnictwami. Pamiętny rok 1989 przyczynił się do jeszcze wyraźniejszej polaryzacji sceny poetyckiej i zaostrzenia sporów między intelektualistami i ludowcami. Trzecia część armii, związana z poezją mglistą, musiała opuścić Chiny.

To właśnie dla mglistych rok 1989 był najbardziej brzemienny w konsekwencje. Bei Dao, który w czerwcu tego tragicznego roku przebywał za granicą i nie uczestniczył osobiście w protestach na Tian'anmen, został w nie, chcąc nie chcąc, zaangażowany poprzez swoją poezję. Jego słynna *Odpowiedź* (*Huida*) napisana w 1976 roku stała się jednym ze sztandarowych tekstów studenckiego ruchu prodemokratycznego. Młodzi powtarzali jak mantrę wyjęte z wiersza słowa:

[...]

Nie wierzę w błękit nieba,
nie wierzę w odgłos pioruna,
nie wierzę, że sen to uluda,
nie wierzę, że śmierć się nie mści.

[...] (Bei Dao 2011: 2-3).

Powrót Bei Dao do Chin wiązałyby się z realnym zagrożeniem, dlatego też poeta zdecydował się pozostać za granicą. Dopiero po sześciu latach pozwolono jego żonie i dziecku dołączyć doń w Stanach Zjednoczonych¹⁷.

Nieco inaczej wyglądała historia Duoduo, który dokładnie 4 czerwca 1989 roku, czyli w dzień masakry, znalazł się na pokładzie samolotu do Amsterdamu. Był to jeden z ostatnich lotów z Pekinu przed zamknięciem lotniska. Powodem jego wyjazdu było zaproszenie na festiwal poetycki w Rotterdamie i konferencję w Londynie. Tym dziwnym zbiegiem okoliczności stał się on w oczach Zachodu pierwszym świadkiem pekińskiego dramatu¹⁸.

Z kolei Yang Lian w 1989 roku przebywał w Nowej Zelandii. Po masakrze jako jeden z tych, których twórczość „duchowo zanieczyszczała” (*jingshen wuran*) chińskie społeczeństwo, został pozbawiony chińskiego obywatelstwa, odmówiono mu też paszportu, przez co przez długie lata nie miał wstępu do ChRL¹⁹.

W Nowej Zelandii mieszkał także Gu Cheng, którego losy potoczyły się najtragiczniej. Ten utalentowany twórca baśniowych światów przedstawionych, obdarzony czystą, dziecięcą niemal wyobraźnią, w 1993 roku zaatakował siekierą własną żonę, która niedługo później zmarła w szpitalu. Sam Gu Cheng powiesił się w domu. Mimo okrucieństwa, jakiego się dopuścił, środowisko literackie stosunkowo łatwo rozgrzeszyło „bajkowego poetę”, dopisując jego postać do rodzimej

17 O życiu twórczości Bei Dao na wygnaniu – zob. Li Dian 2006.

18 O życiu i twórczości Duoduo oraz okolicznościach jego wyjazdu za granicę – zob. van Crevel 1996.

19 Autorska strona internetowa Yang Liana w języku angielskim i chińskim, zawierająca jego biogram oraz oryginały i przekłady wierszy dostępna jest pod adresem: http://yanglian.net/yanglian_en/.

mitologii poezji jako „romantycznego geniusza egzystującego poza prawami tego świata” (Yeh 63).

Gdy mgliści trwali na politycznym wygnaniu, intelektualiści żyli mitem duchowej banicji. Poza Wang Jiaxinem, który postanowił na jakiś czas fizycznie opuścić Chiny, większość przez cały czas tworzyła i działała w Pekinie, myślą i piórem uciekając do zagranicznej literatury. Poeci-emigranci, tacy jak Brodski, Pasternak, Miłosz oraz inni uciskani przez systemy totalitarne, stali się dla nich bohaterami i autorytetami. Mit wygnania wzmocniony został mitem męczeństwa w imię poezji, do którego rozwoju przyczyniła się samobójcza śmierć Haizi. W tym samym czasie ludowcy, rozproszeni po literackich pustkowiach, toczyli partyzancką walkę o ucodziennienie poezji i upoetycznienie codzienności.

Wyglądało więc na to, że nie było pomiędzy nimi sprzeczności interesów, że każdy miał swoją przestrzeń, w której działał i czuł się dobrze i bezpiecznie, i nie była mu do szczęścia potrzebna przestrzeń cudza. Intelektualiści nie nadawaliby się do literackiej podjazdówki, ludowcy udusiliby się w pekińskich akademiach, mgliści zyskiwali coraz większą rozpoznawalność na arenie międzynarodowej, więc cóż im po wpływach w Chinach. A jednak.

W latach dziewięćdziesiątych poetyckie dyskusje przybrały na sile kosztem głębi przekazu. Chiny coraz bardziej otwierały się na świat. Wobec nowych układów w sferze społecznej, ekonomicznej i politycznej poeci dążyli do zrewidowania własnej pozycji na scenie literackiej. Kulminacja sporu między intelektualistami a ludowcami nastąpiła w kwietniu 1999 roku podczas legendarnej już ogólnonarodowej konferencji w podpekińskim hotelu Panfeng, o której komentatorzy chińscy i zagraniczni zgodnie wypowiadają się jako o najbardziej agresywnej z poetyckich debat XX wieku. Wywołała ona niemal dwuletnią ostrą dyskusję o poezji na łamach najpoczytniejszych chińskich periodyków literackich. Lin Xianzhi, przypominając słowa amerykańskiego poety i krytyka Malcolma Cowleya, mówi, że dyskusja ta stanowiła mieszankę „pożądania z niskimi ambicjami” oraz smutne świadectwo podejmowanych przez obie strony prób zdobycia dyskursywnej przewagi i przekierowania historii literatury na ustalone przez siebie tory (Lin 220)²⁰. Walki toczyły się zarówno na otwartym polu, na poziomie metaliterackim, jak i w ukryciu, między wierszami poezji tworzonej przez oba obozy, a także w coraz liczniejszych, niejednokrotnie dość tendencyjnych przekładach z zagranicznej twórczości. Polemika na ten temat, do której pretekstem stały się tłumaczenia dzieł Celana, rozgorzała w połowie pierwszej dekady XXI wieku²¹.

20 Szczegółowa relacja z przebiegu debaty znajduje się w rozdziale 12 w: van Crevel 2008.

21 Szczególnie aktywni byli w debacie tej Wang Jiaxin oraz Bei Dao, których eseje o Celanie stały się zarzewiem sporu. Artykuł *Celan's Deathfugue in Chinese: A Polemic about Translation and Everything Else* mojego autorstwa na ten temat ukaże się w roku 2019 w tomie *Chinese Poetry and Translation: Rights and Wrongs* (red. M. van Crevel i L. Klein), nakładem Amsterdam UP.

Mniej więcej w tym okresie też znaczenia zaczął nabierać Internet, co spowodowało nierozstrzygniętą do dziś batalię o dominację w wirtualnej przestrzeni oraz rozkwit wielu mniejszych, efemerycznych grup poetyckich. Najwcześniejszą z nich była tzw. „poezja dolnej połowy ciała” (*xiabanshen shige*) – ruch, którego ikonami stali się Shen Haobo i Yin Lichuan. To oni jako pierwsi podjęli zdecydowane próby ironicznego zdystansowania się do istniejących sporów, swą bezpruderyjną, balansującą na granicy dobrego smaku twórczością starając się oczyścić poetycki grunt pod budowę nowej tożsamości dla kolejnych pokoleń artystów. Wiersz Yin *Czemu nie miałyby być jeszcze ciut przyjemniej* (*Weishenme bu zai shufu yidian*) z 2000 roku, który – jak pisze Michel Hockx – „jest dziś na dobrej drodze do osiągnięcia statusu kanonicznego” (Hockx 162), zapowiadał nadejście nowej estetyki, a wraz z nią nowych dyskusji o poetyckich pryncypiach:

Aj trochę w górę ciut na dół troszkę jeszcze w lewo odrobinę w prawo
to nie seks to wbijanie gwoździa
O trochę szybciej trochę wolniej trochę rozluźnij teraz napnij
to nie seks to zamiatanie albo wiązanie sznurowadeł
Ach trochę głębiej nie tak głęboko trochę za lekko trochę za mocno
to nie seks to masaż pisanie wiersza mycie głowy albo mycie nóg

Czemu nie miałyby być jeszcze przyjemniej o jeszcze ciut przyjemniej
ociupinkę delikatniej jeszcze ciut pikantniej troszkę intelektualniej jeszcze ciut bardziej
ludowo]

Czemu nie miałyby być jeszcze ciut przyjemniej

31.01.2000
(Yin 58-59).

Dokąd doprowadziły te dyskusje i czy w XXI wieku na scenie poetyckiej zrobiło się „ciut przyjemniej” – to temat na osobną opowieść.

BIBLIOGRAFIA

- Bei Dao. *Okno na urwisku*. Przeł. Izabella Łabędzka. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2001.
- Bei Dao. *Zuopin jingxuan*. Red. Tang Xiaodu. Wuhan: Changjiang Wenyi Chubanshe, 2011.
- Bei Dao, LaPiana Siobahn. “An Interview with Visting Artist Bei Dao: Poet in Exile”. *The Journal of the International Institute*, 2(1) (1994). Web. 3.02.2019. <<https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0002.102/--interview-with-visiting-artist-bei-dao-poet-in-exile?rgn=main;view=full-text>>.

- Chen, Chao. *Dakai shige de piaoliu ping*. Chen Chao xiandai shilunji. Shijiazhuang: Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2014.
- Dai, Maike [Michael Martin Day]. "Ai zai liu si linshi - 1989 qian de Liao Yiwu yu Zhongguo dixia shige". Przeł. Huai Zhao. Web. 1.02.2019. <<http://www.wpoforum.com/viewarticle.php?cid=12&aid=66664>>.
- Day, Michael Martin. *China's Second World of Poetry: Sichuan Avant-Garde, 1982-1992*. Digital Archive for Chinese Studies (DACHS), The Sinological Library, Leiden University, 2005. Web. 28.01.2019. <https://projects.zo.uni-heidelberg.de/archive2/DACHS_Leiden/poetry/MD/MD_EBook.pdf>
- Duo Duo. *Wiersze wybrane*. Przeł. Małgorzata Religa. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2013.
- FitzGerald, Carolyn. *Fragmenting Modernisms: Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937-49*. Leiden: Brill, 2013.
- Haizi. *Haizi shiji*. Fujian: Lujiang Chubanshe, 2008.
- Haizi. „Wiersze”. Przeł. Joanna Krenz. *NaTematChin*, marzec 2013. Web. 28.01.2019. <<http://natemat-chin.pl/hai-zi-wiersze/>>.
- Hockx, Michel. *Internet Literature in China*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Hong, Zicheng, Cheng Guangwei, red. *Di san dai shi xin bian*. Wuhan: Changjiang Wenyi Chubanshe, 2006.
- Hu, Dong. "Wo xiang chengshang yi sou man chuan dao Bali qu". Web. 28.01.2019. <<https://www.douban.com/group/topic/6492121/>>
- Huo, Junming. *Xianfeng shige yu difangxing zhishi*. Jinan: Shandong Wenyi Chubanshe, 2017.
- Krenz, Joanna. „Jak kona ikona. W 24. rocznicę śmierci Haizi”. *NaTematChin*, marzec 2013. Web. 28.01.2019. <<http://natematchin.pl/jak-kona-ikona-w-24-rocznice-smierci-hai-zi/>>.
- Li, Dian. *The Chinese Poetry of Bei Dao: Resistance and Exile*. Albany, NY: Edwin Mellen Press, 2006.
- Li, Yawei. *Jiu zhong de chuanguhu*. Li Yawei ji 1984-2015. Beijing: Zuoja Chubanshe, 2017.
- Lin, Xianzhi. *Zhongguo xin shi wushi nian*. Guilin: Linjiang Chubanshe, 2011.
- Mao, Zedong, "Zai Yan'an Wenyi Zuotanhui de jianghua", 1942. Web. 1.02.2019. <<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm>>
- Ouyang, Jianghe. *Ruci boxue de ji'e*. Ouyang Jianghe ji 1983-2012. Beijing: Zuoja Chubanshe, 2013.
- Ouyang, Jianghe. "Xuan guan", 1984. Web. 28.01.2019. <<https://www.douban.com/note/149332920/>>.
- van Crevel, Maghiel. *Contemporary Chinese Poetry and Duoduo*. Leiden: CNWS, 1996.
- van Crevel, Maghiel. *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*. Leiden: Brill, 2008.
- van Crevel, Maghiel. *Walk on the Wild Side: Snapshots of the Chinese Poetry Scene*. The Ohio State University, MCLC Resource Center, 2017. Web. 28.01.2019. <<http://u.osu.edu/mclc/online-series/walk-on-the-wild-side/>>
- Yeh, Michelle. *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Yin, Lichuan. "Weishenme bu zai shufu yidian". *Xiabanshen* 1 (2000). S. 58-59.
- Yu, Gao. *The Birth of Twentieth-Century Chinese Literature: Revolutions in Language, History, and Culture*. Przeł. Li Guicang. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

- Yu, Jian. *Świecie wejdz / Shijie a ni jinlai ba*. Przeł. Joanna Krenz. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2017.
- Zhai, Yongming. *Qianshuiting de beishang. Zhai Yongming ji 1983-2014*. Beijing: Zuojia Chubanshe, 2015.
- Zhang, Jeanne Hong. *The Invention of a Discourse: Women's Poetry from Contemporary China*. Leiden: CNWS, 2004.
- Zhang, Qinghua. *Zhongguo dangdai minjian shige dili*. T. 1, 2. Beijing: Dongfang Chubanshe, 2014.
- Zhou, Lunyou. *Zhou Lunyou shixuan*. Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 2006.

IMITACJA LITERACKA W SŁUŻBIE PAMIĘCI KULTUROWEJ – ANALIZA PORÓWNAWCZA NICHIRIN RIICHI’EGO YOKOMITSU I SALAMMBÔ GUSTAVE’A FLAUBERTA

HANNA KELNER¹
(Uniwersytet Jagielloński)

Słowa kluczowe: pamięć kulturowa, pomnik tekstowy,
Yokomitsu, Himiko, Flaubert, fikcja historyczna

Keywords: cultural memory, textual monument, Yokomitsu, Himiko, Flaubert, historical fiction

Abstrakt: Hanna Kelner, IMITACJA LITERACKA W SŁUŻBIE PAMIĘCI KULTUROWEJ – ANALIZA PORÓWNAWCZA NICHIRIN RIICHI’EGO YOKOMITSU I SALAMMBÔ GUSTAVE’A FLAUBERTA. „PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 317-331. ISSN 1733-165X. Artykuł *Imitacja literacka w służbie pamięci kulturowej – analiza porównawcza „Nichirin” Yokomitsu Riichi’ego i „Salammbô” Gustave’a Flauberta* poddaje analizie porównawczej dzieła dwóch tytułowych pisarzy. Pokazuje, jak Yokomitsu, zainspirowany twórczością Flauberta, imituje jego powieść, przenosząc ją na japoński grunt. Opisuje podobieństwa fabuły, bohaterów, a także zabiegów literackich – począwszy od sposobu opisu, przez użyty język, po tworzenie połączeń asocjatywnych. To ostatnie podobieństwo zostaje wykazane za pomocą badania językoznawczego z użyciem baz tekstowych. Następnie przedstawione zostaje to, w jaki sposób wszystko wymienione elementy składają się na pomnik tekstowy i jak wpływają na pamięć kulturową czytelników.

Abstract: Hanna Kelner, LITERARY IMITATION IN SERVICE OF CULTURAL MEMORY – THE COMPARATIVE ANALYSIS OF “NICHIRIN” BY YOKOMITSU RIICHI AND “SALAMMBÔ” BY GUSTAVE FLAUBERT. “PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 317-331. ISSN 1733-165X. The article *Literary imitation in service of cultural memory – the comparative analysis of “Nichirin” by Yokomitsu Riichi and “Salammbô” by Gustave Flaubert* subjects the two novels to comparative analysis, showing how Yokomitsu, inspired by Flaubert’s work, imitates his novel and transposes it into the Japanese culture. It describes the similarities between the plots, the characters and stylistic devices – from the style of description through language to the creation of associative links. The latter similarity is shown via linguistic analysis of text bases. The article analyses how all the elements build a textual monument and how they influence the cultural memory of the readers.

1 E-mail: kelner.hanka@gmail.com

Stare powiedzenie głosi, że imitacja jest najszczerzą formą pochlebstwa (choć w obliczu plagiatu na pewno niewielu autorów znajduje pocieszenie w tym komplemencie). Niniejszy artykuł dotyczy właśnie imitacji w formie powieści japońskiego autora Riichi'ego Yokomitsu (利一横光, 1898-1947) *Nichirin* (日輪, 1923), zainspirowanej przez *Salammô* (1862) Gustave'a Flauberta (1821-1880). Na szczęście dla obu twórców, *Nichirin* nijak nie można nazwać plagiatem. Nie da się jednak ukryć, że japoński autor czerpał garściami z twórczości Flauberta – począwszy od pomysłu na fabułę, przez bohaterów po język. Dzieło Yokomitsu jest niejako jego własną, *zjaponizowaną* wersją *Salammô*.

W niniejszym artykule zostanie omówione to, jak imitacja wpłynęła na pamięć kulturową Japonii i pomnik tekstowy Himiko. Analizie poddane zostanie również to, jak głęboko sięga imitacja Yokomitsu, jak czerpie od Flauberta znacznie więcej niż samą postać egzotycznej księżniczki.

W czasie, gdy tworzył Yokomitsu, imitacja zachodniej literatury była w Japonii bardzo powszechnym zabiegiem. Po długim okresie politycznej i kulturowej izolacji kraj otworzył się na Zachód w drugiej połowie XIX wieku. Wlały się do niego masowo nowości, które fascynowały całą nację – od technologii, przez sztukę i kulturę po sposób ubioru. Japońscy pisarze zyskali dostęp do różnorodnego typu literatury; liczba przetłumaczonych na japoński powieści wzrosła bardzo gwałtownie. Wielu japońskich autorów podjęło się próby imitacji zachodnich dzieł, które zrobiły na nich ogromne wrażenie. Jest to zjawisko na tyle częste, że wielu krytyków zwraca na nie uwagę. Można o nim przeczytać między innymi w opracowaniu *Imitation and Creativity in Japanese Arts: From Kishida Ryusei to Miyazaki Hayao* (Lucken, Simkin). Píše o tym także Donald Keene w książce *Dawn to the West*.

Riichi Yokomitsu urodził się w 1898 roku. Zaczął karierę literacką wcześniej, publikując pierwsze opowiadania niedługo po rozpoczęciu studiów na Uniwersytecie Waseda w Tokio w 1916 roku. W 1922 zapoczątkował magazyn literacki *Tō* (塔, *Wieża*), a zaledwie dwa lata później (wspólnie z laureatem literackiej nagrody Nobla, Kawabatą Yasunari) – *Bungei Jidai* (文芸時代, *Czas Literatury*). Yokomitsu publikował opowiadania oraz eseje dotyczące teorii literackiej. Był bardzo aktywną i znaną osobowością w kręgach literackich. Jego współpraca z Kawabatą oraz Kataoką Tepei'em doprowadziła do usystematyzowania ich poglądów na temat literatury i utworzenia *Shinkankaku-ha* (新感覚派), ugrupowania, którego nazwę można przetłumaczyć jako *szkoła neosensualizmu*.

Tytuł *Nichirin* można przetłumaczyć jako *Słoneczny dysk*. Ta krótka nowela, zawarta w zaledwie w niecałych 48 tysiącach znaków, opowiada historię księżniczki Himiko (卑弥呼). Bohaterka ta była z pewnością inspirowana postacią historyczną o tym samym imieniu. O historycznej Himiko niewiele wiadomo na pewno, powszechnie jednak uważa się ją za władczynię-szamanę jednego z niewielkich państw, z których dawniej składała się dzisiejsza Japonia, Yamatai. Lata jej życia przypadają na pierwszą połowę III wieku. Z chińskich kronik historycznych wyni-

ka, że jej wstąpienie na tron zakończyło wieloletni okres wojen. Pod przewodnictwem Himiko i Yamatai poprzednio zwaśnione królestwa zjednoczyły się w swego rodzaju federację. Kroniki wspominają o domniemanych magicznych zdolnościach Himiko i o tym, że żyła w swoim pałacu odizolowana od innych ludzi.

Historyczna Himiko posłużyła Yokomitsu tylko jako bardzo luźna inspiracja. Prawdopodobnie, pozostając pod wielkim wrażeniem Flauberta po lekturze *Salammbô*, Yokomitsu odnalazł w królowej Himiko dobry „odpowiednik” bohaterki Flauberta w japońskiej historii: osoba szlachetnie urodzona, kapłanka przywiązana do swej religii. Co więcej, nawet imię Himiko można skojarzyć z rolą, którą pełni Salammbô, co zostanie dalej szczegółowo omówione.

Himiko w *Nichirin* zostaje ukazana jako księżniczka kraju Umi, szczęśliwie zakochana w swoim narzeczonym, Hiko. Spotyka księcia Nagarę z sąsiedniego, wrogo nastawionego Nakoku, podającego się za wędrowca, który zgubił drogę. Himiko gości go w pałacu, po czym ratuje mu życie, gdy jego prawdziwa tożsamość zostaje odkryta. Dzięki jej wstawiennictwu Nagara uchodzi z życiem. Bohater, pożądamy pięknej Himiko, niedługo później napada na Umi, morduje Hiko oraz całą rodzinę księżniczki, a ją samą porywa. Na dworze Nakoku, król tego kraju żąda Himiko dla siebie, co doprowadza Nagarę do zabicia własnego ojca. Himiko udaje się zbiec, w czym pomagają jej młodzieniec imieniem Kawaro. Podczas ucieczki z kraju Himiko i Kawaro zostają kochankami. Niestety, w drodze zostają zatrzymani przez żołnierzy Yamatai. Kawaro zostaje zabity, a Himiko pojmana. Znajduje się na kolejnym dworze, znów jako obiekt pożądania otaczających ją mężczyzn – króla Han’ya i jego młodszego brata, Han’ę. Himiko, zmieniona przez przeżyte traumy, decyduje się wykorzystać uczucia braci. Nakłania Han’ę, by zabił dla niej swego brata. Han’ę zostaje królem Yamatai, po czym za namową swej nowej żony atakuje Nakoku. W czasie bitwy dochodzi do pojedynku między nim a Nagarą, w którym obaj giną. Ostatnią scenę noweli stanowi obraz Himiko rozpaczającej nad ciałem Han’ę, podczas gdy ku niebu wznoszą się okrzyki zwycięskiej armii Yamatai.

Jak ta fabuła ma się do fabuły powieści Flauberta? Podobieństwa są tylko ogólne (Yokomitsu był wyraźnie bardziej zafascynowany samą bohaterką niż całą opowieścią). W *Salammbô* tytułowa bohaterka, córka Hamilkara, wielkiego kartagińskiego wodza, siostra Hannibala i kapłanka Tanit, znajduje się w oblężonej Kartaginie. Po klęsce w I wojnie punickiej (264-241 p.n.e.) miasto nie jest w stanie zapłacić tysiącom najemników, ci zaś wszczynają bunt i oblegają miasto. Przywódca armii najemników, Libijczyk Matho, zakrada się do miasta. Czyni to, dlatego że przed rozpoczęciem buntu widział Salammbô i zapalał do niej miłością. Po drodze do pałacu Matho kradnie święty zaimf (rodzaj welonu) z posągu bogini Tanit, chcąc podarować go Salammbô. Nie wie, że popełnia w ten sposób straszliwe świętokradztwo. Bohaterka przegania go z pałacu (mimo pragnienia, które czuje zarówno wobec boskiego zaimfu, jak i pięknego najemnika). Matho wraca do obozowiska ze złamanym sercem i zaimfem w rękę, a jego miłość do Salammbô motywuje go do walki. Utrata zaimfu

zostaje uznana za zły omen dla Kartaginy. Samo ujrzenie go rzekomo sprowadza klątwę na tego, czyj wzrok spoczął na świętym welonie, Matho i Salammbô są zatem przekłęci. Kobieta udaje się do Matha, aby odzyskać artefakt, i spędza z nim noc, pełna sprzecznych uczuć. Ostatecznie wykrada zaimf i ucieka z obozu. Hamilkar sprowadza posiłki z Sycylii i bunt najemników zostaje krwawo stłumiony, do czego przyczynia się między innymi zdrada Narr Hawasa, jednego z wodzów najemników. Narr Hawas również pożąda Salammbô, a w nagrodę za swą pomoc otrzymuje jej rękę. Wówczas zachodzi zmiana w charakterze księżniczki, która, przekonawszy się o własnej sile sprawczej, zaczyna odnosić się chłodno do kontrolujących jej życie mężczyzn. Nowelę kończy scena, gdy Hamilkar, Narr Hawas i Salammbô patrzą na mękę Matho, który jest pędzony przez ulice Kartaginy, bity i torturowany, aż pada martwy u stóp zrozpaczonej Salammbô. Narr Hawas i Salammbô wnoszą toast, po czym bohaterka nagle pada martwa, dopełniając klątwy zaimfu.

Głównym podobieństwem między tymi dwoma powieściami są ich bohaterki. Salammbô jest księżniczką i kapłanką, niezwykle piękną kobietą o dobrym sercu i obiektem pożądania wielu mężczyzn. W pierwszej scenie, w której się pojawia, jej widok oczarowuje skorych do bójki najemników i uspokaja ich (podobnie jak Himiko uspokaja sytuację, gdy odkryta zostaje tożsamość Nagary). Salammbô jest obiektem obsesji Matha i Narr Hawasa, pożąda jej także kapłan Szachabarim. Zakochuje się w niej niemal każdy, kto ją ujrzy. W podobny sposób przedstawiona została Himiko. Niezwykle piękna, niewinna dziewczyna, która wbrew sobie rozpala gwałtowne uczucia w sercach wszystkich, których spotyka. Podobnie jak Matho na widok Salammbô, Nagara jest wręcz opętany swoimi uczuciami, a z czasem popada w coraz głębsze szaleństwo:

Nagara, z brzuchem przebitym przez miecz Han'e, wyciągnął obie ręce ku Himiko i spróbował podejść. Jednakże zataczał się ciężko i po paru krokach, zakrwawiony, padł na ziemię. Podniósł się ponownie.

- Himiko, wróć ze mną do Nakoku. Czekałem na ciebie.

- Tyś zabił mego męża i mego kochanka.

- Jam zabił.

- Tyś zabił mego ojca i mą matkę.

- Jam zabił.

- Tyś zrujnował moje królestwo.

- Jam zrujnował. [...] Himiko, aby cię porwać, zrujnowałem własny kraj. Aby cię porwać, przebiłem mieczem własnego ojca i pana. Wróć do mnie (Yokomitsu 1981: 278-279²).

2 Tłumaczenia fragmentów powieści Yokomitsu, Flauberta oraz zagranicznych opracowań pochodzą od autorki artykułu.

Ta scena przypomina bardzo jedną z ostatnich scen w powieści Flauberta, gdzie Matho raz po raz podnosi się z kolan mimo swoich śmiertelnych ran, aby podejść do Salammbô.

Himiko wbrew sobie staje się przyczyną śmierci bardzo wielu. I choć Salammbô widzi bezpośrednio o wiele mniej śmierci niż Himiko, to Matho jest motywowany w oblężeniu Kartaginy głównie miłością do księżniczki i nienawiścią do miasta, które ją przed nim ukrywa. Obie bohaterki można zaklasyfikować jako archetyp piękności, dla której mężczyźni zabijają, choć żadna z nich nie jest *femme fatale*. Przypominają raczej Helenę Trojańską znaną jako twarz, za którą na wojnę ruszyło tysiąc okrętów.

Żaden z pisarzy nie traktował faktów historycznych jako szczególnie istotnych w swoich powieściach. Autorzy użyli pewnych elementów udokumentowanej historii jako narzędzia do przekazania opowieści, które narodziły się w ich głowach, ale wydarzenia historyczne zmodyfikowali i dostosowali do kreowania własnej narracji.

Fabula *Nichirin* może być traktowana jako fantazja na temat początków historycznej Himiko i jej dojścia do władzy. Yokomitsu, poza imieniem japońskiej królowej, użył także prawdziwych nazw krain, które później miały się stać federacją pod przewodnictwem Yamatai – Umi i Nakoku. Z wielu względów świat przedstawiony przez Yokomitsu przypomina jednak bardziej krainę z literatury fantastycznej niż z fikcji historycznej. Sceny ukazane przez autora przypominają to, co czytelnikom może kojarzyć się raczej ze starożytną Grecją niż z Japonią. Nie pojawiają się żadne elementy otoczenia, które konotują skojarzenia ze starożytną Japonią. Nawet język, którym posługują się bohaterowie, przypomina bardziej japońskie tłumaczenie Biblii niż klasyczne teksty japońskie. Prawdopodobnym źródłem biblijnego stylu jest fakt, iż Flaubert, pisząc sceny swojej powieści, wzorował się na Biblii. Kolejnym powodem jest fakt, iż nie zachowały się żadne źródła, które przedstawiałyby mowę Japończyków żyjących w okresie Yayoi. Yokomitsu prawdopodobnie utworzył swoją wersję ich języka, inspirując się między innymi Flaubertem, a także klasycznym językiem chińskim, używanym w zachowanych dokumentach historycznych.

Widać to między innymi w tej scenie, w której Himiko udziela Nagarze gościny:

A wtedy drzwi otworzyły się i do środka wszedł młodzieniec prowadzony przez księżniczkę Himiko. Spiżarny odwrócił się ku nim i, trzymając w dłoni osmaloną ogniem jelenią kość, klęknął na ryżu i uklonił się. Himiko wskazała na młodzieńca i rzekła do spiżarnego:

- Oto podróźny, który zgubił drogę. Daj mu jeść. Przygotuj mu łożo.
- Trunki?
- Podaj.
- Proso?
- Podaj (Yokomitsu 1981: 187).

Krótkie zdania, często zaczynające się od spójników (jak *i* lub *a*), powtórzenia, archaiczne słownictwo – ten styl bardzo przypomina to, jak pisał Flaubert w *Salammbô*. Dobrym przykładem jest scena, w której świętujący zakończenie wojny najemnicy domagają się udostępnienia im pucharów świętej Legii.

Niewolnicy powrócili. O tej porze wszyscy członkowie Syssytów już spali.

– Niechaj ich zbudzą! – odrzekli najemnicy.

Po drugiej wyprawie powiedziano im, iż puchary są zamknięte w świątyni.

– Niechaj ją otworzą! – odrzekli.

A gdy niewolnicy, drżąc, wyznali, że puchary są w rękach generała Giskona, wykrzyknęli:

– Niechaj je przyniesie! (Flaubert 99).

Kolejnym językowym podobieństwem jest kinematograficzny sposób otwierania scen. Opisy często przypominają najazd kamery, rozpoczynający się od kadru dalekiego, ukazującego ogólną panoramę miejsca akcji, zbliżający się coraz bardziej aż do kadru pełnego. U Flauberta widać to między innymi w początku pierwszego rozdziału. Pierwszy akapit przynosi ogólną lokalizację, kolejne opisują okoliczne budynki i ogrody, potem „kamera” zbliża się bardziej, opisane zostają konkretne rośliny, które znajdują się w ogrodach, a także oddziały najemników. Wreszcie „kadr” obejmuje jedynie to, co dzieje się przy stołach, pokazuje szczegółowo, co jest przy nich podawane, kto przy nich siedzi, co robi. W całym tym ujęciu ani razu nie pojawiają się główni bohaterowie powieści. Jest to zaledwie szkic, na którym będzie się rozgrywać akcja.

Yokomitsu rozpoczyna *Nichirin* w podobny sposób:

Grupa dziewcząt niosła gliniane dzbany, idąc wzdłuż strumienia. Kryły się w cieniu gaju albicjowego, śpiewając. Na głazach otaczających strumień spoczywały zdeptane kwiaty sitowia i okruchy dzbanów. Słońce chyliło się ku zachodowi, rzucając swe blednące światło na morski horyzont zatoki Ariake i jej białe wydmy. [...] Wtem, do tej pory spokojnie kołyszące się lilie porastające brzeg strumienia rozstały się gwałtownie. Kryjące się między nimi pstre bażanty i sokoły zerwały się do lotu, oddalając się ku linii horyzontu. Odbijające się w powierzchni wody barwne trawy zostały rozdarte, gdy stanął wśród nich młodzieniec ściskający w dłoniach krótki łuk o pękniętej cięciwie. Miał głębooko osadzone oczy i wyraźnie wysunięty podbródek, a na jego twarzy odbijał się cień melancholii. Widać po nim było wycieńczenie zagubionego podróżnego i głód. Wpełznął na jeden z głazów i, przytrzymując rozczochrane włosy spięte w dwa koki, zanurzył wytatuowane w kręte pnącza usta w wodzie. Sznur białych agatów ześlizgnął się po jego szyi, bezdźwięcznie zanurzając się w wodzie, lśniąc niczym ryby skubiące wodorosty (Yokomitsu 1981: 179-180).

Powyższą scenę bardzo łatwo sobie wyobrazić jako fragment filmu, który ukazuje najpierw piękną przyrodę, rozbrzmiewające wśród niej dźwięki, a dopiero potem prezentuje zbliżenie na konkretną osobę. Także sposób, w jaki Yokomitsu pochyla się nad detalem, białymi agatami zanurzającymi się w wodzie, przypomina kadr filmowy.

U Yokomitsu widać także próby skonstrastowania piękna przyrody z naturą ludzką. We fragmencie zacytowanym powyżej opisane jest wspaniałe otoczenie, w którym nagle umieszczony zostaje człowiek ukazany jako wycieńczony, w złym stanie, po prostu brzydki. Yokomitsu często obrazuje cudowne lasy i gaje, za to ludzie (wszyscy poza Himiko) lub ich czyny jawią się jako odrażający. Flaubert także często pochyla się nad przyrodą lub znakomitą architekturą, natomiast opisy ludzi (tu też głównej bohaterce oszczędzono tego losu) są głównie odstręczające. Kartagina zapiera dech swoją urodą, znajdują się w niej urokliwe ogrody i gaje – a chwilę później uczują w niej barbarzyńcy. Destruktywni, opowiadający sprośne żarty, jedzący w obrzydliwy sposób. W innym fragmencie Flaubert ukazuje wspaniały krajobraz, który potem kontrastuje z żalonym zachowaniem zrozpaczonego Matho, wijącego się na ziemi.

Opisy w wykonaniu obu pisarzy mają jeszcze jeden wspólny element, a mianowicie swoisty rodzaj emocjonalnie neutralnego sadyzmu. Wielu badaczy analizujących twórczość Flauberta (między innymi Sarah Goodwin czy Yvonne Bargues-Rollins) zwróciło uwagę na jego fascynację okrucieństwem i śmiercią, często łącząc ją z *danse macabre*. Samą *Salammbô* łatwo połączyć z motywem śmierci na bankiecie oraz nierozzerwalnym związkiem Erosa i Thanatosa. To ostatnie widać wyjątkowo wyraźnie w opisie ostatnich chwil Matho, gdy ten jest pędzony nago ulicami Kartaginy. Jego piękne ciało jest skonstrastowane z zadawanymi mu okrutnymi torturami, a *Salammbô* marzy o tym, by najemnik jeszcze raz wziął ją w ramiona:

Z wyjątkiem oczu nie było w nim nic z człowieka; był jedną wielką bryłą czerwieni; zerwane więzy wisiały wzdłuż jego ud i nie sposób ich było odróżnić od zupełnie obnażonych ścięgien w jego przegubach; usta miał szeroko otwarte; [...] pragnęła raz jeszcze czuć te ramiona [...] (Flaubert 6112).

Każnie Matho mogą jednak nadal wzbudzić uczucia w czytelniku – poprzez to, jak odbiera je *Salammbô*, oraz przez sam fakt, że do Matho, jako jednego z głównych bohaterów powieści, jest z pewnością bardziej przywiązany niż do literackiego „mięsa armatniego”, którym Flaubert z lubością się posługuje, na przykład tutaj:

Jeden z gwardzistów Legii pozostał na zewnątrz szańców i potykał się o kamienie. Nadbiegł Zarxas i, obalając go, wbił mu sztylet w gardło; wyciągnął go, rzucił się do rany i przycisnął do niej usta. Z pełnym uciechy pomrukiem i wstrząsany dreszczami aż po pięty i ssał krew łapczywie (Flaubert 3377).

Salammbô jest pełna śmierci i cierpienia opisanych dziwnie lekko, obiektywnie. Śmierć staje się jedynie jednym z elementów krajobrazu, podobnie jak okoliczne ogrody. Yokomitsu podchodzi do tego motywu bardzo podobnie. W poniższym fragmencie widać, jak stopy zwierzęcych trupów są zwyczajną częścią codzienności, tłem:

Kiedy Han'e się przebudził, pałac Yamato otulały mgły pozłoczone światłem poranka. Nadepnął na zwęgloną zgaszoną pochodnię, przechodząc przez ogród niby unoszący się na mgłę, pomiędzy dwoma piętrzącymi się stosami jelenich trupów. Niewyspany i niezgrabny, poślizgnął się w kałuży krwi zbierającej się przy martwych zwierzętach (Yokomitsu 1981: 231-232).

W innych przypadkach to ludzka śmierć jest opisywana w tak beznamiętny sposób:

Hitoko no Kami potrafił Nagarę, przechodząc obok z rękoma wyciągniętymi ku Himiko. Nagara obnażył miecz i ciało króla w kark. Hitoko no Kami oblał się oleistą krwią i potoczył po posadzce. [...] W mgnieniu oka po podłodze potoczyły się ręce, nogi i głowy z dworskimi fryzami. Polała się gęsta krew (Yokomitsu 1981: 216-217).

Natomiast po śmierci Kawaro pojawia się, podobnie jak u Flauberta, wątek łączący śmierć z erotyką. Otóż Himiko, zażądawszy od przyszłego męża zwrotu ciała jej poprzedniego ukochanego, Kawaro, zaczyna okazywać trupowi nienaturalną czułość, tuli go, całuje jego twarz.

Nie wszystkie podobieństwa między Flaubertem i Yokomitsu są jednak oczywiste na pierwszy rzut oka. Po niektóre z nich należy sięgnąć nieco głębiej. Chodzi tutaj zwłaszcza o to, co kryje się w używanym przez obu pisarzy języku.

Yokomitsu zwracał uwagę na to, w jaki sposób posługuje się językiem. Wspomniano wcześniej grupę pisarzy, którą stworzył on między innymi z Kawabatą Yasunarim – *shinkankaku-ha*. Otóż jednym z założeń teoretycznych tej szkoły było tworzenie w taki sposób, by przedmioty opisu były bezpośrednio „odczuwalne”. Tak mówił na ten temat sam Yokomitsu:

Ogólny koncept, który nazywam „odczuciem”, odnosi się do znaków percepcji, do intuicyjnego mechanizmu, który wyzwala naszą subiektywność. Ten koncept odziera zewnętrzne aspekty i łączy się w jedno z danym obiektem. Definicja ta, odrobinę ekstrawagancka, nadal nie ukazuje dobrze *nowości* szkoły neosensualizmu. Dlatego też musimy przyjąć do wiadomości wagę subiektywności. Poprzez subiektywność odwołuję się tutaj do możliwości wykonywania akcji, poprzez które dany obiekt może być postrzegany sam w sobie, taki, jakim prawdziwie jest. Jednak w momencie, gdy pojawia się subiektywność, gdy nasza inteligencja i emocje, które tworzą możliwość postrzegania obiektu,

łączą się z samym obiektem, wtedy albo inteligencja albo emocje przyjmą dynamiczną formę w postaci dominującego wyzwalacza sensacji. [...] Koncept „odczucia”, użyty w literaturze, jest, upraszczając, percepcją przemienioną w zewnętrzny znak (Yokomitsu 1982).

Wspomniana przez Yokomitsu „nowość” neosensualizmu polegać miała zatem na procesie zachodzącym między obiektem a osobą, która go doświadcza. Dany obiekt służy jako bodziec odczuć. Ten, kto odczuwa, służy z kolei jako „odbiornik”, który przechowuje swoje odczucia, a następnie wyzwała je ponownie. Rzutuje swoje odczucia na obiekt, który początkowo sam doprowadził do ich powstania. W ten sposób dochodzi do dwustronnej wymiany między nimi. Jej efektem jest rekonstrukcja ich obu pod wpływem inteligencji i emocji. Celem szkoły neosensualizmu było ukazanie świata poprzez emocje i sensacje. Widać zatem, że dla Yokomitsu percepcja była bardzo ważna i jednym z jego artystycznych celów było udoskonalenie jej oraz odczuć, które literatura przekazuje i wywołuje. Mając to na uwadze, warto pochylić się nad językiem w *Nichirin*.

W celu analizy językoznawczej zostały przygotowane bazy akapitów, które bezpośrednio odnoszą się do Himiko i Salammbô. Pierwsza baza zawiera tylko akapity, w których pojawia się imię bohaterki. Druga baza zawiera akapity, w których odniesiono się do bohaterki zaimkiem *ona* (tylko w przypadkach, gdy ten zaimek dotyczy Himiko lub Salammbô, nigdy innych kobiet). Te bazy tekstowe zostały przygotowane przy założeniu, że obaj autorzy używają w odniesieniu do swoich bohaterek słów, które dość jednoznacznie kojarzą się z motywem światła. Poniżej znajdują się wyniki tego badania, a następnie ich szczegółowa analiza.

Tabela 1a. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu *Salammbô*

Słowo	Akapity	%
Salammbô	150	100%
Sun	12	8,0%
Star	9	6,0%
Moon	9	6,0%
Light	13	8,6%
Gold	12	8,0%

Tabela 1b. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu *she*

Słowo	Akapity	%
She	231	100%
Sun	10	4,3%
Star	4	1,7%
Moon	14	6,0%
Light	11	4,7%
Gold	16	6,9%

Tabela 1c. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu *her*

Słowo	Akapity	%
Her	248	100%
Sun	18	7,2%
Star	4	1,6%
Moon	17	6,8%
Light	14	5,6%
Gold	21	8,4%

Analizę lingwistyczną powieści Flauberta przeprowadzono na tekście angielskiego tłumaczenia, aby uniknąć problemów związanych z fleksją. Utworzona została baza tekstowa, w której znajdowały się tylko te akapity tekstu, w których – jak powiedziano wcześniej – występowały słowa *Salammbô*, *she* (ona) oraz *her* (jej, ją). Wyrazy te znajdują się w pierwszym wierszu kolumny oznaczonym pogrubioną czcionką. Liczba akapitów, w których występują, czyli kolejno 150, 231 i 248, uznano za bazowe 100%. Następnie obliczono, w jakim procencie tych akapitów znajdują się słowa *sun* (słońce), *star* (gwiazda), *moon* (księżyc), *light* (światło), *gold* (złoto).

Kiedy słowa znajdują się tak blisko siebie jak w jednostce, jaką jest akapit tekstu, zostają one w pewien sposób powiązane ze sobą. Użycie słów takich jak *słońce*, *światło* czy *złoto* w zdaniach, które dotyczą *Salammbô*, sprawia, że czytelnik zaczyna kojarzyć *Salammbô* właśnie z nimi. Bohaterka staje się (choćby i podświadomie) związana ze słońcem, światłem, złotem – jasnością, ciepłem, dobrem. Siła skojarzeń odgrywa dużą rolę zarówno w psychologii, jak i w lingwistyce. Jak pisze John Lyons w przedmowie do pracy *Word Associations and Linguistic Theory* autorstwa Herberta Clarka:

Jeśli chodzi o język, doktryna mówi, że kiedy dwa słowa pojawiają się razem lub w nie-dużym odstępnie od siebie, w umyśle czytelnika powstaje między nimi „asocjatywne połączenie”, a im częściej pojawiają się razem, tym to połączenie staje się silniejsze (Lyons 271).

Połączenia asocjatywne są z kolei ważną częścią świadomości językowej w rozumieniu Tarasova. Świadomość językowa oznacza tutaj obraz świata, który tworzy język, którym się posługujemy, obraz stworzony przez sieć połączeń asocjatywnych.

Poniżej znajdują się tabele zawierające dane z tego samego badania przeprowadzonego na tekście *Nichirin*.

Tabela 2a. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu 卑弥呼 (Himiko)

Słowo	Akapity	%
卑弥呼 (Himiko)	177	100%
日 + 太陽 (hi + taiyō)	15	8,5%
星 (hoshi)	1	0,5%
月 (tsuki)	8	4,5%
光 (hikari)	16	9,0%
金 (kin)	2	1,0%

Tabela 2b. Analiza połączeń asocjatywnych wyrazu 彼女 (kanojo)

Słowo	Akapity	%
彼女 (kanojo)	96	100%
日 + 太陽 (hi + taiyō)	12	12,5%
星 (hoshi)	0	0,0%
月 (tsuki)	2	2,0%
光 (hikari)	11	11,5%
金 (kin)	1	1,0%

Tabela 2a. przedstawia wyniki badania dla akapitów, w których pojawia się imię Himiko: 卑弥呼. Ze 177 akapitów, które jej dotyczą, 8% zawiera także słowo *słońce*. Po japońsku wyraz ten można powiedzieć i napisać na dwa różne sposoby, używając albo znaku 日 (*hi*) albo znaków 太陽 (*taiyō*), stąd też oba słowa zostały uwzględnione w badaniu. Następnie przedstawione są procenty akapitów zawierających kombinację imienia Himiko ze słowami: 星 (jap. *hoshi*, pl. gwiazda), 月 (jap. *tsuki*, pl. księżyc), 光 (jap. *hikari*, pl. światło), 金 (jap. *kin*, pl. złoto), czyli tymi samymi, które zostały sprawdzone w *Salammbô*.

W przeciwieństwie do analizy *Salammbô*, w wypadku *Nichirin* przygotowanie trzeciej tabelki było niemożliwe ze względu na to, że w niefleksyjnym języku japońskim nie istnieje żaden zaimek odpowiadający angielskiemu *her*.

W wynikach dla *Nichirin* widać wyraźną przewagę łączenia Himiko ze słońcem oraz światłem, podczas gdy dla *Salammbô* liczba wystąpień wszystkich połączeń asocjatywnych była równomierniej rozłożona.

Co ciekawe, w języku japońskim samo imię Himiko kojarzy się ze słońcem. Mimo iż w chińskich kronikach zachowała się pisownia jej imienia jako 卑弥呼 (卑 – *skromny*, 弥 – *pełny, kompletny*, 呼 – *wołać lub wydech*), sylaba *hi* może również być zapisana znakiem 日, oznaczającym słońce. Jak zauważa jeden z badaczy zajmujących się tematyką Himiko, Ryūsaku Tsunoda: „Inna propozycja pisowni dla japońskiego imienia Himiko, etymologicznie związana z Amaterasu³, to między innymi *hi* (日, słońce) oraz *miko* (覡 lub 巫女, szamanka, kapłanka)” (Goodrich, Tsunoda 5). Może to dlatego właśnie Himiko przyszła na myśl młodemu Yokomitsu, gdy ten zastanawiał się nad przełożeniem *Salammbô* na grunt japońskiej historii.

Jaki obraz ostatecznie stworzyli Flaubert oraz idący w jego ślady Yokomitsu? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy przybliżyć teorię tzw. pamięci kulturowej oraz pomników tekstowych. Oba terminy powstały w nurcie teorii literatury historycznej i są ważne zwłaszcza dla fikcji historycznej. Ten gatunek literatury bywał często uznawany za gorszą kategorię ze względu na brak obiektywizmu, modyfikowanie faktów i wplatanie fikcji w prawdę, historię. Jednak w wyniku prac badaczy takich jak Jan Assmann i Aleida Assmann, Wulf Kansteiner czy Ann Rigney obecnie w większej mierze zwraca się uwagę na to, jak te modyfikacje i perspektywa przyjmowana w powieściach historycznych jednocześnie kształtują i są wynikiem swego rodzaju zbiorowej pamięci – pamięci kulturowej. Ann Rigney przedstawia definicję pamięci kulturowej w następujący sposób: „[Pamięć kulturowa] jest raczej historycznym produktem kulturowych mnemotechnik i mnemotechnologii, od kommemoratywnych rytuałów po historiografię, poprzez które nasza wizja przeszłości jest aktywnie produkowana i rozpowszechniana” (Rigney 366).

Otwiera to drogę do badań nad tym, jaką rolę odgrywa komunikacja w przekazywaniu wspomnień pomiędzy ludźmi: zarówno jednostkami, jak i grupami, a na-

3 Japońska bogini słońca panteonu shintōistycznego.

stępnie generacjami. Badacze zajmujący się pamięcią kulturową w literaturze zadają sobie pytania: jakie procesy semiotyczne zachodzą, gdy ta migracja wspomnień ma miejsce wśród danej generacji, a także z generacji na generację? Do jakiego stopnia ten proces prowadzi do modyfikacji lub utraty informacji?

Maurice Halbwachs zauważa, że poprzez powtarzane akty komunikacji wspomnienia dotyczące jakiegoś wydarzenia, należące do indywidualnej osoby docierają do ogólnej populacji. W wyniku tego procesu początkowe wspomnienia zaczynają być przekazywane poprzez wspomnienia kolejnych ludzi. Trafiają w kolejne miejsca i kręgi społeczne, gdzie stabilizują się w pewnych ramach społecznych (Halbwachs 39). Dla badaczy tego zjawiska najważniejsze jest to, jak wspomnienia są przekazywane poprzez publiczną ekspresję osobom, które nie były świadkami zdarzeń, należą do niezwiązanej z nimi grupy społecznej itd.

Tekstowy pomnik, podobnie jak pomnik wykonany z kamienia, odgrywa ważną rolę w tym, w jaki sposób dana osoba lub wydarzenie są pamiętane. To, co je różni, to fakt, że teksty nie są na stałe umieszczone w jednym miejscu. Dzięki temu mogą ich doświadczać i czerpać z nich ludzie wielu różnych grup czytelniczych, oddzielonych od siebie granicami, a nawet latami. To właśnie dlatego pomniki tekstowe są tak ważnym elementem pamięci kulturowej.

Pamięć kulturowa i pomniki tekstowe są, jak powiedziano, istotne dla grup społecznych i jednostek zarazem. Z drugiej strony, emocje, jakie budzą pomniki tekstowe, często doprowadzają do modyfikacji wspomnień, podobnie jak emocje sprawiają, że ludzie często pamiętają wydarzenia nieco inaczej, niż potoczyły się w rzeczywistości. Rodzaje zmian wprowadzonych w te „wspomnienia” często świadczą o ich autorze – między innymi o jego hierarchii wartości. W przypadku wspomnień kulturowych autorami modyfikacji są całe grupy społeczne, dzięki czemu ewolucja wspomnienia staje się czasem świadectwem na temat całych społeczeństw.

Jeśli zaś chodzi o Himiko i Salammbô – obie te bohaterki należą do nurtu fikcji historycznej. Himiko jest postacią historyczną osadzoną w fikcyjnej fabule, a Salammbô odwrotnie – jest fikcyjną postacią osadzoną w fabule rozgrywającej się wśród prawdziwych, udokumentowanych historycznie wydarzeń. Obie przyczyniają się do „zbudowania” pomników tekstowych. Yokomitsu dołożył swoją cegiełkę do pomnika tekstowego Himiko i tego, jak wygląda jej „wspomnienie” zachowane w pamięci kulturowej Japończyków. Flaubert z kolei przyczynił się do tego, jak pamięć kulturowa zachowuje dość szeroko pojętą starożytność. Sam Flaubert czerpał większość swojej wizji z *Dziejów Polibiusza*. Starożytność jest według francuskiego pisarza jednocześnie piękna i przerażająca. Jak pisałam wcześniej – natura i architektura, dzieła sztuki, wszystko to jest w *Salammbô* wspaniałe, jest też jednak zbrzydzone krwią nieustannych wojen. Świat polityczny jest niebezpieczny, pełen zdrady, skomplikowany. Wielcy bohaterowie są przeciwstawieni postaciom krętaczy i tchórzy. Kartagina jest ukazana jako egzotyczne, słoneczne miejsce, w którym

ludzie jedzą piękne, dojrzałe owoce i piją wino z pucharów. Kapłani są otoczeni aurą mistycyzmu, kastracja jest na porządku dziennym, bogowie różnych religii są obecni w życiu mieszkańców miasta. Poprzez postać głównej bohaterki Flaubert ukazuje kobiety starożytności jako uosobienie piękna i czystości, istoty wręcz eteryczne, należące bardziej do *sacrum* niż *profanum*.

Jak Yokomitsu przyczynił się do sposobu, w jaki Himiko jawi się w kulturowej pamięci Japończyków? Jego Himiko jest przede wszystkim piękna i to ta cecha fizyczna ma największy wpływ na jej dzieje. Bohaterka pozostaje bierna przez większość powieści, jest przekazywana przez kolejnych mężczyzn z rąk do rąk. Dopiero pod sam koniec wykazuje się inicjatywą i zaczyna brać udział w grze, w której do tej pory była jedynie przedmiotem, nagrodą. Podobnie jak Salammbô cierpi z powodu swojej beczynności, jednak gdy podejmuje działanie, wcale nie zostaje za to wynagrodzona. Yokomitsu maluje ją jako postać tragiczną, starożytną księżniczkę zamkniętą w klatce patriarchalnego świata pełnego morderstw i bezsensownego okrucieństwa. Poprzez język powieści Yokomitsu czyni Himiko postacią jaśniejącą światłem, emanującą ciepłem, czystą i dobrą. Kontrastuje ją z nie tylko z obrzydliwością otaczającego ją krwawego świata, ale i z odpychającym zachowaniem pozostałych bohaterów. Pod żadnym względem nie można jej jednak nazwać feministyczną. O ile męskie postaci posiadają głównie negatywne cechy, to sama Himiko nie ma w zasadzie żadnej osobowości, jest sprowadzona głównie do roli pięknego symbolu. Historyczna władczyni rodzi się w *Nichirin* jako bierna ofiara licznych tragedii. Tym samym Yokomitsu powieliła stereotyp silnej kobiety jako wyniku trudnych doświadczeń życiowych (w przeciwieństwie do kobiety, której siła jest jej inherentną cechą charakteru).

Podsumowując, imitacja *Salammbô* w postaci *Nichirin* jest przykładem powielania wspomnień pamięci kulturowej niejako poprzez domestykację. To, jak *Salammbô* „pamięta” starożytność, wpływa na to, jak starożytność wygląda w *Nichirin*. To, jak Flaubert przedstawił *Salammbô*, wpływa na to, jak Yokomitsu ukazuje Himiko. Następuje powielenie archetypu pięknej księżniczki i egzotycznej kapłanki, czystej, niewinnej, wręcz boskiej. Przekaz podprogowy Flauberta poprzez język, którego używa w swojej powieści, wpływa na (świadomego tego zjawiska lub nie) Yokomitsu, który podobny przekaz podprogowy ukrywa we własnej twórczości. Ostatecznie obaj autorzy przyczyniają się do rozwoju pamięci kulturowej, a także świadomości językowej. Co więcej, chodzi tu nie tylko o pamięć kulturową i świadomość językową osobną dla odbiorców kultury zachodniej i dla Japończyków, ale także o połączoną, globalną pamięć kulturową. Kreuje to fascynujące zjawisko, w którym imitacja doprowadza do pewnego zatarcia się granic między tymi dwoma pamięciami kulturowymi, przenosząc wspomnienia z jednej do drugiej grupy „pamiętających”. W ten pokretny sposób – ciąg zapożyczeń, powtórzeń, przekazywania przez kolejnych twórców wspomnień kulturowych – Flaubert ma wpływ na japońską kulturę i na to, jak Japończycy wyobrażają sobie postać z ich historii narodowej. Z kolei

nowela Yokomitsu oddziałuje na kolejnych twórców japońskich (i nie tylko – także twórcy zachodni sięgnęli po postać Himiko) i tak dalej, w nieskończoność.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann, Jan. "Communicative and cultural memory". *Cultural Memories: The Geographical Point of View*. Red. P. Meusburger, M. Heffernan, E. Wunder. E-book: Springer 2011. S. 15-27.
- Bargues-Rollins, Yvonne. *Le Pas de Flaubert: Une Dance macabre*. Paryż: Champion, 1998.
- Lyons, John. "Introduction". H.H. Clark. *Word Associations and Linguistic Theory*. USA: Penguin, 1970.
- Flaubert, Gustave. *Salammbô*. E-book: Neverland Editions, 2017.
- Goodrich L. Carrington, Tsunoda Ryusaku. *Japan in the Chinese Dynastic Histories: Later Han Through Ming Dynasties*. South Pasadena: South Pasadena [Calif.] P.D. and I. Perkins, 1951.
- Goodwin, Sarah. "Emma Bovary's Dance of Death". *Novel: A Forum on Fiction*. T.19, cz. 3. Durham: Duke University Press, 1986. S. 197-215.
- Halbwachs, Maurice. *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Keene, Donald. *Dawn to the West*. Nowy Jork: Henry Holt and Company, Inc., 1984.
- Lucken Michael, Simkin Francesca. *Imitation and Creativity in Japanese Arts: From Kishida Ryusei to Miyazaki Hayao*. Nowy Jork: Columbia University Press, 2016.
- Rigney, Ann. "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans". *Poetics Today*. T. 25, cz. 2. Red. E. Andringa, M. Schreier. Durham: Duke University Press, 2004.
- Yokomitsu, Riichi. *Nichirin: Haru wa basha ni notte*. Tokio: Iwanami Shoten, 1981.
- Yokomitsu, Riichi. „Shinkankaku-ron. Kankakukatsudo to kankakutekisakubutsu ni tai suru hinan e no gyakusetsu”. 1982. Web. 19.04.2018. <https://www.aozora.gr.jp/cards/000168/files/4888_46710.html>

Recenzje

DOI: 10.14746/por.2018.2.22

ROMANTYZM I POSTKOLONIALIZM W EUROPIE ŚRODKOWOSCHODNIEJ

MACIEJ JUNKIERT¹

Kuziak Michał, Nawrocki Bartłomiej, red. *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*. Cz. 1. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017. 743 S.

Książka przygotowana i zredagowana przez Michała Kuziaka i Bartłomieja Nawrockiego jest dziełem ważnym, oczekiwanym i potrzebnym. W ciągu ostatnich lat odnotowujemy znaczący wzrost zainteresowania tematyką postkolonialną, niestety nie tylko wśród naukowców. Do języka współczesnej publicystyki oraz wypowiedzi niektórych polityków przeniknęły, przeważnie wyrwane z kontekstu, elementy rozważań związanych z kolonializmem. Tym większe znaczenie książki, która nadinterpretacjom i nadużyciom przeciwstawia rzetelną refleksję naukową, będącą efektem kilkuletnich prac dużego interdyscyplinarnego zespołu badawczego pracującego w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki.

Tematyka postkolonialna, pojawiająca się sukcesywnie w licznych publikacjach z ostatnich lat, nie odzwierciedlała do tej pory problemu romantyzmu jako epoki z wielu względów kluczowej do zrozumienia środkowoeuropejskiego dziedzictwa. Kuziak pisze:

Romantyzm, a w zasadzie romantyzmy środkowoeuropejskie, pozostają ciągle istotnym punktem odniesienia dla współczesnych kodów tożsamościowych, pomimo pojawiających się tu i ówdzie pogłosek o zmierzchu paradygmatu romantycznego. Po pierwsze, dlatego że to właśnie w romantyzmie kształtują się podstawowe narracje określające wspólnotową tożsamość narodów środkowoeuropejskich, ich sposób rozumienia siebie i świata – co znamienne, w kontekście doświadczenia upodrzednienia i obcej hegemonii. Po drugie zaś, o czym już wspominałem, kwestie te zresztą spletają się, Europa Środkowa styka się w romantyzmie ze zjawiskiem modernizacji, sytuując się na jej peryferiach,

1 E-mail: mjunkiert@gmail.com

poddanych logice pragnienia nowoczesności i krytycznego dystansu wobec niej, wytwarzając narracje związane z takim, trwającym do dzisiaj, spozycjonowaniem się (Kuziak, Nawrocki 19).

Założenia redaktorów monografii wskazują wyraźnie, że romantyzm nie został potraktowany jako jedna z wielu epok. Środkowoeuropejski romantyzm oznacza w tym przypadku narodziny nowoczesności, a wraz z nią określonego paradygmatu konstruowania przynależności do wspólnoty narodowej i sposobów podtrzymywania tej więzi. Chodzi o narodziny opóźnione pod względem szybszego ukonstytuowania się „wyobrażonych wspólnot” Brytyjczyków lub Francuzów, ale równoczesne na przykład względem Niemców. W duchu badań nad narodzinami nowoczesnych narodów, mimo wielu różnic odwzorowujących propozycje Ernsta Gellnera, Benedicta Andersona i Anthony’ego Smitha, mówimy w tym przypadku o takim rodzaju więzi między ściśle zdefiniowanym gronem ludzi, która skutkuje narodzinami wspólnoty o postfeudalnym i częściowo postreligijnym, zsekularyzowanym charakterze.

Pozwolę sobie zacząć od wyrażenia pewnego niedosytu. A jest to kłopot potrójny, związany ze szkicowym nakreśleniem i opracowaniem niektórych tematów. Problem pierwszy dotyczy relacji między Polakami i innymi narodami w przedrozbiorowej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Czy relacje przedrozbiorowe między Polakami i mieszkańcami Ukrainy miały charakter kolonialny? Zgodnie z wieloletnimi badaniami Jana Kieniewicza relacje te przypadły na tzw. „ekspansję przedkolonialną”. Jak pisał Kieniewicz (co pokrywa się z rozważaniami także innych autorów), podobnie ocenia tę kwestię chociażby Edward W. Said):

Podboje kolonialne pojawiły się dopiero wtedy, kiedy w Europie istniały już państwa narodowe, a dotychczasowe systemy eksploatacji krajów zamorskich przestały spełniać swoją rolę. Przypada to na drugą połowę XVIII i pierwszą połowę XIX wieku. Było bowiem niezbędne, by realizacja ekspansji i formy utrwalania doprowadziły do wrośnięcia Europejczyków w lokalne systemy pozaeuropejskie. [...] Podbój kolonialny okazał się podstawowym elementem procesu formowania się systemu kolonialnego. Dopiero bowiem instalowanie władzy europejskiej nad społeczeństwem innej cywilizacji dało możliwość powstawania struktur eksploatujących, zdolnych do wspomaganie procesu kształtowania się kapitalizmu w metropoliach. Inaczej mówiąc, Europa musiała dorosnąć do możliwości podboju, musiała znaleźć się ponownie w sytuacji koniecznej (Kieniewicz 1986: 88-89).

Książka na wiele różnych sposobów analizuje romantyczne metody konceptualizacji przedrozbiorowego doświadczenia, związanego z polskim panowaniem nad Ukraińcami, Białorusinami i Litwinami. W tej materii przynosi dużo nowych rozpoznań i odczytań, jednak przydałby się choćby jeden głos sytuujący sytuację

Polski przed 1795 rokiem na tle ewolucji światowego systemu kolonialnego. Faza (ekspansja) przedkolonialna miała swoją własną logikę wynikającą choćby z tego, że system kapitalistyczny stał wówczas na zdecydowanie niższym poziomie, a priorytetem europejskich mocarstw było maksymalizowanie zysków przy minimalnym zaangażowaniu w istnienie samych kolonii i zarządzanie nimi. A zatem zanim narodził się system kolonialny (w terminologii Kieniewicza), Rzeczpospolita Obojga Narodów utraciła suwerenność.

Książka zyskałaby niewątpliwie na próbie przybliżenia i scharakteryzowania tego fenomenu: czym były polskie Kresy w kulturowej perspektywie porównawczej, zanim narodził się romantyczny fantazmat bezkrwawego zjednoczenia różnych ludów pod polskim berłem? Takich odpowiedzi na pytanie, czym była polska ekspansja na wschód w XVII i XVIII wieku udziela właśnie Kieniewicz, precyzyjnie odróżniając polską i rosyjską aktywność na tych terenach:

Ekspansja Rzeczpospolitej oznaczała objęcie Międzymorza przestrzenią europejskiego **pogranicza**, to znaczy włączenie w cywilizację europejską. **Pogranicze** oznaczało zarazem próbę zbudowania własnego projektu cywilizacyjnego. Ukształtowany od wieku XIV w kręgu chrześcijaństwa zachodniego projekt polski oferował ludziom Międzymorza opcję zdecydowanie odmienną od tej postaci cywilizacji, jaką w tym czasie przyjmowała Moskwa. To nie zmienia faktu, że była to propozycja adaptacji. Klęska polskiego projektu w wieku XVII oznaczała otwarcie **pogranicza** na ekspansję rosyjską (Kieniewicz 2008: 249-250, podkr. J.K.).

Problem drugi związany jest z książką Larry'ego Wolffa. Pojawia się wielokrotnie na kartach omawianego opracowania, ale odnoszę wrażenie, że autorzy niedostatecznie wykorzystali całokształt jego koncepcji. Redaktorzy wspominają o roli Herdera w konstytuowaniu dominującego dyskursu zachodnioeuropejskiego, który wyznaczył Europie Wschodniej miejsce przestrzeni na pograniczu cywilizacji i barbarzyństwa:

O skomplikowaniu podjętego w książce problemu może świadczyć choćby sama sprawa Słowian. Chodzi o swego rodzaju podmiannę tożsamościową, związaną z odkryciem, a w zasadzie skonstruowaniem, tożsamości tego ludu dla Europy przez Herdera. Znamienna jest tak orientalizacja wpisana przez niego w wizję Słowian i Słowiańszczyzny – wbrew deklaracjom myśliciela, który postępowanie Niemców ze Słowianami porównuje do kolonizacji Peru przez Hiszpanów – usprawiedliwiająca ich podbój, jak i fakt, że oni sami podjęli ten dyskurs, wpisując się w ten sposób w relację zależnościową, nazywając przy tym niewielki fragment *Myśli o filozofii dziejów* „słowiańskim rozdziałem” (Kuziak, Nawrocki 16).

Otóż fenomen książki Wolffa polega na tym, że Herder jest w jego przypadku tylko wąskim wycinkiem całego procesu kształtowania obrazu Słowiańszczyzny

w XVIII-wiecznej Europie. Po pierwsze, Herder nie był odkrywcą słowiańskiej Europy, gdyż w swoich rozważaniach naśladował całą plejadę innych myślicieli francuskich i brytyjskich. Po drugie, Wolff celowo zmienia orientalizm w „wynalezienie Europy Wschodniej”, modyfikując pierwotną koncepcję Saïda. Europa Wschodnia nie miała stać się Orientem Plus, gdyż mógł on być tylko jeden, fascynujący w swej kulturowo-religijnej odmienności i zdefiniowany przez handlowo-militarne interesy mocarstw. Zamiast tego miała ona osiągnąć dyskursywny status świata pomiędzy cywilizacją i barbarzyństwem. Takiego, który opuścił już stan przedpaństwowej organizacji plemiennie-terytorialnej, lecz jednocześnie nie wspiął się jeszcze na wyżyny oświecenia ówczesnej Europy zachodniej. Innymi słowy, XVIII-wieczni dyplomaci, podróżnicy, żołnierze, filozofowie i geografowie (w tej kolejności) wymyślali Europę Wschodnią na obraz i niepodobieństwo do Zachodu. Wolff zauważył:

Eastern Europe was located not at the antipode of civilisation, not dawn in the depths of barbarism, but rather on the developmental scale that measured the distance between civilisation and barbarism. [...] Eastern Europe was essentially in between, and by the nineteenth century these polar oppositions acquired the force of fixed formulas.

Zanim Herder zajął się Słowianami, powstały dziesiątki dzieł, które Europę Wschodnią opisały, scharakteryzowały, zmierzyły i policzyły (rola francuskich i włoskich geografów!), a także zaplanowały dla niej określone role polityczno-cywilizacyjne. Ten właśnie problem pojawia się podczas lektury artykułów Mikołaja Sokołowskiego i Kornelii Ćwiklak. W tych akurat tekstach prezentowane są – w pewnym sensie – kontynuacje rozważań Wolffa.

Problem trzeci dotyczy roli literatury w społeczeństwach kolonialnych i postkolonialnych. Czy w przypadku piśmiennictwa polskiego lub, szerszej rzecz ujmując, literatury środkowoeuropejskich pojawił się problem ich centralnej roli w procesie podporządkowywania zależnych narodów? Czy o literaturze niemieckiej i rosyjskiej można mówić w podobny sposób, co autorzy klasycznego już tomu *The Empire Writes Back* o roli literatury angielskiej w Imperium Brytyjskim? Zapewne nie. Można by jednak przeanalizować poglądy czołowych postaci polskiego (i zapewne także innych) romantyzmów na rolę i znaczenie języka niemieckiego i rosyjskiego oraz wpływ obu literatur na kulturę. Dla Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Maurycego Mochnackiego i Kazimierza Brodzińskiego nadmierny wpływ literatur państw, które przyczyniły się do rozbiorów, był przedmiotem troski i obawy przy jednoczesnej fascynacji ich złożonością i odkrywczością. Byłby to temat warty podjęcia.

To oczywiste, że zawsze pojawia się katalog rzeczy, które można było pomyśleć lub zaplanować inaczej. Książki pionierskie są na to szczególnie narażone. Ale odkładając na bok kwestie polemiczne, należy docenić wagę monografii, która niewątpliwie zostanie zauważona przez czytelników i już przecież zaczęła

krążyć w bibliograficznym obiegu polskiej humanistyki. Po pierwsze, *Romantyzm środkowoeuropejski* w odmienny sposób problematyzuje kwestię XX- i XXI-wiecznej recepcji romantyzmu. Jawi się on dzięki tej książce nie tyle jako „piekło i niebo środkowoeuropejczyków”, lecz raczej jako pewien horyzont poznawczy i (wciąż) niedokończony projekt. Romantyzm jest tak naprawdę w tej książce oświeceniem Europy Środkowowschodniej, spóźnionym nadejściem nowoczesności i jej (boleśną) modernizacją. Po drugie, książka usiłuje inaczej przedstawić kwestię intertekstualnych związków z kulturami i dyskursami dominującymi oraz inaczej rozłożyć akcenty w analizie rozmaitych transferów kulturowych. Po trzecie, jest to wysokich lotów komparatystyka dzięki rosyjskim, czeskim, słowackim, ukraińskim i węgierskim kontekstom.

Książka została podzielona na dwie części. Na pierwszą składają się artykuły, na drugą zaś antologia tekstów. Obie są równie ważne i znakomicie się uzupełniają. Szczególną uwagę należy zwrócić na antologię, która znakomicie sprawdza się jako historycznoliteracka pomoc dydaktyczna dla studentów. Zawiera wiele tekstów niedostępnych wcześniej w języku polskim, czytane łącznie układają się one w fascynującą opowieść o środkowoeuropejskich zmaganiach z tożsamością. Opracowania naukowe układają się w kilka grup tematycznych: metodologia badań postkolonialnych z polskiej i środkowoeuropejskiej perspektywy (Kuziak, Skórczewski, Kola); konteksty europejskie (Sokołowski, Ćwiklak); postkolonializm i romantyzm w Polsce (Kasperski, Kożuchowski, Zawadzka, Czernik, Ławski, Gall, Kuziak, Bałajewski, Ziemia, Rzepczyński); romantyzmy rosyjski, czeski, słowacki, węgierski, ukraiński w perspektywie postkolonialnej (Nieukerken, Pavlenko, Kola, Sosnowska, Káša, Piotrowiak-Junkiert).

Trzy wstępne teksty wytyczają kierunki lektury i interpretacji. Kuziak pisze:

Język krytyki postkolonialnej wprawdzie pojawił się w Polsce – ostatnio z coraz większą mocą, niemniej nie został dotychczas wyzyskany w pełni, zwłaszcza w odniesieniu do literatury XIX wieku. Badacze posługujący się tym językiem zajmowali się głównie XX stuleciem. Narzędzia krytyki postkolonialnej pozwalają ująć romantyzm środkowoeuropejski (romantyzmy środkowoeuropejskie) jako formację, dla której konstytutywne jest zjawisko obcej dominacji politycznej oraz kulturowej i, co zwłaszcza interesujące, pozwalają zerwać z jego jednowymiarowym rozumieniem (Kuziak 22-23).

Teksty wstępne zapraszają do dalszego snucia refleksji zapoczątkowanej przez Autorów. Szczególnie artykuł Dariusza Skórczewskiego budzi potrzebę pewnej dyskusji. Wśród wielu bardzo celnych uwag o samoorientalizacji lubelski badacz formułuje pewną ogólną opinię o imperialnej, naukowej geografii:

Trwająca od dziesięcioleci dysproporcja między udziałem uczonych z krajów byłego bloku wschodniego i ich zachodnioeuropejskich kolegów w wytwarzaniu wiedzy

w zakresie różnych dziedzin humanistycznych to m. in. efekt reguł gry, ustalonych i podtrzymywanych przez tę właśnie geografę, rozumianą jako naukowo utwierdzonej i podtrzymywany przez wyprowadzane z niego metodologie, imperialny podział świata (Skórczewski 30).

Ta refleksja wiąże się z przekonaniem o znikomej wiedzy w anglo-amerykańskim świecie o polskiej literaturze i kulturze, zwłaszcza o naszej klasycie. Myślę, że obie te kwestie w nierozzerwalny sposób przynależą do tego samego wątku rozważań i niekoniecznie są to kwestie dotyczące postkolonialnego statusu Europy Środkowowschodniej. Opinia Skórczewskiego brzmi bowiem dość dwuznacznie w świecie polskiej humanistyki, gdzie publikowanie w językach konferencyjnych i współpraca międzynarodowa wciąż uchodzą za niegroźne hobby praktykowane przez nielicznych zapaleńców. Byłbym ostrożny w zrzucaniu winy na innych, w strukturalny i odgórny sposób postępujących naszą rodzimą kulturę, tych, którzy nie znają polskiej klasyki i nie śledzą polskich badań literaturoznawczych, skoro na przykład Mickiewicz nie doczekał się współczesnych porządnych angielskich i niemieckich tłumaczeń (jest ich raptem kilka), a przekłady ważnych dzieł z zakresu polskiej humanistyki zaczęły się pojawiać na dużą skalę raptem dekadę temu. A i zachodni koledzy literaturoznawcy byłiby wdzięczni za większy polski wkład we współprodukcję ogólnej wiedzy o literaturze europejskiej, która niestety jednak musi być tworzona w językach konferencyjnych. Poza tym niezajomość Mickiewicza i Słowackiego znaczy dzisiaj co innego niż pół wieku temu. Młodzi studenci z Niemiec i Włoch, przyjeżdżający do Poznania w ramach stypendium Erasmus, mają kłopot z dokładniejszym scharakteryzowaniem twórczości Johanna Wolfganga von Goethego i Francesca Petrarci, więc ich brak wiedzy o literaturze polskiej nie powinien dziwić. Po prostu przemiany kulturowe i cywilizacyjne sprawiły, że cała literatura sprzed XX wieku stała się obecnie literaturą dawną (i niej jest to proces nowy, lecz z pewnością rozciągający się na całą drugą połowę XX wieku). W świecie bez kanonów nie można mieć pretensji, że ktoś nie zna żadnych arcydzieł literatury polskiej, ponieważ kanoniczność przestała w międzyczasie być niepodważalnym argumentem.

Artykuły Sokołowskiego i Ćwiklak przynoszą zewnętrzne spojrzenie na Polskę z przełomu XVIII i XIX wieku. Sokołowski zajął się opisami Polski w popularnych przewodnikach angielskich, niemieckich, francuskich i włoskich. Z kolei Ćwiklak podjęła temat poglądów Goethego dotyczących Polski i Polaków. Oba teksty pokazują dyskursywną jednowymiarowość obrazu Polski, uzależnioną od wizji wykreowanej przez oświeceniową filozofię. Objawia się to między innymi w płynności poglądów na temat tego, czy Polska jest dawnym państwem, które utraciło swoją niezależność, czy jest jedynie określeniem geograficznym, etnicznym i religijnym. Zanim sprawa polska nie wypłynie na arenie europejskiej przy okazji powstania listopadowego, ta mgławicowość obrazu Polski – traktowanej jako przedsiónek Azji

i barbarzyństwa – łączy się także bezpośrednio z europejską, zwłaszcza francuską, fascynacją Rosją. Większość poglądów powtarzanych przez elity ówczesnej Europy o polskim bezrządzie i chaosie powstała pierwotnie na kartach pism Woltera i Denisa Diderota. W artykule Ćwiklak pojawia się pytanie, czy podróże na Śląsk potraktować jako podróże do Polski, skoro Śląsk nie był wówczas w żaden sposób, choćby nawet marginalnie, związany z tematyką polską. Z perspektywy niemieckiej trudno było zauważyć zmieszana etnicznie i różnorodną religijnie ludność Śląska. Historycznie i politycznie był bowiem Śląsk nowym nabytkiem terytorialnym Prus odebranych w wyniku wygranej wojny z Austrią za życia samego Goethego (I, II i III wojna śląska). Autorka drobiazgowo rekonstruuje, gdzie w trakcie swojej podróży mógł się Goethe natknąć na polską ludność, ale trudno na to pytanie udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Tym bardziej, że sam Goethe pochodzący z bogatej frankfurckiej rodziny nie czuł się przecież szczególnie emocjonalnie związany ze wschodnimi i południowymi rubieżami Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego.

Jedenaste artykułów poświęconych zostało szeroko rozumianemu polskiemu romantyzmowi. Część z nich dotyczy kluczowych postaci, wielkiej romantycznej czwórki. Edward Kasperski napisał o zjawisku przemieszczenia w twórczości Mickiewicza i Norwida. Jarosław Ławski poświęcił artykuł historycznym i kulturowym wzorom Konrada Wallenroda i Halbana. Tekst Jakuba Czernika dotyczy Maurycego Mochnackiego w kontekście projektu literatury romantycznej. Z kolei Sławomir Rzepczyński zajął się Norwidem. Spośród tych czterech artykułów Ławskiego cechuje się największą dozą sceptycyzmu wobec teorii postkolonialnej zastosowanej wobec polskiego romantyzmu. Ławski pisze o takim podejściu do badania twórczości Mickiewicza, w którym zmieniające się co kilkanaście lat metodologie decydują o usuwaniu całych obszarów z pola badawczego i zmuszają do dopasowywania twórczości poety do współczesnej terminologii. Uwagi Ławskiego dobrze współgrają z całą książką, zwłaszcza jej „polską” częścią, ponieważ uwidaczniają wyraźnie, że w przypadku problematyki postkolonialnej polskiego romantyzmu nie trzeba przycinać i dopasowywać do wcześniej istniejącego modelu, mówimy bowiem o zjawisku autentycznie rozpoznawalnym w tekstach literackich i pozaliterackich. Pytaniem pozostaje zawsze to, w jakim stopniu anglosaska terminologia może być stosowana w odniesieniu do naszego romantyzmu. Czy rację ma Jakub Czernik, pisząc: „Już same motywacje stojące za projektem literatury romantycznej jako literatury narodowej zbliżają Mochnackiego do zjawisk obserwowanych w okresie dekolonizacji i opisywanych przez badaczy postkolonializmu” (Czernik 389)? Naprawdę? Wszystkie przykłady zaczerpnięte z Mochnackiego i komentowane przez Czernika mają swoje pierwowzory w niemieckich pismach Herdera, Schellinga i braci Schległów. Czy potrzebujemy dekolonizacji, by odkryć, że romantycy, najpierw niemieccy, później także polscy, dostrzegli rolę kultury narodowej i wspólnej przeszłości w walce o tożsamość i poczucie narodowej wspólnoty? Przywołując

słynną książkę Pascale Casanovy, należałoby powiedzieć, że to właśnie dowód na trwałość Herderowskiej rewolucji, która pozwoliła „mniejszym” literaturom, do których zaliczała się w drugiej połowie XVIII wieku także literatura niemiecka, znaleźć dla siebie miejsce na mapie kulturowej ówczesnego świata. Antyfrancuskość, dowartościowanie własnych, lokalnych tradycji i europejskiej Północy, nawet niechęć do tłumaczenia dzieł obcych – wszystkie te elementy Mochnacki zaczerpnął z pism niemieckich krytyków i filozofów. Słowa Mochnackiego o odrzuceniu obcych wzorców są przecież w zdecydowanej większości kryptocytatami z twórców niemieckich krytykujących w dokładnie taki sam sposób wzorce francuskie, tyle że dużo wcześniej od samego Mochnackiego. Przywoływanie dekolonizacji jest w tym momencie zupełnie niepotrzebne.

Z artykułów z tej części książki (choć ułożone zostały przez redaktorów inaczej) wyłania się obraz polskich romantyków toczących bój o przyszłość narodu. W tej walce szczególnie często polem konfliktu jest przeszłość. Z dwugłosu Kuziaka poświęconego Słowackiemu i Krasińskiemu wyłania się obraz polskiej imperialnej przeszłości, w której czają się zarówno przyczyny rozpadu państwowości, jak i nadzieje na narodziny nowej tożsamości. Jak pisze Kuziak, szczególnie godna podkreślenia jest w tym przypadku ewolucja poglądów i artystycznych kreacji Słowackiego:

Kiedy bohaterowie wczesnych utworów Słowackiego pozostają osaczeni przez śmierć będącą doświadczeniem zamykającym ich egzystencję, w utworach późnych śmierć staje się przejściem ku nowej formie istnienia, otwiera możliwość rekonstrukcji mocnej tożsamości (również, jak pisałem, trwania pamięci), dzięki złożonej przez ducha ofierze. Tożsamość ta nie jest jednak czymś oczywistym, gotowym, danym. Okazuje się pełna sprzeczności, powstaje w trakcie traumatycznych doświadczeń. Konieczne jest bowiem zniszczenie dawnej formy, by móc wypracować nową. Pamięć, jak wspomniałem, jest czymś ambiwalentnym, jest potrzebna, by mieć świadomość tego, kim się jest, ale i grozi zamknięciem na przyszłość (Kuziak 464).

I dalej:

Lektura twórczości Słowackiego w związku z kwestią pamięci o I Rzeczypospolitej pozwala sformułować wniosek, że podmiot zależny pamięta o swojej przeszłości, ale to pamięć kłopotliwa, przymuszająca do pytania o przyczyny stanu, w który popadł. Musi sobie więc radzić nie tylko z rzeczywistością rozbiorową, z samą traumą końca I Rzeczypospolitej, ale i z pamięcią o jej imperialnych dziejach, także o wpisanej w nie skazie, która doprowadziła do katastrofy. Świadomość wielkiej przeszłości narodu może budować moc podmiotu doświadczającego współcześnie opresji, ale może też pogłębiać doświadczenie upokorzenia (Kuziak 468).

W tym kontekście przykład biografii i autokreacji epistolograficznych Krasieńskiego jako się jako przykład „fenomenologii losu skolonizowanego” (Kuziak 474). Z jednej strony jest to dla Kuziaka szczególnie dojmujący przykład autoorientacji, która przyczyniła się do dominującego w tonie wielu wypowiedzi Krasieńskiego poczucia gorszości i niższości, wykluczenia z Europy przy jednoczesnej świadomości, że merkantylistyczna i racjonalna Europa nie widzi już powodów, by przejmować dalej sprawą Polski. Badacz pisze:

Nie bez znaczenia w związku z podjętym tu tematem jest także [...] wątek obserwowania przez poetę postępującej modernizacji w Europie. Nowoczesność stanie się bowiem już w XIX wieku fundamentalnym zagadnieniem polskiego problemu kolonialnego (post-kolonialnego) – tak w perspektywie cywilizacyjnej, ekonomicznej, jak i w związku z nowoczesną polityką, że nie wspomnę tu o sferze kulturowo-obyczajowej. Twórca ma świadomość podziału Europy na cywilizowane centra i barbarzyńskie peryferie [...]. W ujęciu Krasieńskiego jest ona [Polska – M.J.] krajem natury i zarazem innej od zachodniej, duchowej, cywilizacji (Kuziak 487).

Resentyment Krasieńskiego objawił się pod postacią konstruowania mitologii narodowej i przekuwania słabości w siłę. Można łatwo zauważyć, że interpretacja autokreacji Krasieńskiego ukazuje pod piórem Kuziaka jeden z kluczowych XIX-wiecznych modeli, odpowiadających za formułowanie nowoczesnego polskiego patriotyzmu, z całym sztafażem tkwiących w nim niebezpieczeństw i pułapek.

Ciekawy obraz prelekcji paryskich Mickiewicza wylania się z artykułu Alfreda Galla. W jego ujęciu Mickiewicz starał się stworzyć kontrnarrację wymierzoną w dominującą filozofię niemiecką, przy czym korzystał z reinterpretacji filozofii Heglowskiej, która przysłała wraz z berlińskimi wykładami Schellinga. Pisze autor: „W takim ujęciu początku dziejów danego narodu Mickiewicz przekłada myśl Schellinga o roli objawienia na swój dyskurs, przemieniając ontoteologiczną koncepcję niemieckiego filozofa w projekt historiozoficzny związany z rolą dziejową Słowian” (Gall 435). W kontekście tego tekstu przydałaby się drobna korekta. Kiedy autor pisze: „Schelling zaczął swoje wykłady o filozofii objawienia jeszcze w Monachium w 1831 roku i rozwijał tę filozofię później w Berlinie na Uniwersytecie Humboldta” (Gall 431), to chodzi oczywiście o berliński Friedrich-Wilhelms-Universität, który Uniwersytetem Humboldtów stanie się dopiero po drugiej wojnie światowej.

Szczególnie warte namysłu są artykuły dotyczące zjawisk i postaci reprezentujących inne dziedziny romantycznej egzystencji i twórczości. Jerzy Borowczyk poświęcił artykuł (będący fragmentem dużo większej całości) zesłańczym losom filomatów. Przyjmując role urzędników imperium, jednocześnie zmuszeni byli oni spełniać misje w jego interesie, pozostając jednak wnikliwymi obserwatorami rzeczywistości i będąc świadomymi złożonej natury własnych działań i statusu. Borowczyk zauważa:

Czynność pisma i przebieg pojedynczych zesłańczych biografii przyczyniały się do tego, iż filomackie doświadczenie zsyłki nigdy nie przybrało postaci jednowymiarowego dyskursu kolonialnego. Perspektywa studiów postkolonialnych pozwala jednak zobaczyć skomplikowanie sytuacji, w jakiej ci członkowie podbitego narodu znaleźli się w imperium, dążącym do podporządkowania sobie możliwie najobszerniejszego terytorium i jego mieszkańców (Borowczyk 206-207).

Dwa ważne teksty, Adama Koźuchowskiego i Danuty Zawadzkiej, dotyczą historiografii ze szczególnym uwzględnieniem Joachima Lelewela. Pierwszy z nich dotyczy poglądów na zjednoczenie ziem i ludów o różnym pochodzeniu i ludności pod egidą Rzeczypospolitej. W ujęciu Lelewela był to proces łagodnego scalania dzięki unifikującej roli religii, przeciwstawiający się późniejszej rosyjskiej, imperialnej agresji. Drugi artykuł koncentruje się na Lelelewelskich metodach konceptualizacji historii najnowszej, czyli związanej z powstaniem listopadowym i jego wychowawczym znaczeniem dla losów narodu i jego międzynarodowej reputacji. Z kolei teksty Kwiryny Ziembry, Sławomira Rzepczyńskiego i Arkadiusza Bałajewskiego pokazują, jak wiele zostało jeszcze obszarów badawczych, na których krytyka postkolonialna mogłaby przynieść znakomite plony interpretacyjne. Wincenty Pol i Michał Czajkowski są gotowymi do podjęcia tematami, a Bałajewski i Ziemia znakomicie sprecyzowali trudności w zrozumieniu ich metod konceptualizacji doświadczeń i pamięci po I Rzeczpospolitej.

Kolejna część książki została poświęcona literaturom i kulturom środkowoeuropejskim, czego wyraz znajdziemy w artykułach Adama F. Koli, Arenta van Nieuwerkerena, Svetlany Pavlenko, Danuty Sosnowskiej, Kingi Piotrowiak-Junkiert i Petera Kąśy. Rozpocząć wypada od uwagi banalnej, ale wcale nie tak oczywistej w świecie polskiego literaturoznawstwa polonistycznego i sławistycznego. Prac, które próbowałyby przyglądać się zjawiskom literackim z Europy Środkowoschodniej, powstaje zdecydowanie zbyt mało, stąd praca Kuziaka i Nawrockiego jawi się (zwłaszcza z perspektywy komparatystycznej) jako pozycja szczególnie cenna i odkrywczą. Namysłowi poddane zostały tutaj sytuacje kolonialne w Czechach, Słowacji, na Węgrzech i na Ukrainie. Wiodącym tematem tej części jest śledzenie wybranych losów środkowoeuropejskich intelektualistów w ich walce o kulturową i językową emancypację. Uwidoczniała się także w ten sposób charakterystyczna cecha środkowoeuropejskich losów, gdzie procesy modernizacyjne i emancypacyjne wiązały się nie tylko z konfliktem podporządkowanych narodów z hegemonem, lecz również z wzajemną rywalizacją i wrogością.

Po lekturze książki nasuwa się oczywista konstatacja, że jest to raczej początek badań nad polskim XIX wiekiem w literaturze i kulturze, oglądanych z perspektywy postkolonialnej, i że wiele poruszonych wątków skłania do kontynuowania tej naukowej refleksji. Rozwój regionalnej, środkowoeuropejskiej wersji krytyki postkolonialnej, romantycznej i modernistycznej, jest chyba tylko kwestią czasu.

BIBLIOGRAFIA

- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. 2nd edition. Routledge: London and New York, 2002.
- Borowczyk, Jerzy. *Rezydenci Orientu, mieszkańcy imperium. Pisma i losy filomatów na zesłaniu (1824–1870)*. Kuziak Michał, Nawrocki Bartłomiej, red. *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, Cz. 1. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017. S. 181-206.
- Casanova, Pascale. *Światowa republika literatury*. Przeł. Elżbieta Gałuszka, Anna Turczyn. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2017.
- Czernik, Jakub. *Peryferia przeciw centrum. Mochnackiego projekt literatury romantycznej w świetle postkolonializmu*. Kuziak Michał, Nawrocki Bartłomiej, red. *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, Cz. 1. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017. S. 377-394.
- Kieniewicz, Jan. *Od ekspansji do dominacji. Próba teorii kolonializmu*. Warszawa: Czytelnik, 1986.
- Kieniewicz, Jan. *Ekspansja. Kolonializm. Cywilizacja*. Warszawa: DiG, 2008.
- Kuziak, Michał. *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym. Prolegomena*. Kuziak Michał, Nawrocki Bartłomiej, red. *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, Cz. 1. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017. S. 7-24.
- Kuziak, Michał. *Juliusz Słowacki i pamięć imperium*. Kuziak Michał, Nawrocki Bartłomiej, red. *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, Cz. 1. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017. S. 441-468.
- Kuziak, Michał. *Kraśniński postkolonialnie. Wokół doświadczenia słabości poety*. Kuziak Michał, Nawrocki Bartłomiej, red. *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, Cz. 1. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017. S. 469-490.
- Skórczewski, Dariusz. *Romantyzm, postkolonializm i epistemologia*. Kuziak Michał, Nawrocki Bartłomiej, red. *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, Cz. 1. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017. S. 25-46.

SŁOWA UTRACONE, SŁOWA ODNALEZIONE

KINGA PIOTROWIAK-JUNKIERT¹

Horváth, Csaba. *Megtalált szavak. Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem/ L'Harmattan Kiadó, 2018. 117 S.

Książka Csaby Horvátha została wydana w ramach serii monografii i studiów oficyny Károli Gáspár Református Egyetem prezentującej głównie publikacje komparatystyczne, poświęcone współczesnej literaturze węgierskiej. Wcześniej opublikowano między innymi książkę Ágnes Kláry Papp *A tér poétikája – a poétika tere. A századfordulós kisértől az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban* czy tom *Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről* (pod redakcją Á.K. Papp, Cs. Horvátha i L. Töröka). Większość monografii wydanych w tej serii cechuje syntetyczne ujęcie wybranych tematów literaturoznawczych, bowiem książki ukazują się w formie i objętości zbliżonej do skryptów akademickich. Studia Horvátha poświęcone są wybranym przykładom postmodernizmu i ponowoczesności w literaturze węgierskiej, ściślej mówiąc: zmierzchowi romantycznego paradygmatu „wolność – miłość” w poezji Györgya Petriego, koncepcjom referencjalności w powieściach Pétera Esterházyego i węgierskiej literaturze ponowoczesnej – kreacjom rzeczywistości w prozie Krisztiny Tóth oraz lekturze porównawczej *Szatańskiego tanga* László Krasznahorkaiego i *Üvegtigris* Pétera Rudolfa na tle filmu „Szatańskie tango” Béli Tarra.

Główną inspiracją autora książki była potrzeba przyjrzenia się sposobom funkcjonowania tradycji literackiej we współczesnej prozie nad Dunajem, a zwłaszcza tym procesom, które dowodzą intensywnej przemiany lub ustania dobrze ugruntowanej filozofii literackiej. W krótkiej partii wstępnej Horváth stawia tezę o pojawieniu się literatury zmuszającej badaczy do radykalnej zmiany przemianowania narzędzi interpretacyjnych, wytworzenia zupełnie nowej przestrzeni analitycznej, a przede wszystkim wypracowania nowego języka opisu dzieła literackiego. W ko-

1 E-mail: kinga.piotrowiak@gmail.com

lejnnych częściach autor przedstawia kilkanaście analiz współczesnych tekstów węgierskich czytanych w ten sposób.

W pierwszym rozdziale, *Sem szabadság, sem szerelem. A szabadság – szerelem paradigma lebontása Petri verseiben* (*Ani wolność, ani miłość. Rozpad paradygmatu wolność – miłość w wierszach Petriego*), Horváth interpretuje legendarną parę pojęć „wolność – miłość”, zaczerpniętą z XIX-wiecznego hasła autorstwa Ferenc Kőlcseya, które romantycy węgierscy uznali za kwintesencję patriotyzmu doby walk narodowo-wyzwoleńczych. Miłość (rozumianą także jako wierność ojczyźnie) postrzegano jako uczucie służące budowaniu siły politycznej w czasach monarchii habsburskiej. Spójność narodu miała zależeć od kondycji emocjonalnej obywateli, nie szukano odpowiedzi na dziejowe pytania w historiozofii, ale starano się przekuć pragnienia patriotyczne w czyn. Druga połowa XIX wieku, jak argumentuje Horváth, przede wszystkim dzięki twórczości Henrika Ibsena, Gerharta Hauptmanna, Maksima Gorkiego i Artura Strinberga, dowiodła upadku mitu jasnowłosej kobiety, ponieważ teksty literackie zdominowały bohaterki demoniczne, nieobliczalne i fatalne (Szerb 464). Zmieniło się postrzeganie natury i roli miłości w społeczeństwie, nastąpiła bowiem era radykalnego oddzielenia spraw politycznych od uczuciowych. Sylwetki kobiece w poezji nie stanowiły już uosobienia bogatej symboliki narodowej, ale XX wiek przywrócił niektóre mechanizmy wyobraźniowe i znowu łączono pojęcie wolności z emocjami.

Horváth podkreśla, że dynamika tytułowej pary pojęć pozwala badać stan świadomości pisarskiej poszczególnych twórców. Zbyt silne eksponowanie wątków miłosnych w poezji miałyby dowodzić potrzeby maskowania fatalnej sytuacji politycznej, o ile zakładamy istnienie zależności pomiędzy tymi dziedzinami, a przesadne koncentrowanie się na ważkich problemach utrudniających rozwijanie narodowej wolności miałyby hamować ewolucję liryki miłosnej. Zdaniem badacza, „dwudziesty wiek stał się czasem zawikłanych relacji i śmiesznych miłości”² (Horváth 10), dlatego odnowiciele filozofii języka stawiali literaturze węgierskiej pytania o stan kondycji paradygmatu wolności i miłości. Kiedy w latach sześćdziesiątych nastąpiły czasy wyzwolenia seksualnego, powróciło zainteresowanie i konieczność artystycznego (czyli językowego) przelomu. Najszybciej dało się zauważyć te zmiany w poezji. Węgierski badacz wybrał jednego z najciekawszych twórców eksperymentujących z językiem, Györgya Petriego. Analiza kilku wierszy poety doprowadziła Horvátha do konstatacji wykraczającej poza namysł nad zależnością między wolnością i miłością. Według węgierskiego badacza napięcia polityczne pozwoliły wykształcić najczystsza postać językowej „niewysławialności” (*kimondhatatlanság*) wyrażaną w unikatowych grach językowych i ironii.

Szkic poświęcony Petriemu poruszył temat powracający w kolejnym rozdziale, *Csak egy szó vagy – nem csak egy szó vagy. Esterházy Péter referencialitásképei* (*Je-*

2 Wszystkie przekłady, jeśli nie podaje inaczej, są mojego autorstwa.

steś tylko słowem – nie jesteś tylko słowem. Formy referencjalności u Pétera Esterházyego) – różnorodność koncepcji języka, którą Horváth śledzi w twórczości Esterházyego, przyrównując jego dokonania do osiągnięć Gézy Ottlika i Miklósa Mészölya. Autor *Harmonii caelestis* zasłynął z fundamentalnego dla literatury węgierskiej przesunięcia debaty o relacji pomiędzy rzeczywistością a fikcją w stronę dyskusji o związku autora z jego dziełem. Prawie każda ważna książka w jego dorobku reprezentowała inna estetykę i inny gatunek literacki: *Termelési regény* (1977) była powieścią postmodernistyczną, *Harmonia caelestis* (2000) sagą rodzinną, *Wydanie drugie poprawione* (2002) literaturą faktu, podobnie jak pisany aż do śmierci *Hasnyálmirigynapló* (2016). „Tworzące w latach siedemdziesiątych pokolenie pisarzy [...] czuło, że język prozy tego okresu nie obrazuje ani nie stwarza już rzeczywistości, ale jedynie pragnie ją zamaskować” (Horváth 18) – stwierdza Horváth. U Esterházyego problem ten wiązał się z filozofią pisania, która w jego nowelach wyraźnie przekraczała horyzont wyznaczony przez powieść węgierską lat siedemdziesiątych. Pisarz – jak zauważa badacz – kierował się zasadą milczenia o tematach, których nie można podejmować, ale oznaczało to nie wycofanie się z praktyk artystycznych, a poszukiwanie alternatywnych gatunków i treści. Konsekwencje takiego postępowania uwidaczniały się w preferowaniu konkretnych rozwiązań pisarskich, które dowodziły trudności z wyrażaniem prawdy o świecie. Esterházy usiłował definiować niewyraźność rzeczywistości poprzez nagromadzenie gier językowych, intertekstów czy aluzji (Horváth 19). Horváth podkreśla jednak, że koncepty pisarza zawsze wynikały z potrzeby pozostawania blisko namacalnego życia. Jednym z największych osiągnięć Esterházyego były bowiem *Czasowniki posiłkowe serca* – popisowy przykład pozbawionej stron i wpisanej w format pośmiertnej klepsydry mikropowieści o umieraniu matki, w której prywatna opowieść o stracie opierała w zasadniczej mierze na „transtekstualnej” tkance (Horváth 25). Esterházy zestawiał oryginalną (autorską) narrację z kilkudziesięcioma fragmentami zaczerpniętymi z literatury powszechnej, budując intelektualny kontrapunkt dla swojej relacji.

W rozważaniach o prozie Esterházyego Horváth podkreśla przede wszystkim umiejętność syntezy przeróżnych rejestrów językowych i estetycznych pisarza. Balansowanie pomiędzy epokami i tekstami kultury nie wykluczało bardzo intensywnej pracy nad formowaniem pozycji autora w tekście. Dla węgierskiego twórcy kluczowe było nadpisywanie nad popisami erudycyjnymi elementów, które nie były konsekwencjami gry z rzeczywistością, ale wyrażały prawdziwą, nieprzetworzoną przez sztukę prywatność (jak odkrycie współpracy ojca ze służbami specjalnymi opisane w *Wydaniu poprawionym*). Porównanie *Harmonii caelestis* i *Wydania drugiego* wyraźnie pokazuje, że autor w pierwszej książce odrzucił konwencję wysuwania na pierwszy plan własnej osoby, obrazowania samego siebie, ale w drugim dziele oparł już całą opowieść na relacjonowaniu kolejnych etapów poznawania rodzinnej historii, co polegało głównie na (kontrolowanym) zdradzaniu czytelnikom własnych sekretów autora-„człowieka prywatnego” (Horváth 34).

Podwojone (fikcjonalne i prywatne) obrazy rzeczywistości powtórzyły się w ostatnich miesiącach życia autora, gdy postanowił uczynić tematem literackim swoje umieranie na raka trzustki. Horváth proponuje lekturę dwóch ostatnich książek prozaika, *Bűnös* i *Hasnyálmirigynapló*, w kontekście paktu autobiograficznego Philippe'a Lejeune'a i teorii „autobiografii jako od-twarzania” Paula de Manna. Zdaniem badacza, w obu tekstach skupionych na opisywaniu zbliżającej się śmierci pojawił się silny imperatyw prezentowania osobowości piszącego i potrzeba retrospektywnego wyłożenia historii. Bardzo wyraźne stały się również gesty utożsamienia autora z narratorem (Horváth 36).

Horváth podsumowuje swoje rozważania zasadnym pytaniem, czy w przypadku Esterházyego rolę pisarza można by połączyć z jakąś koncepcją kultury: „Jeśli kultura determinuje rolę autora, to wraz z tworzeniem się obrazów kultury zmienia się również koncepcja twórcy” (Horváth 39). Badacz sięga do Barthesowskiej triady „autor – tekst – czytelnik” i do Assmanowskiej teorii pamięci. Z połączenia obu wizji powstaje obraz bohatera, który jest wspomnieniem (kreacją), a nie konkretną, weryfikowalną postacią. Horváth konstatuje swoje rozważania tezą o „nieprzerwanym procesie przetwarzania, ewolucji i eksperymentu” w książkach Esterházyego.

W trzecim rozdziale, *A referencialitás problematikája a posztmodern utáni magyar irodalomban (Problem referencjalności w ponowoczesnej literaturze węgierskiej)*, Horváth kreśli szeroką panoramę ewolucji języka w XX wieku, skupiając się zwłaszcza na „zwrocie językowym” i jego ewolucji od lat siedemdziesiątych począwszy, na czasach transformacji ustrojowej skończywszy. Badacz podkreśla znaczenie pionierskich dzieł prozatorskich (Dezso Tandoriego, Imre Oravecza, Györgya Petriego) i poezji, które wyrosły na gruncie bogatej tradycji literackiej opartej na łączeniu instynktu reportażowego (relacjonowania wydarzeń historycznych) z dorobkiem symbolistów i międzywojnia spod znaku pisma „Nyugatu”. Węgierska literatura postmodernistyczna stawiała w centrum zainteresowań kwestie etyczne, starała się gorliwie odrabiać lekcje historii (choć nie wszystkie i tylko w takim zakresie, na jaki pozwalała cenzura), ale jej głównym żywiołem był język. Horváth zauważa, że w twórczości autorów rozpoczynających karierę literacką w latach dziewięćdziesiątych – Jánosa Háya, Istvána Keménya, Attili Bartisa, Krisztiny Tóth, Jánosa Téreya, Gergelya Péterfyego, Krisztiána Greczó – ujawniła się bardzo silna wyobraźnia poetycka także dlatego, że większość wymienionych pisarzy zajmowała się zarówno prozą, jak i poezją. Zdaniem badacza, wszechstronność artystyczna wymienionych autorów wpłynęła zasadniczo na stan kondycji literatury ponowoczesnej.

Podwójność polegająca na kondensowaniu sensów i użyciu języka potocznego w prozie umożliwiła ukazanie intensywniejszego istnienia skrytego za codziennością, a także stworzenia, tak popularnego u wymienionych wcześniej autorów, prywatnego mitu (Horváth 44).

Horváth jest przekonany, że była to główna przyczyna renesansu węgierskiej nowelistyki w latach dziewięćdziesiątych, ale także pojawienia się różnych form przejściowych, eksperymentujących z wprowadzaniem wielu różnych poziomów przestrzennych i znaczeniowych (np. *Pixel* Krisztiny Tóth). Bez wątplenia jednak nowa sytuacja polityczna zmusiła twórców do budowania nowej przestrzeni dla literatury, która wraz z upadkiem rządów Kádára straciła pozycję wypracowaną (wywalczoną) w czasach komunizmu (Horváth 47). Nowa rzeczywistość oferowała przede wszystkim nową wrażliwość, nowy rynek czytelniczy (znacznie uboższy) i świat „pozbawiony (dawnego) języka”.

Znaczące osiągnięcia w dziedzinie poszerzania czytelniczego horyzontu literatura węgierska zawdzięcza odważnym decyzjom artystycznym Háya, Tóth, Egresyego i Grecsó – konstatuje Horváth – którzy wprowadzili do języka „ubogie słownictwo, powtórzenia, i uproszczoną strukturę gramatyczną zdań” (Horváth 49). Decyzja o włączeniu do tekstów niskich rejestrów językowych wynikała również z faktu, że możliwość opowiadania o historii i jej interpretowania nie była już taka jak w czasach postmodernizmu, bo na postrzeganie rzeczywistości wpływała także logika nowego języka. Nie ma jednak wątpliwości, że rozluźnienie sztywnych reguł pisarskich ożywiło prozę. Nowe zaplecze językowe szło w parze z nowymi tematami ukazującymi prawdziwe problemy społeczne, zacofanie prowincji, kryzys (np. w prozie Krasznahorkaiego).

Jednym z najciekawszych tematów, które omawia Horváth, jest „asymilacja” języka bohaterów (termin Háya) wyrastająca na styku dylematów natury egzystencjalno-ontologicznej i społecznej. Głównym problemem wpisany w asymilację było dostosowanie wyrażeń językowych do sposobu relacjonowania, a wraz z nim wyrażanie poprzez język tożsamości (zwłaszcza tożsamości prowincjonalnej dzięki zastosowaniu regionalizmom) i wieloetapowego procesu odtwarzania z pamięci dawnej rzeczywistości. Indywidualne wyznania bohaterów szybko przenikały do zbiorowej świadomości czytelników, stając się nierozzerwalnym elementem ich nowej, „odliterackiej” (czyli ugruntowanej i zainspirowanej tekstami) tożsamości. Protagonści przybywający do stolicy, uciekający z miejsc, do których nie docierała odpowiednia edukacja i świadomość społeczna, zachowywali swoją pozycję odosobnionych i wykluczonych, przynależąc (ponownie) do grona modelowych bohaterów czasów kryzysu i niepewności.

Takie postaci wykreował w swoich opowiadaniach i dramatach Háya, który często wplatał do swoich fabuł wątki autobiograficzne. Jak zauważył Horváth w podrozdziale *A felnövés felmondhatósága Grecsó Krisztián és Háya János műveiben* (Jak się mówi o dorastaniu w dziełach Krisztiána Grecsó i Jánoša Háya) u Háya wyraźnie widać jedno z ważniejszych osiągnięć językowej „asymilacji” (Háya 253): okaleczony, bo uproszczony i niepozbawiony błędów gramatycznych język bohaterów wyraża przede wszystkim filozofię ich życia, które nie jest zniuansowane, bo dąży do ujednolicenia, wyraźnego rozstrzygnięcia, a ubogie i błędne konstrukcje językowe

są wzorcową, Wittgensteinowską granicą w ich poznawaniu świata (Horváth 54). Bohaterzy Háya tak samo błędnie odbierają dochodzące z zewnątrz sygnały, jak błędnie posługują się językiem, którym próbują o swojej rzeczywistości mówić. Na dodatek ich język kondensuje trzy wymiary czasowe (przeszłość – teraźniejszość – przyszłość) w refleksji rozgrywającej się wyłącznie w teraźniejszości, co wynika także z braku perspektyw (wykluczających rozmyślanie o wydarzeniach, które dopiero miałyby się wydarzyć) i niechęci lub niemożności powrotu do tego, co już miało miejsce i co zdecydowało o kryzysowej sytuacji bohatera. „O ile u Háya język bohaterów wyraża uświadomione niespełnienie i niespełnione uspołecznienie, o tyle bohaterzy kolejnego twórcy, Krisztiána Grecsó przywłaszczają sobie język grupy społecznej, której częścią chcieliby się stać” (Horváth 55). Dla Grecsó sposobem na pokonanie kryzysu było skuteczne wymazanie przeszłości, ale nawet awans społeczny i zmiana środowiska nie zachodzą bezkarnie – zmiana odbywa się za cenę osobistego kryzysu (Horváth 56).

W kolejnych studiach, poświęconych *Kitömött barbár* (2004) Péterfiego, *Százezer eperfa* (2014) Egressyego, *A legkisebb jégkorszak* (2015) Téreya czy *Szatanowskiemu tangu* (2004) Krasznahorkaiego, wyłania się obraz innych problemów bohatera ponowoczesnego i sposobów jego funkcjonowania w świecie. W powieściach tych mamy do czynienia głównie z wyobcowaniem, nieustanną konfrontacją z nieprzychylną (Péterfi) lub wrogą rzeczywistością (Térey), która staje się w tym utworach osobnym, symbolicznym i nierzadko utopijnym podmiotem, zaznaczającym swoją obecność w apokaliptycznych zjawiskach atmosferycznych (np. ustanie wiatru w Kotlinie Karpat u Egressyego). Bohaterowie odczytują zmiany klimatyczne jako oznaki apokalipsy, pojawiają się sylwetki aniołów, jeźdźców, ale namysł nad kresem staje się też początkiem refleksji nad fundamentalnymi symbolami, do których odnosi się ich istnienie, wracają do myślenia mitycznego, archetypicznego, a tym samym ożywa kontekst historyczno-metafizycznego postrzegania i oceniania samego siebie.

W dalszych partiach tekstu (podrozdział *What a wonderful weather we have, don't we?* – Egressy Zoltán: *Százezer eperfa*; Térey János: *A legkisebb jégkorszak* – (Egressy Zoltán: *Sto tysięcy morw*; Térey János: *Najkrótsza epoka lodowcowa*)) badacz omawia powieść *A vége* Bartisa, która ukazuje napięcie między rzeczywistością a fotografią, bo nią trudni się główny bohater. Historia chłopca, a później dorosłego mężczyzny poznającego Budapeszt przez obiektyw aparatu, kadrującego świat przez pryzmat udanych zdjęć jest opowieścią o filozofii patrzenia na świat. Szybko okazuje się, że bardzo trudno jest uwiecznić to, co niewidzialne, więc dylematy chłopca wyrażają kluczowe problemy reprezentacji rzeczywistości w literaturze, a przede wszystkim problemy z referencją zjawisk nienamacalnych (Horváth 70). W końcu narrator powieści stwierdza: „nic nie jest tak bliskie fotografii jak śmierć” (Bartis 133).

Rozważania dotyczące związków między fotografią a pisaniami i fotografią a obrazowaniem rzeczywistości mają kontynuację w ostatnim studium, *Üvegtagó*,

Sátántigris (Krasznahorkai László: *Sátántangó*, Tarr Béla: *Sátántangó*, Rudolf Péter: *Üvegtigris*) (Krasznahorkai László: *Szatańskie tango*, Tarr Béla: *Szatańskie tango*, Rudolf Péter: *Tygrys ze szkła*), w którym Horváth zajmuje się „jedną z najważniejszych powieści drugiej połowy XX wieku” (Horváth 97), *Szatańskim tangiem* i filmem „Tygrys ze szkła” Rudolfa. Zasadnicza różnica pomiędzy tymi dziełami polega na tym, że prowincjonalna, zaściankowa społeczność Krasznahorkaiego wciąż wierzy w nastanie upragnionego szczęścia w przeciwieństwie do bohaterów trylogii Rudolfa, którzy nie mają złudzeń, że jedyną drogą do spełnienia marzeń byłby wyjazd do Ameryki. Obie grupy bohaterów żyją w iluzji (upragnionej przemiany i wyczekiwanego wyjazdu), ale nic nie wskazuje na to, żeby te wizje i pragnienia miały się urzeczywistnić, chociaż prowadzone rozmowy utwierdzają bohaterów w ich prywatnej filozofii. Fiasko marzeń wynika w znacznej mierze z sytuacji finansowej opisywanej społeczności, która nie może sobie na nic pozwolić, więc snuje wizje pozostające wyłącznie w obrębie wyobraźni, podświadomie wiedząc, że to, co upragnione, nie będzie nigdy spełnione (Horváth 102).

W przypadku *Üvegtigris* problemy finansowe idą w parze w niedostatkiem inteligencji, fundamentalnymi zaburzeniami komunikacyjnymi i niezrozumieniem świata, co buduje w filmie efekt komizmu, ale trudno jest wyobrazić sobie losy bohaterów, którzy z takim zapleczem edukacyjnym mieliby z powodzeniem zdobywać świat. Obaj autorzy sugerują, że prezentowana społeczność jest konstrukcją artystyczną, wykreowanym tworem mającym prowokować do wyciągania konkretnych wniosków. W obu dziełach, jak zauważa Horváth, panuje jedna pora roku: u Krasznahorkaiego deszczowa jesień, u Rudolfa wieczna wiosna lub/i nieprzemijające lato.

Wnioski płynące z analizy obu dzieł koncentrują się wokół uwag dotyczących znaczenia ubóstwa – badacz jest przekonany, że sens nędzy (materialnej i duchowej) bohaterów wynika z głęboko przemyślanej etyki wpisanej w ich zachowania – usiłują nieustannie i bezkompromisowo przekraczać otaczające ich bariery (Horváth 109), niezmiennie zaskakuje ich przy tym smak wolności, do którego nie przywykli, bo znają jedynie realia w zamkniętym świecie.

Horváth nie stawia w swojej monografii ostrych tez, nie wybiera efektu poznawczego zaskoczenia, kreśli raczej ambitną, choć oszczędną objętościowo panoramę rodzajów reprezentacji rzeczywistości w literaturze postmodernistycznej i ponowoczesnej nad Dunajem na przykładach dobrze znanych książek. W tomie wyraźnie widać potrzebę systematyzacji, wytyczania pól wspólnych dla różnorodnych zjawisk artystycznych i zmysł komparatystyczny autora. Można potraktować tę monografię jako głos w dyskusji o literaturze węgierskiej lub punkt wyjścia do nauczania o niej. Można także postawić pytanie o zasadność takich, bardzo krótkich, monografii, które z racji swojego formatu nie mogą stać się bogatym merytorycznie wywodem, ale również nie mogą zawrzeć bogatszego repertuaru kontekstów interpretacyjnych. Mam nadzieję, że przedstawiona książka przerodzi się kiedyś w pra-

cę o standardowej objętości, rozwijającą wszystkie zasugerowane tropy analityczne, stając się wyczerpującą narracją o współczesnej prozie i poezji węgierskiej, której wciąż brakuje w węgierskim dyskursie literaturoznawczym.

BIBLIOGRAFIA

Bartis, Attila. *A vége*. Budapest: Magvető, 2017.

Háy, János. „Az asszimiláns”. *Egy máshoz tartozók*. Budapest: Palatinus, 2009. S. 253-266.

Horváth, Csaba. *Megtalált szavak. Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem/ L'Harmattan Kiadó, 2018.

Szerb, Antal. *Magyar Irodalomtörténet*. Budapest: Révai, 1935.

Omówienia

DOI: 10.14746/por.2018.2.24

IMAGOLOGY - ETHNIC STEREOTYPES OF THE V4 COUNTRIES

MONIKA ADAMICKÁ¹

Zelenka Miloš, Tkáč-Žabáková Lenka, eds. *Imagológia ako výskum obrazov kultúry*. Nitra: FSŠ UKF v Nitre, 2018. 162 S.

The collective volume *Imagology as Research of Cultural Image* was developed as part of the VEGA 1/0629/17 Ethnic Stereotype Project in the V4 Literature. The project has been solved by the members of the Central European Interlibrary Relations Team from the Institute of Central European Languages and Cultures of the Faculty of Central European Studies at the Constantine the Philosopher University in Nitra. Imagology as a specific discipline of comparing literary science has an interdisciplinary overhang to semiotics, linguistics, political and historical geography, sociology, anthropology, and others. The publication is a set of the author's texts that bring the theoretical, literary-historical and cultural reflections from the field of imagology, to display ethnic stereotypes in Central European literature and art. In the Central European cultural area there are created specific constructions, images of identity and otherness because of the diversity of ethnicity. The images of identity and otherness express in mutual communication the desire for symbolic unity, but also a hidden discourse of power.

In the initial study, prof. Milos Zelenka suggested the historical development of imagology as a comparative discipline whose main aim is to analyze „the foreign” in literary texts. His contribution gives a basic thesis of imagology in a comprehensive form. The stereotypical images that nations and nationalities create about themselves and others are, according to Zelenka, a consequence of the need to emphasize proximity and understanding, on the other hand, its own value inheritance and superiority. The definition of distinction or the consciousness of the own distinction towards others also affects the alienation of nations. Zelenka deals with the evolu-

1 E-mail: monika.adamicka@ukf.sk

tion of imagology since its inception at the end of the 19th century, when the departments of comparatist were formed at French universities. The origins of imagology are related to the names of Madame de Staël, Walter Lippmann and its founder Hugo Dysernick. The author also focuses on areas of contemporary exploration of imagology where the subject is extended as a result of the convergence of humanities and natural sciences to explore images and animals in culture. In conclusion, the main meaning of this comparative discipline is the overcoming of the nationalist notions of the superiority of some nations. *“If comparative imagology was developed in different directions in the period of its theoretical existence, its main importance lies in overcoming the nationalist ideas in the social sciences of the value or aesthetic superiority of some nations”* (Zelenka, Tkáč-Žabáková 13).

The Stereotypes of Hungarians in the Slovak literature concerned the contributions of Tibor Žilka and Gabriella Petres Csizmadia. Tibor Žilka in his study *Ethnicity as a means of stereotypization of (literary) characters*, deals with the image of Hungarian characters in Slovak literature and vice versa, Slovak characters in the Hungarian literature in contrast to “own – foreign”. The author deals with the topographical symbols (the symbol of the lowland in the Hungarian literature and the symbol of the mountains in the Slovak literature). On the other hand, he analyzed the onomastic symbols. He realized the research of these symbols on important works of the national literature of Slovaks and Hungarians. He characterizes five types of Hungarian characters that can be found in Slovak novels, especially those who represent power, superiority and characters connected with the urban environment. It results from the Hungarians’ superiority over the Slovaks during their common history. *“...however, these two views can be differentiated since the social status was not the same – until the formation of Czechoslovakia in 1918, the Hungarians were rather uppermost, socially standing higher, which eventually has its reach also for the selection of the characters and the environment where they exist.”* (Zelenka, Tkáč-Žabáková 19). Under the influence of this thesis, the Slovak was also promoted in the Hungarian literature as a simple, rural, subjugated, but unsophisticated, detached from the society and under the influence of a minority membership. The contribution *Experience of being different in Katarina Durica’s novel Milovať po slovensky* written by Gabriella Petres Czimadia analyses the display of Hungarian identity in Slovakia in the novel by Katarina Durica. The isolation of Hungarians living in Slovakia from Hungarians living in Hungary leads to mutual aversion. The novel is a reflection of the role played by the space and language in the creation of identity, as well as how the experience of the foreign leads to the deterioration of identity.

The contributions of Anna Zelenková and Ivan Halász deal with the topic of the Slovak as a rustic person. Anna Zelenková in the Contribution *On the Imagological Reflection of The Tinker Topos in the Librettos of J. K. Chmelenský and K. Želenský (“Image of the Neighbour” in the 19th Century Czech-Slovak Cultural Relations)* discusses the stereotype of tinker, which was the most widespread image of the Slovak in the

Czech environment in the 19th century. The image of the tinker is analysed on the example of the opera librettos of J. K. Chmelenský *Dráteník* (1826) and K. Želenský *U božích muk* (1898). The Slovak tinker in the Czech environment represented the misery, but also the simple person of a pure character and with positive qualities, and at the same time a person with a national feeling. In the contribution *The „Popular” and „Rural” Character of Slovak Literature: Stereotype or Reality?* the author Ivan Halász tries to relativize the stereotype about the rural and folk character of Slovak literature from the second half of the 19th and 20th centuries. He relies on the fact that most of the works of this period were written by authors from priest-middle class social groups. The stereotype about the folk and rural character of the Slovak literature was consolidated especially after the establishment of Czechoslovakia, later supported also in the period of communism. However, according to Halász, this stereotype is associated with a period of romanticism and is not only a matter of Slovak literature, but of European romantic literature as a whole. The folk character of Slovak literature is, in his opinion, the result of the absence of larger towns in the Slovak environment, from which he deduced the term non-urban character of Slovak literature. *“In the Slovak environment, the problem was rather the lack of a large or at least larger city centre, as well as the overall peripheral position of Slovak regions.”* (Zelenka, Tkáč-Žabáková 47).

The image of Slovak in the Polish environment is dealt with the study of Tomáš Móri titled *Stereotype of a Slovak in Poland at the end of the 19th century and today*. The study is the result of research that focused on the view of current Poles on stereotype of Slovak. The research results were compared with the 19th century texts dealing with this issue.

The contribution of Peter Káša *Who are my Rusyns (Pictures and stereotypes in works of Štefan Suchý)* is about the stereotypes about Rusyns. He analyses the work of Štefan Suchý, whose works can be used to find certain images of Rusyns and the perception of Rusyns within V4 countries. Štefan Suchý is a Rusyn author who lives in Slovakia. As the key poem in his work, Káša considers the poem *Chcem byť Slovákom!* (2006) in which the author contrasts the Rusyn unspoken, deformed identity with a self-confident Slovak identity. The author's own Rusyn nation receives a negative perception.

Attention is also paid to the stereotype about the Jews in the contributions of Ján Gallik *Formation of Stereotypical View on Jews in Slovak Press*, Štefan Timko *Jewish Minority in Slovak Cinematography* and Magdaléna Hrbáček *Common Stereotypes of Jews in Central Europe*. The image of the Jew is also partly of interest in the study by Hana Guzmická entitled *Ethnic Stereotypes of the Characters in a novel by Pavol Rankov Stalo sa proého septembra (alebo inokedy)*. Except for Jews she also pays attention of how the image of the Czech and the Hungarian is portrayed in the novel of Pavol Rankov.

The study of Ján Gallik is based on two pieces of Slovak literature about Jewry, namely the work of Martin Rázusa *Krčmársky kráľ* and Gejza Vámoš *Odlomená haluz*.

Based on the analysis of these works, he seeks the origin of cultural-social determinants that are involved in creating stereotypes about ethnic groups. According to Gallik, in the novel *Krčmársky kráľ* “we can reflect a number of images – stereotypes, on the basis of which the literary criticism questioned whether it is not anti-Jewish novel.” (Zelenka, Tkáč-Žabáková 74). In the novels of both authors we can see the stereotype about Jews and their connection to the Hungarian element. The Jews are depicted as an ethnic group that has not been associated with Slovak ethnicity, as they identify themselves with Hungarian ethnicity. Similar negative images (stereotypes) about their domination in world politics, the media and publishers are also found in periodicals in the past and present press.

The aim of Štefan Timko’s contribution is to analyse the image of Jews in Slovak films from the beginning of Slovak cinematography to the period after 1989. In the pre-war period, we encounter the caricature of the Jew as a pub owner protecting his property. The development of Slovak cinematography with the theme of Jewry was hampered by the anti-Zionist and anti-Semitic attitude of the USSR in the post-war period. Nevertheless, successful films were being created, including *Námestie svätej Alžbety* and *Obchod na Korze*. A similar trend is observed after 1989 when “the theme of persecution of Jews in the Slovak films almost disappeared.” (Zelenka, Tkáč-Žabáková 93). In the current century, the film of Jiří Chlumský *Nedodržený sľub* (2009) returns to the theme of Jewry.

The contribution of Magdalena Hrbáček is also interesting from the point of view of the stereotypes of Jews in Central Europe. It deals mainly with the issue of creating a negative stereotype about the Jews, which was also used to spread the ideas of anti-Semitism during the Second World War and which, unfortunately, still persists to some extent. At the beginning of the study, the author defines stereotypes as “generalizations that are being made about certain groups of people. The basis is categorization.” (Zelenka, Tkáč-Žabáková 97). Over the course of history, several stereotypes have been created about Jews: merchants, educated Jews or the traveling Jew Ahasver. She also wrote about five stereotypes which are still present in Hungary: different, mean, aggressive, greedy and sly. These stereotypes are also illustrated on the examples of jokes about Jews.

Zoltán Németh in the contribution *The Destruction of the Ethnic Stereotypes in the Central European novels with pseudonym* analyzed pseudonymous novels in which he tried to prove the presence of ethnic stereotypes in postmodern literature. He connected the usage of a pseudonym with the effect of insecurity while insecurity from the author’s name is expanded to the entire text. “We recognize the text through the name of the author, and that is why all the effects of insecurity contained in the name are extended to the whole text, and at the same time it raises the question whether the name is part of the text or not.” (Zelenka, Tkáč-Žabáková 54).

Also the contributions of Simona Mikušková and Dominika Hlavinová Tekeliova are interesting in this respect as they are thematically related to the analysis of

ethnic stereotypes in Slovak folklore and paremiology. Simona Mikušková's contribution entitled *Ethnic Stereotypes in Slovak Paremiology* focused on the research of Slovak proverbs and sayings in which ethnic stereotypes and prejudices occur. The author's starting point were the works of A. P. Záturecký, *Slovenské hádanky* and *Slovenské príslovia, porekadlá a úslovía*. She supplemented her study with research of ethnic stereotypes in today's society to find out how ethnic phraseology is current at the present time. In the Contribution *Ethnic Stereotypes in Folk Narratives*, Dominika Hlavinová Tekeliová dealt with the ethnic stereotypes in folklore that present various images of "otherness" and "alienity". The author of the study argued that folklore is "an expression of attitudes, values, emotions, or interests of specific social strata of a certain ethnic community." (Zelenka, Tkáč-Žabáková 126). The author also emphasizes the fact that in the Slovak environment the representatives of the elite were collectors and propagators of folklore and stereotypes during the national revival. The national revival and a sense of endangering their own national identity were the initiators of creating a negative image of "others", spreading xenophobic and anti-Semitic ideas.

In the last study written by Lenka Tkáč-Zabáková, *Mental image of "the own" and "the foreign" in the street nomenclature of Nitra*, the author prefigured the development of street nomenclature in Nitra from the 19th century to the present. While in the 19th century, during the Habsburg monarchy the Hungarian names of streets or streets named after Hungarian personalities dominated, after 1918 "a comprehensive translation of the urban toponymy from Hungarian to Slovak was done" (Zelenka, Tkáč-Žabáková 138). The street nomenclature of Nitra is influenced by tradition. It has a national character and in the past it changed under the influence of social and political changes, the spread of autostereotypes, but also the ideas about foreign realities.

The final pages of the publication include the Slovak translation of Hugo Dysernick's work *Comparative Imagology* who was one of the founders of the imagological method. Dysernick defined the fundamental mission of imagology by claiming that "comparative imagology seeks, in the first place, to grasp forms of image representation, its origins and actions. Besides that it wants to contribute to the illumination of the role of literary images at the confrontation of individual cultures." (Zelenka, Tkáč-Žabáková 149). Individual images can be examined firstly as "auto-image", secondly as "hetero-image" (creating images of others).

The publication *Imagology as Research of Cultural Image* contains a number of contributions to the images and stereotypes of nations and nationalities in Central Europe, in the V4 countries. Except for the texts focusing on the theoretical foundations of imagology as a comparative literary science by Zelenka and Dysernick, the publication includes studies that provide information on how individual nations perceive themselves and others on the contrast of "ours" and "theirs".

REFERENCES

Zelenka Miloš, Tkáč-Žabáková Lenka, eds. *Imagológia ako výskum obrazov kultúry*. Nitra: FŠŠ UKF v Nitre, 2018.

O NOWYCH TENDENCJACH W BADANIACH NAD TRADYCJĄ USTNĄ. NA KANWIE KSIĄŻKI RAYMONDA F. PERSONA *FROM CONVERSATION TO ORAL TRADITION*

AGNIESZKA MATKOWSKA¹

Person, Raymond F. *From Conversation to Oral Tradition. A Simplest Systematics for Oral Traditions*. Routledge: London and New York, 2016. 214 S.

Pojawienie się publikacji Raymonda F. Persona *From Conversation to Oral Tradition. A Simplest Systematics for Oral Traditions* koresponduje ze zwrotem metodologicznym w badaniach nad tradycją ustną², w szczególności w badaniach porównawczych i interdyscyplinarnych. Zwrot ten doskonale definiują w tomie *Oral Poetics and Cognitive Science*³ Mihailo Antović i Cristóbal Pagán Cánovas, podkreślając konieczność ostatecznego przerwania dominacji obowiązującego paradygmatu pisma (badań nad materiałami pisanymi). Zdaniem badaczy, na skutek prymatu

1 E-mail: agnieszka.matkowska@amu.edu.pl

2 Terminy *przekaz ustny*, *przekaz mówiony*, *tradycja ustna* czy *literatura ustna* niekiedy stosowane są w literaturze przedmiotu obok siebie lub nawet naprzemiennie, choć nie są terminami *stricto* synonimicznymi, stąd propozycja, by oksymoronicznym w swej istocie terminem *literatura ustna* określać tradycję literacką, w której określone gatunki funkcjonowały w formie ustnej (takie rozgraniczenie zaproponował w 1975 roku Berkeley Peabody, zob. *Literatura ustna* 9). Duża część badaczy stosuje jednak ten termin w odniesieniu do utworów charakteryzujących się po prostu ustną techniką wykonania. Obok funkcjonuje również termin *oral-derived literature* odnoszący się do tekstów pisanych o ustnej proveniencji oraz inne terminy odnoszące się do poszczególnych gatunków (np. Lauri Honko dzieli eposy na literackie – *literary* jak *Raj utracony* Milтона, *semiliterary* lub *tradition-oriented* jak *Kalevala* Eliasa Lönnrota i właściwe eposy ustne jak na przykład *Iliada* czy *Odyseja*, zob. Honko 22-23).

3 Wymieniony tom zawiera szereg nowych propozycji metodologicznych badań nad tradycją ustną określonych terminem *kognitywna poetyka literatury ustnej* (*cognitive oral poetics*) i uwzględnia dokonania m.in. analizy konwersacyjnej, gramatyki konstrukcji, analizy dyskursu, lingwistyki kognitywnej.

tekstów pisanych nad mówionymi fenomen tradycji ustnej pozostaje niejako na marginesie badań literaturoznawczych, muzykologicznych czy językoznawczych. Tymczasem multimodalny charakter tradycji ustnej sprzyja interdyscyplinarnej analizie aktu poetyckiego jako złożonej formy komunikacji ustnej i tradycji kulturowej obejmującej improwizowany śpiew, sztukę opowiadania, gestykulację oraz grę na instrumencie w określonej sytuacji nadawczo-odbiorczej. Stąd między innymi kontynuacja badań nad tradycją ustną z perspektywy językoznawstwa kognitywnego: gramatyki konstrukcji i analizy konwersacyjnej, z drugiej strony takie spojrzenie na przekaz ustny to wymierne korzyści dla badań z dziedziny semantyki, pragmatyki oraz komunikacji multimodalnej.

Książka *Persona* wpisuje się w ten nurt badań z dwóch powodów: jest po pierwsze pracą interdyscyplinarną łączącą dokonania literaturoznawstwa (teoria Parry'ego i Lorda⁴ oraz późniejsze rozważania Johna Milesa Foley'a) i językoznawstwa (analiza konwersacyjna), po drugie jest studium komparatystycznym, przedmiot którego stanowi analiza kilku tradycji literackich (*Biblia*, epos homerycki, epos południowosłowiański i poemat staroangielski) w zestawieniu z wypowiedziami z codziennych rozmów pochodzącymi w większości z cytowanej literatury przedmiotu (dotyczącej analizy konwersacyjnej).

Praca podzielona jest na siedem rozdziałów poprzedzonych obszernym wstępem i opatrzona jest indeksami (osobowym i przedmiotowym). Wstęp i rozdział pierwszy mają za zadanie zaznajomić czytelnika z podstawowymi problemami badań nad tradycją ustną oraz z historią analizy konwersacyjnej jako dyscypliny naukowej, rozdział drugi stanowi omówienie sztuki opowiadania, a na rozdziały 5-7 składa się analiza materiału z perspektywy analizy konwersacyjnej. Ostatnia część (*Conclusion*) zawiera wnioski podsumowujące.

Wstęp zawiera wprowadzenie do historii dyscypliny, a w szczególności przełomowych badań Milmana Parry'ego i Alberta B. Lorda. W pewien sposób książka *Persona* jest kontynuacją tzw. teorii oralno-formulaicznej Parry'ego – Lorda i Johna Milesa Foley'a. *Persona* konstatuje, że by odpowiedzieć na pytanie o możliwość i sposób kreacji skomplikowanych eposów przez niepiśmiennych poetów bez użycia piśma, należy dokonać porównania tradycji ustnej z mową codzienną.

Jak zauważa Autor, już wcześniej wykorzystywano w badaniach nad przekazem ustnym metody i narzędzia z poszczególnych nurtów lingwistycznych, między innymi analizy dyskursu – Anna Bonifazi i David Elmer (2012); teorii aktów mowy Searla i Austina – Richard Martin (1989); lingwistyki kognitywnej – Egbert Bakker (1997). Jednakże, zdaniem *Persona*, w pracach tych brakuje porównania języka i struktury eposu ustnego do języka codziennej konwersacji. Celem takiej ana-

4 Badania terenowe Milmana Parry'ego i Alberta Lorda nad eposem południowosłowiańskim zaowocowały powstaniem przełomowej tzw. oralno-formułowej koncepcji poezji ustnej. Zob. Lord i *Literatura ustna*.

lize porównawczej mogłoby być ukazanie zasad rządzących strukturą wypowiedzi poety, a pośrednio udowodnienie, że poetycki performans nie jest w opozycji do codziennego języka mówionego. Tym samym oznacza to pośrednio kres tzw. Wielkiego Podziału na pisane i mówione oraz z implikacji zeń wynikających (Person 15).

Rozdział pierwszy *Conversation analysis* zawiera, jak powiedziano, zwięzłą historię dyscypliny oraz wyjaśnienie kluczowych pojęć analizy konwersacyjnej⁵ oraz krótką charakterystykę codziennej rozmowy w wersji zinstytucjonalizowanej (*institutional conversation*).

Rozdział drugi *Storytelling Talk-In-Interaction* przedstawia sztukę opowiadania (*storytelling*) jako swoisty odpowiednik tradycji ustnej. Opisanie zjawiska bardziej zrozumiałego dla współczesnego czytelnika czy widza pozwala na uchwycenie multimodalności wydarzenia, jakim jest poetycki performans. Storytelling zarówno w formie konwersacyjnej (*conversational storytelling*), jak i w sformalizowanej, zinstytucjonalizowanej formie (*institutional storytelling*; tu Person przytacza rozmowy w trakcie spotkań klubu AA) stwarza możliwość przyjrzenia się sposobowi budowania narracji. *Institutional storytelling* to w ujęciu badacza szczególna forma *conversational storytelling*, która w świadomy sposób narusza zasady praw uczestnika rozmowy do wypowiedzi w określonej kolejności (*turn allocation*), zaburza budowę wypowiedzi (*turn construction*) i ustaloną organizację sekwencji wypowiedzi (*sequence organization*) ze względu na odmienny stopień sformalizowania i specyfikę wypowiedzi. Dodatkowo Autor zwraca uwagę na sytuacyjność wydarzenia i zależności wynikające z obecności słuchaczy.

Person dowodzi przełomowości teorii Parry'ego i Lorda i pokazuje, w jaki sposób wykorzystać istniejące już kolekcje w dalszych badaniach, zwłaszcza komparatystycznych, by zrozumieć naturę przekazu ustnego jako zjawiska literackiego angażującego żywioł mowy. Przywołanie badań nad sztuką opowiadania stanowi pomost między badaniami nad językiem a tradycją ustną.

Rozdział trzeci *Traditional Phraseology and Turn Construction* stanowi omówienie tradycyjnej frazeologii, w tym Lordowskiej formuły w kategoriach adaptacji reguł tworzenia następujących po sobie fragmentów wypowiedzi. Poszczególne cechy poetyckie codziennego języka mówionego ulegają pewnego rodzaju hiperbolizacji w obrębie tradycyjnej poetyki ustnej, na przykład w przypadku południowo-słowiańskiego eposu bohaterskiego naturalny rytm i prozodia języka codziennego ulega zaburzeniu i zyskuje formę dziesięciozłoskowca.

W rozdziale czwartym (*Theme and Sequence Organization*) Person podnosi temat struktur tematycznych eposu (w ujęciu Alberta Lorda i Johna Milesa Foleya). Zda-

5 W analizie konwersacyjnej *turn* to tzw. kolejka (wypowiedź), a *turn-taking* to system reguł rządzących zabieraniem głosu przez uczestników konwersacji (Sacks, Schegloff i Jefferson 1974). Każdemu uczestnikowi przypisane jest prawo zabierania głosu (*turn allocation*) i umiejętności budowania kompletnych intonacyjnie, gramatycznie i pragmatycznie jednostek składowych wypowiedzi (*turn construction units*).

niem Persona temat to adaptacja sekwencji codziennych rozmów, odpowiednik sekwencji tzw. „kolejek” (*sequence of turns*), a zatem pewna sekwencja wydarzeń.

W rozdziale piątym *Openings and Closings* Autor kontynuuje rozważania nad tematem i sekwencyjnością wypowiedzi. Szczególne znaczenie przypisuje klamrze kompozycyjnej jako narzędziu referencyjnemu opowieści. Figury retoryczne początku i końca w tradycji ustnej mają za zadanie – niczym struktury storytellingu w rozmowie – odpowiednio sygnalizować temat opowieści lub dostarczać informacji o zakończeniu i późniejszej recepcji opowieści.

Kolejny rozdział zatytułowany *Restarts and Their So-Called Literary Adaptations* poświęcony jest analizie konwersacyjnych metod nawiązywania do wcześniejszych sekcji rozmowy oraz kompozycji pierścieniowej (*ring composition*) oraz struktur anaforycznych (*Wiederaufnahme*) jako elementów taktyki literacko-kognitywnej w tradycji ustnej.

Rozdział siódmy *Repair in Conversation and Oral Tradition* dotyczy zestawu praktyk konwersacyjnych mających na celu wyeliminowanie ewentualnych problemów w komunikacji lub w odbiorze dzieła. Nagromadzenie tego typu wypowiedzi w tradycji ustnej ma nawet większe znaczenie niż podczas rozmowy ze względu na złożony charakter dzieła. W ten sposób Person porównuje tradycję ustną i jej praktyki do praktyk i mechanizmów obecnych na różnych poziomach w języku codziennej konwersacji i sztuce opowiadania.

Podsumowanie (*Conclusion*) to z jednej strony streszczenie przez Autora rozdział po rozdziale własnych rozważań przy użyciu aparatu pojęciowego analizy konwersacyjnej, z drugiej strony – ukłon w kierunku wcześniejszych badań Parry’ego i Lorda i wskazanie na ciągłość refleksji nad tradycją ustną, folklorem i literaturą. Przywołując ustępy z *How to Read an Oral Poem* Foleya, Person wskazuje na specyfikę tradycji ustnej i jej podobieństwo do aktu mowy, tj. sytuacyjność i wieloaspektowość oraz uwikłanie w relację poeta – odbiorcy. Przytacza słowa Foleya, że tradycja ustna funkcjonuje podobnie do języka, a nawet – paradoksalnie – „lepiej” niż on, wykorzystując te same środki i mechanizmy („*Oral Tradition Works Like Language, Only More So.*”, Foley 127).

Książka Persona stanowi interesującą pozycję zarówno dla badaczy konwersacji, jak i dla literaturoznawców zajmujących się tradycją ustną i może stać się przyczynkiem do dalszych badań interdyscyplinarnych z pogranicza lingwistyki i językoznawstwa. Przede wszystkim zaś pomaga zrozumieć specyfikę poetyckiego performansu, który – upraszczając – stanowi przykład zrytualizowanej formy komunikacji ustnej (rozmowy), wyolbrzymiającej określone językowe środki wyrazu (język mówiony).

BIBLIOGRAFIA

- Bakker, Egbert. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Bonifazi Anna, Elmer David. "Composing Lines and Performing Acts: Clauses, Discourse Acts, and Melodic Units in a South Slavic Epic Song". *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*, vol. 9. Ed. E. Minchin. Leiden: Brill, 2012. S. 89-109.
- Foley, John Miles. *How to Read an Oral Poem*. University of Illinois Press: Urbana and Chicago, 2000.
- Honko, Lauri, "Epic and Identity: National, Regional, Communal, Individual". *Oral Tradition* 11/1 (1996). S. 18-36.
- Literatura ustna*. Wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czaplński. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Lord, Albert B. *Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960. Polski przekład: Lord, Albert B. *Pieśniarz i jego opowieść*. Przeł. Paweł Majewski. Red. nauk. G. Godlewski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Martin, Richard. *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Illiad*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Oral Poetics and Cognitive Science*. Ed. M. Antović, C. Pagán Cánovas. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.
- Person, Raymond F. *From Conversation to Oral Tradition. A Simplest Systematics for Oral Traditions*. London and New York: Routledge, 2016.
- Sacks Harvey, Schegloff Emanuel A., Jefferson Gail. "A Simplest Systematic for the Organization of Turn-taking for Conversation". *Language* 50 (1974). S. 696-735.

**AUTORZY „PORÓWNAŃ” NR 2 (23), 2018
(W PORZĄDKU ALFABETYCZNYM)**

**CONTRIBUTORS TO “PORÓWNIANIA” 2 (23), 2018
(IN ALPHABETIC ORDER)**

Assel Abaganova – PhD candidate at Masaryk University, Brno. E-mail: Abaganova.a@list.ru

Monika Adamická – PhD. student at the Faculty of Central European Studies, Constantine the Philosopher University in Nitra. The subject of her study is Jewish themes in Slovak literature since the 19th century till the present, with a focus on the work of Slovak writer Anton Baláž. At the same time, she deals with literature and its film adaptation in Central European context. E-mail: monika.adamicka@ukf.sk

Mária Bátorová – Prof. PhDr. DrSc. (Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences and Pedagogical Faculty, Comenius University in Bratislava) specializes in German literature, Slavic literatures and comparative literature. For political reasons, she was banned from publishing until 1989. After that 17 books. She is a Member of the Scientific Society of the SAS. She taught at the University of Cologne in Cologne, Germany in 1995-1998. In 2011 she founded the Center for research in comparative literature KDĎ at the Pedagogical Faculty of Comenius University. In her seven scientific monographs and other articles she studies the problematique of repressed and tabooed themes of Slovak literary history of the 20th Century. Using a new comparative method, she reconstructs the place of Slovak literary modernism in the context of European literary modernism. She is also known as a literary author and essayist. Her works were translated into 8 languages. Her monograph Jozef Čiger Hronský und die europäische Moderne (Jozef Čiger Hronský and European modernism) was published by Peter Lang Publishers in 2004. Her most recent monograph is Dominik Tatarka – slovenský Don Quijote (Dominik Tatarka – The Slovak Don Quijote) was published by Veda in 2012 (Dominik Tararka the Slovak Don Quixote. Freedom and Dreams, Peter Lang Publishers, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Brussels, New York, Oxford, Vienna/Veda Bratislava, 2015). E-mail: maria.batorova.sav@gmail.com

Kornelia Ćwiklak – literaturoznawczyni, adiunkt na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Skończyła poznańską polonistykę i ger-

manistykę. Zajmuje się badaniami komparatystycznymi, literaturą polsko-niemieckiego pogranicza, problematyką badań postkolonialnych i postzależnościowych oraz nowym regionalizmem w badaniach literackich. Autorka komparatystycznej książki pt. *Bliscy nieznanymi. Górnośląskie pogranicze w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej* (Kraków: Universitas, 2013). Redaktorka i współautorka dwutomowej monografii pt. *Baśń we współczesnej kulturze* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014-2015). Opublikowała szereg artykułów naukowych w czasopismach i książkach zbiorowych. E-mail: cwiklak@amu.edu.pl

Josef Dohnal – Prof., PhDr., CSc. Institute of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, Czech Republic Department of Russian Studies, Faculty of Arts, University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava, Slovak Republic. Fields of research: Russian literature of the 18th-20th century, Russian short story, philosophical, cultural and psychological background of Russian literature, anthropological aspects in literature, value and its depiction in literature. E-mail: josef-dohnal@volny.cz

Ulyana Fedoriv – PhD (Theory of Literature; Topic of the dissertation – «The Socialist Realism Canon in Ukrainian Literature: Mechanisms of Forming and Transformation»). Associate Professor at the Ivan Franko National University of Lviv, Department of Literary Theory and Comparative Literary Studies. Scientific interests include theory of the literary canon, socialist realism, postcolonial studies, trauma and memory studies. E-mail: ulyana.fedoriv@lnu.edu.ua, fedoriv_ulyana@yahoo.com

Wacław Forajter – dr hab., pracownik Zakładu Historii Literatury Poromantycznej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej UŚ, krytyk, tłumacz. Autor trzech książek: „Zły” Leopolda Tyrmanda jako literatura „środką”. *Tekst i konteksty, Kolonizator skolonizowany. Przypadek Sygurda Wiśniowskiego i Pragnąc. Szkice o literaturze nowoczesnej*. Publikował m. in. na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Tekstów Drugich”, „Wieku XIX”, „Przeglądu Humanistycznego” i „Kresów”. Interesuje się nową humanistyką, teorią postkolonialną, dyskursem postzależnościowym, teoriami kapitalizmu i psychoanalizą. E-mail: wforajter@o2.pl

Olena Haleta – prof. dr. hab. Professor at the Department of literary theory and comparative literatures, Ivan Franko National University of Lviv, and at the Department of cultural studies, Ukrainian Catholic University. Guest professor at the M. Lomonosov State University of Moscow, University of Zagreb, Jagiellonian University, and Humboldt University of Berlin, visiting research fellow at the Warsaw University, Toronto University, Harvard University, Vienna University, Columbia University, Humboldt University of Berlin, Monash University, and at the Kennan Institute, Woodrow Wilson International Center for Scholars in Washington, D.C. Director of the Center for the Humanities (Lviv, 2004-2010), member of the steering committee of the International Academies for doctoral and postdoctoral researchers (Prisma Ukraina, Forum Transregionale Studien, Berlin, 2015, 2018). Editor of collections of essays (Formalism 2004, Sappho 2005, Irony 2006, Histories and/of Literatures 2010, etc.) and acade-

mic series University Dialogs (since 2007), and author of the book *From Anthology To Ontology: anthology as a means of representation of Ukrainian Literature of the late nineteenth – the early twenty-first centuries* (2015, supported by the Canadian Institute of Ukrainian Studies). E-mail: olena_haleta@yahoo.com

Maciej Junkiert – dr hab., polonista i historyk idei. Adiunkt w Zakładzie Badań nad Tradycją Europejską UAM. Autor książek: *Nowi Grecy. Historyzm polskich romantyków wobec narodzin Altertumswissenschaft* (2017) oraz *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida* (2012). W 2011 roku obronił pracę doktorską w ramach Międzyuczelnianego Programu Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Akademia »Artes Liberales« (UW, UAM). Stypendysta Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (2013), Programu START FNP (2013) oraz MNiSW (2014-2017). Laureat Nagrody Prezesa Rady Ministrów oraz Konkursu im. Konrada i Marty Górskich. Główne zainteresowania naukowe: historia intelektualna w kontekście badań literackich, *classical reception studies*, filologia i narodziny nowoczesności. E-mail: mjunkiert@gmail.com

Hanna Kelner – ur. w 1992 roku, jest magistrem filologii japońskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Jej praca licencjacka *Wpływ japońskich tradycji na twórczość Suzukiego Kōji* wykazywała elementy zaczerpnięte z japońskiej tradycji w nowoczesnym japońskim horrorze. Z kolei praca magisterka *Analiza motywów religijnych w wybranych powieściach grozy Bandō Masako* badała wpływ religii na ten sam gatunek literacki. Obecnie jako doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego pracuje nad pomnikiem tekstowym, jaki jest budowany starożytnej japońskiej władczyni Himiko w literaturze japońskiej, badając pojęcia połączeń asocjatywnych i pamięci kulturowej. E-mail: kelner.hanka@gmail.com

Joanna Krenz – magister sinologii i filologii polskiej, w 2018 roku obroniła doktorat z literatury chińskiej na Uniwersytecie Lejdejskim. Pracuje jako adiunkt w Zakładzie Sinologii UAM. Zajmuje się głównie współczesną poezją i eseistyką chińską, w perspektywie interkulturowej i interdyscyplinarnej. Opracowała i przetłumaczyła wybór poezji Yu Jiana *Świecie wejść* (2017), jest także autorką przekładu tomiku poetyckiego Li Hao *Powrót do domu* (2018) oraz przekładu wspomnień Harry'ego Wu *Zimny wiatr. Pamiętnik z lat spędzonych w chińskim góragu* (2018). E-mail: joanna.krenz@amu.edu.pl

Siergiej Kowalow – prof. dr hab., pracuje w Zakładzie Białorusistyki i Bułgarystyki UMCS. Swe zainteresowania naukowe skupia na literaturze Wielkiego Księstwa Litewskiego XVI-XVIII wieku oraz na współczesnej literaturze białoruskiej. Jest autorem szeregu monografii naukowych, wydanych na Białorusi, m.in.: *Як пакахаць ружу: Маладая беларуская паэзія 80-х гг.* (1989), *Героіка-эпічная паэзія Беларусі і Літвы канца XVI ст.* (1993), *Станаўленне польскамоўнай паэзіі ў полілінгвістычнай літаратуры Беларусі эпохі Рэнесансу* (2002), *Літаратура Вялікага Княства Літоўскага пачатку XVI – XVII стст.: феномен памежжа* (2011), *Пачвара ў рэліктавым лесе. Літаратура. Тэатр. Крытыка* (2013). Zajmuje się ro-

pularyzacją kultury białoruskiej w Polsce oraz kultury polskiej na Białorusi, m.in. wydał w Mińsku tomik utworów F.U. Radziwiłłowej Выбраныя творы (2003) oraz antologię dramatów polskich XX w. Вар’яг і манашка (2006). Publikuje również artykuły w polskich czasopismach naukowych: „Acta Albaruthenica”, „Acta Polono-Ruthenica”, „Roczniki Humanistyczne”, „Porównania”, „Studia Białorutenistyczne” i in. E-mail: skowalow@wp.pl

Agnieszka Matkowska – absolwentka filologii polskiej, etnolingwistyki oraz studiów doktoranckich z zakresu mongolistyki (UAM), laureatka stypendium A.B. Lord Fellowship in Oral Tradition w Center for Studies in Oral Tradition (University of Missouri, USA), zajmuje się badaniami nad buriacką tradycją ustną. E-mail: agnieszka.matkowska@amu.edu.pl

Sylwia Nowak-Bajcar – dr hab., absolwentka serbistyki i kroatystyki w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie pracuje od 1995 roku. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół śladów historii w literaturze i kulturze (szczególnie w literaturach postjugosłowiańskich XX i XXI wieku). Jest autorką artykułów o tematyce literaturoznawczej i kulturoznawczej, tekstów krytycznoliterackich, przekładów oraz książek: *Monolog jako światopogląd. Proza Slobodana Selenicia* (2001), *Mapy czasu. Serbska proza postmodernistyczna wobec wyzwania epoki* (2010), *Helena, kobieta, której nie ma i która jest. Krakowska biografia Ivo Andrića* (2013). E-mail: s.nowak-bajcar@uj.edu.pl

Daria Nowicka – doktorantka w Zakładzie Badań nad Tradycją Europejską na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, polonistka, komparatystka. Interesuje się tematem korespondencji sztuk, postpamięci oraz reprezentacjami Zagłady. Autorka książki *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzeмиńskiego* oraz kilkunastu innych tekstów, m.in.: *Odwrocona perspektywa patrzenia – widzenie fragmentaryczne w twórczości Tadeusza Różewicza i Aliny Szapocznikow czy Błękitne, wewnętrzne (...) są w wołaniu. Im-pasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera [Od Wróblewskiego: Niebo nad górami]*. Współpracuje z Kołem Naukowym Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru Emet”, działającym na poznańskiej polonistyce. Obecnie pod kierunkiem prof. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany przygotowuje rozprawę doktorską o twórczości Andrzeja Wróblewskiego. E-mail: daria.nowicka@amu.edu.pl

Igor Perišić – prof. nadzw., pracownik Instytutu Badań Literackich (Institut za knjizevnost i umetnost) w Belgradzie. Opublikował książki: *Gola priča* (Naga opowieść, 2007), *Uvod u teorije smeha* (Wprowadzenie do teorii śmiechu, 2010, 2012), *Utopija smeha* (Utopia śmiechu, 2013), *Kritika i metakritika* (Krytyka i metakrytyka, 2014) oraz *Ženski portreti* (Portrety kobiet, 2017), jak również liczne studia i artykuły w czasopismach naukowych oraz w periodykach literackich. Redaktor tomu (wspólnie ze Slobodanką Vladiv Glover oraz Mileną Ilišević) *Transkturna dimenzija slavističkih studija i komparativna knjizevnost* (Transkulturowe aspekty studiów slawistycznych i komparatystka literacka, 2014). Redaktor czasopism: „Knjizevna istorija”, „Filološke studije” i „The Dostoevsky Journal”. E-mail: perisigor@gmail.com

Kinga Piotrowiak-Junkiert – polonistka i hungarystka (UAM), absolwentka Międzyuczelnianych Indywidualnych Studiów Humanistycznych „Akademia Artes Liberales”. Autorka monografii: *Świadomość zwrócona przeciwko sobie samej. Imre Kertész wobec Zagłady* (Warszawa, 2014), współautorka książki *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej. Polska, Ukraina, Węgry, Słowacja* (Poznań, 2015), tłumaczka. Ostatnio ukazały się w jej przekładzie książki: Imre Kertész, *Ostatnia gospoda* (W.A.B, 2016), Géza Röhrig, *Oskubana papuga Rebege. Zmyślane opowieści chasydzkie* (Austeria 2016) oraz Zoltán Halasi, *Droga do pustego nieba* (Nisza 2017). Zajmuje się literaturą węgierską wobec Zagłady i dyskursem postkolonialnym na Węgrzech po 1989 roku. Przewodnicząca Zachodniego Oddziału Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury. E-mail: kinga.piotrowiak@gmail.com

Anna Katarzyna Przybysz – dr, adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Literacko-Kulturowej w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM. W swoich badaniach uprawia głównie komparatystykę, zwłaszcza intersemiotyczną. E-mail: anna.prybysz@amu.edu.pl

Tatjana Rosić – prof. zw. Wydziału Mediów i Komunikacji Uniwersytetu Singidunum w Belgradzie, współpracownik Instytutu Badań Literackich (Institut za književnost i umetnost) w Belgradzie i visiting professor Uniwersytetu w Kragujevcu (program studiów doktorskich). Członkini komitetu redakcyjnego czasopisma „Sarajevske sveske”. W roku akademickim 2016/17 visiting professor na Wydziale Slawistyki Uniwersytetu Michigan, Stany Zjednoczone (Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, USA). Obszar zainteresowań naukowych: studia kulturoznawcze, medioznawcze, gender ze szczególnym uwzględnieniem teorii maskulinistycznych; literaturoznawstwo i polityka kulturowa w kontekście postjugosłowiańskiej i bałkańskiej kultury pamięci okresu transformacji ustrojowej. Autorka książek naukowych: *(Anti)utopije tela, reprezentacija maskuliniteta u savremenoj srpskoj prozi* (2014, *(Anty)utopie ciała, reprezentacje męskości we współczesnej prozie serbskiej*), *Mit o savršenoj biografiji: Danilo Kiš i figura pisca u srpskoj kulturi* (2008, *Mit doskonałej biografii: Danilo Kiš i figura pisarza w kulturze serbskiej*) i *Proizvoljnost dnevnika: romantičarski dnevnik u srpskoj književnosti* (1994, *Samowola dziennika: dzienniki romantyczne w literaturze serbskiej*), redaktorka tomów: *Theory and Politics of Gender: the Representation of Gender Identities in Literatures and Cultures of Balkans and Southeastern Europe* (2008, *Teoria i polityka, gender w literaturach i kulturach Bałkanów oraz Europy południowo-wschodniej*), *Representation of Gender Minority Groups in Media: Serbia, Montenegro, Macedonia* (2015, *Reprezentacja mniejszości genderowej w mediach: Serbia, Czarnogóra, Macedonia*). E-mail: tatjana.rosic@gmail.com

Anna Sobiecka – dr hab., prof. Akademii Pomorskiej w Słupsku, literaturoznawca i teatrolog, autorka monografii poświęconych dramatopisarstwu Michała Bałuckiego (*Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty*, Słupsk 2006; *Bałucki na scenie 1867-1901*, Słupsk 2007) oraz monograficznych opracowań związanych z teatrem słupskim (*Dzieje teatru w Słupsku 1945-2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, Słupsk 2009; *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna*, Słupsk 2012; *Teatr w Słupsku. Historie (o)powiedziane*, Słupsk 2017). Redaktorka tomów zbiorowych:

Szekspir(y) Żurowskiego, Słupsk 2014 oraz *Teatr w Słupsku. Przedstawienia*, Słupsk 2014. Zainteresowania badawcze skupia wokół historii teatru oraz dramatu polskiego XIX i XX wieku, najnowszej polskiej dramaturgii, zagadnień związanych z teatrem lokalnym, a także pogranicza badań literaturoznawczych i teatralnych. E-mail: anna.sobiecka@apsl.edu.pl

Alla Tatarenko – prof., doctor of philology, head of the chair of Slavic philology at the Ivan Franko National University of Lviv. Specialist in the history and theory of literature, literary critic. Translates from Serbian and Croatian, and from Ukrainian to Serbian. She is the author of 5 books in Serbian and Ukrainian and more than 200 scientific and methodical essays and articles. She has published more than 90 translations. E-mail: allaala@ukr.net

Marta Tomczok – dr hab., adiunkt w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, autorka książek *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego* (2011), *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012* (2013) i *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura* (2017). Wspólnie z Przemysławem Czaplińskim i Renatą Makarską redagowała *Poetykę migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku* (2013). Redaktor naczelna rocznika „Narracje o Zagładzie”. E-mail: martacuber@interia.pl

Paweł Tomczok – dr, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Poromantycznej. Wydał książkę *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*. Interesuje się ekonomią literatury, narratologią, powieścią historyczną. E-mail: pawel.tomczok@us.edu.pl, tomczok@wp.pl

Elżbieta Winiecka – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się literaturą nowoczesną w kontekstach kulturowych, filozoficznych i medialnych. Bada relacje między techniką i sztuką literacką, zwłaszcza w Internecie, interesują ją zjawiska remediacji i intermedialności literatury. Autorka książek: *Białoszewski sylleptyczny* (Poznań 2006), *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka* (Poznań 2012), współredaktorka książek *Kres logocentryzmu i jego kulturowe konsekwencje* (Poznań 2009), *Pochwała uważności. Studia o twórczości Julii Hartwig* (Poznań 2015), współautorka *Ćwiczeń z poetyki* (red. A. Gajewska, T. Mizerkiewicz, Warszawa 2006) oraz *Kompozycji i genologii* (red. A. Gajewska, Poznań 2009). Redaktorka oraz współautorka monografii *Mody. Teorie i praktyki* (Poznań 2018). Redaktorka „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej”. E-mail: elwin@amu.edu.pl

Tibor Žilka – Prof. PhDr. DrSc. (born 1939) is a professor of Slovak Literature at the Institute of Central European Languages and Cultures at the Faculty of Central European studies, University of Constantine the Philosopher in Nitra, Slovakia. He graduated from the Comenius University in Bratislava in 1962. He also studied at the Charles University in Prague. In the years 1993-1994, he was a visiting professor of Slovak Language at the Pázmány Péter Catholic University in Budapest, Hungary. Since year 1994 he has been a visiting professor at the

Pázmány Péter Catholic University in Piliscsaba near Budapest, Hungary. He specializes in stylistics and semiotics, poetics and narratology. He wrote *Poetický slovník* (Poetic Dictionary) in Slovak, Bratislava 1984, II ed. 1987. In his scientific research, he is focused on the subject of postmodernism. Along the series of articles on this subject published in a Slovak magazine „Romboid“ and in some other scholarly periodicals abroad (Austria, Poland, Hungary), he also published three books: *Téma a štýl v postmodernizme* (Theme and Style in Postmodernism), Nitra 1991; *Text a posttext* (Text and Post-Text), Nitra 1995, *Postmoderná semiotika textu* (Postmodern Semiotics of the Text's), Nitra 2000. Some parts of these books were published in German as *Modernismus und Postmodernismus* (Nitra 1995). He is also the editor of the book *Tracing Literary Postmodernism* (Nitra 1998) published in English. He edited *Literárny text v postmoderne* (Literary Text in Postmodernism), Nitra 1994, and *Textové podoby postmoderny* (Textual Images of Postmodernism), Nitra 1996. He also wrote numerous articles on literary theory, semiotics and stylistics in Slovakia and abroad (Hungary, Austria, Poland, Czech Republic, Italy, Germany and the countries of former Yugoslavia). His latest book is called *Vademecum poetiky* (Vademecum of Poetics, 2006 and 2011), and other monographs *Dobrodružstvo teórie tvorby* (Adventure of a Theory of Creation, 2015), *Od intertextuality k intermedialite* (From Intertextuality to Intermediality, 2015). E-mail: tzilka@ukf.sk

Wybrane informacje dla Auterek i Autorów

Redakcja półrocznika „Porównania” uprzejmie prosi Autorki i Autorów o przygotowanie tekstów zgodnie z poniższymi regułami:

1. Tekst – ok. 12 stron (12 x 1800 znaków ze spacjami), czcionka Times New Roman, 12 punktów, interlinia 1,5 pkt, w formacie .doc.
2. Słowa kluczowe – w języku polskim i angielskim (nie więcej niż 6).
3. Streszczenia – w języku polskim i angielskim (maks. 100 słów).
4. Nota o Autorce/Autorze (maks. 80 słów).
5. Zapis bibliograficzny – zgodnie z wzorem Modern Language Association (MLA Style). Zapisy źródeł podanych w cyrylicy w odniesieniach w tekście oraz w bibliografii załącznikowej powinny być zamieszczone w transliteracji; przypisy dolne stosowane są wyłącznie do merytorycznych uzupełnień tekstu głównego.

Redakcja informuje, że każdy tekst przyjęty do publikacji kierowany jest do dwóch niezależnych i anonimowych recenzji: redaktor naczelny powołuje polskich lub zagranicznych recenzentów-specjalistów, którym nie zostaje ujawniona tożsamość Autorki/Autora tekstu, a Autorkom/Autorom – tożsamość recenzentów (tzw. double-blind review process).

Wszystkie informacje dotyczące procesu recenzowania i publikowania w czasopiśmie „Porównania” zawarte są na stronie internetowej <http://porownania.amu.edu.pl>.

Redakcja zastrzega sobie prawo do odmowy publikacji tekstów, które nie uwzględniają reguł edycji, zasad współpracy oraz etyki publikowania szczegółowo przedstawionych na stronie internetowej czasopisma.

Redakcja „Porównań” zastrzega, że odpowiedzialność za poglądy i opinie o charakterze światopoglądowym, wyrażone w opublikowanych pracach, biorą na siebie wyłącznie ich Autorki i Autorzy.