

## Edukacyjne zróżnicowanie

Kiedy w październiku 2022 roku w Gdańsku, na V Kongresie Dydaktyki Polonistycznej zogniskowanym wokół zagadnienia: „Kultura solidarności w przestrzeni edukacyjnej”, przekonywałam o znaczeniu w procesie uczenia się i uczenia innych działań nieunifikujących, ale różnicujących kształcenie humanistyczne, wskazywałam zarazem na rolę czasopism dydaktycznych. Oddawany do rąk PT. Czytelników obecny numer „Polonistyki. Innowacji” dokumentuje taki właśnie sposób myślenia. Materiały w nim pomieszczone obrazują odrębne inicjatywy dotyczące refleksji o możliwych wymiarach lekcji języka polskiego. Poznańskie literaturoznawczynie zaproponowały w nim dwie odmienne drogi myślenia.

Pierwszy kierunek to tropy słowiańskie w polskiej kulturze, literaturze, edukacji. Artykuł Moniki Brzóstowicz-Klajn – pomysłodawczyni tematu – otwiera część „Teksty i konteksty”, bo też ten właśnie tytuł stałego działu naszego pisma dobrze lokuje zaproponowane zagadnienia. Prezentując je, badaczka pisała: „Ciekawość, szczególnie wśród młodych odbiorców, budzi świat słowiańskich demonów, polskich diabłów i pogańskie święta, przede wszystkim Noc Kupały i Dziady. Powstają teksty kultury w różnoraki sposób nawiązujące do tego naszego przedchrześcijańskiego dziedzictwa, a także poszukujące śladów jego żywotności, ukrytych w niezwykle trwałych zwyczajach, powtarzanych przekonaniach, symbolicznych gestach, których prastarego pochodzenia jesteśmy często nieświadomi”. Zaproszeni przez Brzóstowicz-Klajn Autorzy i Autorki na konkretnych przykładach opisują, jak rozmaite możliwości tkwią w tekstach podejmujących taką właśnie problematykę. I tak Katarzyna Kaczor przywołuje legendę

o Bazyliżku, a Adam Mazurkiewicz rekonstruuje sposoby istnienia słowiańskich wątków w *fantasy*, gatunku niezwykle od lat popularnym wśród uczennic i uczniów. Agnieszka Kocznur zwraca uwagę na cykl *Żniwiarz* Pauliny Hendel, natomiast Jacek Nowakowski dokonuje przeglądu wizerunków Słowian w wielu filmowych obrazach. „Teksty i konteksty” zamyka ciekawy artykuł Zuzanny Jujki podejmujący rzadko omawianą religijno-egzystencjalną problematykę prozy Wojciecha Kuczoka.

Wtóre ukierunkowanie prezentują materiały opublikowane w dziale „W stronę ucznia i studenta”. Inicjuje go szkic Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany – współtwórczyni projektu realizowanego we współpracy z Otwartą Rzeczpospolitą. Składał się on z cyklu wykładów wygłaszanych raz w miesiącu *pro publico bono* przez wybitnych polskich literaturoznawców i wybitne literaturoznawczynie, wykładów dotyczących lektur czy to wykreślonych ze szkolnego kanonu, czy też istniejących w nim – jak pisała Kuczyńska-Koschany – „w stanie niedoczytania”. Dzięki uprzejmości Autorem i Autorów publikujemy odczyty przygotowane przez Annę Czabanowską-Wróbel o *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego i Piotra Mitznera O „*Pannach z Wilka*”. Swój mówiony esej o twórczości Marcina Świetlickiego ofiarował też Czytelniczkom i Czytelnikom Paweł Próchniak, a Joanna Roszak opracowała zapis prelekcji dotyczącej *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Uzupełniliśmy dział „W stronę ucznia i studenta” wnikliwym szkicem Agnieszki Kołodziejkiej o twórczości polskich więźniarek z łagrów i lagrów, studium pozwalającym dostrzec obszar nieczęsto podejmowany zarówno w szkole, jak i na uczelni.

Warto zauważyć, że filmowe nagrania pozostałych wykładów z cyklu *JAWNE KOMPLETY. Lektury oddelegowane, lektury orzekające inaczej* znaleźć można na stronie internetowej Otwartej Rzeczpospolitej. Wśród prelegentów i prelegentek są badacze i badaczki z wielu polskich uczelni, m.in. Tomasz Żukowski, który mówi O *Medalionach* Zofii Nałkowskiej, Tomasz Mika ze swadą opowiadający o *Bogurodzicy*, Ryszard Koziółek prezentujący Sienkiewiczowski *Potop*. Z kolei Jacek Leociak przedstawia rozważania nad opowiadaniem Irit Amiel *Pożegnanie mojej martwej klasy* z tomu *Osmaleni*, a Przemysław Czapliński z właściwym mu znanstwem zachęca do czytania *Jądra ciemności* Josepha Conrada. Można zatem i wysłuchać wykładów, i przeczytać niektóre z ich zapisów. Każdy wywód dotyczy innego tekstu, ale też każdy naznaczony jest osobowością mówiącego i konkretyzuje rozmaite dydaktyczne temperamenty.

Omawiając zawartość obecnego numeru „Polonistyki. Innowacji”, zwrócę jeszcze uwagę na dwa dopełniające go teksty. Recenzję Grażyny Tomaszewskiej przybliżającą monografię Ewy Głazewskiej i Małgorzaty Karwatowskiej *Maska w czasach zarazy. Covidowe wizerunki masek*

- *typologie i funkcje* oraz wyprowadzony ze szkolnej praktyki szkic Elżbiety Kotarby, dokumentujący uczniowskie wizualizacje opowiadań Brunona Schulza.

Zapraszam do lektury i namysłu, w jakim stopniu udało się Autorkom i Autorom numeru pobudzić naszą wspólną refleksję o stałym poszukiwaniu różnych dróg dydaktycznego poznawania kulturowej rzeczywistości.

*Maria Kwiatkowska-Ratajczak*



# Moc Słowiańszczyzny, siła fantazmatu

The power of Slavism, the power of a phantasm.

Monika Brzóstowicz-Klajn

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
ORCID: 0000-0002-4333-8314

**Abstract:** Article presents the phenomenon of the popularity of Slavic motifs in the latest Polish popular culture. Its aim is to show the changes in the approach to Slavism after 1989. The starting point is the concept of phantasmatic criticism by Maria Janion and a reflection on the contemporary change in the approach to the Romantic tradition in order to create new narratives about Polish identity, in which Slavism is understood as a phantasm which may be important. Therefore, in addition to the forms of historical writing, various types of *fantasy* work play an increasingly important role. Two positions are crucial: skeptical about the possibility of creating *Slavic fantasy* (Andrzej Sapkowski) and creative, inspired by Slavic heritage (Maria Janion). The article ends with a proposal to interpret the fashion for the Slavs in relation to research in the field of spectral theory.

**Key words:** the idea of phantasm, Slavism, *Slavic fantasy*, Polish popular culture of the 21st century,

**Streszczenie:** Artykuł przedstawia zjawisko popularności motywów słowiańskich w najnowszej polskiej kulturze popularnej. Jego celem jest pokazanie zmian w podejściu do Słowiańszczyzny po 1989 roku. Punktem wyjścia jest koncepcja krytyki fantazmatycznej Marii Janion i refleksja nad zmianą współcześnie podejścia do tradycji romantycznej, by stworzyć nowe narracje o polskiej tożsamości, w których ważną rolę może być Słowiańszczyzna pojęta jako fantazmat. Dlatego obok form pisarstwa historycznego coraz większą rolę odgrywają różne rodzaje twórczości fantastycznej. Kluczowe są dwa stanowiska: sceptyczne wobec możliwości stworzenia słowiańskiej fantastyki (Andrzeja Sapkowskiego) oraz kreatywne, zafascynowane słowiańskim dziedzictwem (Marii Janion). Artykuł kończy propozycja interpretacji mody na Słowiańszczyznę w odniesieniu do badań z kręgu teorii widmologii.

**Słowa kluczowe:** koncepcja fantazmatu, Słowiańszczyzna, słowiańska *fantasy*, polska kultura popularna XXI w.

## Janion i fantazmat Słowiańszczyzny

W okresie transformacji politycznej i gospodarczej w latach 90. XX wieku Maria Janion pisała o konieczności stworzenia alternatywnej opowieści

o Polsce. Nasze stare narracje powielające wzory mesjanistyczno-martyrologiczne, choć wciąż żywe, powinno się, jeśli nie zastąpić, to przynajmniej uzupełnić „alternatywną opowieścią”. Stare nadal znajdują odzew i pozostają nam bliskie „na zasadzie inercji poznawczej i przywiązania do stereotypów” (Janion 2007, 12). I według badaczki świadczą one o naszej polskiej mentalności postkolonialnej, która charakteryzuje się poczuciem niższości wobec „Zachodu”, naszej peryferyjności, oraz poczucia misji i wyższości w odniesieniu do „Wschodu”. Janion w pracy *Niesamowita Słowiańszczyzna* – wydanej w 2006 roku – proponuje ową „alternatywną opowieścią” oprzeć na zwrocie ku naszej zamierzchłej, prasłowiańskiej i pogańskiej przeszłości, a także przypomina głównie dziewiętnastowieczne fale zainteresowań Słowiańszczyzną (Janion 2007, a także np. Ruszczyńska 2015). To propozycja innego, atrakcyjnego dla współczesnej kultury, sposobu mówienia o naszych najstarszych dziejach, a zarazem reinterpretacja tradycji romantycznej, co postulowała badaczka już na początku lat 90. w publikacji *Krytyka fantazmatyczna*. Dodajmy, że do tej pozycji nawiązuje dekadę później wydana *Niesamowita Słowiańszczyzna*, której podtytuł brzmi: *Fantazmaty literatury* i wskazuje na łączącą obie te prace koncepcję fantazmatu i interpretowania egzystencjalnie kluczowego dla polskiej kultury dorobku romantyzmu. Warto bowiem podkreślić chociażby za Tomaszem Platą, że Janion nie ogłosiła w początku lat 90. XX wieku śmierci romantycznej formacji w kulturze polskiej, lecz „projektowała nowe, potencjalnie lepiej dostosowane do zmienionego otoczenia formy jej egzystencji” (Plata 2017, 135).

Koncepcja fantazmatu zdaje się doskonale interpretować złożony status Słowiańszczyzny w kulturze. Wszak pojęcie Słowiańszczyzny odnosi się do określonej realności dziejowej, a zarazem pozostaje rodzajem tworu wyobraźni społecznej, który wykracza poza fakty historyczne i odpowiada głęboko ukrytym potrzebom, marzeniom i zbiorowym emocjom. Co więcej: fantazmaty uobecnianie w bardzo różnych tekstach kultury (dzieła literackie, szeroko rozumiana plastyka, muzyka, film, komiks, różnego typu gry, praktyki rekonstrukcyjne i inne działania o charakterze performansu, muzealne inicjatywy itd.) wpływają na współczesne życie w wymiarze społecznym i nawet politycznym.

### **Zmiana preferencji gatunkowych**

Poza tym fantazmat wskazuje na pewnego rodzaju nieokreśloność Słowiańszczyzny, tak bowiem wielu rzeczy o niej nie wiemy, zwłaszcza nie znamy jej świata wierzeń, nie zachowały się żadne opowieści, które tworzyłyby w miarę rozbudowany, w miarę spójny system opowieści, który można by traktować jako słowiańską mitologię. Dlatego każde próby przedstawiania tego tematu skazane są na konstruowanie różnych hipotez, zaś w publikacjach popularnonaukowych i amatorskich opracowaniach wzrasta udział

elementu kreacji. Wciąż w tym kontekście ważnym utworem literackim pozostaje *Stara baśń* Józefa Ignacego Kraszewskiego (1876). Jednak zaszła ważna zmiana. Pisarz ten nawiązywał wprawdzie do konwencji baśni, jednak starał się w tej powieści (i w kilku po niej wydanych kolejnych tomach z cyklu *Dzieje Polski*) wizje odległej słowiańskiej przeszłości z jej kulturą, wierzeniami i obyczajowością wpisać w **konwencje powieściopisarstwa historycznego**. Natomiast współcześnie utwory ze słowiańskimi motywami to **twórczość fantastyczna lub historyczno-fantastyczna** (np. wykorzystująca formę historii alternatywnej). Można uznać, że wybór konwencji fantastyki w utworach zawierających motywy słowiańskie wskazuje dziś na większą niż dawniej, w XIX. i XX. wieku, świadomość fantazmatyczności naszych wyobrażeń o tych odległych początkach zarówno społeczeństwa, jak i państwa polskiego. Co więcej, w ramach Słowiańszczyzny da się dzisiaj wyodrębnić różne jej fantazmatyczne projekcje. Zwłaszcza jeden z nich okazał się bardzo kontrowersyjny, ostro krytykowany jako społecznie szkodliwy. To przypadek koncepcji Wielkiej Lechii. Zdobyła ona zagorzałych zwolenników pomimo odrzucenia jej przez powszechnie uznaną historiografię. W przypadku pisania o rzekomym potężnym przedpiastowskim imperium lechickim, które miało się obronić przed wojskami Aleksandra Wielkiego, a także skutecznie stawić opór Cesarstwu Rzymskiemu, można mówić o nawet niebezpiecznym uroku fantazmatu, czemu poświęca swoją książkę *Fantazmat Wielkiej Lechii* Artur Wójcik.

### **Popularność *slavic book* a pytania o polską tożsamość**

Przywołuję prace Janion, by zastanowić się nad najnowszą modą na słowiańską fantastykę i Słowiańszczyznę w popkulturze. Samych tzw. *slavic book* (obejmujących wszelkie książki z motywami słowiańskimi, oprócz różnogatunkowej beletrystyki także bestiariusze, poradniki z ziołolecznictwa, księgi z zaklęciami i rytuałami „słowiańskich wiedźm” i „szeptuch”, prace historyczne, folklorystyczne i religioznawcze, a nawet botaniczne) internetowa strona im poświęcona odnotowuje pod koniec 2022 roku 173! (*Slavic book*). A można ją jeszcze uzupełniać dalej, np. o takie tytuły, jak nagrodzone *Oberki do końca świata* Wita Szostaka (2007) oraz *Baśń o żmijowym sercu albo wtóre słowo o Jakóbie Szeli* Radka Raka (2019). Czy rzeczywiście chodzi o ową inną opowieść o nas? O inaczej czytany romantyzm, o romantyzm zwracający się ku słowiańskiej przeszłości? O odmienną opowieść o naszej tożsamości? Fantazmat Słowiańszczyzny byłby odpowiedzią na romantyczną świadomość stanu zapomnienia o ukrytej w naszej głębokiej przeszłości traumie oderwania przez chrystianizację od własnych pogańskich korzeni. Z tym związane jest poczucie przynależności do skrzywdzonych i słabszych, pozbawionych przez „złe ochrzczenie” prawa do części swej prasłowiańskiej tożsamości. Dlatego Słowiańszczyzna naznaczona jest niesamowitością, jako doświadczenie tego, co wyparte, zapomniane,



ale powraca jako ważne, potrzebne a zarazem już obce, nieznane. Maria Janion przyznaje, że w początkach XXI wieku postrzega także fantazmat Słowiańszczyzny jako wyraz sprzeciwu wobec technokratycznego sposobu rządzenia w Polsce po transformacji i formę upomnienia się o wartość kultury narodowej w obliczu gwałtownych przemian, które wiążą się z kryzysem polskiej tożsamości. Właściwie, koncepcja Wielka Lechia stanowi produkt marzenia o silnej tożsamości Polaków i ich mocy sprawczej, która ma teraz po transformacji się odrodzić i nawet pozwolić realizować marzenia o polskim nowym imperium XXI wieku.

Jednak przemiany po 1989 roku wcale nie oznaczały od razu wzrostu zainteresowania Słowiańszczyzną. Powszechna była przede wszystkim potrzeba odkłamania obrazu historii Polski, a zwłaszcza PRL-owskiej epoki. Poza tym ważne stało się opracowanie nowe i rzetelne narracji o wydarzeniach wcześniejszych, chociażby tych związanych z relacjami polsko-rosyjskimi (np. historia zdobycia i okupacji Moskwy przez wojska generała Stanisława Żółkiewskiego w latach 1610-1612), a także z tematyką żydowską (nie tylko obejmującą dramat Holocaustu, ale dzieje diaspory żydowskiej na polskich terenach).

Z drugiej strony wraz z rosnącą popularnością polskiej i zagranicznej fantastyki (nadrabialiśmy wówczas zaległości lekturowe dotyczące zagranicznej literatury popularnej, w której kręgu ogromną rolę od lat pełniły utwory *SF* i *fantasy*), pojawiły się postulaty, by rozwijając rodzimą *fantasy*, podkreślić jej odrębność przez nawiązania do słowiańskiej mitologii jako odpowiedź na popularność inspiracji czerpanych z mitologii celtyckiej, germańskiej czy nordyckiej. Jednak mający wówczas ogromny autorytet w środowiskach fanowskich i wśród twórców Andrzej Sapkowski (Kaczor 2017) powątpiewał w możliwość wykreowania nurtu słowiańskiej *fantasy*. W 1993 roku kpiąco skomentował próby *slavic fantasy*, zaczynając od stwierdzenia, że *Polak potrafi* (Sapkowski 1993)

Panująca u nas totalna niewiedza co do kanonu gatunku nie powstrzymała jednak rodzimych autorów przed próbami napisania *fantasy made in Poland*. I wszystko było, o dziwo, w miarę dobrze dopóty, dopóki dziabano schemacik howardowsko-tolkienowski, dopóki u Jacka Piekary imperia ścierały się w walce o dominację nad Never-Never Landem, a u Feliksa Kresa mroczni bohaterowie zmagali się z losem i przeznaczeniem. Wszystko rozwijało się jakoś normalnie dopóty, dopóki autorzy choć w ogólnym założeniu wiedzieli, co robią i czego chcą. (...) i stało się.

Nagle zrobiło się w naszej *fantasy* słowiańsko, przaśnie i kraśnie, jurnie, żurnie, podpiwkowo i lnianie. Swojsko. Zapachniało grodziszczem, wsią-ulicówką i puszczańskim wyrębem, powiało, jak mawiają przyjaciele-Moskale - lietom, cwietom i - izwinitie - gawnom. Łup! Co tak huknęło? Czy to Bolko wbija słupy w Odrę? Czy to może Cz cibor łupi Hodona i Zygfryda pod Cedynią? Czy też to może komar ze świętego dębu spadł?

Nie. To tylko nasza, rodzima, słowiańska *fantasy*.

Ni z tego, ni z owego zniknęły wampiry, pojawiły się wąpierze i strzygaje (sic!), zamiast elfów mamy bożęta i inne niebożęta, zamiast olbrzymów i trolli mamy



stoliny. Zamiast czarodziejów i magów mamy wieszczych, wołchwów i zerców. Zaiste, brakuje jeno chlejców.

I co nam Conan, Ged Sparrowhawk, co nam Fellowship of the Ring. mamy swoich wojów, zwanych, ma się rozumieć, równie swojsko: Zbiróg, Piróg, Kociej, Pocij, Zagraj, Zabój, Przybój i Pozamiataj. I ruszyli owi Pirogowie od grodziszcza do grodziszcza, zygzakiem, rzecz jasna, ruszyli przez lasy, bory i welesy, przez tramy i chramy, skórznie, gopła, młaki i kotołaki, poprzez łany bujne i stepy, porośłe burzanem i chrzanem, przez święte gaje i ruczaje.

Zaiste, Przy zagaju, przy ruczaju, jechał Piróg na buhaju. Jam, pry, jest Piróg. Ale nie ruski. Nie celtycki. Jestem nasz, swojski, słowiański Piróg, przyszłość i nadzieja fantastyki. I jeno kwestą czasu jest, by narodziła się nowa, kultowa saga, epicka fantasy, Wielka Pirogiada, Słowo o Wyprawie Wieszczego Piroga na Strzygajów. O Łado, Łado, Kupało! Przewróć się w grobie, Tolkienie! Płacz, Le Guin! Gryź bezsilnie wargi z zazdrości, Eddingsie! Drzyj z zawiści, Żelazny!

Tych, którzy na Wielką Pigoriadę doczekać się nie mogą, uspokoję, streszczając dzieło. W Szarych Wierchach, dokąd wyprawi się Piróg i jego przasna drużyna, złota nie ma i prawdopodobnie nigdy nie było. Ale niecny Strzygaj i wspierający go renegaci, źli zagraje Wolec i Stolec, zginą od sulicy w Pirogowej prawicy, przy czym chrobremu Pirogowi nawet weles z głowy nie spadnie. Skradzione Święte Żyto i Wieszcza Śmietana zostaną odzyskane i wrócą do chramu Swantewita, bo tam ich miejsce. Koniec.

Najwyraźniej dla twórcy *Wiedźmina* słowiańskość to sztafaż literacki i nic więcej. Podobnie sceptyczne, choć już nie tak ironiczne stanowisko wyrażano także po dwudziestu pięciu latach (Parowski 2016, 9). Wcześniej w 2014 roku Piotr Muszyński dowodził, że motywy słowiańskie dla rodzimej *fantasy* stanowią rodzaj pułapki i jedynie inspirują do powstania kiepskich artystycznie „produktów słowianoidalnych”. Przyczyna tkwi w braku źródłowej tradycji, tekstów zawierających chociaż część opowieści stanowiących mitologię słowiańską. Muszyński puentuje to prostymi stwierdzeniami: *Nic o niej nie wiesz (...) I nie masz skąd się dowiedzieć*. I dalej gorzko przyznaje, że Słowianie to jeden z najbardziej tajemniczych ludów, więcej historycy wiedzą o starożytnych Grekach, Rzymianach, Celtach czy Wikingach... (Muszyński 2014).

Jednak powoli w drugiej dekadzie XXI wieku następuje zmiana podejścia do słowiańskich tematów oraz motywów. Widać to na przykładzie rozwoju twórczości Marty Krajewskiej. Pisarka wspomina o swoich kłopotach z publikacją debiutanckiej powieści *Idź i czekaj mrozów*, w której wykorzystuje demonologię słowiańską. Wydawcy nie wierzyli w jej sukces. Rękopis czekał na wydanie sześć lat. Powieść ukazała się ostatecznie w 2016 roku przy zakładanym dużym ryzyku niepowodzenia i... zdobyła serce wielu czytelników, otwierając cykl *Wilcza Dolina*. Jak stwierdza pisarka, to właśnie w 2016 roku dochodzi do przełomu i gwałtownie zaczyna wzrastać liczba utworów, które można zaliczyć do *slavic book*. W 2021 roku Krajewska może już przyznać: „Obecna fantastyka słowiańska stała się na tyle bogata, że zaspokoi potrzeby zarówno tych czytelników, którzy szukają światów

wykreowanych od zera, jak i alternatywnych historii Polski, romansów, książek dla dzieci i młodzieży, horrorów, komedii, kryminałów, sag rodzinnych” (Krajewska 2021, 73). W dodatku w 2021 roku odbyła się pierwsza edycja SlavicON – konwentu online poświęconego w całości słowiańskiej fantastyce. Jego pomysłodawczynią i koordynatorką była właśnie autorka cyklu *Wilcza Dolina*. Mamy również komiksy (na stronie *Slavic book* znajdziemy ich ciekawą prezentację), gry z motywami słowiańskimi, planszówki, gry komputerowe (*Polanie* i *Polanie 2* oraz słynne trzy części gry *Wiedźmin* CD Project RED) i RPG (np. *Przebudzenie bogów* i *Dziady cz. V. Dziady, które nie śpieprzają*). Ważne stają się inspiracje słowiańską muzyką opartą na folklorze środkowoeuropejskim.

Ukazuje się ostatnio dużo publikacji związanych z tą tematyką, opracowania archeologicznych i historycznych badań, także prace popularnonaukowe i mniej lub bardziej solidnie przygotowane książki pasjonatów. Oczywiście to nie jest tak, że wcześniej nie było wartościowej literatury przedmiotu. Do wcześniejszego dorobku należą np. prace historyków literatury takich, jak Alina Witkowska czy Tadeusz Linkner, i rozprawy z kręgu historiografii np. Pawła Jasienicy, Aleksandra Brücknera, Aleksandra Gieysztor, a z nowszych religioznawcy Andrzeja Szyjewskiego i innych. Jednak w ostatnich latach publikacji związanych ze Słowiańszczyzną przyrasta. I wydawanych jest dużo książek popularyzatorskich a także opracowań niespełniających w pełni wymogów naukowych, ale i tak znajdujących swoich odbiorców. Na konwentach miłośników fantastyki widać dobrze grupy rekonstrukcyjne odtwarzające nasze współczesne wyobrażenia o życiu dawnych Słowian, mamy także różnego typu gry, słuchowiska (znakomite *Dary bogów* Witolda Jabłońskiego nagrane z udziałem m.in. Wiktora Zborowskiego w roli narratora i Magdaleny Cieleckiej jako bogini Mokosz). Skoro mowa o wierzeniach Słowian to trzeba wymienić także działające w Owidzu (gmina Starogard Gdański) od 2017 roku Muzeum Mitologii Słowian. Muzea przypominają „sztukosłowiańskość” (takie określenie proponuje Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie jako tytuł jednej z wystaw organizowanych w 2021 roku i przypominającej dorobek m.in. Zofii Stryjeńskiej, Stanisława Szukalskiego czy grafiki Stanisława Jakubowskiego i prace wielu innych malarzy z XIX do XXI wieku). Obecnie w tym muzeum są dwie wystawy czasowe *Wielka Lechia – wielka ściema* oraz *Piast survival. Człowiek i las 1000 lat temu*. Poza tym w najnowszych sztukach plastycznych widać powrót do zainteresowania Słowiańszczyzną – dobrze prezentuje to katalog malarstwa polskiego *Słowiański duch we współczesnym świecie* (2020). Warto zwrócić uwagę na podkasty i inne strony w sieci poświęcone podobnej tematyce. Nie można też pominąć zjawiska odnowienia religii o charakterze pogańskim. W kręgu rodzimowierców i innych uznanych grup neopogańskich w różny sposób starają się rekonstruować mitologię słowiańską i odtwarzają obrzędy, korzystając także z dziedzictwa kultury wiejskiej, nie tylko polskiej. Pojęcie ‘słowiańskości’

odnosi się zarówno do dziedzictwa Słowian i ich dziejów, jak również do współcześnie deklarowanej szeroko pojętej wspólnoty krajów słowiańskich, zwłaszcza ich kulturowych więzi (Gulak 2012, 100-140).

Janion interpretuje Słowiańszczyznę jako fantazmat, który w polskiej wyobraźni społecznej od XIX wieku falami powraca, ożywa i powoduje wzrost popularności nawiązań do czasów pogańskich czy wczesnych wieków chrystianizacji naszego rejonu Europy, a także do współczesnych wyobrażeń i prób rekonstrukcji świata wierzeń słowiańskich, zwłaszcza do tzw. mitologii mniejszej obejmującej demonologię i zróżnicowane obyczaje oraz codzienne rytuały, które miały pomagać we współżyciu z tą tajemniczą sferą fantastycznych stworzeń, w których kształtach i charakterach odbijały się ludzkie doświadczenia, obawy, strachy i nadzieje (np. najbardziej rozpoznawalne rusalki, domowe skrzaty i wąpierze, poza tym ubożęta, porońce, utopce, południce, leszy, borowiec, kikimora, żmije, biesy, cicha, strzygi, wiły, rodzanice i wiele innych). Istoty zapożyczone przez pisarzy, twórców gier czy plastyków z bestiariuszy słowiańskich budują w utworach atmosferę niesamowitości i tajemnicy, a także dają poczucie przenikania świata ludzi i przyrody. Poza tym mogą współtworzyć też elementy fantastyki grozy, także dla młodzieży (np. Jakuba Żulczyka *Zmorojewo* i *Świątynia* czy Pauliny Hendel cykle *Żniwiarz* oraz *Zapomniana księga*, gdzie pojawia się także konwencja postapokalipsy). Niesamowitość Słowiańszczyzny zatem doskonale wpisuje się również w estetykę różnorodnych konwencji fantastyki: grozy, baśni, *SF* czy historii alternatywnych.

Popularność *slavic book* możemy też interpretować antropologicznie jako odpowiedź na przyspieszoną globalizację. Odpowiedź, którą jest zwrot ku temu, co lokalne. Zarazem ta odpowiedź stanowi akceptację postkolonialnego stanu, wyraża bowiem pochwałę tego, co może i peryferyjne, „niższe”, „słabsze” w stosunku do dominującego centrum kultury, jednak określa naszą wyjątkową tożsamość i doświadczenia (Burszta 1998, 165-172).

Dobrze to ilustrują wypowiedzi twórców internetowego projektu *Legandy Polskie* (2015-2017), który jest przykładem nowoczesnego brandingu, czyli promocji marki Allegro poprzez mecenat kulturalny obejmujący udaną próbę (dodajmy, że niezakończoną) kreacji uniwersum naszych rodzimych podań i legend. Marcin Dyczak, dyrektor inwestycyjny Allegro, podkreśla: „Żywimy się legendami z Hollywood albo remakami różnych greckich mitów (...) Królową Śnieżkę pewnie sfilmowano ze trzydzieści razy, a z polskimi baśniami, polskimi legendami nigdy tak się nie stało”. (...) polskie baśnie to bardzo pozytywny grunt, na którym można dzisiaj coś nowego zbudować i coś na nowo opowiedzieć, nie zmieniając treści, ale opakowując to w całkowicie nową formę, taką z 2015 roku. Bo my ciągle opowiadamy te same historie. Ciągłe opowiadamy o przedsiębiorczości, o odwadze, o kreatywności, o sile Polaków. Tak po prostu. To tkwi w starych baśniach” (*Legandy Polskie. Making of*, 2016). Zatem chodzi o opowieści, ważne dla naszej kultury i ich bardzo atrakcyjne przedstawienie

z wykorzystaniem różnych mediów, modnych trendów i form popkulturowych (covery, audiobooki, słuchowisko, filmy, powieści i opowiadania).

Projekt *Legendy Polskie* znakomicie zrealizowany przy udziale Tomasa Bagińskiego i znanych aktorek i aktorów – Krystyny Jandy, Roberta Więckiewicza czy Olafa Lubaszenko, modernizuje w krótkometrażowych filmach i coverach opowieści o Bazyliuszku, Jadze, Twardowskim, Smoku Wawelskim. Poza tym w ramach multimedialności zaangażowano także cenionych pisarzy literatury fantastycznej (Radka Raka, Rafała Kosika, Łukasza Orbitowskiego, Michała Cetnarowskiego i in.), stworzono antologię opowiadań stanowiących udane i zaskakujące retellings podań o Borucie i Rokicie, o kwiecie paproci, śpiących rycerzach i żywej wodzie, a także inaczej niż w filmach zostaje opowiedziana jeszcze raz historia Twardowskiego (przez Jakuba Małeckiego) i Bazyliuszka (przez Elżbietę Cherezińską). Rozmach i tematyka projektu, który pozostając artystycznie twórczy, musiał jednocześnie spełnić zadania brandingowego, wskazuje na znaczenie motywów słowiańskich i tradycji dawnych legend, klechd i podań w drugiej dekadzie XXI. wieku.

Dzisiaj widać, że jednak Sapkowski może czasem się mylić. Jeżeli uznać adaptację jego *Wiedźmina* na fabularyzowaną grę komputerową za świadectwo recepcji całego cyklu, to okazuje się, że twórcy z Project RED dodali akcentów słowiańskich (dużo wnosi do gry na przykład muzyka) pomimo innej koncepcji samego autora cyklu. Zatem słowiańskość nade wszystko! Nawet ubogość źródeł i opracowań prasłowiańskich wierzeń, kultury i dziejów nie stanowi przeszkody w rozwoju *slavic book*. Antropologia pomaga zrozumieć jak to jest możliwe. Wojciech Burszta podkreśla, że współczesną lokalność musimy rozumieć inaczej niż tradycyjną. To bowiem lokalność *konstruowana* i tradycja – jak można za Erikiem Hobsbawmem powiedzieć – „na nowo wynaleziona” (Burszta 1998, 164). Ważne, że możemy się z jej treściami i obrazami utożsamiać, uznać za własne, emocjonalnie rezonować. Rozwija się krąg badań pamięci o Słowiańszczyźnie, które uwypuklają kwestie mitycznego charakteru Słowiańszczyzny w powiązaniu również z mityzowanymi słowiańskimi bardzo silnymi więzami z naturą. Inne kategorie, w ramach których interpretuje się Słowiańszczyznę, to pojęcie widma.

Słowiańskości wobec powyższego nie da się doprecyzować znaczeniowo, bywa różnie konceptualizowana. To część naszej polskiej tożsamości, ta która silnie ma nas wyodrębnić, nawet jeśli ujawnia naszą peryferyjność czy niepozorność, jak w przypadku słynnego memu mówiącego o tzw. „przykucu słowiańskim”, w którym liczy się strój – dresowe spodnie, czapka z daszkiem lub kaszkiet, bluza dresowa lub skórzana kurtka. To związek z pradawnością mityzowaną, wyobrażoną, wyraz potrzeby ciągłości, to forma upomnienia się o tę część nas, która zdaje się nie pasować do narracji globalnych, co nas wyodrębnia. To także środkowoeuropejskość jako odrębna tożsamościowo i historycznie część Europy i świata. Ziemowit Szczerek z dozą sceptycyzmu pisał w 2014 roku w eseju o wymownym tytule



*Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*: „W Europie Środkowej odbywa się wielka ucieczka od Zachodu i ucieczka ta faktycznie przypomina bieg lemingów” (Szczerek 2017, 343).

Pozostając przy książce Szczerka, musimy jeszcze wskazać na jeden obszar znaczeń fantazmatu Słowiańszczyzny - na treści i emocje nacjonalistyczne niepozbawione akcentów ksenofobicznych oraz oderwanych od rzeczywistości marzeń o imperialności. Szczerek pisze o *reslawizacji*, która niestety oznacza głównie odrodzenie nacjonalistycznych nastrojów i postaw. Czytamy w *Międzymorzu*, że polowanie na wszystko, co ma być słowiańskie, rodzi wewnętrzne sprzeczności i napięcia między poszczególnymi nacjonalizmami a marzeniem o wielkiej Slavii, między indywidualizmem a marzeniem o wspólnocie całego regionu Europy. „Pod wpływem nacjonalistycznych nastrojów Rurytania zamienia się w Bordurię. (...) nacjonalistyczna Polska nie porozumie się z nacjonalistyczną Litwą czy Czechami, Chorwaci z Serbami etc.” - paradoks jest taki, że nacjonalizm zamyka we własnej nacji, uniemożliwia współpracę z innymi nacjami, a jednocześnie nacjonaści uwielbiają koncepcję Międzymorza, odrębnej części Europy między Bałtykiem, Morzem Czarnym a Adriatykiem. Zatem idea słowiańskiej wspólnoty środkowoeuropejskiej, żeby nie prowadzić do wewnętrznych napięć, musi pozostawać ponad nacjonalizmami (Szczerek 2017, 337-343). Również Maria Janion w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* ostrzegała przed pułapką nacjonalizmu.

### **Zakończenie: jeszcze ujęcie widmologiczne**

Dodajmy na koniec, że kwestie szerokiego dziś zainteresowania Słowiańszczyzną można i sędzę, że należy widzieć nie tylko w omówionej perspektywie różnorodnych medialnie tekstów kultury popularnej oraz w kontekście nowego typu lokalności, opisywanej przez antropologów kultury. Ważne są również koncepcje badań humanistycznych rozwijanych w ramach tzw. „widmologii”. Ten kierunek refleksji w humanistyce zainicjował Jacques Derrida swoją pracą *Prawda w malarstwie*. Chodzi o pokazanie, jak funkcjonujące obrazy świata oparte na kulturowych praktykach, społecznej wyobraźni i emocjach są - można by tak powiedzieć - „ustawicznie nawiedzane” przez „fantomy niespełnionych potencjalności” (Grochowski 2016, 8). Jak w Leśmianowskiej *Balladzie bezludnej*. Derrida zaproponował inne widzenie kreacji znanych chociażby z podań czy fantastyki grozy: duchów, widm, omamów czy upiorów. Pisze o „przywoływaniu duchów”, „halucynogennej fikcji” i „sobowtórze w postaci nawiedzającego upiora” (Derrida 2003, 436-443). Dla niego:

główną cechą widma wydaje się - już na poziomie potocznego rozumienia - niepokojąca zjawiskowość czegoś niematerialnego, co tymczasowo zyskuje zauważalne kształty, niespodziewanie wyłania się z mrocznych zaświatów i znika, powracając w rytmie kolejnych nawiedzeń (jak choćby statek widmo z żeglarskich legend). Nad tą zwyczajową wykładnią nadbudowują się akademickie interpretacje, w których

fantomowa postać ma zwykle stanowić figurę paradoksalnego istnienia poza opozycjami (obecności/nieobecności, ducha/materii, aktywności/bierności, ożywienia/martwoty itp.), które zarazem *jest* i *nie jest*, zawieszona między bytem a niebytem – zauważalne, choć mało uchwytnie (Grochowski 2016, 8-9).

Widmowość ma moc poznawczej mediatyzacji. Wpisuje się w praktykę uobecniania tego, co niewyraźne oraz ontologicznie niepewne czy słabe (w tłumaczeniach tekstów Derridy pojawia się też słowo „widmologia”). Metafory spektralne pojawiają się nie tylko w dziełach literackich, lecz również nieliterackich, zwłaszcza w publikacjach problematyzujących i reinterpretujących kwestie historyczne. Jako przykład może posłużyć głośna praca Jana Sowy *Fantomowe ciało króla*. Gdy wciąż powraca przy dyskusjach nad dziedzictwem dawnych Słowian problem braku źródeł tekstowych i archeologicznych artefaktów prezentujących wiarygodny system ich wierzeń, zasada widmowości pozwala na poważną refleksję nad ruchami neopogańskimi i literackimi próbami wykreowania słowiańskiej mitologii czy też słowiańskiej demonologii.

### **Bibliografia:**

- Burszta Wojciech J., 2020, *Globalizacja i nowa lokalność*, w: *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań, s. 157-172.
- Derrida Jacques, 2003, *Prawda w malarstwie*, Kwietniewska M. (przeł.), Gdańsk.
- Grochowski Grzegorz, 2016 *Wstęp. Nawiedzony numer*, „Teksty Drugie”, nr 2 (numer tematyczny: *Widmologia*), <http://tekstydrugie.pl/news/2016-nr-2-widmologie/> (dostęp: 12.09.2022).
- Gulak Piotr, 2012, *Odradzanie się kultury słowiańskiej w Polsce*, b.d.
- Janion Maria, 2007, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków.
- Kaczor Katarzyna, 2017, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków.
- Krajewska Marta, 2021, *Wezwijcie moich Słowian*, „Nowa Fantastyka”, nr 9 (468), s.73.
- Legendy Polskie. Making of*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=IjvW8Hb-6trg&t=261s> (dostęp: 01.09.2022).
- Muszyński Piotr, 2014, *Dlaczego Słowiańszczyzna nie nadaje się na książkę / grę fantasy?*  
<https://fanbojizycie.wordpress.com/2014/08/23/dlaczego-slowianszczyzna-nie-nadaje-sie-na-ksiazke-gre-fantasy/>
- Parowski Maciej, 2016, *Fantastyki słowiańskie. Fantastyka w literaturach słowiańskich. Idee / koncepty / gatunki*, Polak A. (red.), Karwacka M. (współpraca), Katowice, s. 9-22.
- Plata Tomasz, 2017, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa.
- Ruszczyńska Marta, 2015, *Słowianie i słowianofile. O słowianofilskich dyskusjach w literaturze polskiego romantyzmu*, Kraków.

Sapkowski Andrzej, 1993, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka”, nr 5(128), <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/17/pirog-albo-nie-ma-zlota-w-szarych-gorach/> (dostęp: 16.09.2022).

*Slavic book. Książki z motywami słowiańskich wierzeń*,  
<https://slavicbook.pl/spis-tresci/>.

Szczerek Ziemowit, 2017, *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową*, Wołowiec.

### **O Autorce:**

**Monika Brzóstowicz-Klajn**, prof. UAM, doktor habilitowana, kierowniczką Zakładu Semiotyki Literatury Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, stypendystka Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (1996), współautorka haseł do *Słownika realizmu socjalistycznego* (pod red. Z. Łapińskiego i W. Tomasika, 2004). Opublikowała rozprawy *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej* (1998), *Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli utopia i utopijność w polskim socrealizmie* (2012). Zajmuje się również problematyką związków między literaturą fantastyczną a historią. Współredaktorka numeru tematycznego *Kalejdoskop fantastyki „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Seria Literacka”*, 2016, nr 28 (48). Członkini jury Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego.





# Postmodernistyczny palimpsest: *Legandy Polskie. Operacja „Bazyliszek”*

A postmodern palimpsest:  
*Polish Legends. Operation Basilisk*

Katarzyna Kaczor

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0003-2897-2904

**Abstract:** This article is a case study presenting an analysis and interpretation of the short film *Operation Basilisk*, produced as part of the ‘Polish Legends’ project, representing the convention of New Adventure Cinema. Its aim is to trace the multifaceted nature of the transtextual relations used by the filmmakers in order to realize a high quality popular culture text representative of convergence culture and to show the resulting connotations of the terms ‘Polish’ and ‘Slavic’.

**Key words:** Polish Legends, Polish popular culture of the 21st century, T. Bagiński, *fantasy*, New Adventure Cinema

**Streszczenie:** Artykuł jest studium przypadku przedstawiającym analizę i interpretację zrealizowanego w ramach projektu „Legandy Polskie” filmu krótkometrażowego *Operacja „Bazyliszek”* reprezentującego konwencję Kina Nowej Przygody. Jego celem jest prześledzenie wieloaspektowości wykorzystywanych przez twórców relacji transtekstualnych w celu zrealizowania reprezentatywnego dla kultury konwergencji wysokojakościowego tekstu kultury popularnej i ukazanie wynikających z tego konotacji pojęć ‘polski’ i ‘słowiański’.

**Słowa kluczowe:** Legandy Polskie, polska kultura popularna XXI w., T. Bagiński, *fantasy*, Kino Nowej Przygody

„Nazywam się Kołodziej. Boguś Kołodziej”, również w ten sposób można by zatytułować *Operację „Bazyliszek”* (2016), krótkometrażowy film fabularny będący kolejną odsłoną „Legend Polskich” (Kaczor 2017, 66-68)<sup>1</sup> –

<sup>1</sup> „Legandy Polskie” są projektem literacko-filmowo-muzycznym realizowanym w ramach kampanii marketingowej marki Allegro, jako podmiotu finansującego. Składają się na nią zrealizowane przez Powergraph i reprezentowane przez Tomasza Bagińskiego Platige Image: wydany w formie ebooka tom opowiadań fantastycznych *Legandy polskie* (Jakuba Małeckiego *Zwyczajny gigant*, inspirowany *Panem Twardowskim*; Elżbiety Cherezińskiej *Spójrz mi w oczy* inspirowane legendą o bazyliszku, Radka Raka *Kwiaty paproci*, Rafała Kosika *Snięci rycerze* inspirowane legendą o śpiących rycerzach, Robert M. Wegnera *Milczenie owcy* inspirowane legendą o smoku wawelskim i Łukasza Orbitowskiego *Niewidzialne* inspirowane *Żywą wodą* – oraz *Wywiad z Borutą* Michała Cetnarowskiego i Łukasza Orbitowskiego), audiobook *Wywiad z Borutą*; seria wyreżyserowanych przez Tomasza Bagińskiego filmów krótkometrażowych: *SMOK* (premiera 30 listopada 2015), *Twardowski* (premiera 15 grudnia 2015), *Twardowski 2.0* (premiera 16 września 2016), *Operacja „Bazyliszek”* (9 listopada 2016), *Jaga* (9 grudnia 2016); zilustrowane teledyskami *covery* należących do kanonu

pierwszego polskiego supersystemu rozrywkowego konsekwentnie konstruowanego w oparciu o strukturę opowieści transmedialnej (Jenkins 2007, 95-96; Kaczor 2017, 66), którego warstwa fabularna została stworzona z motywów zaczerpniętych z polskich podań i legend (Kaczor 2017, 65-69), zaprezentowana w narracjach nawiązujących do gatunków literatury tradycyjnej (baśń) (Kaczor 2017, 69-74) oraz współczesnych konwencji literackich (*fantasy*, *cyberpunk*) i kina gatunkowego (*science fiction*, *space opera*, Kina Nowej Przygody) (Kaczor 2017, 69-74; Kaczor 2021, 189-204). Taki sposób konstruowania opowieści rodzi pytania zarówno o motywacje doboru oraz zakresy przekształceń i wzajemnych powiązań pomiędzy wykorzystywanymi przez twórców motywami, jak i kreowane w ten sposób znaczenia.

W *Operacji „Bazyliszek”*, której protagonistą jest Boguś Kołodziej, twórcy z Platige Image połączyli motywy zaczerpnięte z pochodzącego z *Kroniki polskiej* Galla Anonima podania o Piaście Kołodzieju (Anonim 1989, 12-14) i z zawartej w *Gawędkach w Nowym gabinecie powieści* Stanisława Sierpińskiego legendy o bazyliisku (Sierpiński 1842, 119-127). Poddali je z reinterpretacji w formule Kina Nowej Przygody, którego cechami dystynktywnymi są: „komercyjność, widowiskowość, zwrot ku gatunkom popularnym (...) i towarzysząca temu obecność pastiszu” (Szyłak 2011, 8). Uwzględniając te założenia, dokonam analizy i interpretacji *Operacji „Bazyliszek”* w kontekście:

1. wypracowanego przez uniwersum „Legendy Polskie” modelu tworzenia kolejnych odsłon cyklu, według wyrażonej przez Tomasza Bagińskiego idei:

Staramy się reanimować taką dobrą, mainstreamową (...) rozrywkę głównego nurtu, która nie jest za głupia, nie jest też za mądra. Ale jest zrobiona z taką uwagą na widzu i z takim szacunkiem do widza, że widz jest stanie to docenić (*Legendy Polskie. Kulisy projektu* 2016, 0:02:10-0:02:40),

2. zakresów wykorzystania tekstów źródłowych,
3. cech gatunkowych baśni,
4. wskazanej konwencji filmowej, co skutkuje stworzeniem tekstu o strukturze palimpsestu, którego twórcy w celu podniesienia poziomu widowiskowości przez intensyfikację wrażeń odbiorców wykorzystują wszystkie wskazane przez Gerarda Genetta rodzaje relacji tekstualnych: intertekstualności, paratekstualności, metatekstualności, hipertekstualności i architekstualności (Genette 1996, 317-329).

---

polskiej muzyki rozrywkowej m.in.: *Alei gwiazd*, *Mój jest ten kawałek podłogi* i *Jaskółki uwięzionej*, rozwijające wątki: diablidy Lucy (*Twardowsky i Twardowsky 2.0*), policjanta Eugeniusza Bardachy (*Operacja „Bazyliszek”*) i Jagi (*Jaga*), oraz zrealizowane przez Platige Image materiały filmowe ukazujące kulisy produkcji; wszystkie opublikowane w Internecie na stronie projektu [www.legendy.allegro.pl](http://www.legendy.allegro.pl) oraz dostępnym na YouTube w kanale Allegro <https://www.youtube.com/c/allegro>.

Zarazem nie podejmę omówionej już kwestii mechanizmów kreacji supersystemu „Legendy Polskie” jako realizowanego na zlecenie polskiej platformy e-handlu Allegro przez Tomasza Bagińskiego i Platige Image projektu literacko-filmowego-muzycznego podkreślającego polskość marki (*Legendy polskie. Kulisy projektu* 2016; Kaczor 2017, 66-69).

### **Operacja „Bazyliszek” a cykl „Legendy Polskie”**

*Operacja „Bazyliszek”* jest czwartym z serii krótkometrażowych filmów zrealizowanych w ramach projektu „Legendy Polskie”. Jednakże w odmienności od *SMOKA* (2015), *Twardowsky’ego* (2015) i *Twardowsky’ego 2.0* (2016) jej scenariusz autorstwa Dominika L. Marca nie nawiązuje do żadnego z tekstów z opublikowanego w 2016 roku tomu *Legendy polskie*<sup>2</sup> (Rak [et al] 2016). Będąc całkowicie oryginalnym, w sposób analogiczny jak poprzednie odsłony cyklu, przywołuje motywy emblematyczne dla polskiego legendarium, wykorzystując postaci i przypisane im znaczenia w współczesnej formie, w celu stworzenia kolejnej egzemplifikacji hasła projektu: „Legenda o odwadze, sile, ambicji, empatii, sprycie, dumie. O nas” (*Legendy polskie. Kulisy projektu* 2016, 0:00:35). Wymienieni w pierwszej polskiej kronice Piast Kołodziej i jego żona Rzepicha oraz zaczerpnięty z warszawskiej legendy bazyliszek, ze względu na swoje znaczenia: protoplaści pierwszej polskiej dynastii i bestia strzegąca skarbów w podziemiach polskiej stolicy, mają aspekt tożsamościowy w odniesieniu do grupy docelowych odbiorców kampanii i podkreślają rodzimy charakter marki finansującej projekt. Zarazem ich postaci stają się reprezentacjami (bohaterowie *Operacji „Bazyliszek”* Boguś Kołodziej i Eugeniusz Bardacha) i efektami (wykreowanie ekranowego bazyliszka oraz zrealizowanie całego cyklu w formule niefunkcjonującego dotąd na gruncie kinematografii polskiej wysokojakościowego widowiska filmowego opartego na wykorzystaniu efektów specjalnych w konwencjach kina gatunków operujących fantastyką) odwagi i kreatywności w zakresie podejmowania wyzwań.

Za sprawą pary protagonistów – Bogusia Kołodzieja i Rzepichy – świat przedstawiony „Legend Polskich” zostaje rozszerzony o mitologiczny żywioł słowiański, który będzie konsekwentnie eksploatowany przez twórców również w następnej odsłonie cyklu, *Jadze*, a konkretyzowane w poprzednich produkcjach pola semantyczne określeń Polak i polski zostają dopełnione o wskazanie pierwotnego źródła pochodzenia przypisanego im swojego potencjału: „Oto ja, Boguś Kołodziej. W tej bajce jestem jak Polak. Słowiańsko wkurwiony” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:11:40-0:11:50) i swoistego ujednoznacznienia: polski = słowiański. Za sprawą miejsca akcji uniwersum powiększa się o nową lokację – leśne ostępy gdzieś pod

<sup>2</sup> Mimo że w tomie opublikowano przywołujące motyw bazyliszka opowiadanie *Spójrz mi w oczy* E. Cherezińskiej, scenarzystki *Operacji „Bazyliszek”* w odmienny sposób nawiązali do warszawskiej legendy o bazyliszku, wykorzystując jej aspekt lokalizacyjny i tradycyjną ikonografię bazyliszka odrzucając tym samym jej cyberpunkową reinterpretację i kreując odmienną, osadzoną w realiach współczesnej Polski; zob. Cherezińska E., 2015, *Spójrz mi w oczy*, w: Rak R. [et al], 2015, *Legendy Polskie*, Warszawa, s. 28-71, (on-line) <http://legendy.allegro.pl/> (dostęp: 06.08.2022).

Warszawą; a grono jego bohaterów i bestiarium o nowe postacie: milicjanta/policjanta Eugeniusza Bardachę, policjanta Bogusia Kołodzieja, będącą agentką Żelaznej Góry Rzepichę i bazyliuszka. Przy czym narracja konstruowana jest tak samo, jak miało to miejsce w poprzednich odsłonach cyklu (Kaczor 2017; 2021), w oparciu o właściwe współczesnej kulturze popularnej zjawiska: widowiskowość, ironię i wskazywaną przez Simona Reynoldsa retromanię (Reynolds 2018). W konsekwencji czego *Operacja „Bazyliuszek”* wpisuje się w horyzont oczekiwań odbiorców ukształtowany poprzednimi produkcjami cyklu i jednocześnie go przekracza na płaszczyźnie filmowej realizacji, kreując pierwsze w polskiej kinematografii w pełni cyfrowo wygenerowaną postać bestii, wchodzącą w fizyczne interakcje z postaciami odtwarzanymi przez aktorów (*Legandy Polskie. Making of filmu Operacja „Bazyliuszek”*. Allegro 2016, 0:03:35:0:04:30).

### 1. Trzy stopklatki, czyli prolog

Fabula opowieści o pierwszym spotkaniu Bogusia Kołodzieja i Rzepichy oraz pokonaniu przez nich bazyliuszka jest następstwem epilogu *Twardowsky'ego 2.0*, kiedy na skutek przeprowadzonego przez Jana Twardowskiego ataku hackerskiego na serwery polskiego piekła w Raczkach, uciekają z niego lokalne bestie i demony (*Twardowsky 2.0* 2016, 0:19:39). Jednakże twórcy *Operacji „Bazyliuszek”* zaczynają prezentację swojej opowieści od przysłowiowego środka – w pierwszej scenie, pełniącej funkcję prologu antycypującego późniejsze w porządku narracji zdarzenia i swobodnego *cliffhanger*a, wzbudzającego u odbiorcy ciekawość tego, co będzie dalej, ukazany jest moment konfrontacji pary ludzi z bazyliuszkiem, czemu towarzyszy seria następujących po sobie trzech stopklatek, która nie służy ukazaniu jej finału, lecz przedstawieniu przez Bogusia uczestników zdarzenia:

Moment. Ten kudłaty, to ja, Boguś Kołodziej; w tej bajce robię za rycerza. A to laska, którą próbuję uratować; kiedyś miałabym za to pół królestwa. No i jest kurczak na sterydach, zaraz zamieni mnie w kamień (*Operacja „Bazyliuszek”* 2016, 0:00:20-0:00:38),

i ujawnieniu widzom czterech dominant kształtujących ukazywaną opowieść, którymi są: ironiczny dystans, polskie legendarium, schemat narracyjny baśni i poetyka Kina Nowej Przygody.

Narracja Bogusia przypisuje trójce antagonistów jednoznaczne, znane już ze *SMOKA* (Kaczor 2017, 71-73), właściwe baśni role: bohatera/wybawiciela – potwora/agresora – ofiary/księżniczki, związek z którą jest nagrodą dla bohatera, inicjując tym samym transtekstualną grę z przywołanym w ten sposób schematem gatunkowym baśni, wykorzystanymi podaniami i poetyką Kina Nowej Przygody. Istotny jest fakt, że tylko Boguś przedstawia się jako Kołodziej. Tożsamość bohaterki natomiast jest implikowana na podstawie analogii jej relacji z bohaterem i sylogizmu – kobietą, z którą był

związany Kołodziej, była Rzepicha => kobieta, w której zakochał się Boguś Kołodziej jest Rzepichą, co konsekwentnie jest podtrzymywane przez całą narrację i tożsamość bohaterki nie zostaje określona wprost w żadnej następnej scenie, ale dla uważnego widza twórcy zamieścili tę informację w napisach końcowych filmu (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:15:13). Czym jest ptakopodobna bestia, która wzrokiem zamienia w kamień, wobec mnogości funkcjonujących przedstawień bazyliszka, skutkujących niskim poziomem jego rozpoznawalności, widzowie dowiedzą się razem z Bogusiem, kiedy w jednym z następnych ujęć Rzepicha wyjaśni mu, z czym się mierzy (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:10:17-0:10:25). Istotniejszym w tej sekwencji jest ukazanie jej przerażającego wizerunku z padającym z *offu* komentarzem „No i jest kurczak na sterydach, zaraz zamieni mnie w kamień” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:00:32-0:00:36), co jest manifestacją właściwych poetyce Kina Nowej Przygody ironii i widowiskowości.

Pierwsza sekwencja *Operacji „Bazyliszek”* jednoznacznie określa sposób kreowania opowieści, opowiedzianej kolokwialną polszczyzną, ironiczną, a jednocześnie będącej postmodernistycznym pastiszem baśni, czyli według Fredericka Jamesona parodią pozbawioną „ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu prześmiewczości” (Jameson 1997, 195), wymierzonego w zniszczenie jej pierwotnego sensu, jakim jest ugruntowanie wiary odbiorców w sprawczość działań bohatera. Strawestowana baśń staje się bajką – jak podaje *Słownik języka polskiego* – „opowiadaniem o treści fantastycznej”<sup>3</sup>, wykorzystującym motywy dystynktywne dla trawestowanego gatunku: prostaczka ocalającego świat przed bestią; fantastyczne zwierzę; magiczne artefakty; trzykrotność podjętej próby; spotkanie z księżniczką, będące nagrodą za dokonanie bohaterskiego czynu i w którym twórcy w miejscu baśniowej cudowności wprowadzają za pomocą monstrualnego bazyliszka mającą wywoływać przerażenie właściwą fantastyce grozy niesamowitość<sup>4</sup>, lecz mimo tych wszystkich działań sens baśniowego wzorca, jak wykażę niżej, zostaje utrzymany.

W ten sposób twórcy „Legend Polskich” przystępują do realizacji ilustracji idei: legendarny polski bohater staje się pogromcą legendarnej polskiej bestii. Kreują fabułę będącą połączeniem elementów pochodzących z dwóch nieprzystawalnych do siebie opowieści: pochodzącego z pierwszej polskiej kroniki podania o Piaście Kołodzieju i z warszawskiej legendy miejskiej o bazyliszku. Z pierwszej zapożyczają parę bohaterów, z drugiej maskarę i sposób jej pokonania, przy jednoczesnym skonstruowaniu historii według schematu narracyjnego baśni i w poetyce Kina Nowej Przygody, co umożliwia ograniczoną tylko inwencją twórców postmodernistyczną zabawę cytatami, aluzjami, schematami narracyjnymi i wizualnymi.

<sup>3</sup> *Bajka* (hasło w:) *Słownik języka polskiego* (online) <https://sjp.pwn.pl/szukaj/bajka.html> (dostęp: 31.12.2022). W taki sposób również ‘baśń’ definiuje Kubisiak M., 2012, *Baśń* w: Gazda G. (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Nowe wydanie, Warszawa, s. 101-102.

<sup>4</sup> Szerzej o rozróżnieniu pomiędzy baśniową cudownością, właściwą grozie niesamowitością i opartą na motywacji racjonalnej fantastyką naukową w: Caillois R., 1967, *Od baśni do science fiction*, Lisowski J. (przeł.), w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa, s. 29-65.



Ostatnie zdanie wypowiedzi Bogusia: „Dobra, od początku” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:00:38) uruchamia retrospekcję i pozwala opowiedzieć tę historię w sposób linearny; ukazać jak doszło do konfrontacji z bazyliiszkiem, w jaki sposób ona przebiegała i jaki był jej finał. Przy czym każda z dziesięciu scen, za pomocą których wykreowano tę opowieść, ma swoją dominantę i oferuje odbiorcom inny rodzaj atrakcji. Dla czytelności wywodu, by to pokazać, przeanalizuję je, dokonując ich podziału na sekwencje według ich funkcji fabularnej.

## 2. Na jeziorze, czyli przedakcja

Opowieść o pierwszym spotkaniu Bogusia Kołodzieja i Rzepichy zaczyna się tak: „Za siedmioma marketami, za pięcioma parkingami... Właściwie to niedaleko Warszawy” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:00:41-0:00:48), kiedy oddający się wędkowaniu na znajdującym się gdzieś w pobliżu Warszawy leśnym jeziorze młodzieniec z przyszłością, Boguś Kołodziej, i mężczyzna z przeszłością, jego wuj Eugeniusz Bardacha, słyszą grzmoty, a na horyzoncie dostrzegają erupcję pyłów i gazów, czemu towarzyszą bijące z wnętrza ziemi w powierzchnię jeziora pioruny, wywołujące swoiste jeziorne tsunami i masowe śnięcie ryb, określone przez Eugeniusza „Rybokalips[ą]” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:01:16).

W ten sposób twórcy „Legend Polskich” tworzą fabularne połączenie pomiędzy *Twardowskim 2.0* a *Operacją „Bazyliszek”*, przenosząc akcję z głębi Polskiego Piekła na powierzchnię Ziemi i wprowadzając do kreowanego uniwersum nową lokację. Czynią to w analogiczny sposób jak w *Twardowskim 2.0*, kiedy przenieśli miejsce akcji z Księżyca do Raczek. Wykorzystano w tym celu element unifikujący przestrzeń i wskazano, że przedstawiane miejsce zdarzeń może być wszędzie – w *Twardowskim 2.0* funkcję tę pełnił ikoniczny pejzaż polskich pól (*Twardowsky 2.0* 2016, 0:00:29, 0:01:08-0:01:15, 0:09:22-0:09:28) a w *Operacji „Bazyliszek”* quasi-baśniowa fraza „za siedmioma marketami, za pięcioma parkingami” – jednocześnie je konkretyzując przez dookreślenie lokalizacji: bliżej niezidentyfikowana wieś Raczki i „gdzieś niedaleko Warszawy”.

Zaprezentowana zostaje ponadto skonstruowana w oparciu o sieć binarnych opozycji para męskich bohaterów, charakterystyka której będzie rozwijana następnym sekwencjach.

## 3. Na biwaku, czyli zawiązanie akcji

W następnej scenie przy brzmiącym z *offu* *Nigdy więcej* Piotra Szczepanika (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:01:20-0:01:38) nasi bohaterowie biwakują w okolicach pobliskiej drogi. Przy zaparkowanym białym polonzie mistral, dwóch pojedynczych namiotach i kocherze, siedzą przy ognisku, pieką ryby i pijąc bimber, prowadzą nocne Polaków rozmowy na temat samotności i przemijania (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:01:34-0:01:18), kiedy nieoczekiwanie w pobliżu przejeżdża zmierzający w kierunku miejsca



eksplozji konwój oznakowanych runami wozów transportowych z Kamiennej Góry (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:02:20-0:02:32). Po konsumpcji samogonu, śpiący przy ognisku przy wtórce przelatującego mu nad głową przeszukującego las śmigłowca (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:03:00-0:03:20) Boguś śni obraz znajdującego się na końcu świata drzewa, w konarach którego ukazuje mu się twarz nieznanym kobiecie (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:03:24-0:03:42). Obudzony odgłosem buksujących w koleinach kół, śpieszy z pomocą i dostrzega za kierownicą bohaterkę swojego snu, która zignorowawszy jego propozycję popchania auta, odjeżdża bez słowa, co bohater kwituje *bon motem* „Jeśli spotkacie dziewczynę, która dopiero co wam się przyśniła, to zła wódka” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:03:49-0:03:57). Romantyczne zainteresowanie Bogusia Eugeniusz komentuje stwierdzeniem o takim samym początku jego nieszczęśliwego małżeństwa, co nie studzi emocji młodzieńca.

Przytoczona sekwencja ujawnia, że kreowana opowieść jest rozwijana na podstawie kolejnych binarnych opozycji. Nieustannemu konfrontowaniu młodości i dojrzałości, fizycznej atrakcyjności i nieatrakcyjności, sposobów postrzegania świata, reagowania i spostrzeżeń Bogusia i Eugeniusza dotyczących życia, towarzyszyć będą opozycje ich historii miłosnych – zniszczonego przez prozę życia związku Eugeniusza i będącego przeznaczeniem uczucia Bogusia i Rzepichy, na co wskazuje motyw profetycznego snu i pojawiający się w nim obraz kosmicznego drzewa – oraz poziomu profesjonalizmu i nowoczesności wyposażenia reprezentantów obu instytucji interwencyjnych: polskiej policji i Żelaznej Góry. Przy czym żaden z tych elementów nie ma charakteru oryginalnego: wizerunek obu policjantów jest konstruowany zgodnie z funkcjonującym stereotypem utrwalonym w polskich tekstach kultury popularnej, topos przeznaczenia bohatera ma charakter mitologiczno-baśniowy, a motyw oddziały z Żelaznej Góry nawiązuje do noszącego na swoich płaszczach runę gromu Zakonu Łabędzia z *steampunkowego* cyklu „Ostatnia Rzeczpospolita” Tomasza Kołodziejczaka (Kołodziejczak 2006)<sup>5</sup>.

Prezentując obozowisko bohaterów, twórcy *Operacji „Bazyliszek”* charakteryzują ich w analogiczny sposób, jak uczynili to w *Twardowskim*, kreując wewnątrz zamieszkiwanej przez niego stacji na Księżycu (*Twardowski* 2015, 0:01:15-0:01:45), a w *Twardowskim 2.0* gabinet Boruty (*Twardowski 2.0* 2016, 0:15:00-0:15:15). Wykorzystując w scenografii biwaku emblematyczne dla Polski ostatniej dekady PRL-u przedmioty: poloneza, namioty i kocher, konsekwentnie realizują paradygmat „Legend Polskich” w dwóch aspektach: kreacji kolejnych epizodów cyklu w oparciu o właściwy mu schemat, co stanowi egzemplifikację zdefiniowanego przez Umberta Eco w *Innowacji i powtórzeniu* mechanizmu właściwego serialowi (Eco 1990),

<sup>5</sup> Zakon Łabędzia został wykreowany w opowiadaniu *Piękna i graf* (Kołodziejczak 2006). Ponadto cykl „Ostatnia Rzeczpospolita” Tomasza Kołodziejczaka tworzą: tom opowiadań *Czerwona mgła* (Kołodziejczak 2012) oraz powieści *Czarny horyzont* (Kołodziejczak 2010) i *Biała reduta* (Kołodziejczak 2015).

i konsekwentnego wpisywania kreowanego uniwersum w **spektrum zjawisk właściwych współczesnej kulturze popularnej i funkcjonowaniu nowych mediów**, którym w tej sekwencji jest **retromania** (Nowak 2015, 356-357), przejawiająca się przywoływaniem za pomocą wskazanych rekwizytów wyobrażenia przeszłości<sup>6</sup>.

Trzecią kwestią, na którą należy zwrócić uwagę, jest **stymulowanie przez twórców Operacji „Bazyliszek”** właściwej kulturze konwergencji **epistemofilii** (Jenkins 2007, 97-98). Użycie w funkcji rekwizytów wykorzystanych wcześniej w innych produkcjach: ikonicznego białego poloneza porucznika Borewicza z serialu TVP *07 zgłoś się* (1976-1989) i odbiornika radiowego Twardowsky model: KK-9 (Kaczor 2021, 196-197), z którego płyną informacje o trwających od poprzedniego dnia na Mazowszu niezwykłych zjawiskach pogodowych (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:04:50-0:05:00), czy strawestowanych cytatów np. legendarnego „To zła kobieta była” z *Psów* (0:12:48-0:12:56), jako „to zła wódka [była]” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:03:50-0:03:56), stwarza odbiorcom możliwość: rozpoznawania, śledzenia przekształceń i intertekstualnych gier, odkrywania powiązań wewnątrz samego uniwersum, a także podjęcia poszukiwań, gromadzenia i katalogowania informacji, co według stwierdzenia Jenkinsa stymuluje podniesienie poziomu satysfakcji odbiorców, który jest wprost zależny od stopnia ich zaangażowania w aktywne uczestnictwo (Jenkins 2007, 25).

#### 4. U wrót piekieł, czyli rozwinięcie akcji

Niezrażony zignorowaniem przez nieznajomą, Boguś – po porannym przejrzeniu się w służącym mu za lusterko wyświetlaczu telefonu i spakowaniu całego obozowiska do poloneza mistral – razem z wujem wyrusza sprawdzić, „Co tam się dzieje?” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:05:10-0:05:15). Zostawiwszy śpiącego Eugeniusza w aucie, Boguś w opuszczonym obozie odkrywa rozłożoną mapę Polski z naniesionymi na nią punktami wystąpienia anomalii, których położenie tworzy wierzchołki pentagramu; wyciąga i zawiesza na szyi odznakę policjanta; dostrzega skrzynię z magicznymi artefaktami, co skutkuje wysnuciem wniosku, że jest to „Sekta jakaś. Fanklub Behemota” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:06:40-0:06:42), oparte o ciężarówkę lustra oraz znajdującą się na jego skraju rozpadlinę. Tym samym to, co funkcjonowało dotąd w polszczyźnie jako przysłowiowe, czyli rozwarcie wrót piekieł i rozstąpienie się ziemi, w XXI w. zyskało wymiar rzeczywisty, czemu w *Twardowskim 2.0* towarzyszył tylko odgłos rozstępującej się ziemi i unosząca się z rozpadliny para (*Twardowsky 2.0* 2016, 0:09:36-0:09:47), a w *Operacji „Bazyliszek”* obserwowane wcześniej przez łowiących na jeziorze bohaterów erupcje pyłów i gazów oraz bijące z wnętrza ziemi pioruny (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:00:54-0:00:58).

Wyruszenie i przybycie Eugeniusza i Bogusia do obozu Żelaznej Góry ma cztery funkcje:

<sup>6</sup> Zob. spostrzeżenie F. Jamesona na temat „filmu nostalgicznego” (Jameson 1996, 197-198).

1. rozwija opozycję pomiędzy reprezentowanymi przez nich typami postaci: wywiezionej z polskiego kina lat 90. XX w. postaci milicjanta/policjanta, będącego opuszczonym mężczyzną po przejściach, z problemem alkoholowym, kreowanego m.in. w twórczości Waldemara Pasikowskiego, z towarzyszącym mu nieskażonym abnegacją młodszym adeptem policyjnego fachu;
2. za pomocą wykorzystanego rekwizytorium charakteryzuje Żelazną Górę, kreując właściwą *urban fantasy* opozycję racjonalnego i fantastycznego (Clute 1998, 975), z tym że realia miasta zostają zastąpione mazowieckim lasem i za pomocą magicznych artefaktów skojarzonych z sektą i satanizmem kodyfikowanym przez przywołanie „Behemota”, wprowadzając pierwiastek właściwej horrorowi niesamowitości;
3. eksponuje dwa rekwizyty: białego poloneza mistral i lustro, które będące reprezentacjami wprowadzonych opozycji, zgodnie z prawami poetyki dramatu (Kijowski 1977) zostaną wykorzystane w kulminacyjnym momencie akcji;
4. ukazując mapę i krawędź rozpadliny, wizualizuje wskazywane przez Rogera Caillois właściwe fantastyce grozy „rozdarcie”, przez które do rzeczywistości wdziera się niesamowitość (Caillois 1967, 32-33).

W następnej sekwencji wiedziony ciekawością, schodzący na dno rozpadliny Boguś, niczym Alicja wchodząca do króliczej nory, odkrywa nieznaną sobie i odbiorcom niesamowity świat. Widząc skamieniałe z przerażenia ludzkie postacie, będąc świadkiem, zamienia w kamień uciekającego mężczyznę, słysząc w głowie słowa złowróznej, wypowiedzianej dziecięcym głosem wyliczanki „Kto tu przyszedł, ten nie wróci... Zaraz w kamień się obróci...” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:08:46-0:08:50), nie słucha ratującej się ucieczką kobiety, krzyczącej do niego: „Uciekaj durniu!” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:09:02), i dopiero ujrawszy wyłaniające się z ciemności ptasie oblicze bestii, stwierdzając: „No bez jaj!” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:09:14-0:09:26), dołącza do wpinającej się po skalnej ścianie towarzyszki, a bazyliszek rusza za nim. Wykorzystane motywy: skamieniałe postacie, umykająca przed zagrożeniem kobieta, złowrózba wyliczanka oraz wyłaniająca się z ciemności przerażająca głowa bestii, w skonwencjonalizowany, a przez to łatwy do rozpoznania dla odbiorcy sposób wskazują, że bohater nie trafił do świata baśni, lecz horroru, a moment zwrotu akcji potwierdza zmianę konwencji kreowanej opowieści.

## 5. Konfrontacja z potworem, czyli kulminacja akcji

Kolejna, rozgrywająca się na powierzchni sekwencja ma charakter kulminacyjny nie tylko ze względu na ukazanie będącej centralnym punktem akcji konfrontacji bohatera i potwora, w wyniku której zostaje on

pokonany, ale też na skutek spełnienia, zgodnie z zasadą „zobaczycie to, czego wcześniej nie widzieliście”, właściwego Kinu Nowej Przygody kryterium widowiskowości zarówno w warstwie wizualnej, jak i przez przywołanie kolejnych hipotekstów oraz rozwinięcie i kontaminację wprowadzonych wcześniej motywów.

Kiedy trójka antagonistów znajduje się na powierzchni, Boguś poinstruowany przez Rzepichę, że bazyliszka można pokonać lustrem, z impetem roztrzaskuje na jego głowie zwierciadło, nie czyniąc mu krzywdy (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:10:10-0:10:34). Ponieważ, ku zaskoczeniu bohatera, pierwsza z prób unicestwienia maskary kończy się niepowodzeniem, niespodziewanym wybawcą okazuje się obudzony ze snu Eugeniusz, który z okrzykiem „Na pohybel skurwysynu!” rozpędzonym polonezem strąca ją w rozpadlinę (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:10:36-0:10:41), jednoznacznie swoim rajdem i wojskową kurtką M65 przywołując bohatera popkultury PRL-u, ścigającego przestępców polonezem porucznika milicji obywatelskiej Sławomira Borewicza. Ale gdyby młodszy odbiorcy nie rozpoznali hipertekstualnej gry, w następnym ujęciu Boguś dokonuje prezentacji wuja, który przedstawia się Rzepiszem „Szybki i wściekły” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:10:55), przywołując nowszą serię filmów akcji, których fabuła stanowi pretekst do prezentacji możliwości i sposobów niekonwencjonalnego wykorzystania rozpędzonego auta<sup>7</sup>. Co ze względu na fizyczną nieatrakcyjność Eugeniusza oraz rzeczywiste możliwości jego auta wywołuje efekt komiczny, wzmocniony pytaniem Rzepichy: „Pan jest pijany?” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:10:57).

I kiedy zagrożenie wydaje się zażegnane, a Bardacha ogląda obóz i wyjmując ze skrzyni z magicznymi utensyliami pióro sokoła, mówi do Kołodzieja: „Jedźmy na safari!” (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:10:09), niczym za wypowiedzeniem zaklęcia z rozpadliny nieoczekiwane wyskakuje maskara i opowieść na powrót zaczyna się toczyć według baśniowo-legendarnego schematu, z właściwą mu trzykrotnością próby podejmowanej przez bohatera. Znokautowawszy obu policjantów, bazyliszek zwraca się ku Rzepiszem, a ogłuszony Boguś powraca do swojego snu, w którym dotykając oddzielającej śnione drzewo bariery, wypowiada słowa: „Oto ja. Boguś Kołodziej. W tej bajce jestem jak Polak. Słowiańsko wkurwiony”, a na jego dłoni pojawia się symbolizująca siłę, żarząca się runa *thurizas* (*Operacja „Bazyliszek”* 2016, 0:10:26-0:10:50), potwierdzając zaistniałą przemianę i zmianę jego statusu. Tym samym wpisany w strukturę narracyjną *Operacji „Bazyliszek”* sen, powielający zdefiniowaną przez Josepha Campbella strukturę *monomitu* (Campbell1997, 34), okazuje się mieć dla nie tyle odkrywającego, ile potwierdzającego swoją tożsamość bohatera charakter inicjacyjny, co analogicznie, jak ma to miejsce w wypadku Luka w *Gwiezdnym wojnach* (1977), wiąże się z uznaniem przez bohatera

<sup>7</sup> Seria dziewięciu zrealizowanych w latach 2001 – 2019 filmów fabularnych, zainicjowana obrazem *Szybki i wściekły* (2001).



swojego pochodzenia i wynikającego z niego potencjału. Tym samym Boguś, jako bohater mitu, by móc wykorzystać wynikający z pochodzenia potencjał i zrealizować swoją misję, najpierw musi potwierdzić swoją tożsamość.

Kiedy Boguś odzyskuje przytomność, bazyliszek zgodnie ze swoją naturą próbuje telepatycznie nakłonić Rzepichę, by spojrzała w jego oczy i skamieniała. Wtedy też zostaje odciągnięty od niej przez Kołodzieja zaczerpniętym z internetowego wirala okrzykiem „Forfiter”, co zamyka retrospekcję i jednocześnie inicjuje kontynuację prologu, czyli opowieści o bohaterskim czynie Bogusia Kołodzieja – uratowaniu Rzepichy i pokonaniu potwora.

W ostatniej konfrontacji zantropomorfizowany przez obdarzenie go ludzkim głosem bazyliszek również pod tym względem okazuje się potworem jak najbardziej współczesnym – nieświadomym swojej potworności i pragnącym kontaktu. Równie współczesnym bohaterem bajki jest też jego pogromca. W przeprowadzonej według baśniowego paradygmatu trzeciej próbie, obdarzony słowiańską mocą Boguś okazuje się nie tylko odporny na moc spojrzenia bazyliszka, ale równie kreatywny jak korzystający ze współczesnych technologii Janek ze *SMOKA* i *Twardowsky`ego*. Pokonawszy swój lęk, konfrontuje się z bazyliszkiem, w funkcji zwierciadła wykorzystując, analogicznie jak zrobił to podczas porannej toalety na biwaku, wyświetlacz swojego smartfona. Zapatrzona w swoje *selfie* bestia, zgodnie z legendą, kamienieje przerażona swoim widokiem.

Sekwencje konfrontacji z bazyliszkiem mają charakter widowiska, które niczym kalejdoskop w każdym ujęciu oferuje widzom inny rodzaj atrakcji. Odbywający się na powierzchni dialog, w którym Rzepicha uświadamia Bogusia, że mają do czynienia z bazyliszkiem, jednoznacznie wskazuje, że tworzą oni, opartą na grze przeciwieństw, klasyczną – poczynając od Lei i Hana Solo z *Gwiezdnych wojen* (1977), przez Ricka O’Connella i Evelyn Carnahan z *Mumii* (1999), Trinity i Neo z *Matrixa* (1999), a kończąc na Lily Houghton i Franku z *Wyprawy do dżungli* (2021) – dla Kina Nowej Przygody romantyczną parę, w której kobieta dysponuje wiedzą a jej partner sprawnością fizyczną. Zostaje to potwierdzone podczas pierwszych, dwóch prób. Sukces, jak wskazano wyżej, przynosi dopiero wykorzystanie potencjału „polskiej kreatywności”.

Wydostanie się bazyliszka na powierzchnię ujawnia nie tylko w pełnej okazałości jego wygląd, który nawiązuje do przedstawień ilustrujących warszawską legendę o bazyliszku, jednoznacznie odsyłając do pierwotnego wyobrażenia jako ptasio-gadziej hybrydy koguta i węża, jaką można zobaczyć chociażby na Rynku Starego Miasta w Warszawie, ale ukazuje pierwszą w polskiej kinematografii w pełni wygenerowaną cyfrowo bestię. Jej pojawienie się na ekranie, ze względu na poziom realizacji efektów specjalnych, nie tylko nie wywołuje niezamierzonego przez twórców efektu komicznego, jak było to w przypadku wcześniejszych rodzimych realizacji spod znaku KNP: *Akademii* i *Podróży Pana Kleksa* (1984, 1986), *Klątwy*

*Doliny Węży* (1999) (Kornacki 2011, 88-89, 92-93), czy w wypadku gumowych bazyliuszka i smoka w filmie i serialu *Wiedźmin* (*Wiedźmin* 2001; *Wiedźmin* 2002, odc. 4), ale przeraża na równi ze Spielbergowskimi dinozaurami z *Parku jurajskiego* (1993), których animacja, sposób poruszania się, interakcja z ludzkimi bohaterami i sposób pokazywania na ekranie, włączając w to ikoniczny kadr ukazujący źródło zagrożenia na zasadzie synegdochy jedynie przez pokazanie zakończonych pazurami łap zbliżającej się bestii, wywołuje wrażenie realności kreowanych na ekranie prehistorycznych gadów. Tym samym twórcy „Legend Polskich” jednoznacznie dowodzą, że Polacy również potrafią zrealizować widowisko filmowe na poziomie produkcji hollywoodzkiej i tylko kwestie budżetowe ograniczają jego wynikającą z długości spektakularność.

Natomiast zaangażowanie w akcję Eugeniusza Bardachy umożliwia twórcom *Operacji „Bazyliszek”* przywołanie obszernej biblioteki hipotekstów i zaproponowanie odbiorcom gry „znane-rozpoznane”, polegającej jedynie na deszyfracji źródła z pominięciem intertekstualnej gry polegającej na kreowaniu nowych znaczeń. Poziom satysfakcji wynikający z jej podjęcia jest wprost zależny nie tyle od posiadanej erudycji w zakresie znajomości polskiej kultury popularnej, ile od poziomu „opatrzenia” oraz umiejętności rozpoznawania i kojarzenia w różnoraki sposób przywoływanych tekstów kultury.

## 6. Pożegnania, rozwiązanie akcji

Kiedy służby z Żelaznej Góry uprzątają miejsce zdarzenia, pakując wszystkich skamieniałych do ciężarówek, wuj wyjawia siostrzeńcowi, że wraca do służby w policji, a Rzepicha umawia się na kolację z Kołodziejem, co koresponduje z prologiem i jest ostatnim z dokonanych w *Operacji „Bazyliszek”* przełamań baśniowego schematu.

Jak ukazuje to przeprowadzona analiza, celem twórców „Legend Polskich” nie jest destrukcja głębokich sensów baśni odnoszących się do przemiany i skuteczności działań bohatera. Kształt stworzonej opowieści i przywoływane konteksty wskazują na ich trwałość, szczególnie w odniesieniu do pochodzenia, będącego obiektem deprecjacji, które staje się niezbywalnym zasobem i źródłem potencjału. Tym samym określenia ‘polski’ i ‘słowiański’ stają się synonimami kreatywności, wysokiej jakości i oryginalności. I stwierdzenie to odnosi się nie tylko do kreowanego uniwersum, ale również do jego twórców i firmujących je marek Allegro i Platige Image. Ponadto motywowany pochodzeniem ich twórców sukces staje się dowodem na spełnienie w rodzimych warunkach mitów dystynktywnych dla kultury amerykańskiej *self-madema* i skutkującego sukcesem finansowym „od pucybuta do milionera”, co czyni ‘polskość’ i ‘słowiańskość’ synonimem posiadania nieograniczonych możliwości.

## 7. Epilog

Jednakże zakończenie historii zainicjowanej zhakowaniem piekielnego serwera następuje w zamieszczonym po napisach końcowych epilogu, w którym akcja przenosi się z powrotem do dominium Boruty. Przeprowadzający inspekcję piekielnych korytarzy Rokita, poinformowany o znalezieniu się w nich ludzi, każe wysadzić wiodący do nich tunel i zalać betonem, zamykając tym samym otwarte przez Twardowsky'ego wrota Polskiego Piekła. W ten sposób, wykorzystując epilogi kolejnych epizodów, scenarzyści „Legend Polskich” tworzą ramę narracyjną, która podkreśla zachodzące pomiędzy następującymi po sobie częściami cyklu relacje przyczynowo skutkowe i linearny przebieg narracji w ramach kreowanego uniwersum.

### Zakończenie

*Operacja „Bazyliszek”* mimo potraktowania baśniowego wzorca z dystansem, wyrażanym „przez ironię i pastisz” (Szyłak, 2011, 8), jest – jak zadeklarowali twórcy „Legend Polskich” podczas premiery *SMOKA* – legendą, a właściwie baśnią o nas, Polakach, Piastach, Słowianach.

Wszystkie wskazane elementy: 1. postmodernistyczna zabawa znanymi motywami, 2. ironiczny dystans, 3. komercyjny charakter – manifestujący się przez „sprawność i jednoznaczność narracji (...), oparcie swojej opowieści na stereotypach fabularnych, co umożliwia szybkie i łatwe rozpoznanie [jej] charakteru (...), dynamiczność akcji (...), łączenie w ramach jednego obrazu elementów różnych gatunków (...) [oraz] maksymalne wykorzystanie sprawdzonych pomysłów” (Szyłak 2011, 8-9), 4. wynikająca z nagromadzenia różnorodnych elementów intensyfikacja wrażeń oraz 5. filmowa widowiskowość wskazują jednoznacznie, że *Operacja „Bazyliszek”* została zrealizowanym w duchu Kina Nowej Przygody. Co podtrzymało zasadę, że każda kolejna odsłona cyklu reprezentuje konwencję kina gatunkowego, która dotąd ze względów finansowo-technologicznych była w przestrzeni polskiej kinematografii nierealizowalna – *SMOK* w poetyce cyberpunku, *Twardowski science fiction* a *Twardowsky 2.0* space opery – ponadto w formule jak najbardziej współczesnej, nieodbiegającej poziomem realizacji od wysokobudżetowych produkcji amerykańskich. Jednocześnie dla tych, którzy zgodnie ze stwierdzeniem Henry'ego Jenkinsa odczuwają potrzebę bycia „myśliwymi i zbieraczami” (Jenkins 2007, 25), opowieść o pokonaniu bazyliszka przez Bogusia Kołodzieja jest wielowarstwowym palimpsestem będącym polifoniczną narracją o baśni, o polskiej tożsamości, o polskim kinie i polskiej kulturze popularnej, skonstruowaną w oparciu o wszystkie pięć wskazywanych przez Gerarda Genetta relacji transtekstualnych: 1. intertekstualną przez kreujące znaczenia cytaty i aluzje odnoszące się do konkretnych tekstów kultury; 2. architekstualną z wzorcami gatunkowymi baśni i horroru; 3. paratekstualną przez tytuł wskazujący na konwencję kina akcji, w ramach której zrealizowano *Operację „Bazyliszek”*; 4.



metatekstualną jednoznacznie ukazującą, co zostanie uczynione z baśnią; 5. i hipertekstualną w odniesieniu do przywoływania w różnorodny sposób hipotekstów tylko w celu zabawy w „znane-rozpoznane”. W ten sposób twórcy „Legend Polskich” oferują nowoczesną rozrywkę zaspokajającą potrzeby zróżnicowanych pod względem kompetencji kulturowych grup odbiorców.

### **Bibliografia:**

- Anonim tzw. Gall (1989), *Kronika polska*, Plezia M. (oprac.), Grodecki R. (przeł.), Wrocław, s. 12-14.
- Caillois Roger, 1967, *Od baśni do science fiction*, Lisowski J. (przeł.) w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa, s. 29-65.
- Campbell Joseph, 1997, *Bohater o tysiącu twarzy*, Jankowski A. (przeł.), Poznań.
- Clute John, 1998, *Urban fantasy* w: Clute J., Grant J. (red.), *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, s. 975-976.
- Eco Umberto, 1990, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i post-modernistyczną estetyką*, Rutkowska T. (przeł.), „Przekazy i Opinie”, nr 1/2, s. 12-36.
- Genette Gerard, 1996, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, A. Milecki (przeł.), w: H. Markiewicz (oprac.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2. *Literatura jako produkcja i ideologia, post-strukturalizm, badania intertekstualne, problemy syntezy historycznoliterackiej*, Kraków, s. 317-366.
- Jameson Frederick, 1997, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, Czaplinski P. (przeł.), w: Nycz R. (red.), *Postmodernizm*, Kraków, s. 190-213.
- Jenkins Henry, 2007, *Kultury konwergencji. Zderzenia starych i nowych mediów*, Bernatowicz M., Filiciak M. (przeł.) Warszawa.
- Kaczor Katarzyna, 2017, *SMOK to nie smok. Legendy polskie w XXI w.*, „Literatura i Kultura Popularna”, vol. 23, s. 63-74. DOI:10.19195/0867-7441.23.5 (dostęp: 06.08.2022).
- Kaczor Katarzyna, 2021, *Twardowski i Twardowski 2.0, czyli o tym jak Pan Twardowski stał się bohaterem space opery*, w: Wilczyńska E. i Wróblewska V. (red.), *Bajka ludowa i nie-ludowa*, s. 189-205.
- Kijowski Andrzej Tadeusz, 1977, *A kiedy strzelba wypali... (Poetyka rekwizytu)*, „Teksty. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, nr 1 (31), s. 68-88.
- Kołodziejczak Tomasz, 2006, *Piękna i graf* w: Domaradzcy G. i K. (red.), *Niech żyje polska. Hurra!*, t. 1, Warszawa, s. 325-421.
- Kołodziejczak Tomasz, 2010, *Czarny horyzont*, Lublin.
- Kołodziejczak Tomasz, 2012, *Czerwona mgła*, Lublin.
- Kołodziejczak Tomasz, 2015, *Biała reduta*, Lublin.
- Kornacki Krzysztof, 2011, *Polskie Kino Nowej Przygody* w: Szyłak J. (et al.), *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk, s. 79-98.
- Kubisiak Małgorzata, 2012, *Baśń*, w: Gazda G. (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Nowe wydanie, Warszawa, s. 101-102.

- Nowak Samuel, 2015, *Ukryty wymiar. Media cyfrowe pamięć i czas*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 356-367.
- Reynolds Simon, 2018, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, Łobodziński F. (przeł.), Warszawa.
- Sierpiński Stanisław Zenon, 1842, *O bazyliżku warszawskim*, w: *Nowy gabinet powieści*, t. 3, Warszawa, s. 119-127, [https://polona.pl/item/nowy-gabinet-powieści-t-3\\_OTI4OTQ3Njk/137/#info:metadata](https://polona.pl/item/nowy-gabinet-powieści-t-3_OTI4OTQ3Njk/137/#info:metadata) (dostęp: 06.08.2022).
- Szyłak Jerzy, 2011, *Kino Nowej Przygody*, w: Szylak J. (et al.), *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk, s. 5-19.

### **Filmografia:**

- 07 zgłoś się*, 1976-1989, Krzysztof Szmagier (odc. 1-8, 10-12, 14-21), Andrzej Jerzy Piotrowski (odc. 9), Kazimierz Tarnas (odc. 13) (reż.), Krzysztof Szmagier, Michał Komar, Andrzej Kamiński, Stefan Klonowski (scen.), Studio filmowe „Kadr” na zlecenie TVP.
- Akademia Pana Kleksa*, 1984, Krzysztof Gradowski (reż. i scen.), Polska i Związek Radziecki.
- Gwiezdne wojny*, 1977, George Lucas (reż. i scen.), Stany Zjednoczone.
- Klątwa doliny węży*, 1988, Marek Piestrak (reż.), Marek Piestrak, Władimir Wałucki, Wojciech Niżyński (scen.), Polska i Związek Radziecki.
- Matrix*, 1999, Lilly i Lana Wachowski (reż. i scen.), Stany Zjednoczone i Australia.
- Mumia*, 1999, Stephen Sommers (reż. i scen.), Stany Zjednoczone.
- Park jurajski*, 1993, Steven Spielberg (reż.) i Michael Crichton i David Koepp (scen.), Stany Zjednoczone.
- Podróże Pana Kleksa*, 1985, Krzysztof Gradowski (reż. i scen.), Polska i Związek Radziecki.
- Psy*, 1992, Władysław Pasikowski (reż. i scen.), Polska.
- Szybcy i wściekli*, 2001, Rob Cohen (reż.), Gary Scott Thompson, David Ayer, Erik Bergquist (scen.), Stany Zjednoczone.
- Szybcy i wściekli 5*, 2011, Justin Lin (reż.), Chris Morgan (scen.), Stany Zjednoczone.
- Szybcy i wściekli 6*, 2013, Justin Lin (reż.), Chris Morgan (scen.), Stany Zjednoczone.
- Szybcy i wściekli 7*, 2015, James Wan (reż.), Chris Morgan (scen.), Stany Zjednoczone.
- Szybcy i wściekli 8*, 2017, F. Gary Grey (reż.), Chris Morgan (scen.), Stany Zjednoczone.
- Szybcy i wściekli 9*, 2021, Justin Lin (reż.), Chris Morgan i Daniel Casey (scen.), Stany Zjednoczone.
- Szybko i wściekle*, 2009, Justin Lin (reż.), Chris Morgan (scen.), Stany Zjednoczone.

- Wiedźmin*, 2001, Marek Brodzki (reż.), Michał Szczerbic (scen.), Polska.
- Wiedźmin*, 2002, *Smok*, odc. 4, Marek Brodzki (reż.), Michał Szczerbic (scen.), Polska.
- Wyprawa do dżungli*, 2021, Jaume Collet-Serra (reż.), Glenn Ficarra i John Requa (scen.), Stany Zjednoczone.
- Za szybcy i za wściekli*, 2003, John Singleton (reż.), Derek Haas, Michael Brandt (scen.) Stany Zjednoczone.

## Netografia

- Cetnarowski Marcin i Orbitowski Łukasz, 2016, *Wywiad z Borutą*, „Legendy Polskie”, Warszawa (on-line) <http://legendy.allegro.pl/> (dostęp: 06.08.2022).
- Cherezińska Elżbieta, 2015, *Spójrz mi w oczy*, w: Rak R. [et al], *Legendy polskie*, Warszawa, s. 28-71, (on-line) <http://legendy.allegro.pl/> (dostęp: 06.08.2022).
- Forfiter*, 2008, (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=idsl0rLAq24> (dostęp: 06.08.2022).
- [https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Restauracja\\_Bazyliczek\\_Rynek\\_Starego\\_Miasta\\_w\\_Warszawie.JPG](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Restauracja_Bazyliczek_Rynek_Starego_Miasta_w_Warszawie.JPG) (dostęp: 06.08.2022).
- <https://www.youtube.com/c/allegro> (dostęp: 06.08.2022).
- Jaga*, 2016, Tomasz Bagiński (reż.), Błażej Dzikowski (scen.), Polska, (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=uKbuFYd468w> (dostęp: 06.08.2022).
- Legendy Polskie. Kulisy projektu*, 2015, (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=yWW5nrh1k00&spfreload=1> (dostęp: 06.08.2022).
- Legendy Polskie. Making of filmu Operacja „Bazyliczek”. Allegro*, (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=bFHmk2ZTn1s> (dostęp: 06.08.2022).
- Macuk Marcin i Zalewski Krzysztof, 2016, *Cichosza. Cover*, Tomek Suwalski (reż. i scen.), [https://www.youtube.com/watch?v=V\\_rgOau603I](https://www.youtube.com/watch?v=V_rgOau603I) (dostęp: 06.08.2022).
- Maniecki Adrian, *Bazyliczek*, w: Wróblewska V., *Słownik polskiej bajki ludowej*, (on-line) <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=30> (dostęp: 06.08.2022).
- Matheo i Anna Karwan, 2016, *Aleja Gwiazd. Cover*, Miłosz Sakowski (reż.), Marcin Kubawski i M. Sakowski (scen.), (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=fMU2Y4F0BDw> (dostęp: 06.08.2022).
- Matheo i Andrzej Donarski, 2016, *Mój jest ten kawałek podłogi. Cover*, Kordian Kądziela (reż. i scen.), (on-line) [https://www.youtube.com/watch?v=zw0B-nTi\\_XJc](https://www.youtube.com/watch?v=zw0B-nTi_XJc) (dostęp: 06.08.2022).
- Matheo i Damian Ukeje, 2016, *Kocham wolność. Cover*, Jakub Radej (reż.), <https://www.youtube.com/watch?v=y1YbhC5spzE> (dostęp: 06.08.2022).
- Operacja „Bazyliczek”*, 2016, Tomasz Bagiński (reż.), Dominik Marzec (scen.), Polska, (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=qS2xTGLCu-M> (dostęp: 06.08.2022).
- Rak Radek [et al], 2015, *Legendy polskie*, Warszawa, (on-line) <http://legendy.allegro.pl/> (dostęp: 06.08.2022).

*Słownik języka polskiego*, [hasło] *bajka* (on-line) <https://sjp.pwn.pl/sjp/bajka:2442498.html> (dostęp: 06.08.2022).

SMOK, 2015, Tomasz Bagiński (reż.), Błażej Dzikowski (scen.), Polska (on-line) [https://www.youtube.com/watch?v=1J\\_Y12RqeLM](https://www.youtube.com/watch?v=1J_Y12RqeLM) (dostęp: 06.08.2022).

Szczepanik Piotr, 1965, *Nigdy więcej*, Tylczyński A. (sł.), Piętowski W. (muz.), (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=1B7R3RwzN9c> (dostęp: 06.08.2022).

Twardowsky, 2015, Tomasz Bagiński (reż.), Błażej Dzikowski (scen.), Polska (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=M-skpeuYmfE> (dostęp: 06.08.2022).

Twardowsky 2.0, 2016, Tomasz Bagiński (reż.), Błażej Dzikowski (scen.), Polska (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=M-skpeuYmfE> (dostęp: 06.08.2022).

Valkov Atanas i Tarasiuk Georgina, *Jaskółka uwięziona. Cover*, Kuba Czekaj (reż.), Tomek Bagiński (scen.), (on-line) <https://www.youtube.com/watch?v=qdCmSt4798g> (dostęp: 06.08.2022).

[www.legendy.allegro.pl](http://www.legendy.allegro.pl) (dostęp: 06.08.2022).

## O Autorce:

**Katarzyna Kaczor** – doktor habilitowana, profesor w Zakładzie Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego; kulturoznawczyni, badaczka kultury popularnej, autorka monografii *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982-2012)* (Kraków 2017), *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego* (Gdańsk, 2006) i współautorka leksykonu *Kino Nowej Przygody* (Gdańsk 2012).



## Historia, kreacja i opowieść, która je łączy. Sposoby funkcjonowania wątków słowiańskich we współczesnej rodzimej *fantasy*

History, creation and the story that connects them.  
Ways of functioning of Slavic threads in contemporary  
Polish *fantasy*

Adam Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-3804-6445

**Abstract:** The article is a case study devoted to the way Slavic themes are present in contemporary Polish *fantasy* work. The texts quoted here are also representatives of the two artistic strategies dominant in the native *Slavic fantasy*: focus on exposing the historical dimension of the plot; emphasizing the creative aspect of the described adventures. The confrontation of Christa's comics and Terakowska's novel make us aware of the extent to which the image of Slavicness functioning in the *imaginarium communis* is situated between what is reconstructed thanks to the findings of historians and archaeologists, and what is created for the needs of the story by the power of artistic imagination. The dividing line runs not so much between individual cultural texts as across them. Both artistic visions of the Slavic region are united by the search for spiritual community (this applies especially to the Loneliness of the Gods) in the reality of rejecting its hitherto, established by tradition, institutionalized formula.

**Key words:** Slavic, Polish art after 1945, creation, imagination, reconstruction

**Streszczenie:** Artykuł jest studium przypadku poświęconym sposobowi uobecniania wątków słowiańskich we współczesnej polskiej twórczości *fantasy*. Przywołane tu teksty są zarazem reprezentatywne dla dwu dominujących w rodzimej fantastyce słowiańskiej strategii artystycznych:

- nastawienia na eksponowanie historycznego wymiaru fabuły;
- uwypuklenia kreacyjnego aspektu opisywanych przygód.

Konfrontacja komiksów Christy i powieści Terakowskiej uświadamia, do jakiego stopnia funkcjonujące w *imaginarium communis* wyobrażenie słowiańkości sytuuje się między tym, co **rekonstruowane** dzięki ustaleniom historyków i archeologów, a tym, co zostaje **kreowane** na potrzeby opowieści mocą artystycznej wyobraźni. Linia podziału przebiega przy tym nie tyle między poszczególnymi tekstami kultury, co w poprzek nich. Obie artystyczne wizje Słowiańszczyzny łączy poszukiwanie wspólnoty duchowej (dotyczy to zwłaszcza *Samotności Bogów*) w realiach odrzucenia jej dotychczasowej, utrwalonej tradycją, zinstytucjonalizowanej formuły.

**Słowa kluczowe:** Słowiańszczyzna, sztuka polska po 1945, kreacja, wyobraźnia, rekonstrukcja



Szkic jest próbą aplikacji zaproponowanych niegdyś przez autora taksonomii zjawiska z kręgu polskiej literatury *fantasy* do lektury tekstów kultury, które (nie zawsze w oczywisty sposób) pozostają w kręgu zjawiska fantastyki słowiańskiej (Mazurkiewicz 2012, 144-156; Mazurkiewicz 2016, 133-144; por. Mikinka 2020, 545-558). Punktem wyjścia czynimy przekonanie o istnieniu relacji między obserwowanym współcześnie zjawiskiem, określanym mianem „słowiańskiego odrodzenia”, a przemianami (po) nowoczesnej duchowości, która objawia się poszukiwaniem form religijności alternatywnych wobec zjawisk utrwalonych kulturowo, przede wszystkim w postaci wielkich religii monoteistycznych (Luckman 2006). Tym samym pojawia się pytanie o to, do jakiego stopnia *remedium* na obserwowaną sekularyzację rzeczywistości może być beletrystyka, traktowana jako *ersatz* religijności.

Podporządkowanie rozważań metodologicznym założeniom *case study* pozwala na wykorzystanie założeń czytania kontekstowego, pozwalającego na uwzględnienie różnych punktów odniesienia dla tworzenia własnej propozycji interpretacyjnej przez czytelnika (Regiewicz 2016, 90-91). Strategia ta wydaje się tym bardziej godna uwagi, że umożliwia dostrzeżenie w analizowanym za jej pomocą tekście nie tylko tego, co zostaje wpisane w warstwę fabularną, ale też – dzięki sięgnięciu po możliwości oferowane przez krytykę retoryczną – na rekonstrukcję światopoglądu autora i jego wizji czytelnika docelowego (Foss 1989, 193). Jako podstawę rozważań obraliśmy dwa teksty kultury: powieść *Samotność Bogów* (2008) Doroty Terakowskiej oraz wybrane zeszyty współtworzące cykl komiksów Janusza Christy (scen. i rys.) o przygodach Kajka i Kokosza, przede wszystkim *Kajko i Kokosz w krainie borostworów* (1987). Na zainteresowanie zasługują jednakże nie tylko „oryginalne” albumy Christy, ale i późniejsze, stanowiące kontynuację przygód prasłowiańskich wojów; spośród nich zwraca uwagę przede wszystkim album *Zaćmienie o zmierzchu* (2021) Sławomira Kiełbusa (rys.) i Macieja Kura (scen.). W opowieści tej pojawiają się szczególnie licznie wątki wierzeń prasłowiańskich, sytuowane w rozmaitych kontekstach i w związku z tym podporządkowane różnym grom autorów komiksu z odbiorcą

Tym, co łączy oba przywołane teksty kultury, jest nie tylko szczególnie wyraziście zaznaczany stosunek do (różnorodnie traktowanej) spuścizny słowiańskiej kultury, umożliwiający dostrzeżenie sposobów funkcjonowania jej wątków we współczesnej twórczości *fantasy*. Nie bez znaczenia dla wyboru owych tekstów pozostaje też obecność (jakkolwiek chwilowa) ich autorów na szkolnej liście lektur. Zarazem różnorodność tworzywa artystycznego, wykorzystywanego przez Christę i Terakowską, uświadamia konieczność sięgnięcia do różnego – w przypadku komiksu i literatury – *instrumentarium* badawczego. Jest to niezbędne ze względu na odmienność tworzywa: literaturę powołuje do istnienia słowo; komiks – współobecność słowa i obrazu, która ma znaczenie naddane, niebędące prostą



sumą elementu werbalnego i ikonicznego (Szyłak 2000). Tym samym obie formuły artystycznego wyrazu posługują się specyficznymi dla siebie *środkami*. Za ich pośrednictwem mogą tym samym osiągać różne efekty poznawcze. Konfrontacja obu mediów pozwala – zwłaszcza w sytuacji, gdy odbiorcą jest młody (stażem, ale i wiekiem) czytelnik – na uświadomienie różnorodności sposobów opowiadania o przeszłości. Zwraca też uwagę na medialne uwikłanie przekazu, co jest istotne obecnie, w sytuacji dominowania audiowizualnego paradygmatu kulturowego. Takie zestawienie mediów jest pouczające zwłaszcza z perspektywy dydaktycznej, w której literatura wartościowana jest wyżej niż inne media kultury. Tymczasem komiks – funkcjonując na pograniczu filmu i „sztuki słowa” – nie jest ich uboższą wersją, a zjawiskiem osobnym (Gawęda 2018, 195-203). Pozwala przy tym – właśnie dzięki zestawieniu z literaturą i filmem oraz mediami cyfrowymi – na sięgnięcie w szkolnej praktyce do założeń multimedialnych modułów tematycznych (jest to koncepcja autorstwa Anny Ślósarz (Ślósarz 2018; Ślósarz 2022, 57-72<sup>1</sup>). Metoda ta, wykorzystująca różnice kodów artystycznych, pozwala na postrzeganie kultury jako nadrzędnej całości, ubogacanej przez wielość jej mediów.

Przywołane tu teksty są zarazem reprezentatywne dla dwu dominujących w rodzimej fantastyce słowiańskiej strategii artystycznych:

- nastawienia na eksponowanie historycznego wymiaru fabuły;
- uwypuklenia kreacyjnego aspektu opisywanych przygód.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz należy jednak zaznaczyć brak całkowitej alternatywności omawianych strategii. Innymi słowy: twórcy zakorzeniający swe wizje Słowiańszczyzny w historii nie stronią od zabiegów kreacyjnych; ci zaś, którzy traktują obrazy (pra)słowiańskiej przeszłości w sposób instrumentalny, zmuszeni są odwoływać się do weryfikowanych historycznie szczegółów, jeśli chcą, aby czytelnik uznał proponowane przez nich wizje za „prawdopodobne”. Punktem odniesienia dla obu strategii pozostaje koncepcja Haydena White`a dotycząca relacji między rekonstrukcją i konstrukcją w opisie przeszłości (White 2009, 135-154, 181-197). Metoda wypracowana przez White`a narratywizmu historycznego oferuje, zdaniem Ewy Domańskiej, nowe sposoby dociekań nad przeszłością (zob. Domańska 1992, 29-30).

### **Nastawienia na eksponowanie historycznego wymiaru fabuły**

Jest to strategia właściwa dla komiksów Janusza Christy oraz kontynuatorów cyklu opowieści o przygodach Kajka i Kokosza. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia można traktować poetykę komiksów narysowanych przez kontynuatorów serii – m.in. Sławomira Kielbusa, Piotra Bednarczyka czy Tomasza Samojlika – jako artystyczny hołd złożony

---

<sup>1</sup> Jako jeden z interpretantów można wykorzystać serial rysunkowy *Kajko i Kokosz* (Polska 2021-, reż. Michał Sledziński i in.).

Chryście, na ile zaś decyzję, by pozostać wiernymi estetyce pierwowzoru, wymusiły w tym przypadku względy rynkowe, tj. rozpoznawalność kreski i typu surrealistycznego humoru, które zagwarantowały sukces artystyczny (ale i ekonomiczny) komiksów Christy. Wierność dotychczasowej konwencji docenia Piotr Tomczuk (Tomczuk on-line).

Sam autor wypowiedział się na temat czasu stanowiącego akcję opowieści rysunkowych następująco:

Długo zastanawiałem się, kiedy odbywa się akcja (...) komiksu? Jak zabierałem się za temat, myślałem, że będę robił to w okresie Mieszka I, ale wtedy nie da się uniknąć tematu Kościoła (...). Po namyśle doszedłem do wniosku, że to musi dziać się dużo wcześniej, w czasach pogańskich. W ten sposób uniknę ładowania się w sprawy bardzo niewygodne (Janicz, Śmiałkowski 2008).

Gwoli ścisłości: położenie akcentu na wiarygodną kreację artefaktów słowiańskiej kultury materialnej nie unieważnia wpisanych w opowieści Christy aluzji do polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej lat 70. i 80. XX wieku (przykładem służy wątek polowania w albumie *Mirmił w opałach*, 1990). Autorskie gry z cenzurą i związana z nimi mowa ezopowa to wartości dodane do komiksów Christy, które nie stanowią celu nadrzędnego (potencjalnie mogą natomiast być istotne z perspektywy postulatu White'a, aby w przeszłości odnajdywać czytelniczą teraźniejszość; zob. White 2000, 61). W ten sposób można odczytywać wątek Zbójcerzy (przede wszystkim postaci Hegemona i Kaprała) jako pogłosu Układu Polska-RFN (7 grudnia 1970) dotyczącego nieuregulowanych ostatecznie zachodnich granic PRL<sup>2</sup>. Z kolei artystycznym – korespondującym z politycznym – punktem odniesienia są opowieści współtworzące nurt uobecniający pogańską Słowiańszczyznę na kartach literatury; ich przykładem służą powieści Saturniny Leokadii Wadeckiej (Wadecka 1966; 1968; 1971) oraz Jerzego Cepika (Cepik 1970). Przywołane tu powieści można uznać za kontekst interpretacyjny cyklu Christy publikowanego na łamach „Wieczoru Wybrzeża” od 1972 roku. Wpisują się one jednocześnie, wraz z komiksami o przygodach Kajka i Kokosza oraz innymi utworami literackimi, w nurt legitymizujący obecność Słowian na ziemiach współczesnej Polski (zob. Foltyn 2015, 160-180; Foltyn 2015a, 207-241).

Tym, co decyduje o „uhistorycznieniu” świata przedstawionego, jest detal. Sposób, w jaki szczególnie jest traktowany w cyklu komiksów Christy, sprawia, że artystyczna kreacja artefaktów należących do kultury materialnej zyskuje na wiarygodności. Nie umniejsza to oczywiście dylematów interpretacyjnych, akcentowanych niegdyś przez Stanisława Tabaczyńskiego; według badacza zasadniczą trudnością jest uchwycenie znaczeniowych treści kultury materialnej (Tabaczyński 1993, 17). O tym, do jakiego stopnia Christa pozostawał wierny ustaleniom historycznym w kreśleniu realiów

<sup>2</sup> Przypomnijmy, że w procesie ratyfikacji RFN jednostronnie przypomniła zastrzeżenie poczdamskie, dotyczące konieczności renowacji traktatu po zjednoczeniu Niemiec (stało się to dopiero na mocy Traktatu Granicznego PR-RFN z 14 listopada 1990 roku); szerzej zob. Barcz 2020, 53-71.

świata przedstawionego opowieści o Kajku i Kokoszu, świadczy popularno-naukowy eksperyment Pawła Pogodzińskiego – inicjatora nietypowej wystawy łączącej archeologiczne zabytki z komiksowymi kadrami zaczerpniętymi z cyklu rysunkowych opowieści. Same kadry zostały sfunkcjonalizowane z kolei w taki sposób, aby stanowić pomoc wizualną, towarzyszącą omawianym zagadnieniom; przykładem służą opisy biżuterii odnoszące się do poświadczonych historycznie realiów, które Christa wizualizuje na potrzeby opowieści (zob. załącznik 3). Specyfika ukazwanej na komiksowych kartach biżuterii zostaje uzupełniona o uwagi na towarzyszących materiałom wizualnym komentarzom; zawierają one informacje na temat materiałów służących do wyrobu ozdób i mogą być pomocą dydaktyczną na równi z artefaktami stanowiącymi zbiory muzeum.

Nie bez znaczenia jest też ukazanie źródeł inspiracji Christy, jakim były *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (1837) Kazimierza Wójcickiego; umieszczony na wystawie egzemplarz stanowił własność rysownika, co poświadcza stosowny podpis na stronie tytułowej zbioru (zob. załącznik 4). Co istotne: informacja ta ma charakter nie tylko anegdotyczno-przyczynkarski; pozwala czytelnikowi skonfrontować kreację Christy z zapisem Wójcickiego, będącym do dziś dość istotnym źródłem wiedzy na temat folkloru słowiańskiego. Nie bez znaczenia przy tym pozostaje fakt, że zbiór Wójcickiego trudno uznać za wiarygodne etnograficznie źródło wiedzy na temat pogańskich wątków obecnych w kulturze Słowiańszczyzny. Znaczącą część z komentarzy, którymi opatrzone są zebrane opowieści, została przez autora wymyślona, co jednak – w opinii historyków literatury – nie umniejsza ich wartości. Christa zapewne miał świadomość tej specyfiki zbioru Wójcickiego, skoro dysponował egzemplarzem w edycji z 1972 roku, zawierającym spostrzeżenia Juliana Krzyżanowskiego (zob. Krzyżanowski 1972, 5-9). Zarazem jednak odczytywane ze współczesnej perspektywy renesansu zainteresowania pogańską Słowiańszczyzną, owe autorskie dopowiedzenia Wójcickiego stanowią ważne świadectwo kształtowania się artystycznej recepcji pogańskich relikwów zachowanych w ludowej wyobraźni.

Zorganizowana w Skansenie Archeologicznym Grodzisko w Sopocie wystawa wzbudziła ciekawość nie tylko miłośników twórczości Christy, ale i zainteresowanych światem Słowian (zob. Hlebowicz on-line). Do pewnego stopnia „zanurzeniu się” w proponowaną rzeczywistość może przeszkadzać groteskowa („przerysowana”) stylistyka; sam autor swój wybór artystyczny motywuje następująco:

Zdecydowałem, że dla bezpieczeństwa będę rysował tak zabawnie, groteskowo. Po to, żeby wrosło w świadomość ludzi. Jakbym zaczął robić realistycznie, to wcześniej czy później ktoś by się doczepił. A jak robiłem z przymrużeniem oka, to być może miało szansę się utrzymać (Janicz, Śmiałkowski 2008, 25).

*Nota bene* tym różni się cykl opowieści o Kajku i Kokoszu od podobnej w założeniach serii *Asterix* (1959; wydanie pol. 1990) René Gosciniego i Alberta Uderzo oraz kontynuatorów: Jeana-Yvesa Ferriego i Didiera Conrada. W komiksach tych znaczącą rolę odgrywają stereotypy, wypracowane przez twórców na potrzeby popkulturowych wizji przeszłości (szerzej na temat porównania obu serii komiksowych zob. Lorek, on-line).

Ideologicznej inspiracji wierności faktograficznej, możliwej do konfrontacji z ustaleniami badaczy, można dla komiksów Christy poszukiwać w roli, jaką detal odgrywa w powieści historycznej, umożliwiającą – w myśl sugestii Kazimierza Bartoszyńskiego – rekonstrukcję kultury obyczajowej przez interpolację historii; jest to, zdaniem badacza, właściwa tematyka powieści historycznej (Bartoszyński 1984, 12). Christa nie popada przy tym w nadmiarowe „antykwarium wizualne”, wyrażające się dążeniem do oddania bogactwa kultury materialnej kosztem czytelności komiksowego kadru (zob. załącznik 1: rysunek 1 i rysunek 2). O korespondencji między wizją Christy i jej odpowiednikiem zrekonstruowanym przez archeologów świadczy sposób, w jaki twórcy wystawy wykorzystali komiksowe kadry. Dominują plansze z tymi kadrami w powiększeniu, na których ukazane zostały elementy kultury materialnej, mające swój „realny” odpowiednik w gablotach zbierających przedmioty z wykopalisk. Konceptyjnie całość została podporządkowana ukazaniu, w jaki sposób Christa odtwarzała na potrzeby komiksu różne detale życia codziennego (ozdoby, stroje, broń, meble, naczynia, architektoniczne szczegóły).

Odtworzenie rzeczywistości kultury materialnej zdaje się zresztą dla Christy nie tyle celem samoistnym, co zostaje podporządkowane uwiarygodnieniu zaproponowanej wizji przeszłości, w której pojawiają się elementy – z perspektywy odbiorcy – fantastyczne. Nie przełamują one jednak jedności świata przedstawionego, toteż trudno uznać je za fantastykę w świetle koncepcji Rogera Calloisa, w myśl której „w fantastyce (...) porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność wszechświata” (Callois 1967, 33). Jest to zabieg tym istotniejszy dla lektury komiksu, że przekłada się na czytelnicze postrzeganie wykorzystywanych wątków kultury niematerialnej, reprezentowanych w komiksie głównie w postaci przedchrześcijańskich wierzeń. Owszem, w ich przypadku mamy jedynie w niewielkim stopniu możliwości porównania artystycznej kreacji z pozaartystycznym zapisem historycznym<sup>3</sup>. Jednakże wierność realiom historycznym w zakresie materialnego wymiaru religii (budowli sakralnych, posągów bóstw) w akcie lektury „przekłada” się na czytelnicze zaufanie wobec wyglądu i charakteru ukazanych w komiksach istot nadprzyrodzonych. Niekiedy zresztą owo zaufanie zostaje ostentacyjnie „wystawione na próbę”, o czym świadczy kreacja smoka Milusia. Jakkolwiek bowiem istota ta – w terminologii Kazimierza

<sup>3</sup> O tym, do jakiego „pomieszania materii” etnograficznej i historycznej może dojść, świadczą rozważania Jakuba Zieliny na temat relacji między baśniowym mistrzem Twardowskim i potwierdzonym historycznie kultem bóstwa Swaroga (Zielina 2011, 15-17).

Moszyńskiego – to „żmij właściwy, czyli smok” (Moszyński 1934, 583). Rozważania Moszyńskiego są – mimo upływu czasu – fundamentalne dla ukazania wszechstronnie ujętej słowiańskiej kultury, wraz z jej aspektem wierzeniowym – w tym wiary w istnienie smoków. W słowiańskim bestiariuszu, w wyobraźni zbiorowej dominuje utożsamienie smoka/żmija z zagrożeniem (Moszyński 1934, 583-586). Tymczasem odmienną komiksowej aktualizacji mitologicznej bestii jest jedynie pozorna. Pośród zapisów etnograficznych pojawiają się bowiem wzmianki o Misiu/misiu – bestii przekształcającej się w łagodne zwierzę pod wpływem działań człowieka (Wróblewska 2018, 191). Tym samym komiksowy smok ma atrybuty właściwe jego etnograficznemu „pierwowzorowi” (związek z żywiołem wodnym, gadzi kształt, skrzydła, możliwość ziania ogniem), a jednocześnie zdaje się kontynuować wzorzec Misia/misia (Moszyński 1934, 583-586). Co istotne: dzieje się tak, mimo iż postać ta reprezentuje kulturowo przetworzony wzorzec. Miluś to wegetarianin, chętnie nawiązujący relacje społeczne z ludzkimi bohaterami komiksów. Jest przy tym strachliwy i zianie ogniem ma u niego charakter odruchu warunkowego w sytuacji pojawienia się gryzoni oraz dostrzeżenia własnego odbicia w wodzie. W przeciwieństwie do baśniowych i legendowych smoków Miluś jest też zwierzęciem społecznym; kiedy napotyka smoczycę Miłasię, rezygnuje z towarzystwa ludzi i odlatują razem do krainy smoków (Christa 1988, 40 A).

Pozostaje zarazem – zgodnie z rolą, jaką w słowiańskich wierzeniach odgrywał smok – reprezentacją sił chaosu, zaś jego działania prowadzą najczęściej (nieintencjonalnie) do destrukcji otoczenia (Szyjewski 2003, 57). Paradoksalnie, utożsamienie smoka z siłami chaosu nie oznacza waloryzowania negatywnego tej postaci. Przywołany tu badacz podkreśla pozytywny aspekt istnienia sił destrukcyjnych, wskazując na ich miejsce w strukturze Kosmosu, wynikającą z dwoistości jego natury (Szyjewski 2003, 67). Szczególnie wyraziście widać tę prawidłowość na kartach komiksów w scenach obrony przez Milusia grodu przed Zbójcerzami. W sposób natomiast niepoświadczony zapisami etnograficznymi ukazana zostaje słowiańska demonologia w albumie *Kajko i Kokosz w krainie borostworów* (1987). Komiks ten można potraktować jako grę Christy z wyobrażeniami czytelników na temat możliwego wyglądu i zachowania bytów związanych ze światem natury. Zostaje ona upostaciowiona jako Pani Przyroda, dysponująca mocą odwrócenia klątwy. Christa nieprzypadkowo ukazał personifikację Pani Przyrody jako brzozę (*Betula pendula*). Jest to święte drzewo Słowian, identyfikowane – co podkreśla Grzegorz Niedzielski – z boginią płodności i obfitości (Niedzielski 2011, 5). Artysta odwołał się przy tym do idei *Axis mundi*: siedziba Pani Przyrody, jako miejsce najświętsze ze świętych, znajduje się – zgodnie z wyobraźnią kosmologiczną Słowian – na wyspie, będącej zarazem centrum świata. Zaproponowana przez autora gra jest wielostopniowa i związana zarówno z wyglądem ukazywanych istot, jak



i źródłami, z których Christa czerpał inspirację (Klarowski, on-line). W opowieści przeważają byty „fikcyjne” (tu w rozumieniu: wykreowane przez rysownika na potrzeby opowieści); są to np.: busianna, bugi, warwak, parur. Pojawiają się jednak również istoty obecne w ludowej wyobraźni (mamuna, lichy). Jednakże już łączące je relacje (lichy przedstawiono jako niegrzecznego syna mamuny) nie są potwierdzone w przekazach folklorystycznych. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia ukazując na kartach komiksu pokrewieństwo obu istot, Christa kierował się wymogami kreacji artystycznej, na ile zaś był zainspirowany ludowymi wierzeniami, w myśl których mamuny podmieniały ludzkie dzieci na własne, niegrzeczne potomstwo (Sumców 1891, 572-587; Pełka 1987, 146, 147).

Obraz ukazanych na kartach komiksów prasłowiańskich wierzeń (oraz ich odstępstwa od rekonstruowanych na potrzeby ustaleń etnografów) należy traktować jako trybut spłacany komiksowemu medium opowieści o Kajku i Kokoszu. Inny charakter ma gra z wierzeniami zaproponowana na kartach *Zaćmienia o zmierzchu* (2021) Sławomira Kiełbusa (rys.) i Macieja Kura (scen.). Jest ona obliczona na dogłębniejszą czytelniczą znajomość słowiańskiej demonologii (ale i zjawisk kulturowych, związanych ze „słowiańskim odrodzeniem”). Oto na jednym z pierwszych kadrów widzimy Kokosza radośnie wędrującego pośród leśnych ostępów, nieobawiającego się zalegających ciemności. Na retoryczne pytanie o możliwe niebezpieczeństwa ze strony istot nadprzyrodzonych – jak deklaruje – o zmierzchu nie czuje zagrożenia ze strony południc; wówczas jednak pojawia się zmierzchnica (Kiełbus, Kur 2021, 5). Skontrastowanie południcy i zmierzchnicy jako bytów manifestujących swą obecność w różnych porach doby można traktować jako podstawę niezobowiązującej gry w przeciwstawienia imion demonów, z których południca jest powszechnie znana. Zarazem istota ta – na wzór potwierdzonych przekazami etnograficznymi opowieściami o południcach i nocnicach – posiada moc umożliwiającą jej porwanie wojów w zaświaty (ostatecznie zmierzchnica odstępuje od tego, zlecając wojom wykonanie zadania). Wprawdzie wygląd zmierzchnicy inspirowany jest przekazami etnograficznymi dotyczącymi południcy (biała suknia, rozpuszczone w nieładzie włosy, sierp), zaś pora manifestowania swej obecności wierzeniami dotyczącymi nocnicy, jednak punktem odniesienia może być tyleż demonologia słowiańska, co jej zasymilowane przez popkulturę elementy; południca pojawia się m.in. w piosence *W południe*, spopularyzowanej przez zespół „Silny Kazik pod wezwaniem” na płycie *Las Maquinas de la Muerte* (1999), oraz w cyklu gier cyfrowych *Wiedźmin* (2007) i *Wiedźmin 3: Dziki Gon* (2015). Można jednakże spojrzeć na problem sygnalizowanych tu różnic również jako na konceptualizację zagadnienia związanego z możliwością odtworzenia mentalności epoki, w której osadzona zostaje fabuła opowieści. Kwestia ta stanowi istotny wątek, niekiedy inicjujący i wpływający na rozwój akcji; tak dzieje się np. w przywoływanym uprzednio albumie



o wyprawie Kajka i Kokosza do krainy „borostworów”. Punktem wyjścia opowieści stają się konsekwencje intencjonalnego złamania tabu przez jednego ze Zbójcerzy (zanieczyszcza on studnię w Mirmiłowie w święto czystej wody). Akt ten jest – z perspektywy mieszkańców osady – o tyle obrazoburczy, że żyją oni w symbiotycznej zgodzie z naturą: dopełniając rytuałów, mogą oczekiwać na przychyłność świata przyrody (przeciwieństwem ich postępowania jest *modus vivendi* Zbójcerzy, pasożytujących na lesie, w którym mają swą siedzibę). Współistnienie człowieka i natury (zgodne w Mirmiłowie, pozbawione harmonii w Warowni Zbójcerzy) nie zmienia w komiksie postrzegania – na wzór Słowian – lasu jako przestrzeni groźnej, związanej ze sferą demoniczną (Szyjewski 2003, 179-184). Jako przestrzeń obcości zamieszkała jest w opowieści Christy przez byty nie-ludzkie, dysponujące mocami nadprzyrodzonymi (mamuna potrafi „zamienić” charakter Kajka i licha); są to tytułowe „borostwory”, z którymi kontakt jest dla człowieka niebezpieczny.

### **Uwypuklenia kreacyjnego aspektu opisywanych przygód**

Podporządkowanej wiarygodnemu historycznie obrazowi życia Słowian, wpisanemu w rzeczywistość wykreowaną na potrzeby komiksów Christy, można przeciwstawić obraz wyłaniający się z powieści Doroty Terakowskiej *Samotność bogów* (2008). Czas akcji utworu, podobnie jak w przypadku albumów o przygodach Kajka i Kokosza, można zrekonstruować jedynie pośrednio, dzięki wzmiankom o ekspansji kultu Dobrego Boga, identyfikowanego z chrześcijaństwem:

Władza szamanów (...) się skończyła, wszyscy w Plemieniu pokochali już inne Bóstwo – zwane najczęściej Bogiem Dobroci. Nie potrzebowało ono plemiennych czarowników, gdyż nowe rytuały odprawiali przybyli z Dalekiego Kraju kapłani. (...) Bóg Dobroci panował już prawie półtorej setki lat (Terakowska 1998, 7).

Jest to zarazem czas konfrontacji wierzeń pogańskich i chrześcijańskich: dawni bogowie wciąż mają swych wyznawców odprawiających w ukryciu rytuały. Toteż, jakkolwiek oficjalnie zarzucono dawną wiarę, jej relikty przetrwały w postaci wierzeń i związanych z nimi zakazów (takim jest w świecie przedstawionym tabu związane z przekraczaniem rzeki). Znaczący przy tym jest – nacechowany ambiwalencją – stosunek wiernych do dawnych bóstw. Z jednej strony stosują się do ich nauk; z drugiej jednak – wypierają ich obecność tak, aby mogli pogrążyć się w zapomnieniu; reprezentatywny pod tym względem jest bliżej niedookreślony obrzęd, w którym uczestniczą mieszkańcy wioski: „Dziś właśnie była Noc Starych Bogów, a właściwie najważniejszego z nich, którego jednak nigdy nie wymieniało się z imienia, aby go szybciej i łatwiej zapomnieć” (Terakowska 1998, 8). Anonimowość Starego Boga w odmienny sposób interpretują reprezentanci nowej religii, dla których bezimiennosc jest dowodem na potęgę dawnych wierzeń:

Grzech miał głucho brzmiące bębny, a nosił imiona zapomnianych powoli Starych Bogów, bóstw i bożąt, wijów i boginek, wodników i strzyg. Najgroźniejsi jednak byli Bogowie bezimienni. Oznaczało to bowiem, że Plemię wciąż się ich boi i nie chce ich przywoływać (Terakowska 1998, 12-13).

Przeciwnie do wizji Christy, Terakowska nie poświęca wiele uwagi artefaktom współtworzącym panoramę kultury materialnej. Pojawiają się słowa-klucze o charakterze liczmanów, mających współtworzyć atmosferę opowieści, sugerującą „dawność” czasu stanowionego opowieści. Zarazem wioska, miasto, droga, rzeka to przestrzenie znaczące kulturowo. Wykorzystanie ich w charakterze przestrzeni, w której poruszają się protagoniści, uświadamia symboliczny historii (taki charakter opowieści podkreśla traktowanie owych pojęć jako nazwy własne). Metaforyczny wydźwięk powieści wzmacniają intencjonalne sugestie dotyczące lokalizacji geograficznej fabuły. Z jednej strony pojawia się bóstwo określane imieniem Światowid, z drugiej jednak niezgodne ze specyfiką terenów Słowiańszczyzny są elementy biocenozy. Reprezentatywnym pod tym względem przykładem pozostaje wzmiankowany w powieści jaśmin (*Jasminium*) (Terakowska 1998, 45). Można uznać ten obcy wtręt botaniczny jako sygnał metaforyzacji świata *Samotności Bogów*, unieważniający jego *quasi*-referencyjność wobec fantazmatu rodzimych przyrody, stanowiącej istotny element myślenia o miejscu człowieka w świecie, obecnego w rodzimowierczym panteizmie (Mesjasz 2013, 136). Reprezentatywną pod tym względem w powieści Terakowskiej jest postać Gai (imię znaczące – zarówno ze względu na etymologię, jak i brak w antropologii słowiańskiej). Współistniejąca z naturą bohaterka – w myśl słów narratora – wierzy w naturalną szlachetność zwierząt (Terakowska 1998, 33).

Równie znaczący jest wygląd posągu, inspirowany nie tyle konkretnym artefaktem (np. rzeźbą Światowida ze Zbrucza<sup>4</sup>), co wyobrażeniem na temat pogańskich idoli, w których zaakcentowana zostaje ich obcość wobec świata ludzi; znacząca pod tym względem jest uwaga na temat siedmiopalczastej dłoni posągu (Terakowska 1998, 65). Co więcej, biorąc pod uwagę opis kamiennego bałwana, można dostrzec wpływ na jego wygląd kultur archaicznych, akcentujących związek między płodnością (reprezentowaną przez atrybuty seksualności) a obfitością łask, którymi bóstwo obdarzało wiernych. Akcentowane jest to w opisie posągu:

Najniżej położony czworokątny głaz stanowił stopy Światowida. Drugi głaz wznosił się czterema kolumnami w górę – to były nogi Bezimiennego. (...) Zbliżył się jeszcze bardziej, odróżnił trzeci głaz, nieco wypukły, z realistycznie wyciosanymi, monstrualnych rozmiarów atrybutami męskości Boga. (...) Bezimienny widocznie chciał być mężczyzną i pragnął, by nikt w to nie wątpił (Terakowska 1998, 42).

Tak ostentacyjne, jak w przywołanym cytacie, podkreślanie trzeciorzędowej cechy płciowej w wyglądzie posągu jest intencjonalnie niezgodne z rozpoznaniem Leszka Pawła Słupeckiego wyglądu i symboliki pogańskich

<sup>4</sup> Pomijamy tu dyskusję na temat datowania posągu, mającego być XIX-wieczną rzeźbą autorstwa Tymona Zaborowskiego, jedynie imitującą zabytek słowiański (Komar, Chamajko 2013).

idoli. Według badacza seksualność bóstwa miała charakter emblematyczny; funkcję tę spełniał róg jako symbol obfitości i urodzaju (Ślupecki 1993, 66); tak też – zgodnie z ustaleniami archeologicznymi – bóstwo ukazane jest w komiksie Christy; zob. załącznik 4). Jednocześnie, mimo swego wyglądu, Światowid ukazany w *Samotności bogów* odrzuca koncepcję męskości jako synonimu zachowań związanych z przemocą:

W zagłębieniach pod oczami posągu błyszczała woda, niczym łyż. Może jednak Światowid całkiem nie po męsku płacze? (...) Płacze, bo to nie on żądał krwi; to ludzie (...) wymyślili, że Światowid jej potrzebuje. Więc płacze nie tylko dlatego, że umiera, że skończył się Jego czas: płacze, bo umiera jako Bóg okrutny, choć nigdy takim nie chciał być (Terakowska 1998, 181).

Tworząc panoramę dawnych wierzeń, Terakowska odwołuje się do nazw demonów, obdarzając je zarazem atrybutami niepotwierdzonymi w zapisach etnograficznych. Reprezentatywny dla tej strategii łączenia etnografii z wyobraźnią pozostaje opis działalności wodników, poprzestających na niszczeniu ubrań w trakcie przepierki:

Podobno dawniej kobiety z Wioski zawsze podczas prania zaklinały wodników, aby nie rzucali czarów na spódnice, bluzki i koszule. Urok wodnika mógł pozostawić bieliznę równie brudną jak przed praniem lub jeszcze brudniejszą, mógł też wpuścić jej właściciela w chorobę, a nawet sprowadzić opętanie (Terakowska 1998, 17).

Zagrożenia dla mieszkańców, wynikające w ramach świata przedstawionego z kontaktu z wodnym demonem, nie znajdują odzwierciedlenia w świadectwach etnograficznych – zarówno tych naukowych, jak i popularyzujących wiedzę na temat pogańskich demonów słowiańskich (Szyjewski 2003, 176-177; Zych, Vargas 2012, 202-203). Można zatem traktować wierzenia ukazywane w powieści Terakowskiej – analogicznie zresztą do obrazu wywiedzionego z komiksów Christy – jako kontaminację zapisów etnograficznych i wyobraźni. Istnieje jednak różnica pomiędzy obiema kreacjami: o ile bowiem twórca opowieści rysunkowych o perypetiach Kajka i Kokosza jako punkt wyjścia obierał konkretne wierzenia i wzbogacał je o dodatkowe treści, Terakowska odwołuje się do pojęć-liczmanów (w taki sposób traktuje ideę Starych Bogów i Światowida), które następnie „wypełnia” symboliką. Kontaminuje przy tym funkcjonujące społecznie wyobrażenia, elementy zapisów etnograficznych oraz kreacje literackie, pośród których poczesne miejsce w tak stworzonym „panteonie” zajmuje anderse-nowska Królowa Śniegu:

Nie było Światowida, nie było Boga Dobroci – lub nikt o Nim nie słyszał – (...) nie było ludzi, była Królowa Śniegu. I będzie także wtedy, gdy ludzi i Bogów znów na Ziemi zabraknie (Terakowska 1998, 70).

Na literacki charakter odwołania do Królowej Śniegu, wskazuje narrator opowieści, przywołując rozważania protagonisty: „Serce jak sople lodu... – przemknęły mu po głowie postrzępione zdania i nagle przypomniała mu się

baśń Andersena o Królowej Śniegu” (Terakowska 1998, 55). Współz koncepcjami ideologicznymi – jak cywilizacja, mająca być *remedium* na przeszłość naznaczoną przemocą – wierzenia te współtworzą „nową religię”, której synkretyczny charakter podkreśla odwołanie do różnych wyobrażeń bóstw:

Zstąpi do ludzi Pierzasty Wąż Wirakocza zza Oceanu i Wisznu z gorącej ziemi, gdzie wschodzi słońce; przybędzie Zeus z Olimpu wraz z małżonką i słoneczny bóg Ra z doliny Nilu, Ormuzd z Babilonii, Mitra z Persji; przybędą Bogowie i bóstwa ze wszystkich krańców Ziemi i Nieba, z Podziemi i z Wód. (...) Niektóre z tych Boskich Istot to Czwórejność, Trójjedność lub Dwójjedność: jeden i ten sam Bóg, choć przyzywany (...) różnymi imionami. (...) A gdy powstaną i zstąpią – (...) oddadzą ludziom ich miłość, którą tak długo się żywili. I tak narodzi się Cywilizacja Miłości (Terakowska 1998, 189-190).

Kreśląc obraz „religii uniwersalnej”, Terakowska ukazuje wierzenia słowiańskie (reprezentowane – *pars pro toto* – przez posąg Światowida) jako element większej całości życia duchowego ludzkości, w obrębie której sytuują się również pozostałe wierzenia, postrzegane z perspektywy idei „religii jedynej” (jest to warunek konieczny, stawiany przed uniwersalną wiarą przez Tomasza Szymańskiego (Szymański 2015, 245). Z zaproponowanej tu perspektywy znacząca pozostaje funkcjonalna tożsamość szamańskich paciorków i chrześcijańskiego różańca:

Widząc sznury paciorków (...) zdziwił się ich niezamierzonym podobieństwem – i przeznaczeniem. I uprzytomnił sobie, że tak jak dziś we wszystkich świątyniach świata ludzie klękają, kładą się krzyżem, biją głowami o posadzki i czynią nakazane znaki – tak niegdyś, przed setkami lat, czynili te same gesty wobec starych bóstw (Terakowska 1998, 167).

*Credo minimum* owej wiary związane jest z miłością, pojmowaną w utworze Terakowskiej jako jej bezinteresowna, najwyższa forma – *agape* (ἀγάπη). Świadczy o tym charakter bóstw wymienionych w przywołanym uprzednio cytacie. Są one w tradycji mitologicznej kojarzone z siłami porządku, który reprezentują bóstwa solarne (czy też szerzej – uraniczne), utożsamiane z wszechwiedzą, wszechmocą i sprawiedliwością (Poniatowski 1967, 8-9, 13; Bartmiński, Niebrzegowska 1996, 119-144). Jednocześnie zestawienie różnych (czasowo i geograficznie) tradycji religijnych – w tym wierzeń słowiańskich – zdaje się służyć Terakowskiej dopełnieniu historii duchowych dziejów ludzkości, odnajdującej swą kwintesencję w inspirowanej chrześcijańskiej koncepcji „cywilizacji miłości”.

Konfrontacja komiksów Christy i powieści Terakowskiej uświadamia, do jakiego stopnia funkcjonujące w *imaginarium communis* wyobrażenie słowiańskości sytuje się między tym, co **rekonstruowane** dzięki ustaleniom historyków i archeologów, a tym, co zostaje **kreowane** na potrzeby opowieści mocą artystycznej wyobraźni. Linia podziału przebiega przy tym nie tyle między poszczególnymi tekstami kultury, co w poprzek nich. Ów mariaż tego, co funkcjonujące do dziś w *imaginarium communis* (choćby w postaci

zabobonów) i wyobrażone prowadzi w *Samotności Bogów* do pomieszenia „rekonstrukcji” z „konstrukcją” obrazu wiary słowiańskiej, stając się zarazem pretekstem do rozważań na temat mechanizmów regulujących pamięć kulturową; znaczące pod tym względem są rozważania protagonisty:

Będą musiały minąć długie wieki, nim [ludzie] zatęsknią lub zapragną powrócić do swych korzeni choćby po to, by przypomnieć sobie, jak wyglądała przeszłość. (...) Może ktoś napisze wówczas (...) księgę o swych korzeniach, gdzie prawda będzie zmieszana z kłamstwem, gdyż nikt już nie będzie pamiętać, jak wyglądała (Terakowska 1998, 173).

Z perspektywy owych słów nieobojętne są wnioski Michała Łuczyńskiego związane z wątpliwościami dotyczącymi „słowiańskości” rzeźby:

Skumulowaniu się czynników politycznych zawdzięczać należy, że posągiem ze Zbrucza interesuje się dziś archeologia sławistyczna, nie zaś (...) orientalna. Gdyby koleje badań potoczyły się inaczej, (...) zapewne nie figurowałby on jako symbol pogańskiej Słowiańszczyzny (Łuczyński 2015, 79).

Tendencję do utożsamiania posągu ze Zbrucza z kwintesencją słowiańskości można dostrzec w wykorzystanym rozwiązaniu graficznym okładki jednego z wydań *Samotności Bogów* – z roku 2014 (rysunek 4); w konfrontacji z okładką pierwodruku (rysunek 3) jest to rozwiązanie zawężające możliwości interpretacyjne. Jednocześnie konstatacje badacza, podważające „słowiańskość” posągu, traktowane jako kontekst interpretacyjny dla *Samotności Bogów*, mogą potencjalnie naświetlić mechanizmy (re)kreacji fantazmatu słowiańszczyzny, traktowanej w sztuce jako wspólnota wyobraźni. Tym, co scala artystyczne wizje Słowiańszczyzny z kart utworów Christy i Terakowskiej, jest nie tylko fikcyjny charakter opowieści, dzięki którym jednostka tworzy własne „światy sensu”, pozwalające jej na konstrukcję wykładni rzeczywistości wraz z jej mentalnym „zakorzeniem”. Czytane dziś, mogą stanowić – zgodnie ze wzmiankowaną uprzednio tezą Luckmanna – wyraz poszukiwań wspólnoty duchowej (dotyczy to zwłaszcza *Samotności Bogów*) w realiach odrzucenia jej dotychczasowej, utrwalonej tradycją, zinstytucjonalizowanej formuły (Wallis 2019). Zaproponowane tu spojrzenie na twórczość obojga autorów pozwala zarazem na ponowne pytania o możliwość uobecnienia duchowości w realiach ponowoczesności (Bielik-Robson 2000, 277-284; Wargacki 2016, 27-51). Być może bowiem – co byłoby istotne zwłaszcza jako kontekst interpretacyjny dla lektury powieści Terakowskiej – należałoby odczytywać drogę protagonisty utworu jako świadectwo namysłu nad zauważalnym współcześnie renesansie poszukiwań metafizycznych poza oficjalnymi strukturami życia kościelnego; związane jest to ze zmianą pozycji Kościoła w życiu społeczno-politycznym (Fiala 2007, 95).



## Załączniki graficzne

### Załącznik 1:

Porównanie rozwiązania graficznego z komiksu Christy i bramy słowiańskiego grodu



Rysunek 1: fragment okładki komiksu *Mirmił w opałach*. Naszkicowana konstrukcja wieży bramowej osady i zabudowań wewnątrz grodu pozwala czytelnikowi wyobrazić sobie ich wygląd bez jednoczesnego rozpraszania uwagi odbiorcy na szczegóły nieistotne z perspektywy kompozycji kadru. Strategia ta jest szczególnie widoczna, kiedy skonfrontujemy rysunek Christy ze zdjęciem realnej zrekonstruowanej osady.

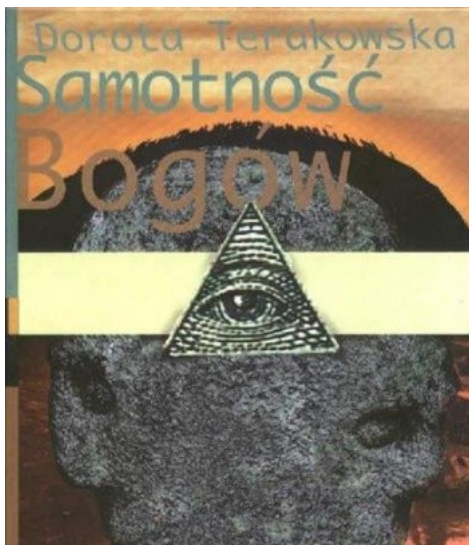


Rysunek 2: Wieża bramy w Biskupinie, <https://twojahistoria.pl/2018/10/19/szukali-dругiego-malborka-znalezli-biskupin-archeolodzy-odkryli-sredniowieczny-zamek-na-mazowszu/> (domena publiczna). W konfrontacji z rysunkową interpretacją zwracają uwagę nie tylko szczegóły, referencyjne wobec rzeczywistości pozaartystycznej. Równie istotna pozostaje świadomość uwikłania artystycznej kreacji w schematyzm, oddany przez Jego Szyłaka intencjonalnie dwuznacznym leksemem „przerysowany” (Szyłak 1998, 6-7). Zgodnie z odnotowywanym w *Słowniku języka polskiego* znaczeniem tego terminu przerysowany to tyle, co odwzorowany, ale i przesadnie zaakcentowany (sjp, on-line).

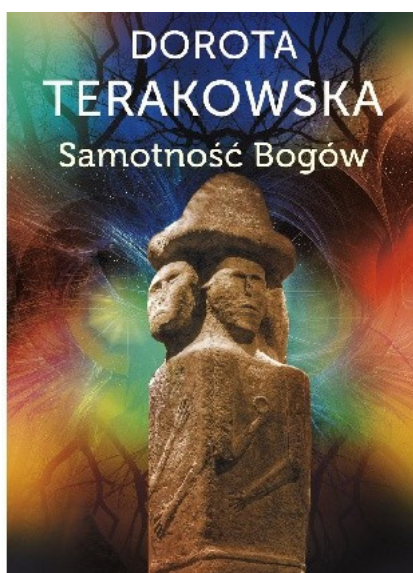


Załącznik 2:

Porównanie okładek pierwodruku i wydania z 2014



Rysunek 3: Fragment okładki pierwodruku powieści (za: <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/77174/samotnosc-bogow>). Wykorzystanie zakorzenionej w symbolice religijnej – ale i masońskiej – figury stylizowanej na oko opatrności (wszystkowidzące oko) może być istotnym tropem interpretacyjnym z uwagi na występowanie w wielu tradycjach teologicznych (m.in. judaistycznej, egipskiej, chrześcijańskiej). Nie bez znaczenia przy tym jest stylizacja tła na kamienny idol, sugerujący archaiczność kultu. Jednocześnie można dostrzec pokrewieństwo wizualne stylizowanego oka z rysunkiem umieszczonym rewersie Wielkiej Pieczęci Stanów Zjednoczonych (*Great Seal of the United States*). Nawiązanie to koresponduje z wizją Terakowskiej z uwagi na znajdujące się na pieczęci napisy *Annuit Coeptis* ([Bóg] spojrzal życzliwie na nasze przedsięwzięcie) oraz „*Novus Ordo seclorum* (nowy porządek wieków). Zarówno wielość tradycji religijnych, jak i wymowa przywoływanych tu maksym jest szczególnie istotna w kontekście wzmiankowanej uprzednio, projektowanej w powieści wizji uniwersalnej Cywilizacji Miłości (Terakowska 1998, 189-190).



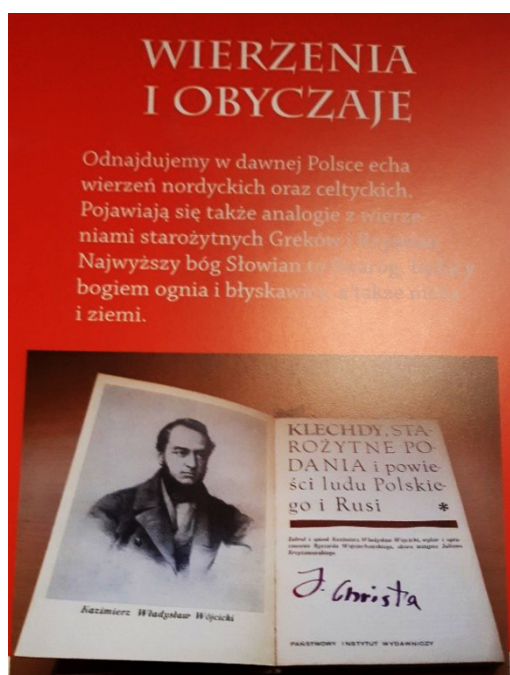
Rysunek 4: Fragment okładki wydania powieści z 2014 (za: <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/232557/samotnosc-bogow>). Stylizowany na zbruczańskie idole pomnik bóstwa jednoznacznie wskazuje na powinowactwo Bezimiennego z wierzeniami z kręgu pogańskiej Słowiańszczyzny. Ilustracja, traktowana jako paratekst ukierunkowujący lekturę, ujednoznacznia wymowę powieści, wbrew intencjom autorki.

Załącznik 3:

Sposób wykorzystania powiększonych elementów kadrów komiksowych przez twórców wystawy



Rysunek 5: Opisowi realiów towarzyszy powiększony fragment kadru, zestawiony z oryginalnym rysunkiem z komiksu (fragment zdjęcia z wystawy autorstwa Moniki Brzóstowicz-Klajn). Dookreślenie – na planszy dowarczającej ilustracji – materiałów wykorzystywanych do produkcji biżuterii ma wymiar nie tylko anegdotyczny. Pozwala też na wzbogacenie wiedzy odbiorcy na temat codziennego życia Słowian, a jeśli jest on młody wiekiem, wyeksponowana (za pomocą pogrubienia czcionki) nazwa ozdoby pozwala na okazjonalne wzbogacenie słownictwa, co można uznać za realizację postulatu wzbogacania – zarówno specjalistycznej, jak i ogólnej – leksyki uczniów (Biedrzycki 2015, 118).



Rysunek 6: Egzemplarz podań zebranych przez Wójcickiego, będący własnością Christy (fragment zdjęcia z wystawy autorstwa Moniki Brzóstowicz-Klajn). Zgodnie z adresem wydawniczym jest to edycja z 1972 roku, wzbogacona o wstęp Juliana Krzyżanowskiego, w którym badacz dokonuje sprostowań, wskazując na dopowiedzenia i fałszywe tropy

Wójcickiego. Christa był zatem świadomy owych niezgodności ze stanem wiedzy na temat kultury duchowej pogańskiej Słowiańszczyzny. Nie ma natomiast świadectwa, czy rysownik znalazł reedycję monumentalnego opracowania Kazimierza Moszyńskiego, poświęconego temu zagadnieniu (Moszyński 1968). Nie bez znaczenia jest przy tym wrócenie uwagi na planszy towarzyszącej egzemplarzowi *Klehd...* na możliwe źródła wierzeń słowiańskich i ich inspiracje wierzeniami innych narodów.

Załącznik 4:

Posąg Światowida z komiksu Christy



Rysunek 7: Posąg został narysowany zgodnie z przekazami historycznymi na jego temat; atrybutem płodności jest trzymany przez bóstwo róg (fragment zdjęcia z wystawy autorstwa Moniki Brzóstowicz-Klajn). Obrane rozwiązanie plastyczne uświadamia zakorzenie wizji Christy w realiach archeologicznych, a jednocześnie może być traktowane jako „ukłon” w stronę młodego odbiorcy poprzez rezygnację z ekspozowania trzeciorzędowych cech płciowych. Gra światła i cieni dodatkowo wzmaga aurę tajemniczości, zaś szczegóły stroju (ozdoby pasa i kolczugi) mogą stanowić dyskusję z płaskorzeźbami zdobiącymi idola zbruczańskiego.

### **Bibliografia:**

- Barcz Jan, 2020, *Sprawa potwierdzenia granicy polsko-niemieckiej na Odrze i Nysie Łużyckiej w procesie zjednoczenia Niemiec*, „Stosunki Międzynarodowe”, nr 3.
- Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska Stanisława, 1996, *Słońce*, hasło, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Bartmiński J. (red.), Lublin, s. 119-144.
- Bartoszyński Kazimierz, 1984, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Biedrzycki Krzysztof, 2015, *Wnioski i zalecenia*, w: Biedrzycki K., Bodzioł P., Hącia A., Kozak W., Przybylski B., Strawa E., Wróbel I., *Dydaktyka literatury i języka polskiego w gimnazjum w świetle nowej podstawy programowej. Raport z badań*, Warszawa, <http://eduentuzjasci.pl/images/stories/publikacje/IBE-EE-raport-Dydaktyka-literatury-i-jezyka-polskiego.pdf> (dostęp: 27.12.2022).

- Bielik-Robson Agata, 2000, *Czy duchowość ponowoczesna jest możliwa?*, w: *Inna nowoczesność, Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków, s. 277-284.
- Callois Roger, 1967, *Od baśni do »science fiction«*, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Żurowski M. (wyb.), Warszawa, s. 31-65.
- Cepik Jerzy, 1970, *Słowianie*, Warszawa.
- Christa Janusz, 1987, *Kajko i Kokosz w krainie borostworów*, Warszawa.
- Christa Janusz, 1988, *Cudowny lek*, Warszawa [pierwodruk 1984].
- Christa Janusz, 1990, *Mirmił w opałach*, Warszawa.
- Domańska Ewa, 1992, *Metafora – mit – mimesis (Refleksje wokół koncepcji narratywizmu historycznego Haydena White'a)*, „Historyka”, t. XXII.
- Fiala Petr, 2007, *Laboratoř sekularizace. Náboženství a politika v ne-náboženské společnosti: český případ*, Brno.
- Foltyn Rafał, 2015, *Obecność wczesnośredniowiecznej Słowiańszczyzny nadbałtyckiej i zaodrzańkiej w polskiej powieści historycznej lat 1945-1989*, „Acta Cassubiana”, nr 17.
- Foltyn Rafał, 2015a, *Dawny świat Słowian w polskim komiksie historycznym*, w: *Kulturowe projekcje Słowian w tradycji polskiej*, Kalinowski D., Foltyn E. (red.), Słupsk.
- Foss Sonja K., 1989, *Rhetorical Criticism as the Asking of Question*, „Communication Education”, nr 3 [July].
- Gawęda Adam, 2018, *Książka, ale nie literatura*, „Więź”, nr 672.
- Hlebowicz Jan, 2017, *Kajko, Kokosz i inni Słowianie*, „Gość Niedzielny” [wydanie Gdańsk], nr 9; możliwość lektury on-line: [https://gdansk.gosc.pl/doc\\_pr/3723185.Kajko-Kokosz-i-inni-Slowianie](https://gdansk.gosc.pl/doc_pr/3723185.Kajko-Kokosz-i-inni-Slowianie) (dostęp: 20.04.2022).
- Janicz Krzysztof, Śmiałkowski Kamil, 2008, *Janusz Christa – wyznania spisane*, Łódź.
- Kajko i Kokosz*, 2021, Michał Śledziński, Robert Jaszczurowski, Tomasz Lew Leśniak, Marcin Wasilewski (reż), Maciej Kur, Rafał Skarżycki (scen.) Polska.
- Klarowski Tadeusz, (rec.) *Kajko i Kokosz. W krainie Borostworów*, „Mitoslavia” <http://mitoslavia.blogspot.com/2015/05/kajko-i-kokosz-w-krainie-borostworow.html> (dostęp: 27.04.2022).
- Komar Oleksij, Chamajko Natalia, 2013, *Idol ze Zbrucza: zabytek z epoki romantyzmu?*, suplement do: „Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego”, t. XXXIV.
- Krzyżanowski Julian, 1972, *Kazimierz Władysław Wójcicki i jego dzieło. Słowo wstępne*, w: *Wójcicki K.W., Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Wojciechowski R. (wyb. i oprac.), Warszawa.
- Lorek Marcin, 2000, *Asteriks vs Kajko i Kokosz*, „Esensja”, nr 1, <https://esensja.pl/komiks/publicystyka/tekst.html?id=721> (dostęp: 27.04.2022).
- Luckmann Thomas, 2006, *Niewidzialna religia*, Bluszcz L. (przeł.), Kraków.



- Łuczyński Michał, 2015, »Światowid« ze Zbrucza – kontrowersyjny symbol pogańskiej Słowiańszczyzny, „Slavia Antiqua”, nr LVI.
- Mazurkiewicz Adam, 2012, *Pogańska słowiańszczyzna w tekstach kultury popularnej. Rekonesans*, w: Semenjuk G.F. i in. (red.), *Słowiańska fantastika*, Kijów, s. 144-156.
- Mazurkiewicz Adam, 2016, *Fantasy słowiańska. Próba opisu zjawiska*, w: Ajdadić D., Semenjuk G.F., Pałamarczuk O.Ł., Ermoljenko S.S. (red.), *Słowiańska fantastika. Zbiornik naukowych prac*, Kijów, s. 133-144.
- Mikinka Aleksandra, 2020, *Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce*, „Ruch Literacki”, z. 5.
- Moszyński Kazimierz, 1968, *Kultura ludowa Słowian*, T. 2, cz. 2: *Kultura duchowa*, Klimaszewska J. (oprac.), Warszawa.
- Pełka Leonard, 1987, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa.
- Poniatowski Zygmunt, 1967, wstęp do: Pettazzoni R., *Wszechwiedza bogów*, Sieroszevska B. (przeł.), Warszawa.
- Regiewicz Adam, 2016, *Homo irretitus w polonistycznym piekle. O konieczności nowego kształcenia polonistycznego w dobie nowych mediów*, w: *Polonista na rynku pracy. O strategiach dostosowania kształcenia studentów do wyzwań rynku pracy*, Gis A., Wobalis M. (red.), Poznań, s. 83-94.
- Słownik języka polskiego*, hasło: *Przerysować*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przerysowany.html> (dostęp: 27.12.2022).
- Słupecki Leszek Paweł, 1993, *Słowiańskie posągi bóstw*, „Kwartalnik Historii Materialnej”, nr 1.
- Sumców Mikołaj, 1891, *Boginki – mamuny*, „Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny”, t. 5, z. 3.
- Szyjewski Andrzej, 2003, *Religia Słowian*, Kraków.
- Szyłak Jerzy, 1998, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk.
- Szyłak Jerzy, 2000, *Poetyka komiksu: warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk.
- Szymański Tomasz, 2015, *W poszukiwaniu religii uniwersalnej: zarys metodologiczny i tematyczny*, „Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych”, nr 4.
- Ślósarz Anna, 2018, *Interpretanty lektur. Produkty medialnego przemysłu. Multimedialne moduły tematyczne jako dydaktyczny instrument*, Kraków.
- Ślósarz Anna, 2022, *Interpretanty lektur. Prototypowy program nauczania metodą multimedialnych modułów tematycznych (szkoła średnia)*, „Polonistyka. Innowacje”, nr 15.
- Terakowska Dorota, 1998, *Samotność Bogów. Baśń nie nowa i nie stara*, Kraków.
- Tomczuk Piotr, *Reaktywacja słowiańskich wojów. „Kajko i Kokosz – Nowe Przygody. Zaćmienie o zmierrchu” – recenzja komiksu*, „popbookownik”, <https://popbookownik.pl/reaktywacja-slowianskich-wojow-kajko-i-kokosz-nowe-przygody-zacmienie-o-zmierrchu-recenzja-komiksu/> (wpis 21 sierpnia 2021; dostęp: 20. 04. 2022).

- Wadecka Saturnina Leokadia, 1966, *Miecz Gościwita*, Warszawa.
- Wadecka Saturnina Leokadia, 1968, *W rodzinnym gnieździe*, Warszawa.
- Wadecka Saturnina Leokadia, 1971, *Lestek*, Warszawa.
- Wallis Roy, *The Elementary Forms of New Religious Life*, London-New York.
- Wargacki Stanisław A., 2016, *Duchowość w kulturze ponowoczesnej*, „Zeszyty Naukowe KUL”, nr 4.
- White Hayden, 2009, *Proza historyczna*, Borysławski R. i in. (przeł.), Domańska E. (red.), Kraków.
- Zielina Jakub, 2011, *Wierzenia Prastłowian*, Kraków.
- Zych Paweł, Vargas Witold, 2012, *Bestiariusz słowiański. Rzecz o skrzatach, wodnikach i rusalkach*, Olszanica.

### **O Autorze:**

**Adam Mazurkiewicz** – dr hab., prof. Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura popularna, historia i teoria fantastyki. Autor zarysów monograficznych: *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990-2004* (2007), *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura* (2014), *Polska literatura socrealistyczna* (2020) oraz artykułów drukowanych m.in. na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Literatury i Kultury Popularnej”, „Litteraria Copernicana” i w tomach zbiorowych.



# Słowiański cykl *Żniwiarz* Pauliny Hendel: gender i genologia

Paulina Hendel's Slavic *The Reaper* [Żniwiarz] series:  
gender and genre (genology)

Agnieszka Kocznur

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-7510-6956

**Abstract:** The article addresses the issue of genre (genology) and gender in the book cycle *The Reaper* by Paulina Hendel. The first part of the article presents the position of Hendel's book series in the field of Polish young adult literature, particularly in the current context of the popularity of Slavic motifs in contemporary juvenile literature, followed by an interpretation of some of the Slavic motifs present in the series and their function. The second part of the article examines issues in the field of gender studies, especially in the aspect of slutshaming and victimblaming that appear in the novels.

**Key words:** slavism, slavic, young adult fiction, *suburban fantasy*, Paulina Hendel, genre genology, poetics

**Streszczenie:** W artykule podjęta zostaje kwestia gatunku i gender w cyklu książek *Żniwiarz* autorstwa Pauliny Hendel. Pierwsza część artykułu skupia się na umiejscowieniu cyklu książek Hendel na tle polskiej literatury dla młodzieży, w szczególności w kontekście mody na słowiańskie motywy we współczesnej literaturze młodzieżowej, następnie zinterpretowane zostają niektóre słowiańskie motywy obecne w cyklu, wraz z pełnioną przez nie funkcją. W drugiej części artykułu zostaje poruszona tematyka z zakresu gender studies, w szczególności w kontekście pojawiającego się w powieściach slutshamingu i victimblamingu.

**Słowa kluczowe:** słowiańskość, słowiańszczyzna, young adult, *suburban fantasy*, Paulina Hendel, literatura młodzieżowa, poetyka, genologia

## Moda na słowiańskość

W 1968 roku Stanisław Urbańczyk pisał: „Historia badań nad religią Słowian jest historią rozczarowań” (Urbańczyk 1968, 35). Nie mamy mitów, wiemy niewiele o bóstwach, jedynie co nieco o demonologii, nie zachowały się żadne źródła pisane z czasów Słowian, jedynie fragmentaryczne zwyczaje, pojedyncze święta. Tworzenie opowieści, jej fabrykacja staje się wobec tego koniecznością i wynika w jakiejś mierze z narodowych kompleksów – narracja wokół słowiańskiego dziedzictwa koncentruje się

często na sile i potędze przodków, a budowanie mitów, które mają dorównywać innym mitologiom, np. celtyckiej czy germańskiej, lecz poczucie niższości. Mentalność postkolonialna Słowiańszczyzny, o której pisze Maria Janion (Janion 2006), przejawia się nie tylko w nacjonalistycznych ruchach rodzimowierczych, lecz również w przasnym piosenkach Donatana. Jako że tekst ten odnosi się do literatury fantastycznej, pragnę zaklasyfikować cykl pod względem gatunkowym, jak i zastanowić się, jak poszczególne motywy, wątki słowiańskie w nim funkcjonują – jako pewnego rodzaju fantazmat, dlaczego opracowywane są w ten, a nie w inny sposób. Interesują mnie również zagadnienia genderowe poruszone w cyklu, związane z tożsamością płciową zarówno tytułowych Żniwiarzy, jak i innych bohaterów/ek.

Popyt na słowiańskie motywy w literaturze oraz ich charakter przywodzi na myśl dyskurs wokół twórczości Andrzeja Sapkowskiego. Przedmiotem sporu jest zagadnienie słowiańskości prozy Sapkowskiego, jako że czerpie on z wielu kultur i mitologii, pojawiają się w nich nieczęste wątki i motywy słowiańskie (Korzeniewska). Poza powierzchowną demonologią nie ma w nich wiele słowiańskości. Po bliższej analizie tekstów okazuje się jednak, że oprócz pewnej demonologicznej fasady (protagonista wiedźmińskiego cyklu, Geralt z Rivii, napotyka na swojej drodze m.in. strzygi, leszych i południce – istoty wyjęte wprost ze słowiańskiego imaginarium), twórczość pisarza nie eksploruje szczególnie „rodzimych” motywów. Interpretacja słowiańska została zapośredniczona i przyjęta za pomocą adaptacji growych – skądinąd odbieranych przez Sapkowskiego z obojętnością lub wręcz pogardą. W szczególności *Dziki Gon* (2015) wraz z dodatkiem *Serce z kamienia* (2015) czerpią inspiracje z fantazmatów słowiańskich – pojawiają się tam nie tylko demony czy potwory znane z dawnych legend, ale również bezpośrednie odwołania w questach do *Dziadów* Mickiewicza czy *Wesela* Wyspiańskiego. Stawiam tezę, że to właśnie dzięki tej, trzeciej części gry w uniwersum Wiedźmina, wyprodukowanej przez CD Projekt Red, wątki słowiańskie zaczęły być na nowo popularne i na dobre zadomowiły się w polskiej popkulturze, skąd przeszły do literatury YA. Najpierw do fantastyki i *young adult fiction*, czego przykładem może być omawiamy w tym tekście cykl Pauliny Hendel, jak i do literatury nazywanej „piękną” – jako przykład można przytoczyć tu chociażby *Baśń o wężowym sercu albo Wtóre słowo o Jakóbie Szeli* Radka Raka, uhonorowaną nagrodą Nike w 2020 r.

Jednocześnie przez wiele lat mogliśmy obserwować niedosyt wątków słowiańskich w polskiej literaturze *fantasy*. Pojawiały się w niej folklor, jak w cyklu o *Jakubie Wędrowyczu* (2002-2019) Andrzeja Pilipiuka, poszczególne figury – np. wiedźmy w *Córce Czarownic* (2019) czy pogańskie bóstwa w *Samotności Bogów* (1998) Doroty Terakowskiej, lub proste słowiańskie fantazje u Ziembkiewicza, które krytykował Sapkowski (Sapkowski 1993), jednak luka ta została wypełniona dopiero współcześnie, w dużej mierze dzięki literaturze *young adult*. Po ogólnoswiatowych sukcesach cykli YA, takich jak *Zmierzch* Stephanie Meyer (2005-2008) czy *Osobliwy dom*

*Pani Peregrine* Ransoma Riggsa (2011-2021), w których poza zdobyciem nadludzkiej mocy protagonista zмага się z poczuciem odosobnienia i inności, a także podejmuje się walki ze złem, Hendel przenosi te motywy na grunt polski, wykorzystując słowiańszczyznę do ukazania uniwersalnych prawd.

Poza książkami Hendel drugą falę zainteresowania słowiańszczyzną stanowią autorki i autorzy, jak Karina Bonowicz (cykl *Gdzie diabeł mówi dobranoc*, 2019), Wiktoria Korzeniewska (*Czerwona baśń*, 2020), Magdalena Wolff (*Kukułka i wrona*, 2020), Anna Jurewicz (*Sub Rosa*, 2019 i in.), Katarzyna Berenika Miszczuk (cykl *Kwiat Paproci*, 2016), Magdalena Zawadzka-Sołtysek (cykl *Ślady Leszego*, 2019) i Aneta Jadowska (*Cud, miód, malina*, 2020 i in.). Motywy słowiańskie pojawiają się również w książkach skierowanych do dzieci np. *Babcocha* (2018) Justyny Bednarek, ilustrowana przez Daniela Latoura, *Wodnik* (2019) Karola Gmyrka, *Paskuda* Magdaleny Sprenger (2019), w cyklu *Małe Licho* (2018) Marty Kisiel, książkach o *Eri* Jacka Inglota (2009-2021), cyklu *Strażnicy Starego Lasu* Grzegorza Gajka (2019), komiksie *Kościsko* Karola Kalinowskiego (2016), *Plemionach* Łukasza Radeckiego (2018) i serii *Dzieci Dwóch Światów* (2019) Agnieszki Fulińskiej i Aleksandry Fleszar i wielu innych. Dodatkowo warto wspomnieć o innej prozie gatunkowej, w której pojawia się słowiańskość – powieści *Ten zły* Natalii Dziadury z 2021, która reklamowana jest jako „pierwszy słowiański erotyk”, jak i *Raróg* (2020) Anny Sokalskiej, który stanowi słowiański kryminał. Nie sposób nie wspomnieć przy okazji o wielu wydanych w trakcie ostatnich lat mitologiach, bestariuszach i opowieściach dla wszystkich grup wiekowych. Trudno nie odnieść wrażenia, że wątki słowiańskie stanowią kolejną nową literacką i popkulturową modę, a zarazem kontynuację i reinterpretację równie modnych w ostatnich latach postapokaliptycznych fantazmatów o wampirach i zombich z polskim twistem.

Oczywiste jest, że zainteresowanie słowiańszczyzną pojawiało się w literaturze polskiej już wcześniej – mowa o pierwszej fali trwającej od lat 90., o której pisał Sapkowski w przytaczanym w artykule eseju. Można tu wymienić lektury takie jak *Słowo i miecz* Witolda Jabłońskiego (2013), *Stara Słaboniowa i Spiekładuchy* Joanny Łańcuckiej (2013), cykl *Strzygonia* Sławomira Mrugowskiego (2012), cykl *Diabłu ogarek*, Konrada T. Lewandowskiego (2011-2013), cykl *Dagome Iudex* Zbigniewa Nienackiego (1989), *Zmorjewe* Jakuba Żulczyka (2011), *Dotyk mroku* Doroty Wieczorek (2011) i wiele innych. Jednak to rok 2015 uznaję za symboliczne rozpoczęcie drugiej, zdecydowanie bardziej mainstreamowej, popkulturowej mody na wątki słowiańskie w Polsce, w obrębie której słowiańszczyzna zaczęła pojawiać się na niespotykaną dotąd skalę również w książkach adresowanych do dzieci i przede wszystkim młodzieży/młodych dorosłych. Jednak to właśnie gry z uniwersum Wiedźmina, a zwłaszcza wydany w 2015 roku *Dziki Gon* wywołał modę na wątki słowiańskie – w literaturze, kulturze i sztuce użytkowej. Przytaczana tu długa lista książek dla dzieci i młodzieży stanowi jedynie niewielką część całej wydanej na ten temat literatury po 2015 roku.

## Demony na peryferiach

Zakończony już cykl *Żniwiarz* składa się z pięciu części: *Pusta noc* (2017), *Czerwone słońce* (2017), *Trzynasty księżyc* (2018), *Droga dusz* (2019) i *Czarny świt* (2020). Powieści te można zaklasyfikować jako młodzieżowe *suburban fantasy*, skrzyżowanie fantastyki z gatunkami takimi jak horror, romans grozy, literatura sensacyjna, *science fiction* i kryminał (Ekman 2018). Gdyby pozbawić cykl wątków nadprzyrodzonych, mielibyśmy do czynienia z sensacyjną powieścią detektywistyczną. Niezwykle popularne współcześnie *urban fantasy*, którego podtypem jest *suburban*, łączy nierealistyczne elementy fabuły, postaci lub scenerii ze współczesnym, znanym czytającym światem – łącząc w ten sposób to, co znane i obce. Fantastyczne elementy to, w zależności od powieści, magia, istoty paranormalne, fragmenty mitów lub opowieści ludowych czy też różnego typu motywy (np. edenu, walka dobra ze złem, bycie wybrańcem etc.). Komponent miejski stanowi najczęściej miejsce akcji – duże lub małe miasto. Powszechne wykorzystanie współczesnych technologii (środki transportu, sposoby komunikacji itp.) oraz codziennych instytucji społecznych i społecznościowych (np. biblioteki, szkoły, centra handlowe) również uruchamia znajomy dla czytelnika kontekst. Czas akcji zazwyczaj wymaga od czytelnika jedynie pobieżnej wiedzy historycznej: jest całkiem niedawną przeszłością lub bliską przyszłością.

Jednak u Hendel akcja książek toczy się przede wszystkim w Wiatrołomie – niewielkim miasteczku w nieokreślonym miejscu w Polsce, co umiejscawia cykl w obrębie fantastyki podmiejskiej (*suburban*). Young pisząc o fantastyce podmiejskiej, zwraca uwagę na jej dwa aspekty: dosłowny, czyli rozgrywanie akcji na obrzeżach metropolii, i figuratywny – gdzie fantastyczne elementy wyłaniają się zarówno z przeszłości, jak i spod powierzchni miasta (Young 2015). Badaczka podkreśla, że w *suburban fantasy* musi dojść do jukstapozycji nowoczesności z elementem fantastycznym, którego nie widzimy lub próbujemy nie dostrzegać – to, co wyparte z przeszłości, powraca i nie pozwala o sobie ponownie zapomnieć (Young 2015). O ile popularne obecnie *urban fantasy* zawsze połączone jest z miejską realnością, to *suburban* bada to, co znajduje się pod i poza nią, w kanałach, podziemiach, na przedmieściach i w małych miasteczkach współczesnych krajów Zachodu.

Historia *Żniwiarza* osadzona została w dzisiejszym świecie, w którym istnieją tytułowi *Żniwiarze* – osoby, które po śmierci budzą się w ciałach innych zmarłych osób, a ich celem jest ochrona ludzi przed słowiańskimi demonami. Duża część akcji rozgrywa się na cmentarzach, w lasach, budynkach na obrzeżach miasta, miejscach opuszczonych i zapomnianych. *Żniwiarzem* zostaje się, gdy trzeba odpokutować grzechy z mijającego życia – w przypadku Feliksa – lub dokończyć niedokończone sprawy – w przypadku Magdy. Zarówno Feliks, Magda, jak i inni *Żniwiarze* są szybsi i silniejsi od

zwykłych ludzi, ich ciała szybko się regenerują, a oczy widzą w ciemności. Teoretycznie żniwiarza nie można zabić, jako że będzie się on odradzać w nowym ciele tak długo, aż nie poczuje, że dokończył wszystkie sprawy lub odpokutował grzechy i może odejść w zaświaty. Fabuła cyklu składa się z dwóch części: pobocznej, którą stanowią polowania i walki z poszczególnymi demonami, głównej, czyli trwającej przez pięć tomów walki: najpierw z Pierwszym Żniwiarzem, który postanawia zabić wszystkich innych żniwiarzy, a następnie z Nijem, Panem Zaświatów.

Słowiańskość w cyklu Hendel przejawia się na kilku poziomach świata przedstawionego. Protagonisci mają nadprzyrodzone moce, które pozwalają im walczyć ze słowiańskimi demonami, stosując przy tym różnego rodzaju magiczne artefakty (jak zioła antyupiorne) i zaklęcia. Interesujący jest proces niszczenia demona – poza fizyczną walką, jaką musi stoczyć żniwiarz, istotne jest wypowiedzenie magicznej formuły, a tak naprawdę egzorcyzmu, który odesłać ma demona w zaświaty. W świecie przedstawionym najlepiej nadaje się do tego Wielki Egzorcyzm stworzony przez papieża Leona XIII lub tzw. Mały Egzorcyzm, czyli modlitwa do Archanioła Michała.

Ponoć kiedyś starzy żniwiarze znali egzorcyzmy w języku prasłowiańskim, które działały równie dobrze. Jednak młodszy żniwiarze, tacy jak Feliks, używają łacińskich egzorcyzmów, bo są im, jakby to powiedzieć... – Zastanowiła się. – Bliższe. A to z tego powodu, że na naszych ziemiach od tylu lat panuje chrześcijaństwo, choć co prawda jest ono wymieszane z dawnymi wierzeniami i demonami. Tak naprawdę jest wiele różnych wersji, ale każda ma taką samą moc. W pewnych przypadkach działa nawet modlitwa do Archanioła Michała, jak ci już wcześniej mówiłam. Mateusz pokiwał głową. – Oczywiście, mnóstwo ludzi zna ją na pamięć, ale mało kto wie, że to również egzorcyzm – kontynuowała dziewczyna. – Chodzi o to, że w każdym egzorcyzmie ważna jest forma, która skupia i porządkuje nasze myśli. A także naprowadza je na odesłanie stwora do Nawii (Hendel 2017a).

W eseju *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach* Andrzej Sapkowski pisze o tym, jak słowiańska mitologia nie stanowi podstaw naszej kultury i jak daleko jest jej od strefy marzeń i wyobrażeń (Sapkowski 1993). Zwraca uwagę, że archetypem polskiej kultury jest chrześcijaństwo, a mitologia słowiańska tożsama jest z pogaństwem. To, w jaki sposób Hendel próbuje połączyć ze sobą oba porządki za pomocą wprowadzenia katolickich elementów do wypędzania demonów, jest interesujące z kilku przyczyn. Z jednej strony nie decyduje się ona na stworzenie absolutnie alternatywnej historii, jak robi to np. Katarzyna Berenika Mischuk w cyklu *Szeptucha*, w którego uniwersum Mieszko I nigdy nie przyjął chrztu, a studia medyczne zakończone są obowiązkową praktyką u tytułowej Szeptuchy. Hendel pozostaje w gatunku *suburban fantasy*, próbując połączyć ze sobą oba porządki – realny, w którym słowiańskie wierzenia zostały krzyżem i siłą wypłenione, ze społeczeństwa – z metafizycznym słowiańskim, w którym istnieją demony i szlachetni (zazwyczaj) żniwiarze. Warto zwrócić jednak uwagę, że podejście do słowiańskości w serii nadal traktuje ją jako coś pogańskiego



- w cyklu pojawia się jedynie demonologia, wszystkie słowiańskie byty są złe, pochodzą z ciemności, „niskiej energii” – jak mówi sama protagonistka, Magda. Słowiańskość traktowana jest więc instrumentalnie oraz demonizowana, jej elementy to zło, które zakłóca świat i z którym należy walczyć.

Trudno nie odnieść wrażenia, że Hendel nie jest zainteresowana ukazaniem dawnej kultury słowiańskiej, wierzeń czy zwyczajów. Pojawiająca się w cyklu słowiańszczyzna ma w nim funkcję wyłącznie użytkową – tworzy tajemniczą, fantastyczną atmosferę. Użycie słowiańskich demonów, bogów czy artefaktów (np. ziół takich jak ruta czy czystek) pełni funkcję na tyle estetyczną, że gdyby zamienić te elementy na powiązane z mitologią grecką, nie zmieniłoby to nic dla fabuły ani dla bohaterów, ani dla nastrojowości powieści. Relacja między wyobraźnią dawnych Słowian a budową świata przedstawionego praktycznie nie istnieje – słowiańszczyzna jest w niej mniej niż fantazmatem, jest zbiorem przypadkowych motywów i toposów, często dowolnie trawestowanych i reinterpretowanych. Słowiańska sfera sacrum stanowi jedynie uzupełnienie – dodający pikanterii szczegółów – do bazowych dla autorki aspektów świętości, które zasiała w Polsce wiara chrześcijańska.

- Swoją drogą to zawsze mnie zastanawiało, dlaczego na słowiańskie demony ma działać egzorcyzm po łacinie. I to wcale nie taki stary – powiedział Gauza.
- Jakie znowu słowiańskie? (...) Przecież one żyją do tej pory, choć o słowiańskich bogach już wszyscy zapomnieli.
- No tak, ale pochodzą z tamtych czasów...
- I dotrwały do obecnych w postaci dość zmienionej przez chrześcijaństwo. Taki Boruta na przykład był kiedyś dobrym duchem lasu, który wyprowadzał z niego zbłąkane dzieci. A potem przerobiono go na diabła.
- To Boruta istnieje? – zdziwił się Gauza.
- Oczywiście, że nie! A przynajmniej nie wydaje mi się. Ale uznałem go za bardzo dobry przykład (Hendel 2018).

Jednocześnie bohaterzy serii z kompleksem wybrańca bardzo niechętnie i sceptycznie podchodzą do techniki i medycyny. Mimo że główna bohaterka zakłada stronę internetową, za pomocą której zgłaszać mogą się do niej osoby, które miały kontakt z siłami nadprzyrodzonymi, w serii co rusz pojawiają się protekcyjne wypowiedzi na temat technologii i nauki. Zgodne jest to ze światopoglądem autorki, która w jednym z wywiadów, odnośnie do swojego książkowego debiutu, cyklu *Zapomniana Księża* (2014), mówi:

Stąd kierunek fantasy. Jak w każdej dobrej książce tego gatunku muszą być stwory i potwory. Chciałam, aby były one nasze, słowiańskie. I takie są. Czerpałam z naszej mitologii, z naszych wierzeń. Jest ich całe bogactwo. Nie musimy korzystać z obcych wierzeń, zagranicznych wzorów. (...) **Chciałam pokazać, jak bardzo jesteśmy uzależnieni od nowoczesnych zdobyczy technologicznych i że to wcale nie jest tak dobrze.** Jak zabraknie prądu, ludziom będzie ciężko. Z książek płynie też jednak przesłanie, że może w takim świecie być ciekawie... [podkr. – AK].



Inną część słowiańskiego anturazu stanowi użycie artefaktów przy pokonywaniu kolejnych demonów – z jednej strony stanowią one magiczne akcesorium, z drugiej, zdarza się, że protagoniści muszą najpierw zdobyć odpowiednie zioła czy rekwizyty (np. sznur wisielca), zanim podejną do wykonania *questa*.

W jednej kieszeni wylądował woreczek z suszonymi liśćmi ruty oraz sproszkowanym korzeniem czarnego bzu, a w drugiej torebka z solą. Za pasek spodni wsunęła patyk szakłaku, nie dłuższy niż jej ramię.

- Co jeszcze? - zastanawiała się głośno.

Wysypała zawartość torebki na siedzenie. Na tapicerce znalazły się resztki czarnego prochu, a na wycieraczkę potoczyły się kevlarowe kule (Hendel 2017a).

Pomimo że dar widzenia pochodzących z zaświatów istot przypada jedynie nielicznym i wybranym, postaci drugo- i trzecioplanowe nie są zdziwione, gdy protagoniści rozprawiają na temat odpędzania zmór i martwiejców. Walka żniwiarzy z demonami jest w oczach postronnych czymś w rodzaju pracy dezynfektorów. Jednocześnie razi niedbałość autorki w zakresie budowania fabuły oraz duże niespójności nawet i na przestrzeni kilku stron. Przykładowo: jeden z bohaterów wspomina na początku cyklu o tym, jak zaczytywał się podręcznikami do fizyki, a jednocześnie, kilka stron później, wykazuje się zupełną niewiedzą w zakresie entropii, której pojęcie Magda musi mu gruntownie wyjaśnić.

## **Płec śmierci**

Wątek genderowy bycia żniwiarzem rozgrywa się na kilku poziomach. Z jednej strony otrzymujemy silną, kobiecą bohaterkę, która w trakcie trwania cyklu zmienia się i dojrzewa. Z drugiej – trudno nazwać powieść Hendel feministyczną, skłaniałbym się raczej ku określeniu *fake* feministyczną lub postfeministyczną (Kostecka 2022). Warto również zwrócić uwagę na brak feminitywu określenia *żniwiarz* w cyklu Hendel. Sam rzeczownik nasuwa skojarzenia z *Grim Reaperem* – typową średniowieczną personifikacją śmierci – kościotrupa z kosą, w czarnych długich szatach z kapturem, z drugiej – zarówno *śmierć*, jak i *kostucha* są w języku polskim rodzaju żeńskiego. Co więcej: w dalszych częściach cyklu, protagoniści podejmują walkę z Nijem – Panem Ciemności, który w wierzeniach słowiańskich był prawdopodobnie płci żeńskiej (Szczepanik 2018). Dodatkowo autorka nie decyduje się jednak na wprowadzenie charakterystycznej dla słowiańszczyzny bogini śmierci i zimy – Marzanny.

Temat kobiecości – albo nawet szerzej, problematyka tożsamości płciowej – przedstawiona jest w twórczości w sposób konserwatywny i stereotypowy, czego jaskrawym przykładem może być wątek Oliwii, w ciało której po pierwszej ze swoich śmierci wstępuje Magda. Oliwia jest piękną, wysportowaną i krnąbrną dziewczyną, ale również ofiarą przemocy seksualnej. Pomimo tragedii, która ją spotyka (zostaje wielokrotnie zgwałcona

i zabita przez mężczyznę, którego odrzuciła), narratorka nie znajduje dla niej sympatii. Przeciwnie, obwinia dziewczynę za los, który niejako sama na siebie sprowadziła, popadając w to na pograniczu moralizatorstwa oraz zupełnie jawnego *victim blamingu*. Obwinianie ofiary [z ang. *blaming the victim*] jest ogólnoludzką tendencją do przypisywania ofierze odpowiedzialności za doznane przez nią cierpienie (Aronson 2012).

Kochała siostrę, ale nie lubiła jej. Irytowało ją, że Oliwia interesowała się jedynie chłopakami i imprezami, miała całe tłumy znajomych, ale żadnego prawdziwego przyjaciela, który powstrzymałby ją przed samotnym powrotem z imprezy do domu. Gdyby tylko miała inne zainteresowania, gdyby ten jeden raz odpuściła sobie szaloną piątkową noc, może teraz by żyła. Ale nie znaleźli jej ciała, więc może... (Hendel 2017b).

- Trzy świeczki od obcych ludzi - powiedziała, postępując naprzód. - Tyle dostałaś. Warto było? Dlaczego ten jeden jedyny raz nie odpuściłaś piątkowej imprezy? Dlaczego pozwoliłaś, żeby ten facet się w tobie zakochał?! - Z każdym kolejnym słowem jej głos stawał się coraz głośniejszy oraz pełny wyrzutów. - Dlaczego wyszłaś z imprezy?! Dlaczego nie wzięłaś taksówki?! Dlaczego zawsze robiłaś wszystkim na złość?! (Hendel 2017b).

Innymi słowy: Oliwia nie zginęłaby, gdyby nie jej promiskuityzm i chęć zabawy, natomiast problem męskiej przemocy wydaje się nie tyle nawet usprawiedliwiony, co w ogóle nieopisany i pominięty. Przypadek Oliwii nie jest zresztą jedynym, w którym narracja skręca w *slutshamingową* konwencję. *Slutshaming* to działania mające na celu poniżenie, zawstyżenie lub ośmieszenie osoby w związku z jej faktyczną lub rzekomą aktywnością seksualną (Goblet and Glowacz 2021). *Slutshaming* uznawany jest za jedną z patriarchalnych metod kontroli kobiet (Keller 2015). Również Magda, gdy w końcu postanawia postąpić zgodnie z instynktem i zdecydować się na seks z pożądanym przez nią Mateuszem/Pierwszym Żniwiarzem, zostaje za to, symbolicznie i dosłownie, ukarana, ginąc z rąk kochanka. Seksualność kobiet funkcjonuje u Hendel jako przejaw naiwności, głupoty i prowadzi do zguby. W najlepszym natomiast przypadku staje się podstawą do żartów z babci bohaterów, której historia życia erotycznego nie wydaje się do pogodzenia z wizerunkiem starszej (a więc, jak nakazywałby stereotyp - zupełnie seksualności pozbawionej) pani:

- Z naszej babci to był niezły agregat - stwierdził Adrian, kiedy z samego rana jadł z bratem śniadanie. Mieli za chwilę iść do baru, jeszcze raz tam posprzątać, a potem wezwać hydraulika do łazienki.

- Jakoś nie potrafię sobie wyobrazić jej jak była młoda - odparł Sebastian.

- Była chyba trochę... - zaczął Adrian, ale słowo „puszczalska” w odniesieniu do jego babci nie chciało przejść mu przez usta.

- Stuknięta? - odpowiedział Sebastian. - Dokładnie.

Tak rozumiana i interpretowana kobiecość, na której spoczywa nieustanny obowiązek pilnowania swojej czci, nie posiada zbyt wielu możliwości pola do emancypacji. Gdyby tego było mało, trudno też pokładać nadzieję

na odmianę losu w następnym wcieleniu. Esencjalizm tożsamości płciowej okazuje się w wykreowanym przez Hendel uniwersum podstawową zasadą decydującą o wędrówce dusz:

- Są żniwiarze-kobiety? - zapytał.
- Pewnie - odparła dziewczyna, wkładając na półkę ostatnią książkę.
- Co więc decyduje o ich...
- Płci? Feliks był kiedyś zwykłym człowiekiem. Gdy umarł, jego dusza nie przeszła na drugą stronę, tylko instynktownie znalazła puste naczynie. Oczywiście płci męskiej. Najgorsze były początki... Był zagubiony, nie wiedział, kim jest, ani co ma robić. (...) - Od tamtej pory miał wiele wcieleń - kontynuowała. - Chyba nawet sam nie umie ich wszystkich zliczyć. I zawsze był mężczyzną. Taki się urodził, taką ma mentalność, tak jest mu najłatwiej. Wyobrażasz sobie, jakbyś nagle miał stać się kobietą i być nią przez wiele lat, aż do kolejnej śmierci? Myślę, że większość ludzi byłaby wtedy naprawdę zagubiona. A poza tym... pewnych rzeczy po prostu się nie robi (Hendel 2017a).

Możliwość zmiany płci żniwiarzy z wcielenia na wcielenie, która sama w sobie, jako osobny wątek, mogłaby stanowić kanwę dla wielu interesujących rozwiązań fabularnych (czego nie omieszkaly podchwycić twórczy nie i twórcy fanfiction), zostaje z miejsca odrzucona. W świetle realnych i obserwowanych zjawisk społecznych, takich jak transpłciowość, niebinarność czy choćby po prostu nonkonformizm płciowy, taki wybór jawi się już nie tylko konserwatywnie, ale po prostu uparcie reakcyjnie. Jak widzimy w powyższym cytacie, *queerowanie* płci żniwiarza nie wchodzi w grę. Binarność jest jedną z najsilniej przebijających się przez cykl cech. Można zastanawiać się, co jest takiego strasznego w queerze, w wybraniu ciała innej płci? Co dzieje się wówczas, jeśli żniwiarzem zostanie osoba niebinarna lub zwyczajnie nonkonformistyczna płciowo? Biorąc pod uwagę, że cykl mieści się w gatunku *suburban fantasy*, interesujące jest, że *queer* zdaje się być w niej bardziej przerażający niż niejedna strzyga czy bezkost.

## Zakończenie

Cykl *Żniwiarz* Pauliny Hendel wpisujący się w mało eksplorowany w polskiej literaturze gatunek *suburban fantasy*, jest interesującym i jednym z pierwszych przykładem wykorzystania modnych obecnie wątków słowiańskich w literaturze *young adult*. Gdy pierwsza fala zainteresowania słowiańszczyzną z lat 90. minęła, potrzeba było ponad piętnastu lat, aby wątki te z jednej strony przenieść do literatury dla młodych czytelników, a z drugich - kreatywnie zreinterpretować, czego bodźcem okazały się - jak na ironię - gry z uniwersum *Wiedźmina* wyprodukowane przez CD Projekt.

Szeroko zakrojona akcja promocyjna książek Hendel na grupach czytelniczych i bookstagramie, jak i wpisanie się w folkowo-rodzimy trend, nie sprawiają jednak, że cykl pozbawiony jest problemów. Z jednej strony do czynienia mamy z absolutnie instrumentalnym potraktowaniem słowiańskości i ustawieniem go jako czegoś niebezpiecznego dla chrześcijańskiego

dziedzictwa, w którym żyjemy. Z drugiej – powieści te stanowią powielenie silnie obecnych w polskim społeczeństwie patriarchalnych wzorców, z pozornie silną protagonistką, nasuwa to więc myśli o zmarnowanym potencjale fabularnym.

### **Bibliografia:**

- Aronson Elliot, 2012, *Psychologia społeczna*, Poznań.
- Ekman Stefan, 2018, *Urban fantasy - literatura Niewidocznego*, „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki”, nr 1(58).
- Goblet Margot, Glowacz Fabienne, 2021, *Slut Shaming in Adolescence: A Violence against Girls and Its Impact on Their Health*, “Int J Environ Res Public Health”.
- Janion Maria, 2006, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków.
- Keller Jessalynn, 2015, *Girls' Feminist Blogging in a Postfeminist Age*, Routledge, Londyn.
- Hendel Paulina, 2017a, *Żniwiarz. Pusta noc*, Poznań.
- Hendel Paulina, 2017b, *Żniwiarz. Czerwone słońce*, Poznań.
- Hendel Paulina, 2018, *Żniwiarz. Trzynasty księżyc*, Poznań.
- Hendel Paulina, 2019, *Żniwiarz. Droga dusz*, Poznań.
- Hendel Paulina, 2020, *Żniwiarz. Czarny świt*, Poznań.
- Korzeniewska Wiktoria, *Czy Wiedźmin jest słowiański? Analiza Slavic Book*, <https://slavicbook.pl/czy-wiedzmin-jest-slowianski-analiza-slavicbook/> (dostęp: 12.08.2022)
- Kostecka Weronika, 2022, *Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną - propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych*, „Filoteknos”.
- Sankowski Robert, 2014, „My, Słowianie” w finale Eurowizji: żaden reprezentujący Polskę artysta nie potrafił dokonać tego od 10 lat, „Gazeta Wyborcza”, <https://wyborcza.pl/7,76842,15928830,my-slowianie-w-finale-eurowizji-zaden-reprezentujacy-polske.html> (dostęp: 17.08.2022)
- Sapkowski Andrzej, 1993, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka”, 5/128.
- Szczepanik Paweł, 2018, *Słowiańskie zaświaty. Wierzenia, wizje i mity*, Szczecin.
- Szymczak-Maciejczyk Barbara, 2021, *Polskie urban fantasy. Szkic o mieście i miejskości*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”.
- Urbańczyk Stanisław, 1968, *O rekonstrukcję religii pogańskich Słowian*, w: Oborny A., Erber B., Kuczyński J., Paprocki B. (red.), *Religia pogańskich Słowian. Sesja naukowa w Kielcach*, Kielce, s. 29-46.
- Young Helen, 2015, *Race and Popular Fantasy Literature: Habits of Whiteness*, Londyn.

**O Autorce:**

**Agnieszka Kocznur** – doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej i członkini Zespołu Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą UAM. Jej zainteresowania badawcze obejmują krytykę feministyczną, literaturę YA oraz prozę współczesną. Publikowała m.in. w „Przestrzeniach Teorii” i „Czasie Kultury”.





# We władzy Peruna. Mitologia i wierzenia dawnych Słowian i ich współczesnych wcieleń w filmie polskim

In the power of Perun. Mythology and Beliefs of Ancient Slavs and Their Contemporary Incarnations in Polish Film

Jacek Nowakowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
ORCID: 0000-0001-6153-8216

**Abstract:** The article describes and analyses the screen image of the Slavs in Polish cinematography in the context of Slavic beliefs and mythology, mostly juxtaposed with the Christianisation of the Polish lands. In most works, filmmakers have tried to combine a legendary, fantastic perspective with historical events and realities. This is the case off Jerzy Hoffman's adaptation of the novel by I. Kraszewski entitled *Stara baśń* [The Old Tale], as well as in the films *Gniazdo* [The Nest] (where the issue of ideology of the so-called People's Poland was important) and *Krew Boga* [God's Blood] (a movie shot in modern times, without the need to pay any tribute to the authorities). In works dealing with contemporary fate of ancient mythology we can differentiate two models. One of them is hiding Slavic beliefs under the naive, folk version of the dominant Catholic religiousness that has not completely eradicated the ancient faith (as in Jan Jakub Kolski's films from the Jańcioland universe). In contrast, in Allegro's *Polish Legends* and in *Krakow Monsters* TV series made for Netflix we deal with contemporary incarnations of Slavic and specifically Polish myths and legends. Allegro's production relied on pastiche and ludic storytelling, while the series made for the streaming platform Netflix attempted to speak in earnest about the presence of the deities in question in the modern metropolis. Both ways produced artistically imperfect results, but in terms of genre and story, they point to the direction that future realisations of the theme may take.

**Key words:** polish film, Slavs, mythology, Christianisation

**Streszczenie:** Artykuł opisuje i analizuje ekranowy wizerunek Słowian obecny w rodzimym filmie w kontekście ich wierzeń i mitologii, przeważnie zderzonych z chrystianizacją ziem polskich. Filmowcy w większości utworów starali się łączyć perspektywę legendarną, fantastyczną z wydarzeniami i realiami historycznymi. Tak jest w adaptacji powieści I. Kraszewskiego *Stara baśń* dokonanej przez J. Hoffmana oraz filmach *Gniazdo* (gdzie ważna była kwestia ideologii państwa tzw. Polski Ludowej) i *Krew Boga* (w czasach współczesnych, bez trybutu płaconego władzy). W utworach, w których mowa o współczesnych losach dawnej mitologii spotykamy dwa modele. Niekiedy (w filmach Jana Jakuba Kolskiego z uniwersum Jańciolandu) słowiańskie wierzenia są ukryte pod dominującą religijnością katolicką, naiwną, ludową, która nie wyrugowała do końca dawnej wiary. Z kolei w cyklach telewizyjnych *Legenda Polskie Allegro* oraz *Krakowskie potwory* dla Netfliksa

mamy do czynienia ze współczesnymi wcieleniami mitów i legend słowiańskich i ściśle polskich. W produkcji Allegro postawiono na pastisz i ludyczny charakter opowiadania, w serialu platformy streamingowej Netflix próbowano mówić językiem poważnym o obecności danych bóstw we współczesnej metropolii. Oba sposoby dały niedoskonałe artystycznie rezultaty, ale gatunkowo i fabularnie wskazują na kierunek, jakim podążać mogą kolejne realizacje tematu.

**Słowa kluczowe:** film polski, Słowianie, mitologia, chrystianizacja

Rozważania nad wizerunkiem dawnych Słowian zamieszkujących tereny dzisiejszej Polski obecnym w rodzimej kinematografii, to jest w filmach kinowych i utworach telewizyjnych, wiążą się w dużej mierze z kanonicznym już dla polskiej humanistyki tekstem Marii Janion *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury* wydanym w 2006 roku. Pytając na początku XXI wieku o to, co się stało z mitologią słowiańską, choćby w kontekście przeżywającej swoisty renesans medialny mitologii celtyckiej, co w rzeczywistości oznaczało jej brak w świadomości współczesnego Polaka, w książce tej wskazywała na specyfikę naszej historii: „Poniesiona wskutek brutalnej nieraz chrystianizacji klęska Słowian, zwłaszcza zachodnich Słowian, przyłączenie ich do cywilizacji łacińskiej, przejawiały się między innymi w utracie własnej mitologii, tego ważnego spoiwa lokalnej wyobraźni” (Janion 2022, 17). Według historyków alternatywy nie było; nie można było w tamtym okresie i w takiej a nie innej sytuacji geopolitycznej nie przyjąć chrześcijaństwa. Problemem był sposób i skutki jego przyjęcia, nadmiernie niwelujące wierzenia określane jako pogańskie, forma działalności misyjnej i katechizacji, wytwarzanie określonej atmosfery i całkowitej dezaprobaty dla tego, co zastane. Nie jest to jednak miejsce na przytaczanie ustaleń historyków i dyskusji światopoglądowych czy religijnych na ten temat. Zadanie jest prostsze, chodzi mianowicie o spojrzenie na dorobek polskiej kinematografii w dziedzinie zobrazowania zachowań, wierzeń, mitologii dawnych Słowian, raczej o uzmysłowienie sobie, jaki jest on duży (lub nie), a w pewnym stopniu także – jaki jest jego charakter i wartość artystyczno-kulturowa. W tym miejscu warto przywołać słowa Aleksandra Gieysztor, niekwestionowanego znawcy tej dawnej kultury i mitologii. Pozwalają one lepiej zapoznać się z metodą opisu, jaką zastosowano w poniższym artykule. Badacz ten podkreśla, że do końca pierwszego tysiąclecia omawiana kultura była dość jednolita, co wiązało się w dużej mierze z podobieństwami mowy:

Związki językowe, a przez to kulturowe, plemion słowiańskich były dość ściśle, co skłania do sądu, że wiele stuleci trwania wspólnego systemu wierzeń wyłobilo w ich świadomości trwałe koleiny myślenia. Religia chrześcijańska wchodziła w nie od VIII wieku stopniowo. Pozwala to z większą, niż się to niekiedy przyjmuje, ufnością rozpatrywać pozostałości słowiańskiej kultury ludowej. Przechowywana w niej mitologia na pewno nie ma literacko wykończonych konstrukcji, ma własną ludowo wykończoną poetykę (Gieysztor 2022, 84).

Uwagi te adaptuję w poniższym tekście w taki sposób, że śladów obecności kultury Słowian w naszym filmie nie próbuję precyzyjnie systematyzować, ponieważ jest to właściwie niemożliwe. To raczej spojrzenie na konglomerat postaw, wierzeń, działań, które staram się wyłuskać w ekranowych reprezentacjach tej przede wszystkim mitologii. Ale także, jeszcze inaczej patrząc, sprawdzam, w jaki sposób filmy próbowały opowiedzieć nasze najdawniejsze wierzenia. Pytam, czy dało się to zrobić wbrew stereotypowemu pogładowi o ich ograniczonej ilości, braku sztywnej hierarchii, nieostrości, a zwłaszcza ich nieistotności dla naszej kultury duchowej. Może, wbrew pozorom, jest inaczej? W końcu, jak pisała nasza wybitna humanistka: „Utopie, wizje, legendy, mity, fantazmaty literatury i fantazmaty idei – to one stanowią ośnowę nurtujących nas nowożytnych obrazów Słowiańszczyzny” (Janion 2022, 26).

### **Stara baśń Jerzego Hoffmana wobec powieści Kraszewskiego**

Filmem, który stał się niejako punktem odniesienia dla rozważań o wizerunku Słowian i słowiańskości w polskiej kinematografii, jest oczywiście *Stara baśń. Kiedy Słońce było bogiem* (2003) autorstwa Jerzego Hoffmana, zrealizowanym na podstawie powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego *Stara baśń*, wydanej w 1876 roku. Adaptacja filmowa, dokonana na podstawie scenariusza napisanego przez reżysera wspólnie z Józefem Henem, dość swobodnie traktuje fabułę pierwowzoru, choć w obu przypadkach, literackim i filmowym, punktem wyjścia jest gatunek historyczny, łączony z formułą baśni. Kraszewski wyszedł od legendy o Piaście i Popielu, ale starał się, na ile to było możliwe, nadać jej walor prawdy historycznej w przedstawianiu przedchrześcijańskich realiów i wydarzeń. Opierał się głównie na kronice Jana Długosza *Roczniki, czyli kroniki słynnego Królestwa Polskiego*, pisanej w latach 1455-1480, bezkrytycznie odnoszącej się do wcześniejszych epok historycznych, czerpiącej zresztą na temat wspomnianej legendy z *Kroniki Galla Anonima* z XI wieku. Co oczywiste, pisarz w XIX wieku miał do dyspozycji o wiele więcej źródeł, opracowań naukowych i wyników badań archeologicznych, jednak nieścisłości w ukazywaniu kultury i religii Polan znajdziemy u niego sporo, także z tego powodu, że w interesującym go przedmiocie badania te były nadal nieprecyzyjne. Atrakcyjność tematu jednak, po romantycznym wzmożeniu zainteresowań historią i folklorem oraz – to już w epoce pozytywistycznej – powrotów do Polski przedchrześcijańskiej, była na tyle duża, a jakość artystyczna i walory rzemieślnicze wybitne, że utwór Kraszewskiego był skazany na sukces czytelniczy. A z czasem – na wejście do literackiego kanonu.

Powieść *Stara baśń* oprócz elementów historycznych, zgodnie z tytułem, ma również charakter baśniowy, fantastyczny. Stylizacja na ten rodzaj wypowiedzi jest tu bardzo istotna, widać ją zwłaszcza w przepowiedniach, które są kontekstem losów bohaterów, w pełnych grozy opisach przyrody,

częściowo także w charakterze i konstrukcji niektórych postaci, choćby bazarzy w rodzaju Słowana czy Jaruhy. Podobnie ukształtowana jest figura narratora, który a to stara się trzymać wydarzeń (quasi)historycznych, a to – mityzować i „ufantastyczniać” rzeczywistość. Historyzowanie i bajanie cechuje narrację *Starej baśni* w różnych, ale przenikających się naturalnie proporcjach. Pisarz modyfikuje legendy o Polanach, to jest Słowianach polskich ziem, w jakimś stopniu je racjonalizując i nadając im pozorów historyczności. Z drugiej strony sam fakt, że je przywołuje, a wręcz na nich opiera swoją opowieść, skazuje jego utwór na rozbrat z historią rozumianą jako wierność faktom i realiom. Finalnie czytelnik otrzymuje opowieść o dawnych czasach ukazanych jednak w mitycznym klimacie i anturażu. Co do pierwszej płaszczyzny utworu – już sam czas akcji powieści w zasadzie nie jest możliwy do precyzyjnego ustalenia (choć z grubsza chodzi o IX wiek), podobnie z istnieniem niektórych postaci, a nawet miejsc. Patrząc natomiast na drugi wymiar powieści – mitologiczno-religijny – Kraszewski, dokonując swoistej rekonstrukcji wierzeń słowiańskich, akcentował ich naturalny politeizm. Opisując wiarę mieszkańców Lechii, wskazywał, że większość jej mieszkańców to poganie, choć jednocześnie są wśród nich i tacy, którzy przyjęli chrześcijaństwo lub się nim interesują. Dominują jednak opisy obrzędów słowiańskich, jak święto Kupały czy postrzyżyny Piasta, a także prostszych czynności, powiązanych z wiarą, na przykład w leczniczą moc wody czy oczyszczającą siłę ognia. Częstym obrazem czy sugestią autora jest też przenikanie się wiary w siły natury (od elementów przyrody do bytów o nieokreślonej jasno ontologii) z wiarą w nowego Boga. *Sacrum* przyrody jest jednak dominujące w utworze, choć i ono, jak się sugeruje, z czasem osłabnie i zaniknie. Patrząc najszerzej: wizja świata danych Słowian ziem polskich zaproponowana przez Kraszewskiego jest wizją rozpiętą między grozą a sielanką, ale świat ten musi ustąpić pod naporem chrześcijaństwa, które z czasem pozbawi go magicznych, pogańskich elementów.

Adaptacja powieści dokonana przez Jerzego Hoffmana oddaliła się od pierwowzoru fabularnie, ale już nie w sensie ideowym, co może zaskakiwać, biorąc pod uwagę moment jej powstania. Podkreśla to już podtytuł filmu – *Kiedy Słońce było bogiem* – sugerujący, że chodzi o czasoprzestrzeń przedchrześcijańską, epokę słowiańsko-pogańskiej. Konotacje związane z rozbudowanym tytułem mają wywołać w odbiorcy wrażenie, iż wejdzie do świata bardziej fantastycznego niż historycznego, że zobaczy, niezależnie od ewentualnej znajomości książki, rzeczywistość „bajeczną”, odleglejszą od przeciętnego ekranowego „dziejopisania” właściwego gatunkowi filmu historycznego. Słowem, że bliżej tu będzie do kina *fantasy*, tak popularnego od co najmniej przełomu XX i XXI wieku w kinie światowym. Tymczasem reżyser, do spółki ze współscenarzystą, zatrzymał się w pół kroku między jedną a drugą konwencją. Zmieniając, upraszczając i kondensując fabułę filmu, jego twórcy nie wykreowali bardziej baśniowej atmosfery



niż Kraszewski w swej powieści, uczynili tylko swój utwór dynamicznym i zwięzłym narracyjnie, czego bardzo brakuje książce, której fabułę i potoczność opowiadania przytłacza zbyt wiele wątków. Filmowa *Stara baśń* świadomie porzuca powieściowe odniesienia do historii Polski czy próby jej powiązania z legendami na ten temat, w zamian nie oferując zbyt wiele magiczności, czyli tego, co wyróżnia przedchrześcijańskie wierzenia i zwyczaje. Świat przyrody, owszem, jest eksponowany, ale raczej jako element krajobrazu, na tle którego toczy się akcja filmu, a nie – jako jego centralny obszar, groźny i niezwykły, narzucający człowiekowi jego miejsce w przestrzeni, wpływający na jego życie. Pod tym względem znaczący jest dopiero finał kinowej opowieści, kiedy to uderzenie pioruna niszczy wieżę, w której przebywa Popiel, a reszty jego losu dopełniają, jak w legendzie, myszy, choć to już tylko ekranowa sugestia. Sama puszcza, w której żyją bohaterowie i którą w tamtym okresie pokryty był ten obszar dzisiejszej Polski, nie robi wrażenia niebezpiecznej kniei, lecz rozświetlonego słońcem lasu, w którym co rusz znajdujemy domostwa. Jest to przestrzeń uczłowieczona, pozbawiona znamion nadnaturalności i grozy.

Z kolei patrząc na okazjonalne obrzędy zbiorowe i codzienne praktyki Prasłowian wykorzystujących magię, twórcy filmu wyróżnili w zasadzie tylko trzy, przy czym w jednym warstwę religijno-magiczną znacznie uproszczono i ograniczono. Pierwszy to rzucanie uroku miłosnego. W tym przypadku przez wiedźmę Jaruchę, do której zgłasza się zapatrzona w Ziemowita (odpowiednika powieściowego Domana) Mila. Wątek ten, ograniczony do dość krótkiej sekwencji, pokazuje dobrze, jak udany mógłby stać się utwór Hoffmana, gdyby spełnił zawartą w tytule obietnicę. Drugi wątek to obraz nocy Kupały. Nie jest zbyt rozbudowany, ale do pewnego stopnia udaje się twórcom filmowym pokazać orgiastyczny charakter tego obrzędu, w którym grupa tańczących, śpiewających i coraz bardziej roznieglizowanych osób zbliża się ku sobie na czas tej jednej nocy. Kiedy jednak wydaje się, że w scenie tej dochodzi do apogeum radosnego uniesienia i rozpasania, pojawia się zakochany Ziemowit, który porywa z grupy świętujących Dziwę, tuż przed jej pełnym zaangażowaniem w zabawę. Świadczy to o samoograniczeniu filmowców, którzy narzucają w ten sposób swemu dziełu cenzurę, tłumacząc się rozstrzygnięciem fabularnym i powstrzymując przed pełnym ukazaniem charakteru tego święta. Podobnie, choć chyba jeszcze bardziej ze szkodą dla zapowiadanej niezwyklej wizji dawnej słowiańskości, wygląda scena pogrzebu Wisza, o rękę córki którego nie zdążył poprosić Ziemowit. Całopalenie ciała tej postaci pozbawione jest rozbudowanego ceremoniału, jaki towarzyszył mu w pierwowzorze, i jaki świadczyłby o bezkompromisowym, z dzisiejszego punktu widzenia, sposobie żegnania zmarłych przez dawnych Słowian, angażujących w ten rytuał bliskich zmarłego, w o wiele bardziej dramatyczny sposób, niż widać to w filmie. Jak pisał na temat rytuału grzebalnego Gieysztor: „Parotysiącletni słowiański obrzęd całopalenia zmarłych, łączący się

z uznaniem oczyszczających mocy słońca i ognia, dominował aż do progmu chrześcijaństwa” (Gieysztor 2022, 251). W filmie jednak jego mocy oraz znaczenia dla bliskich zmarłego nie odczujemy.

Podsumowując charakter wizji dawnej słowiańskości i – szerzej – życia Słowian przedchrześcijańskich, jaką znajdziemy w filmie *Stara baśń. Kiedy Słońce było bogiem*, można powiedzieć, że jest on ograniczony do kilku stereotypowych scen, akurat w odróżnieniu od reszty fabuły filmu, mocno podążających za dziełem Kraszewskiego. Więcej dowiadujemy się z utworu Hoffmana o charakterze Słowianina-Polaka, jego cechach indywidualnych reprezentowanych głównie w działaniach zbiorowych, niż o jego rzeczywistości duchowej, religijnej, o jego zanurzeniu w świat mityczny, którego musiał być nierozdzielną częścią. Z powodu zbyt dużej zdawkowości i skrótowości narracji, film jest mechanicznym konstruktem, w którym duchowość i mitologiczność słowiańska jest raczej sugerowana niż rekonstruowana i reprezentowana z pasją na ekranie.

### **Kwestia chrystianizacji i nie tylko**

Mitologia i wiara słowiańska są niemal nierozłącznie związane z kwestią chrystianizacji. Tu warto spojrzeć na przykłady dwóch filmów różniących się czasem pochodzenia – jednego z epoki PRL, o którym poniżej więcej, i drugiego (*Krew Boga*, reż. Bartosz Konopka, 2018), powstałego w innych okolicznościach społeczno-kulturowych. Mitologia dawnych Słowian bywała przywołana na ekranie niemal zawsze jako element religii, która odchodzi do przeszłości pod naporem wiary i kultury chrześcijańskiej. Tak jest np. w *Gnieździe* (1974) Jana Rybkowskiego, filmie biograficzno-historycznym, opowiadającym w retrospekcjach kluczowe decyzje i działania Mieszka I, przygotowującego się do bitwy pod Cedynią. W noc poprzedzającą starcie z nadchodzącymi od strony zachodniej przez Odrę Sasami (Niemcami), do chorego księcia zostaje przywołana wiedźma, ale wcześniej towarzysze Mieszka mówią o ewentualnym wezwaniu żerców, kapłanów słowiańskich (zwłaszcza Słowian Połabskich), którzy mogliby złożyć ofiary za zdrowie władcy i zwycięstwo w bitwie. Ostatecznie skończyło się na wiedźmie, której jednak obecność świta władcy widziała w tej sytuacji jako mniejsze zło. Mieszko sympatyzował z chrześcijaństwem, ale dawne wierzenia wciąż były jego otoczeniu bliskie, dlatego pojawienie się kobiety i sam pomysł na zastosowanie przez nią pogańskiej magii zostają na ekranie skomentowane słowami dialogu, który wyraża rozterki wojów: „Trzeba było wezwać żerców, żeby okadzili przed urokiem. Krzyż krzyżem, a urok trzeba odegnać”. Wiedźma z kolei kontaktuje się z duchami tych, którzy zmarli, ale przebywają w nowej postaci na pobliskich bagnach. Jeden z zauszników władcy powiada wówczas: „Kościół nie pozwala na takie rzeczy. Trzeba ich unikać”. Stara wiara nadal trzyma się mocno, a wieszcząca kobieta potrafi przepowiedzieć, co może spotkać Mieszka i innych. Strategiczny sojusz

polskiego władcy z Kościołem chrześcijańskim, tak mocno podkreślany w utworze, nie wykluczał sentymentu dla dawnych form wiary.

Drugi ze wspomnianych filmów, *Krew Boga* Bartosza Konopki, powstał w sytuacji, w której mecenat państwa komunistycznego, rozciągnięty nad kinematografią w latach 1945-1989, przestał obowiązywać, w związku z czym żaden twórca nie czuł się przymuszony czy zobowiązany, przynajmniej oficjalnie, do zgodnego z obowiązującą ideologią przedstawiania początków polskiej państwowości czy roli, jaką odgrywało w nich chrześcijaństwo. Konopka postawił na kino ascetyczne scenograficznie, a przede wszystkim enigmatyczne w treści, niemal zupełnie abstrahujące od ustaleń historyków. Próba ścisłego określenia bohaterów, miejsca i czasu akcji jest niemożliwa, ale sądząc po wygłaszanych dialogach, a w filmie mówi się w języku polskim i staropruskim, który nie jest tłumaczony widzowi, chodzi o przełom tysiącleci. Uwzględniając natomiast język, film prawdopodobnie nie opowiada historii (tylko) o dawnych Słowianach, ale (także) bliskich im geograficznie i językowo Prusach. Dzieje się to w momencie zetknięcia się z chrystianizacją ludzi zamieszkujących tereny nadbałtyckie, zwłaszcza w dolnym biegu Wisły i Niemna, osób mówiących dialektami bałtosłowiańskimi, zapożyczającymi sporo z języków słowiańskich, bliskich im też kulturowo. *Krew Boga* opowiada o wyprawie rycerza i zarazem duchownego Willibrorda, co jest prawdopodobnie odniesieniem do anglosaskiego misjonarza, żyjącego prawdopodobnie w latach 658-739, działającego na terenie Niderlandów, uznanego później w kościele katolickim za świętego. Filmowy bohater natomiast wybrał się szerzyć swą wiarę na jedną wyspę u wybrzeża Bałtyku, gdzie mieszka ponoć ostatnia grupa pogan. Jedyny ocalały ze sztormu, przyjmuje pomoc innego mężczyzny, Bezimiennego, udaje się do osady i próbuje krzewić chrześcijaństwo wszelkimi sposobami. Z naszego punktu widzenia najważniejszy jest tu obraz wiary lokalnej społeczności wykreowany w filmie.

To, co czyni ich bliskich Słowianom lub wręcz potwierdza przynależność do tej grupy etnicznej, to podkreślana kilkakrotnie wiara w Peruna (Perkuna). Intensywny i bliski kontakt ze światem przyrody podkreśla większość scen filmu, a jego wyrazistą manifestacją dla dawnych mieszkańców wspomnianych tu wielokrotnie ziem był bóg piorunów, błyskawicy i niebios. Bliski właśnie Bałtom i Słowianom, którzy wierzyli, iż uderzenie pioruna sakralizuje zamieszkaną przestrzeń, a zwłaszcza przedmiot czy człowieka nim dotkniętego. Perun, bóg plemienia, do którego przybył chrześcijański rycerz, jest przywoływany, gdy trzeba się przeciwstawić obcemu lub okazać siłę własnej społeczności. Rycerz-klecha przybywa z mieczem, miejscowi natomiast posługują się drewnianymi pałkami czy laskami, mieszkają w otoczeniu wielkich głazów, które ich chronią, malują sobie twarze błotem, jednym słowem, są maksymalnie blisko przyrody, to z niej czerpią energię i do codziennego życia, i do walki. Perun ma swoje emblematy widoczne w filmie, są one najbliższe życia lokalnej społeczności: skały, drzewa (na czele

z dębami), słońce i księżyc – to wszystko widzimy wielokrotnie na ekranie, to te atrybuty przyrody wyznaczają codzienny azymut pogańskim bohaterom tego obrazu. Według Gieysztora: „Wszystko to ma bogate odniesienia, zwłaszcza bałtyjskie, gdzie Perkuna wzywa się w modłach do karania kłamców, niedobrych mężów, złych sąsiadów, do walki ze złymi duchami” (Gieysztor 2022, 100). Oprócz podkreślanej roli tego naczelnego bóstwa film Konopki wyróżnia jeszcze jedna cecha w obrazowaniu pogan: są z nie-spotykaną w polskim kinie mocą ukazywani jako społeczność orgiastyczna, gwałtowna, chciałoby się rzec: animalna, wyznająca różne „gusła”. To jednak powierzchowna charakterystyka, choć zgodna całkowicie z zewnętrznym wizerunkiem ukazany na ekranie. W rzeczywistości są w tej grupie jednostki altruistyczne, myślące o dobru wspólnym, poświęcające się dla innych. Tyle że – ostatecznie – przegrywające z nową religią, wprowadzaną i poprzez pozytywne przykłady i, niestety, dominujące narzędzie w postaci miecza.

### **Postmodernizm i ludyczność *Legend Polskich Allegro***

Perun jest też ważną postacią choć nieobecną bezpośrednio na ekranie w cyklu pięciu filmów krótkometrażowych *Legendy Polskie Allegro* (2015-2016). To parę kilku- lub kilkunastominutowych utworów wyprodukowanych przez największą w Polsce platformę e-handlu, wyreżyserowanych przez Tomasza Bagińskiego w jego studiu *Platige Image*, a następnie udostępnionych za darmo na kanale You Tube. Są to: *Smok* (2015), *Twardowsky* (2015), *Twardowsky 2.0* (2016), *Operacja „Bazyliszek”* (2016) oraz *Jaga* (2016). Zgodnie z nazwą bazują na dawnych rodzimych podaniach i legendach, nawiązujących często do czasów sprzed powstania polskiej państwowości, niekiedy tłumaczących okoliczności jej powstania. Ich wczesnosłowiański rodowód i koloryt odgrywa w nich dużą rolę. Filmy zrealizowane przez Bagińskiego, według scenariuszy Błażeja Dzikowskiego i Dominika L. Marca, są współczesnymi narracjami znanych opowieści, w kostiumie *science fiction* i *fantasy*. Opowiedziane na nowo koncentrują się na Polsce współczesnej, w której o dusze jej mieszkańców rywalizują siły mitologiczne, baśniowe i wręcz metafizyczne, jeśli spojrzeć na nie z odpowiedniej perspektywy. W jednej historii pojawia się w Krakowie pojazd kosmiczny i jego właściciel jako odpowiednicy dawnego smoka, unieszkodliwieni przez nastolatka cyber-wynalazcę, w innej służby specjalne i dwaj policjanci na prowincji walczą z bazyliszkiem, nadal, jak w legendzie, bojąc się jego wzroku. Jednak kluczowy jest tutaj, wyłaniający się stopniowo i rozbudowywany z filmu na film, wątek mieszkańców i wysłanników piekła. Boruta jako Dyrektor Piekła Polskiego, towarzyszący mu diabeł Rokita oraz ich wysłanniczka w ziemskie przestrzenie Lucynka (Lucyfer). Tropią nie tylko grzeszników, z których największe kłopoty sprawia im Twardowsky, uciekając w kosmos aż do pierścieni Saturna, ale

szerzej – ścigając postaci z lokalnych legend i mitologii, konkurencyjnych najwyraźniej (z diabelskiego punktu widzenia) wobec chrześcijańskiej mitologii (religii). Zakładają, że o dusze mieszkańców tych terenów mogą zabiegać tylko przedstawiciele nowej, niepogańskiej duchowości i wiary, przedstawiciele dolnych rejonów zaświatów.

Kluczową przeszkodą jest pojawiająca się tytułowa postać z ostatniej części cyklu. Jaga to młoda kobieta, która, jak się okazuje, uciekła z piekła. Jej konkurencyjna demoniczna moc, a także powab i urok, wiążą się z siłami przyrody (natury), nad którymi panuje i których jest uosobieniem. Niby, zgodnie ze słowiańską etymologią jej imienia, to jędza, wiedźma, ale tutaj jest raczej strażniczką siły życiowej, dzikości i młodości, którą może inspirować współczesnych. Dla legionu diabłów jest siłą groźną i konkurencyjną, instynktownie i zarazem pragmatycznie podchodzą do jej mocy, wiedząc, że trzeba trzymać ją w (piekielnych) ryzach. Filmowcy pokazują kobietę w kontekście współczesnego zdejmowania odium z tej postaci, które nałożyła jej rodząca się nowa kultura, czerpiąca obficie z chrześcijaństwa, czyniąc Babę Jagę kimś potwornym i demonicznym. Tymczasem w utworze jest raczej boginią z dawnego, słowiańskiego folkloru, istotą tyleż przerażającą co fascynującą i potrzebną. W finale tej historii, jednocześnie całego cyklu, pojawia się odniesienie do wspomnianej wyżej postaci Peruna. Piekielni urzędnicy, roztrząsając, jakie mogą być konsekwencje działań Jagi, która uciekła z podziemnego więzienia, są jednocześnie zadowoleni, że w ich kazamatach znajduje się najpotężniejszy z dawnej, konkurencyjnej mitologii bóg – właśnie Perun, którego uwięzienie i przetrzymywanie uważają za swoje największe osiągnięcie. Tym samym okazało się, że to właśnie wierzenia dawnych Słowian ziem polskich są kluczowym odniesieniem dla ich pobytu i działań, także we współczesnej przestrzeni.

Warto jednak zwrócić uwagę, że każda z opowiedzianych historii ma tonację prześmiewczą, łączy wysokie z niskim, często parodiuje zastane wzorce. Zestawiając stare z nowym, legendy i mity z codziennością, baśnie z *science fiction*, cykl filmów *Legandy Polskie Allegro* modelowo realizuje postmodernistyczną koncepcję sztuki odwołującą się do kultury popularnej, intertekstualności, pastiszowości i ironii, łączenia form, stylów i gatunków, przez co nie pozwala się traktować do końca serio. Odwołuje się raczej do rosnącej mody na słowiańskość w jej wszelkich, przeważnie ludycznych formach, ale zostawia sobie także „furtkę” do bycia znakiem czegoś więcej, może nawet nowego paradygmatu intelektualnego, odrzucającego twarde, wywodzące się z modernizmu podziału na wysokie i niskie czy też dawnego modelu duchowo-religijnego, akceptującego i odrzucającego określone zachowania. Seria zrealizowana pod auspicjami e-platformy handlowej służy także budowaniu jej wizerunku jako (po)nowoczesnego narzędzia komunikacji i handlu osób, których wykształcenie i umiejętności radzenia sobie w przestrzeni cyfrowej zakładają zdystansowany stosunek także do dóbr kulturalnych czy duchowych, osób częściej podążających za



modą niż ideologią. Z tej mody raczej niż poczucia głębszej więzi z dawną Słowiańszczyzną wziął się także najnowszy serial platformy streamingowej Netflix, mianowicie *Krakowskie potwory* (2022), jednak wcześniej warto przywołać przykład autorskiej twórczości filmowej, gdzie mitologia i folklor słowiański są istotnym, choć ukrytym i niewypowiedzianym wprost elementem świata przedstawionego. Świata dużo bardziej serio niż w cyklu legend, które stworzyło Allegro. Zupełnie inaczej bowiem ślady kultury, a zwłaszcza wierzeń dawnych Słowian, widać w niektórych filmach Jana Jakuba Kolskiego.

### **Ślady słowiańskie w magicznym Jańciolandzie**

W sporej grupie utworów tego twórcy wiele elementów świata przedstawionego nabiera mitycznych znaczeń. Dotyczy to dzieł składających się na uniwersum tzw. Jańciolandu. Wśród nich są między innymi *Pograbek* (1992), *Jańcio Wodnik* (1993), od którego tytułu i charakteru postaci oraz ukazanej czasoprzestrzeni krytycy ukuli wspomniane określenie, a także *Cudowne miejsce* (1994). Magiczność, niezwykłość i cudowność zdarzeń w miejscach prowincjonalnych, zwykle wiejskich, geograficznie i kulturowo przynależnych do Mazowsza oraz Dolnego Śląska, ale podporządkowanych raczej powszechnym kategoriom archetypiczno-przestrzennym, takim jak horyzont, ziemia, niebo, pole, las czy słońce, pozwalają traktować je jako pejzaże niosące uniwersalne znaczenia czy wręcz przesłania. Ukazana w tych filmach obyczajowość i religijność ludowa łączy w sobie elementy wiary chrześcijańskiej i pogańskiej. Oprócz dominującej religijności katolickiej, mającej zwykle charakter naiwny, niemal dziecięcy, ale właśnie w takim znaczeniu ludowej, pojawiają się w nich elementy magiczne. Ich obecność komentuje Grażyna Stachówna, monografistka twórczości Kolskiego: „Pogaństwo przejawia się w panteizmie, w którym wszystko uznawane jest za Boga, ziemia, drzewa, zwierzęta, kamienie, niebo, słońce... Bóg jest bowiem wszystkim i każdym. Pozwala to mieszkańcom Jańciolandu być katolikami, a zarazem darzyć kultem obiekty niezwiązane z nim” (Stachówna 2021, 159). Bohaterowie tych filmów przytulają się do drzew, umierają w ich cieniu, w lesie szukają często schronienia. W tytułowego bohatera *Jańcia Wodnika* trafia klątwa wędrownego dziada, rozgniewanego okrutną śmiercią konia w wiejskiej społeczności, do której należy Jańcio, co w rezultacie diametralnie zmienia życie jego i jego najbliższych. Sam bohater, stylizowany na figurę chrystusową, jest postacią, która funkcjonuje w rzeczywistości, gdzie ten wielki mit jest, wbrew pozorom, dość odległy. Codziennosc jest magiczna i często także demoniczna. To czasoprzestrzeń bliska dawnym Słowianom, o których duchowości cytowany już Aleksander Gieysztor pisał:

Wierzenia o świecie mogły obywać się bez opowiadania łącznego, a więc ogólnego mitu. (...) Obok kilku mitów zasadniczych(...), obok upostaciowanych zjawisk

naczelnych pulsowała bowiem szeroka strefa zjawisk codziennych, w których współżyły ze sobą spostrzeżenia dla nas realistyczne obok przekonań i aktów płynących z postawy religijnej (Gieysztor 2022, 250).

Badacz ten podkreśla, że w tej sytuacji powstawała dalej mitologia mało zhierarchizowana, obejmująca głównie bóstwa niższego rzędu, co nie znaczy, że mniej ważne dla rozumienia świata i swojego w nim miejsca człowieka. I – dodajmy już od siebie – w takim uniwersum funkcjonują bohaterowie wielu filmów Jana Jakuba Kolskiego. Dlatego też nikogo z bohaterów *Jańcia Wodnika* nie dziwi, że na przykład rodzi się dziecko z ogonem albo że woda płynie wbrew prawom fizyki, do góry, a sam tytułowy bohater może medytować kilka lat, obrastając mchem. Podobne nadnaturalne wydarzenia dotyczą kilku innych postaci Jańciolandu. Ich naturalne, a nieuniezwyklające rozumienie bierze się z religijności ludowej, dalekiej od racjonalności, a bliskiej dawnej słowiańskiej wierze, a jeśli tak łatwo podlegającej metamorfozie w wiarę chrześcijańską, to dzięki tym samym przesłankom, pozwalającym akceptować cudowność najbliższej rzeczywistości.

### **Wiedźmin w streamingu**

Mówiąc o słowiańskich wątkach obecnych we współczesnych wytworach rodzimej kultury audiowizualnej, nie sposób nie wspomnieć o filmach, serialach telewizyjnych i grach wideo opartych na cyklu opowiadań i powieści Andrzeja Sapkowskiego o Wiedźminie. Publikowany najpierw w czasopiśmie literackim *Fantastyka* (od 1986 roku, opowiadanie *Wiedźmin*), a następnie w formie książkowej (aż do roku 2013, momentu wydania powieści *Sezon burz*) okazał się nadzwyczajnym osiągnięciem artystycznym i komercyjnym polskiej fantastyki. Umieszczenie postaci w alternatywnej ziemskiej rzeczywistości, typowej dla postmodernistycznej wersji sztuki *fantasy*, z fragmentaryczną, skomplikowaną fabułą i narracją, a zwłaszcza niejednorodnymi odniesieniami do mitologii oraz historycznymi i kulturowymi na czele, zaowocowało m.in. jedynym w swoim rodzaju światem przedstawionym, który w żmudnej rekonstrukcji odbiorczej wykazuje sporo cech bliskich mitologii słowiańskiej. Dość wymienić samą kreację wiedźmina, męskiego odpowiednika dawnych czarownic czy wieszczek, których zresztą w tym cyklu nie brakuje, czy postaci z demonologii słowiańskiej w rodzaju strzyg (żeńskich figur wampirycznych), driad (w utworach funkcjonujących jako dziwożony), kikimor (odpowiedniczek nocnic/dusiołków) czy bliskiego Geraltowi wampira Regisa (w słowiańskiej wersji: wąpierz). Jeśli do wspomnianej onomastyki i niekiedy topomastyki dodamy agrarny system orientacji w czasie, mocno zbliżony do słowiańskiego, okaże się, że cykl prozatorski Sapkowskiego, obok najistotniejszej dla wymowy całości mitologii celtyckiej oraz mitu arturiańskiego, okazał się solidną inspiracją dla inkrustowania wspomnianych dzieł audiowizualnych elementami wierzeń i kultury dawnych Słowian. Nie można jednak mówić w tym przypadku

o swoistym słowiańskim kluczu semantycznym do wymowy całej sagi. Do czego zatem ta wspomniana wyżej rozsiana „słowiańskość” pisarzowi służy, albo lepiej: za pomocą jakiej metody ją wykorzystuje? Wydaje się, że celnej odpowiedzi udziela Elżbieta Żukowska, jako jedna z pierwszych przyglądająca się składnikom mitologicznym cyklu:

Nie interesuje go [Sapkowskiego - J.N.] faktyczny stan wiedzy na temat mitologii, lecz funkcjonowanie jej odprysków w kulturze popularnej, rodzaj przekształceń tradycji w świadomości. Wykorzystuje brak konkretnej wiedzy u czytelnika - i nieznamość ta pozwala mu posługiwać się elementami mitycznymi w sposób nieprecyzyjny, i często niejasny, niezgodny z paradygmatem, lecz atrakcyjny literacko (Żukowska 2011, 13-14).

Z tym jednym zastrzeżeniem, że na dobrą sprawę jasno określonego paradygmatu słowiańskości nie ma, a jedynie, jak zaznaczono na wstępie, niektórzy badacze, na czele z Marią Janion, upominają się o jego większe i bardziej świadomie sytuowane miejsce we współczesnej kulturze. Uwagi Żukowskiej można śmiało odnieść do zabiegów, jakimi posługują się właściwie bez wyjątku wszyscy scenarzyści i reżyserzy filmów i gier opartych na prozie autora *Narrenturm*. Zarówno pierwszy wariant filmowy cyklu - *Wiedźmin* (reż. Marek Brodzki, scen. Michał Szczerbic, 2001) oraz jego rozwinięcie do formy serialu telewizyjnego (*Wiedźmin*, 2002), jak i późniejsze trzy gry wideo, produkowane przez polski CD Projekt Red od 2007 roku (aż po najbardziej z nich udaną *Wiedźmin 3: Dzikie Gon*, 2015) czy wreszcie stworzony przez amerykański Netflix (choć z udziałem polskich twórców) serial *Wiedźmin (The Witcher)*, 2019) posługują się słowiańskim „współrodowodem” prozy na zasadzie rozsiewanych po tekstach audiowizualnych sygnałach i znakach, w wyglądzie i charakterze postaci, a także w scenerii, wskazujących na to właśnie zaplecze kulturowe. Nie jest to jednak w żadnej z tych produkcji (podkreślmy jeszcze raz tym słowem charakter wypowiedzi nie tylko i nie tyle artystycznej) sprawa kluczowego kontekstu czy przesłania. Współcześnie obserwowane nasilenie konwergencji mediów i jednocześnie myślenia o sztuce w kategoriach produktu i franchise pomaga w budowaniu przekonania o tym, że świat przedstawiony filmów, seriali i gier opartych na sadze o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego jest bogaty słowiańskimi motywami i emblematami. Tymczasem to raczej silna iluzja będąca efektem fragmentacji i porcjowania wierzeń, obyczajów i mitologii słowiańskiej wykorzystywanych już w literackim źródle bardzo wybiórczo i użytkowo, które to efekty przejęły wymienione wyżej media, fałszywie modelujące obraz całości. Na mniejszą skalę możemy zaobserwować to zjawisko także w innym serialu, który stworzył Netflix, mianowicie *Kajko i Kokosz* (2021).

### **Kajko i Kokosz stawiają pierwsze kroki w serialu**

Punktem wyjścia serialu animowanego jest kultowa w naszym kraju seria komiksów Janusza Christy, rysowanych i publikowanych w prasie od

1972 roku, w Polsce peerelowskiej, której potencjał komiksowy nie był zbyt wielki, jeśli chodzi o liczbę realizacji, ale już ogromny w zakresie oczekiwań publiczności i całkiem spory na gruncie możliwości artystycznych twórców. *Kajko i Kokosz* to dwaj woje z wczesnego, alternatywnego, choć wzorowanego na polskim, średniowiecza, w którym to, co stare, to jest słowiańskie, funkcjonuje jeszcze w mentalności bohaterów i ich otoczenia niczym szlachetna odmiana konserwatyzmu. Uniwersalność komiksów Christy brała się nie tyle (choć także) z rekonstruowania dawnej czasoprzestrzeni, ile z odwołania w konstrukcji postaci do komediowych typów w rodzaju Flipa i Flapa, na których wzorowana jest para głównych bohaterów cyklu, czy pomniejszych, choćby fajtłapowatego kasztelana Mirmiła, jak również głównego czarnego charakteru cyklu, Hegemona. Oprócz archetypiczności postaci liczyła się zwłaszcza ich swojskość, rozumiana jako podobieństwo do typów zarówno charakteru, jaki figur znanych z legend, baśni czy polskiej historii, sięgającej czasów początków państwa osadzającego się na słowiańskich podwalinach. Serial kreowany przez showrunnerkę Ewelinę Gordziejuk oraz scenarzystów, Macieja Kura i Rafała Skarżycznego, oparty jest na krótkich, trzynastominutowych odcinkach, przedstawiających zwarte, zamknięte fabularnie historie, odpowiadające skrótowości i dynamice pierwowzorów, które zanim zostały pogrupowane w albumy, były formami bardzo „wątlymi”, zaledwie paskami w gazetach lub z czasem jednostronicowymi opowieściami. W warstwie plastycznej odcinki prezentują się niczym ożywione kadry komisów, a w fabularnej dość wiernie, lecz z pewnymi modyfikacjami odtwarzają historie z pierwowzorów. Nawiązanie do słowiańskich wierzeń jest znaczące, aczkolwiek tylko sygnałowe. Niektóre odcinki po prostu zaczynają się od scen, w których pierwszoplanowa postać formułuje zwrot tyleż do otoczenia, co do odbiorcy (czytelnika/widza) w rodzaju: „Na Trygława!” czy „Na Swaroga!”. Te konwencjonalne zwroty wykrzyknikowe mają charakter quasi-religijny i choć odnoszą się do najważniejszych bóstw w mitologii słowiańskiej, należy je traktować tylko jako znak, który określa charakter czasu i przestrzeni, ale na pewno nie głęboką religijność bohaterów serialu. Wiara i religia dawnych Słowian jest w serialu tylko konwencjonalnym ornamentem, podobnie jak u Christy, jednak na tyle istotnym, że nie można jej traktować jako przypadkową definicję charakteru komiksowego i animowanego świata. Podobnie mentalną scenerię buduje tu postać czarownicy Jagi, duża rola sił magicznych, zwłaszcza zaklęć i przy ich pomocy tworzonych eliksirów czy wywarów, jak również – w szerszym ujęciu – w warstwie fabularnej oparcie się na konflikcie starego, sielskiego, względnie spokojnego życia nieco nieokrzęsanych bohaterów-Słowian z ciągłą agresją nowego, to jest napadami na gród Mirmiłowo brutalnych (w tej konwencji raczej: „brutalnych”) żołnierzy Hegemona, reprezentujących siłę niszczącą, zazdrosną o spokój i względny dobrobyt mieszkańców osady. Tak przecież stereotypowo ukazywano przez lata, zwłaszcza w PRL-u, konflikt świata zachodniego ze słowiańskim Wschodem. Zresztą u Christy odniesień

do współczesności było sporo i funkcjonowały one jako swoisty intertekstualny komentarz do rzeczywistości, pisany ezopowym szyfrem dla starszego odbiorcy, który chętnie sięgał po formę przeznaczoną dla dzieci. Serial *Kajko i Kokosz* stara się w niewielkim stopniu iść tym tropem, stawiając raczej na bezpośrednią komunikację z widzem. Jeśli zaś chodzi o kulturę i mitologię słowiańską, to traktuje ją podobnie jak jego komiksowy pierwowzór, ujmując je w ramy komedii rozgrywającej się w swojskim uniwersum, w którym może być lepiej niż w rzeczywistości. Sentymentalizm i ludyczność tej wizji są pozbawione elementów krytycznych wobec rzeczywistości widocznych u Janusza Christy, lecz dzisiaj wydają się one w tego rodzaju produkcji niepotrzebne i zanadto lokalne. Stąd słuszna decyzja o ich niewprowadzaniu: Netflix produkuje filmy i seriale w oparciu o lokalne rynki, jednak nie kieruje ich wyłącznie do ściśle ograniczonej narodowo publiczności.

### **Krakowskie potwory są zbyt serio**

Wreszcie *Krakowskie potwory*, serial, którego bezpośrednim punktem wyjścia jest i mitologia słowiańska, i polskie legendy. Kontekstem medialnym natomiast popularność na świecie opowieści, nie tylko z gatunku grozy i *fantasy*, ale także kryminalnych w literaturze, filmie i telewizji, łączących regionalny czy narodowy folklor z sensacyjną fabułą i rozwiązywaniem zagadki zbrodni. Formy, w których nadnaturalne w zestawieniu z logiką i dedukcją godną racjonalnego umysłu, który konfrontuje się z tym, co nie powinno istnieć, co najwyżej w marzeniach lub koszmarach. Przykładów dostarcza sama platforma streamingowa Netflix, która produkuje tego typu seriale, wykorzystując lokalne zasoby kulturowe, choćby duńska *Równonoc* (2020) czy norweski *Ragnarok* (2020), interpretujące dawne mity i legendy nordyckie tak, by ukazać ich obecność wśród nowoczesnych Europejczyków. Autorki *Krakowskich potworów*, reżyserki Kasia Adamik i Olga Chajda wraz ze scenarzystką (showrunnerką) Magdaleną Lankosz postawiły bardziej na fantastykę niż kryminalne śledztwo, i znalazły inspiracje w mitologii słowiańskiej i legendach związanych z dawnym Krakowem, łącząc to, co bardziej uniwersalne (słowiańskie), z tym, co wynika z kontekstu lokalnego (krakowskiego, polskiego). Bohaterem jest niewielka zbiorowość – grupa studentów i asystentów profesora nauk medycznych, która pod pretekstem badań psychologicznych tropi tytułowe monstra, ingerujące w życie współczesnych krakowian. Siły nadprzyrodzone mają rodowód słowiański, są istotami demonicznymi, potrafiącymi wcielić się w zwykłych mieszkańców miasta, ale często też pokazują swoje prawdziwe, monstrualne oblicze. Dla równowagi w serialu pojawiają się też duchy czy bóstwa opiekuńcze, jak na przykład Aitwar, wywiedziona z mitologii słowiańskiej obszaru litewskiego.

Cechą szczególną *Krakowskich potworów* jest to, że jego twórczynie korzystają z zasobu dawnych bóstw, duchów i demonów nieortodoksyjnie, nie skupiając się wyłącznie na (pra)słowiańskich źródłach. Dla przykładu, wśród tych groźnych istot znajdziemy choćby marchołtów, których rodowód



wcale nie jest słowiański, bo w badaniach porównawczych nad religią i mitologią znajdziemy ich i w mitologii greckiej, i żydowskiej, ale to w średniowiecznej Polsce mianem tym w świadomości ludowej nazywano istoty brzydkie, wstrętne, potworne, chimeryczne. Są też te bardziej groźne, jak Zapadliski, agresywne nimfy, które z czasem w polskiej kulturze nazywane były Świteziankami (kłania się nie tylko epoka Mickiewicza i jego utwór), mający wojenne usposobienie Harewit (Jarowit) czy Chworz (odpowiednik smoka). *De facto* to on jest tym, który w wyniku klątwy nawiedza miasto i niczym dawny smok wawelski chce zniszczyć jego mieszkańców, posługując się dla niepoznaki ciałem chłopca, którym zawładnął po jego śmierci. Generalnie, patrząc na charakter przywołanych w serialu postaci nadprzyrodzonych, widać w nich swoistą logikę, odwołującą się do – znów nieortodoksyjnie traktowanego – panteonu bóstw słowiańskich, które zostają na ekranie przywołane albo tylko z nazwy (w dialogach) lub też w pełni zwiualizowane. Panteonu, który – w odróżnieniu od wielu innych religii czy mitologii – nie miał wyróżniającego się bóstwa naczelnego, a z pewnością nie można znaleźć tu pełnej analogii z innymi religiami Indoeuropejczyków. W serialu dla fabuły, choć znajdujący się raczej na drugim planie, istotny jest Tryglaw, trójgłowe wcielenie „głównego” bóstwa Słowian, Jessy, a schodząc niżej w tej hierarchii wspomniany Chworz (przemawiający ustami chłopca w języku starsłowiańskim), z którym walczą polscy „pogromcy duchów”. Część z nich także ma moce nadnaturalne, jak choćby Alex, studentka, którą w życiu prześladowały wizje i zaburzenia psychiczne do momentu, gdy okazało się, że jest osobą wyjątkową, wcieleniem dawnej słowiańskiej kapłanki. Jednak te dodatkowe atuty mentalne czy uzdolnienia parapsychiczne zarówno jej, jak i koleżanek i kolegów, nie są w żaden sposób wyjaśnione, przez co akcji serialu brakuje logicznego uzasadnienia. Kraków z kolei jako miasto dosłownie nawiedzone, nie dość mocno odkrywa w serialu swój legendarno-mitologiczny potencjał, ograniczający się w zasadzie do Kopca Wandy i Kopca Kraka. Jednak widz, zwłaszcza polski, bo z międzynarodowym, a do takiego adresowany jest także serial, może być niestety trudniej, ma świadomość, że przestrzenią konotującą legendarność i mitologiczność słowiańskich początków naszej duchowości jest właśnie to, a nie żadne inne polskie miasto. W odróżnieniu od serii stworzonej przez Allegro, *Krakowskie potwory* nie posługują się ironią, budującą dystans do własnego, wykreowanego świata przedstawionego, nie sugerują ludycznego i zwłaszcza umownego charakteru pejzażu miejskiego, sprawiają wrażenie wypowiedzi serio, której z powodu niekonsekwencji scenariuszowo-logicznych i braku atmosfery niezwykłości nie sposób traktować jako semantycznie istotnej. *Urban fantasy* z domieszką grozy – te gatunki, często zmieszane, zadomowiły się w takiej postaci we współczesnym kinie i telewizji, chyba aż do przesytu, czego jaskrawym znakiem jest właśnie polski serial dla Netflixa. Słowiańska mitologia połączona z rodzimą baśniowością widoczne w *Krakowskich potworach* nie są

znakiem nostalgii za utraconą i mozolnie dzisiaj odzyskiwaną kulturą przodków ani też próbą rekonstrukcji historyczno-mitologicznej dostosowanej do współczesnej scenografii. Nie broni się także jako newage'owska z ducha opowieść o praktykowaniu dawnej religijności na przekór obowiązującym czy dominującym wyznaniom. Wszystkie te płaszczyzny znaczeniowe serial tylko sugeruje, w kształtowaniu fabuły nie porządkując i nie hierarchizując wątków, podobnie zawodząc w wymiarze dialogów.

Problem *Krakowskich potworów* jest problemem większości omówionych w tym tekście utworów. Można go sprowadzić do odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób ukazać dawnego Słowianina lub jego nowoczesne wcielenie, aby widz utożsamiał się z nim lub chociaż zrozumiał jego osobiste motywacje. Na pewno pozostaną w naszej pamięci obrazy, w których Słowiańszczyzna i nawet słowiańskość, rozumiana jako zespół wierzeń, przekonań i czynów, znalazła swoją reprezentację. Filmy i seriale są jednak spektaklami audiowizualnymi, ale zazwyczaj jedna z ich warstw, związana z werbalizacją, nie oddaje w pełni ducha i mentalności tamtego świata. Na ekranie zawsze będzie to zadaniem najtrudniejszym, choć nie można powiedzieć, że niewykonalnym.

### **Bibliografia:**

- Gąsowski Paweł, 2021, *Komiks i film*, Poznań.
- Gieysztor Aleksander, 2022, *Mitologia Słowian*, Warszawa.
- Janion Maria, 2022, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków.
- Kraszewski Józef Ignacy, 1988, *Stara baśń. Powieść z IX wieku*, Wrocław.
- Słowiańskie inspiracje. Język, literatura, kultura*, 2019, Gostomska A., Lechocka E. (red.), Gdańsk.
- Stachówna Grażyna, 2021, *Jańcioland i okolice. Filmowe światy Jana Jakuba Kolskiego*, Kraków.
- Żukowska Elżbieta, 2011, *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk.
- Żybertowicz Zenon, 2003, *Stara baśń – kiedy słońce było bogiem: portret filmu*, Warszawa.

### **O Autorze:**

**Jacek Nowakowski**, filmoznawca i literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autor książek: *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka* (Poznań, 2000), *W stronę rajów. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego* (Poznań, 2012), *W poszukiwaniu niezależności w filmie i kulturze okresu PRL* (Poznań, 2019) oraz *Feeria. Wokół bogactwa literackich i filmowych koneksji sztuki fantastycznej* (Poznań, 2021). Bada wzajemne relacje filmu i innych sztuk, a także różne sposoby istnienia kina niezależnego. Miłośnik filmu dla młodego widza i różnych odmian fantastyki.

# Egzystencjalny i religijny wymiar speleologii w twórczości Wojciecha Kuczoka

The existential and religious dimension of speleology  
in the works of Wojciech Kuczok

Zuzanna Jujka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

0000-0003-2283-608X

**Abstract:** The article is an attempt to analyze the religious and existential function of nature in the prose of Wojciech Kuczok. The writer repeatedly emphasizes the pre-humanity of caves, the terrifying majesty of mountain peaks and age of natural formations that were created millions of years ago – all this “causes a metaphysical thrill” and leads to finding a sacred dimension in natural world. The concept of time is transforming and reevaluating, human life seems to be just a glimpse comparing to eternity of the natural world. Therefore, in Kuczok’s writings, the real temples are not churches or cathedrals built by human hands, but caves and grottos – only in these “eternal miracles” human is able to look for “God’s traces”.

**Key words:** caves, speleology, existentialism, nature, religion

**Streszczenie:** Artykuł stanowi próbę przeanalizowania religijnej i egzystencjalnej funkcji przyrody w prozie Wojciecha Kuczoka. Wielokrotnie przez pisarza podkreślana przed-człowieczość jaskiń, budzący grozę majestat górskich szczytów, obcowanie z formacjami powstałymi przed milionami lat – wszystko to „wywołuje metafizyczny dreszcz”, prowadzi do nadania naturze wymiaru sakralnego. Przekształceniu i przewartościowaniu ulega pojęcie czasu, żywot ludzki zdaje się być zaledwie mgnieniem w obliczu odwieczności świata przyrody. Dlatego też w pisarstwie Kuczoka prawdziwymi świątyniami okazują się nie wznoszone ludzką ręką kościoły czy katedry, a jaskinie i groty – tylko w owych „cudach odwiecznych” poszukiwać można „śladów Boga”.

**Słowa kluczowe:** jaskinie, speleologia, egzystencjalizm, natura, przyroda, religia

Wojciech Kuczok – prozaik, eseista, scenarzysta, krytyk filmowy, ale także speleolog<sup>1</sup>, grotolaz, taternik i alpinista. Jego miłość do jaskiń i górską pasję uwidaczniają się w wielu utworach literackich – w licznych opowiadaniach, w powieści *Spiski*, której podtytuł brzmi *Przygody tatrzańskie*,

<sup>1</sup> Do speleologicznych sukcesów Kuczoka (częściowo jako współodkrywcy) należy odkrycie między innymi: na Wyżynie Krakowsko-Częstochowskiej: Jaskini w Hucisku, Jaskini Drwala, Jaskini Twardej, Jaskini Dziura w Dąbrowie, Jaskini Niedźwiedziej Górnej; Jaskini Dolomitowej na Wyżynie Śląskiej; Jaskini Dującej w Beskidzie Śląskim oraz Jaskini Hardej w Tatrach Zachodnich, a także odkrycie kilku nowych korytarzy, den, studni lub pięt w jaskiniach wcześniej znanych.

a przede wszystkim w autobiograficznym „raptularzu włóczęgowskim” *Poza światłem*, w którym opowiada o swoich doświadczeniach górskich i speleologicznych, a więc „o tym, co robi, gdy nie może skupić się na pisaniu” (Kuczok 2012). Tematy te Kuczok chętnie porusza także w wywiadach, esejach i felietonach. Ze swojej speleologicznej pasji i doświadczeń pisarz czerpie garściami, nie poprzestając bynajmniej na zgrabnym opisie połączonym z dozą zachwytu, a wychodzi znacznie dalej – ku rozważaniom o języku, literaturze, sensie ludzkiej egzystencji, metafizyce i Absolucie. To właśnie w jaskiniach pisarz-grotołaz poszukuje wytchnienia od uciążliwej codzienności, miejskiego gwaru, od świata zdominowanego i wynaturzonego przez człowieka. Tylko w nich zaznać może niezmaconej ciszy, dziewiczości przyrody i całkowitej samotności. To dzięki nim potrafi się modlić, oczyszczać i rodzić na nowo. Kluczowe znaczenie dla pojmowania podziemnego świata w tak szerokich perspektywach ma dla Kuczoka obcowanie z nienaruszoną przyrodą – w światopoglądzie pisarza to właśnie przestrzeń podziemna, jako jedyna, uosabia „prawdziwą” naturę, bowiem wszystko to, co na powierzchni, jest w jakimś stopniu zmodyfikowane przez człowieka. Nawet parki narodowe i rezerwaty przyrody – mające chronić „dziką” przyrodę – podlegają przecież ludzkiemu zwierzchnictwu i zamknięte są granicami przez człowieka wyznaczonymi, tym samym stają się w pewien sposób „wchłonięte” w obszar kultury. Nowo odkryte jaskinie natomiast stanowią wyjątkowy teren, który jako jedyny na Ziemi nie został jeszcze skażony. Pisarzowi chodzi więc o dotarcie do świata przed- i pozaludzkiego, „o tę niedostępną nigdzie indziej dziewiczość” (Kuczok 2012, 105), w której można

zaznać anielskiej cierpliwości przyrastającego stalaktytu, bezwzględnej i odwiecznej ciemności, aseptyczności dziewiczego namuliska – tych wszystkich niemych manifestów odporności na ludzką galopadę (Kuczok 2012, 104).

Mamy tu zatem do czynienia z potrzebą odseparowania się, odcięcia od ludzkich spraw, z potrzebą, by w pewien sposób zjednoczyć się z tym, co pradawne, odwieczne, pozaczłowiecze.

Speleologia okazuje się więc dla Kuczoka dziedziną wielowymiarową, pełną tajemnic i ukrytych znaczeń, a eksploracja jaskiń stanowi dla niego źródło bogatych, założonych przeżyć wewnętrznych. W niniejszym artykule chciałabym skupić się na niezwykle ciekawych ujęciach podziemnego świata, które znajdujemy w twórczości chorzowskiego pisarza – na sposób egzystencjalny i religijny.

Izolacja, jakiej doświadcza w jaskini grotołaz, niesamowita audiosfera i przejmująca cisza panująca wewnątrz groty, wiek skał, których można dotknąć, niepojęte kształty stalaktytów i stalagmitów, odkrywanie ludzkich szczątków sprzed tysięcy lat – wszystko to prowadzi do refleksji nad znikomością własnego życia, a także prowokuje pytania o istnienie Boga. To właśnie ta szczególna atmosfera panująca w obrębie jaskini stwarza idealne

warunki do zadumy, rozważań, kontemplacji. Atmosferę tę najdobitniej oddaje poniższy fragment z *Poza światłem*:

Bo w Tych Miejskach słyszy się tylko ciszę, rytmicznie wspomaganą kapaniem wody, prawie bezgłośnym łopotem skrzydeł nietoperza i biciem własnego serca. W takiej samotności język jest niepotrzebny; pod ziemią otacza mnie kamienny świat milczenia o setki tysięcy lat starszy od pierwszego Słowa (Kuczok 2012, 100).

Co w takim razie sprawia, że odżegnujący się od wszelkich religii pisarz, zszedłszy pod ziemię, zaczyna wznosić modlitwy i szukać „śladów Boga w cudach odwiecznych”? (Kuczok 2012, 93).

### **Ludzka jętka jednodniówka**

Podstawę „speleologii egzystencjalnej” w twórczości Kuczoka stanowi niewątpliwie kategoria czasu. Pisarz powołuje się na nią wielokrotnie, ukazując, jakim przewartościowaniem może ona ulec w obliczu „odwieczności” i „pradawności” przestrzeni podziemnych. Co prawda pozostaje świadom, że żywotność jaskiń wcale nie jest bezkresna<sup>2</sup>, a jednak często idealizuje podziemie, przypisując mu cechę wieczności – zazwyczaj łączoną przecież z boskością, a nie ziemskością. Dokonuje tu zatem sakralizacji jaskiń i przedstawia je jako całkowicie odporne na działanie czasu. Zamkniętego, odizolowanego środowiska, które nie uległo żadnym zmianom przez setki tysięcy lub wręcz miliony lat, czas w pisarstwie Kuczoka zdaje się nie dotyczyć, być czymś, co określa i reguluje jedynie ludzkie istnienie:

Nasz metabolizm w zestawieniu z przewlekłością procesów krasowych daje poczucie, że w podziemnych komorach obcujemy z materią stałą i niezmienną. Toteż szukać *signum temporis* w naturalnych pustkach skalnych byłby nielogicznie, czas dotyczy powierzchni; tam w głąb przecie właśnie po to wchodzę, żeby choć przez chwilę czuć, jak czas płynie obok, „na górze” (Kuczok 2012, 102).

A więc wkraczający do jaskini grotolaz znajduje się nagle jakby poza czasem, staje się chwilowo odporny na jego niszczyielskie działanie, co skutkuje przede wszystkim łagodzeniem poczucia własnej śmiertelności. O takim doświadczeniu Kuczok opowiada także w rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz:

To, co jest moją największą zmurą, to poczucie, że czas zaczyna bardzo szybko uciekać. Czuję organicznie, że przekroczyłem już połowę życia. Nie wiem, kiedy to się stało, ale wyraźnie czuję, że to już jest finałowe odliczanie, coraz szybsze. (...) Czas staje się coraz bardziej uciążliwy, przerażający. Zaś będąc w jaskiniach, ulegam bardzo silnie złudzeniu, że czas nie płynie. Jaskinie są absolutnie takie same przez miliony lat<sup>3</sup>.

Pobyty w jaskini pozwala zatem z jednej strony odciąć się, choćby na moment, od poczucia wciąż upływającego czasu i przez chwilę nie podlegać

<sup>2</sup> „Ale jaskinie też się starzeją. Młode ciągną gładko mytymi meandrami podziemne rzeki, łomoczą wodospadami, jednak z wiekiem cichną, potem kruszeją w zawaliskach. Jaskinia nie jest nieśmiertelna” (Kuczok 2012, 104).

<sup>3</sup> <https://www.dwutygodnik.com/artypul/4117-oczyszczenie.html> (dostęp: 23.03.2020).



jego prawidłom, lecz z drugiej strony świadomość pradawności groty prowadzi do uzmysławiania sobie własnej przemijalności: „Jaskinia w całości jest znakiem czasu; wszystko, co w niej pozostawił człowiek, jest tylko śladem rozpaczy świadomych śmiertelników” (Kuczok 2012, 104). Ludzkie życie okazuje się zaledwie mgnieniem; chwilowym, desperackim trwaniem, które nie ma znaczenia w niezmiennym, zastygłym w czasie podziemiu:

Czas w jaskini stoi. Jak nigdzie indziej. Krasowa jaskinia zwykle jest starsza od ludzkości o kilka milionów lat. Po większych od nas chojrakach zalegają w namulisku kości. I wzmagają chichot kropel wody; jak się wsłuchać, wyraźnie dotrze do nas śmiech skały nad ludzką jętką jednodniówką, której się czasem zdarza w podziemiach zabłądzić (Kuczok 2012, 102).

W powyższym fragmencie upersonifikowane skały i krople wody śmieją się z człowieka, który niekiedy zuchwale w przestrzeń jaskini wkroczy. Zostaje on przyrównany do owada, którego cykl życiowy w postaci dorosłej trwa zaledwie jeden dzień. I tak jak w ludzkim odczuciu życie niewielkiej jętki jest nic nie znaczącą chwilą, tak wobec skał i wiecznie kapiącej wody pozbawioną znaczenia jest egzystencja ludzka. Dlatego archaiczność jaskiń pozwala na zupełne odwrócenie perspektywy, z której człowiek przygląda się własnemu życiu:

Niedawno odkryłem w grocie piętro, gdzie żyli ludzie. Było tam sporo artefaktów, stanowisko archeologiczne. To niezwykły moment: wchodzę do czyjś domu po paru tysiącach lat. W jaskiniach fascynuje mnie zawieszenie czasu. Widzę, że mieszkali tu ludzie, którzy zostawili niepozmywane naczynia, a ja po trzech tysiącach lat oglądam resztki ich talerzy. Tymczasem powstało chrześcijaństwo, miliony ludzi urodziły się i umarły, przetoczyły się wojny, upadły cywilizacje. To daje namacalne poczucie, że postrzeganie świata i historii z perspektywy własnego istnienia to wielkie nadużycie. Jesteśmy epizodem zupełnie nieistotnym, niezauważalnym. Jeśli ktokolwiek się przejmuje, że ściga go komornik albo ma problemy ze spłatą kredytu, powinien pójść do takiej groty, od razu się uspokoi<sup>4</sup>

- opowiada pisarz w rozmowie z Bartkiem Dobrochem zatytułowanej *Teksty podziemi*, a w eseju *Chichot kropel* dodaje: „Łatwiej zrozumieć epizodyczny charakter naszego żywota, jeśli się bezpośrednio zazna tego, co było przed nami i co po nas będzie - takie samo, niezmienne, wytrwałe” (Kuczok 2012, 102). Jak widać, Kuczok kładzie tutaj duży nacisk na bezpośredniość kontaktu - sama wiedza książkowa byłaby abstrakcyjna i niewystarczająca. Tylko dzięki poznaniu empirycznemu można w pełni zdać sobie sprawę z kruchości ludzkiego istnienia. Przemijalność staje się więc w jaskini namacalna, skonkretyzowana i właśnie to stanowi warunek rewaluacji pojęcia czasu:

To moment, kiedy cofam się w czasie o miliony lat, widzę najstarsze formy życia, jakieś muszle ślimaków morskich, które były wtedy największymi organizmami na Ziemi. Oś czasu nagle się niebywale przede mną rozrasta i to, co było abstrakcją, konkretyzuje się w rzeczach dotykalnych<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teksty-podziemi-20320> (dostęp: 15.04.2020).

<sup>5</sup> <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4117-oczyszczenie.html> (dostęp: 23.03.2020).

Speleologia pozwala zatem niemal „dotknąć” historii, przyjrzeć się przeszłości w jej skondensowanej, zamkniętej w skale formie. Przemierzanie kolejnych pięter jaskini może stać się istną podróżą w czasie, podczas której im głębiej grotolaz dociera, tym dawniejszy świat go otacza. O takim doświadczeniu w fascynujący sposób pisarz opowiada w rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz:

to, co najbardziej metafizyczne w jaskiniach, to ich przed-człowieczość. Pamiętam kilka etapów zachwyty, równoległych do etapów eksploracji Jaskini Niedźwiedziej Górnej (...). Najpierw odsłoniliśmy górne piętro, do którego dostęp zawałił się parę tysięcy lat temu, bo oberwała się skała, ale wcześniej się chronili tam ludzie. Znaleźliśmy tam artefakty, ślady ludzkiej bytności sprzed 3 tysięcy lat, które archeolog nam datował. Wlazłem więc do czyjegoś mieszkania, które opuszczono przed wynalezieniem Chrystusa. To pierwszy, bardzo ważny stopień oczyszczenia, regres do poziomu świadomości przedchrześcijańskiej. A potem, 20 metrów niżej odkryliśmy dolne piętro, o wiele starsze, ono nie było nigdy dostępne dla ludzi, także człowiek pierwotny z niego nie korzystał – ale znaleźliśmy tam wielkie cmentarzyko kości niedźwiedzi jaskiniowych. One tam sobie żyły i umierały przez setki lat. To kolejny stopień regresji – stan prapoczątków człowieczeństwa. A jeszcze dalej znajduje się trzecie, najniższe piętro tej jaskini, gdzie nie było ani ludzi, ani zwierząt, gdzie właściwie dochodzę do początków świata<sup>6</sup>.

Kategoria czasu, jego względność, możliwość „cofania się” w przeszłość i przeżycia z tym związane – to wszystko w twórczości Kuczoka nadaje speleologii wymiar egzystencjalny. Warto również zaznaczyć, że pomimo określania człowieka jako „dwunożny incydent w historii świata” (Kuczok 2012, 104) czy „jętka jednodniówka”, utwory pisarza nie mają ani pesymistycznego charakteru, ani jakichkolwiek cech wanitatywnych. Uzmysłowanie sobie własnej śmiertelności i chwilowości istnienia prowadzi raczej do afirmacji życia i pogodzenia się z upływającym czasem. Dlatego zejście do jaskini staje się dla Kuczoka aktem oczyszczenia, umożliwiającym zdystansowanie się wobec przemijalności, odnalezienie w rytmie i porządku Natury oraz docenienie własnej egzystencji.

### **Modlitwa nogami**

„Nie chodzę do kościoła. Co do obecności Boga w kościele już dawno straciłem złudzenia. Moim kościołem są góry i jaskinie”<sup>7</sup> – mówi otwarcie Kuczok w rozmowie z Bartkiem Dobrochem. Ze słów tych jasno wynika, że budynki wzniesione przez człowieka pozostają w światopoglądzie pisarza poza sferą sakralną, to nie w nich należy poszukiwać obecności Boga. Tylko obszary naturalne – łańcuchy górskie, formacje skalne, grotty – mogą stanowić świętą przestrzeń, bowiem „przypisane są do sfery natury oraz sfery sacrum jednocześnie i gwarantować mają dostęp do widoków, wiedzy i odczuć niedostępnych nigdzie indziej” (Lisak-Gębala 2018, 76) – zauważa Dobra Lisak-Gębala w swojej pracy poświęconej roli jaskiń w twórczo-

<sup>6</sup> <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4117-oczyszczenie.html> (dostęp: 23.03.2020).

<sup>7</sup> <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teksty-podziemi-20320> (dostęp: 15.04.2020).

ści Wojciecha Kuczoka. Natomiast „pobyt w jaskini oferować ma poczucie kontaktu z czymś odwiecznym, z naturą w jej sakralnym wymiarze, a nawet – w momencie zagrożenia – przywołać ma myśli o Bogu” (Lisak-Gębala 2018, 65-66). W eseju pisarza zatytułowanym *Wierzonko* czytamy:

Bezwiednie popadałem w metafizyczną cepeliadę, szukając śladów Boga w cudach odwiecznych. (...) Powiadają, że modlitwa do Boga jest oddechem duszy. Być może dlatego w kościele zawsze miałem duszności. Im dalej od kościoła, tym więcej Boga. Jestem z tych, co się modlą nogami (Kuczok 2012, 93).

Uwagę przykuwa tutaj ironiczny wydźwięk określeń, którymi Kuczok posługuje się w odniesieniu do kwestii religijnych. Już sam tytuł eseju – *Wierzonko* – interpretować można jako autoironię, sygnał deprecjonowania własnej wiary, ujętej w formę zdrobniałą, nieco infantylną, sugerującą coś malutkiego i raczej nieistotnego. Zestawienie „oddechu duszy” z „dusznościami” stanowi żartobliwą grę słowną, poprzez którą pisarz zdaje się od kwestii religijnych dystansować. Także określenie „metafizyczna cepeliada” jest bardzo sugestywne – nawiązując do festynów sztuki ludowej, kojarzonych współcześnie raczej z kiczem i tandetą, Kuczok bagatelizuje własne przeżycia metafizyczne. Doświadczą ich „bezwiednie” i jakby mimowolnie – nie po to wchodzi do jaskini, aby szukać doznań religijnych, te jednak same się narzucają. Widać to wyraźnie w humorystycznym, autobiograficznym opowiadaniu *Zasięg Boga* – oto podczas samotnej eksploracji jaskini grotolazowi gaśnie jedyne światło. Przerażony, pogrążony w ciemności absolutnej, odruchowo wzywa na pomoc Stwórcę:

Zamiast sprawdzić, czy dokonała się ostateczna beznadzieja i przepaliła mi się jedyna żarówka, najpierw wszcząłem modły. Modlitwa ze strachu mdli. Modlitwa przerażonego ateusza jest bluźnierstwem. Mimo to pomodliłem się, głęboko wierząc, że w ten sposób zawieszę rzeczywistość jak we śnie, który przestał mi się podobać. Wierząc, że wyproszę przebudzenie w cieplejszych okolicznościach. Zastanawiałem się, czy On słyszy słowa wypowiedane w głębi ziemi; czy Bóg ma pod ziemią zasięg? (Kuczok 2012, 116) –

rozmyśla narrator. Lecz po naprawieniu latarki i wydostaniu się na powierzchnię religijność okazuje się niepotrzebna i na powrót zostaje odrzucona: „I w świetle dnia uświęcona trwoga wyblakła, odeszła, zapomniałem o niej. (...) Na powierzchni jestem powierzchniowy i nawet nie umiem się tego wstydzić” (Kuczok 2012, 116). Mamy więc w *Wierzonku* i *Zasięgu Boga* do czynienia z wiarą akcydentalną, epizodyczną, wobec której pisarz silnie się dystansuje, świadomie ironizując i obniżając ton. Poważniejszy wydźwięk posiada z kolei określenie „modlitwa nogami” – rolę aktu modlitwy przejmuje tutaj czynność chodzenia, przemierzania uświęconych obszarów naturalnych. Wyprawa górską może być w tym kontekście interpretowana jako pielgrzymka, zwieńczona dotarciem do uosabiającej świątynię jaskini, która będąc „domem dla ludzi pierwotnych, jawi się podług słów eseisty jako niedościgniony archetyp wszelkich dzieł architektonicznych”

(Lisak-Gębala 2018, 65). W *Chichocie kropel* pisarz przedstawia paralelnie katedry i groty, podkreślając wyższość tych drugich, ukazywanych jako pierwowzory budowli wznoszonych przez człowieka:

Nawet w przestronnym chłodzie zwiedzanych katedr znajduję analogie do wnętrza sal jaskiniowych; w stiukowych nadmiarach oglądanych pałaców widzę namiastkę szaty kalcytowej – i po tych kulturalnych przechadzkach w grupie z przewodnikiem nabieram pewności, że cała historia architektury podszyta jest pragnieniem odtworzenia pierwszego domu naszych protoplastów. Po co mam więc oglądać mniej lub bardziej odległe od oryginału wariacje na temat jaskiń, skoro na świecie zięją jeszcze tysiące prawdziwych, w których dotąd nie byłem? (Kuczok 2012, 105).

W istocie wnętrza katedr i jaskiń mają ze sobą wiele wspólnego. „Przestronny chłód”, specyficzna audiosfera, półmrok, aura tajemniczości – są to czynniki skłaniające do refleksji, zadumy, modlitwy. Jednak katedry w światopoglądzie Kuczoka posiadają odtwórczy charakter, ich konstrukcja jedynie „naśladuje” doskonały pierwowzór, jakim jest jaskinia. Dlatego też podziemne groty pełniej realizują zadanie pośredniczenia między światem ludzkim a boskim, tradycyjnie przypisywane katedrom. Budynki wznosi człowiek, jaskinie natomiast tworzy deifikowana przez Kuczoka natura. W tym miejscu warto uwypuklić romantyczny kontekst, gdyż niemal identyczną koncepcję odnajdujemy u znanego przyrodnika epoki romantyzmu Józefa Banksa, który o jednej z jaskiń w Szkocji napisał:

I cóż znaczą obok tego katedry i pałace wznoszone przez człowieka? Czcze wysilenia i igraszki! Ludzkie dzieła są drobnym naśladownictwem w porównaniu z wielkimi utworami natury (Kolbuszewska 2007, 100).

Eksploracja owych „wielkich utworów” stanowiła próbę zgłębienia tajemnic bytu, prowadziła ku przeżyciom metafizycznym: „Romantyczny hipnotyzm głębi zrodziła więc niepohamowana żądza poznania istoty bytu, tajemnicy istnienia” (Przybylski 1978, 133) – twierdzi Ryszard Przybylski w *Ogrodach romantyków*. Na tę szczególną rolę przypisywaną jaskiniom zwraca uwagę także Ewa Kolbuszewska:

Były zatem jaskinie dla romantyków typem przestrzeni umożliwiającej najgłębsze wniknięcie w tajemnicę bytu. Symbolizowały Niepoznawalne, jak również dostarczały największych doznań. Wejście do nich stawało się wykroczeniem poza granice istnienia – nawet swoistym doświadczeniem śmierci (Kolbuszewska 2007, 100).

W twórczości Kuczoka do czynienia mamy z bardzo podobnym ujmowaniem przestrzeni podziemnych – pobyt w jaskini „zbliża do aktu stworzenia” (Kuczok 2012, 129), co skutkuje sakralizacją „dzieł natury”. Docieramy tu do bardzo istotnej kwestii – góry i jaskinie postrzegane są przez Kuczoka jako dzieła sztuki, a więc jako obiekty wytworzone. Pisarz wyraźnie podkreśla, że „sztuka” będąca dziełem samej przyrody, pozostaje dla człowieka doskonałym, niedoścignionym wzorem, na co zwraca uwagę Dobra Lisak-Gębala:

Co istotne, w eseju *Teksty natury*, opowiadając o swym zamiłowaniu do przestrzeni podziemnych, wielokrotnie czyni porównanie między twórczymi potencjami natury, które zaowocowały twórcami tak pięknymi, jak odwiedzane przezeń jaskinie, i zdolnościami kreatywnymi człowieka. W tym zestawieniu zarówno *natura naturans*, jak i *natura naturata* okazują się wyższe, doskonalsze od sztuki tworzonej przez ludzi (Lisak-Gębala 2018, 64-65).

Takie rozumowanie zakłada rzecz jasna istnienie jakiejś siły sprawczej; podmiotu, który intencjonalnie coś w jakimś celu kreuje. „Jak mam pisać o dziełach sztuki, które nie są wykonane ludzką ręką? Jeśli nie ludzką, to czyją?”<sup>8</sup> – docieka autor *Poza światłem*, dostrzegając, że podziemne studnie lub kształty skalnych sklepień „układają się w jakieś przedziwne freski, albo w postrzępione rzeźby”<sup>9</sup>. Z kolei w cytowanym wyżej eseju zatytułowanym *Wierzonko* kręte korytarze podziemne określone zostają mianem „pisma natury” – a więc ponownie do czynienia mamy z intencjonalnym aktem twórczym:

Jest to pismo natury, przedludzkie, a stworzone, więc wywołuje metafizyczny dreszcz. (...) Moment wydzierania tajemnic ziemi jest błogosławieństwem – bo jestem tam dopuszczany przez siłę, która je stworzyła i która być może w swojej łaskawości postanowiła mnie uczynić pierwszym człowiekiem, który je ujrzy<sup>10</sup>.

Owa „siła” została tutaj wyraźnie upersonifikowana – potrafi podejmować decyzje, okazać łaskawość, błogosławić, ale przede wszystkim – tworzyć. Mamy tu więc do czynienia z koncepcją *natura naturans* (Bartoszewicz 1997, 593) – „siłą” sprawczą jest sama przyroda, która stwarza i kreuje. Czy można zatem utożsamiać ją z uosobioną przyrodą lub tak zwaną Matką Naturą? Trudno na to pytanie odpowiedzieć, gdyż Kuczok wykazuje tu pewną niekonsekwencję – w innym fragmencie opowiada się raczej za wiarą w istotę odrębną – kreatora, twórcę, artystę, który intencjonalnie zaprojektował i stworzył zachwycające podziemne formacje:

Na okładce „Spisków” umieściłem rycinę hieroglifów kornika drukarza, które wyglądają jak pismo tajemne, choć to chaos natury, korytarze, które owad wydrążył w drewnie. Tak się może, nie nazbyt eksplicytnie, wyraża moja wiara w jakiegoś Wielkiego Narratora. Głębokie przekonanie, że ktoś to wszystko napisał, namalował, wyrzeźbił. Bo wydaje się niemożliwe, żeby tylko siłami chaosu powstały tak niezwykle formy, jak cuda tatrzańskich podziemi, genialnie okrągłe studnie, niesamowite formy naciekowe czy rzeki podziemne. To wszystko się układa w płynną, logiczną opowieść. Czytam Tatry pod ziemią, bardziej nawet niż na powierzchni<sup>11</sup>.

Pojawia się tutaj zatem koncepcja odwrotna – *natura naturata* (Bartoszewicz 1997, 593) – przyroda jako efekt działań twórczych odrębnego bytu. Kim jest więc ów „Wielki Narrator”, o którym mówi Kuczok? W jaki konkretnie sposób pisarz pojmuje tę tajemniczą postać? Także na te pytania trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź. Z jednej strony w jego

<sup>8</sup> <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4117-oczyszczenie.html> (dostęp: 23.03.2020).

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teksty-podziemi-20320> (dostęp: 15.04.2020).

<sup>11</sup> Tamże.



utworach i wypowiedziach przedstawiany jest jako „stwórca” – mamy więc od czynienia z kreacjonistyczną wizją świata, co mogłoby sugerować podobieństwo do wiary chrześcijańskiej. Z drugiej strony jednak pisarz wyraźnie odżegnuje się od takiej koncepcji Boga i, co więcej, wręcz deklaruje ateizm, a swoje doświadczenia metafizyczne zdaje się bagatelizować. Lecz pomimo tych niespójności bez wątpienia jaskinie stanowią dla niego szczególny obszar *sacrum*, będący najwyższą formą sztuki, który jako jedyny pytania o Stwórcę prowokuje.

### **Bibliografia:**

- Bachórz Józef, Kowalczyk Alina, 1997, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław.
- Dobroch Bartek, Kuczok Wojciech, *Teksty podziemi*, w: „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teksty-podziemi-20320> (dostęp: 15.04.2020).
- Drotkiewicz Agnieszka, Kuczok Wojciech, *Oczyszczenie. Rozmowa z Wojciechem Kuczokiem*, w: „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/4117-oczyszczenie.html> (dostęp: 23.03.2020).
- Kolbuszewska Ewa, 2007, *Romantyczne przeżywanie przyrody*, Wrocław.
- Kuczok Wojciech, 2012, *Poza światłem*, Warszawa.
- Lisak-Gębala Dobra, 2018, *Podziemia, jaskinie, piwnice w twórczości Wojciecha Kuczoka*, w: Mazur D., Morzyńska-Wrzosek B. (red.), *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Podziemia. Literatura*, Bydgoszcz.
- Przybylski Ryszard, 1978, *Ogrody romantyków*, Kraków.

### **O Autorce:**

**Zuzanna Jujka**, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Świat gór i jaskiń w twórczości Wojciecha Kuczoka* napisanej pod kierunkiem prof. Moniki Brzóstowicz-Klajn z Instytutu Filologii Polskiej.



***Koiné* i *kontr-koiné*, solidarność i jej antonimy – rozważania nad kulturową wspólnotą uczniowsko-nauczycielską na przykładzie cyklu prelekcji polonistycznych Otwartej Rzeczpospolitej „JAWNE KOMPLETY – lektury oddelegowane, lektury orzekające inaczej”**

***Koiné* and *counter-koiné*, solidarity and its antonyms – considering the cultural community of students and teachers created during the Open Republic Association series of lectures in Polish studies “OPEN EDUCATION – delegated readings, readings stating otherwise”**

**Katarzyna Kuczyńska-Koschany**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
ORCID: 0000-0002-1671-2278

**Abstract:** The article presents a series of lectures in Polish studies titled “OPEN EDUCATION – delegated readings, readings stating otherwise” which were coordinated and organized by the author of the article under the auspices of Open Republic Association. The lectures took place in 2021/2022 academic and school year. The series is presented here in a broad cultural context with reference to the categories *koiné*, community, and solidarity.

**Key words:** OPEN EDUCATION, *koiné*, *counter-koiné*, solidarity, community, Polish studies education

**Streszczenie;** W artykule mowa o cyklu prelekcji polonistycznych pod patronatem Otwartej Rzeczpospolitej „JAWNE KOMPLETY – lektury oddelegowane, lektury orzekające inaczej”, koordynowanych przez autorkę tekstu w roku szkolnym i akademickim 2021/2022 – w szerokim kontekście kulturowym, między innymi w kontekście kategorii *koiné*, wspólnoty i solidarności.

**Słowa kluczowe:** JAWNE KOMPLETY, *koiné*, *kontr-koiné*, solidarność, wspólnota, edukacja polonistyczna

### ***Koiné***

W przedstawionym tu przedsięwzięciu upominamy się – używam liczby mnogiej, gdyż to inicjatywa wielu osób, powstała pod patronatem Stowarzyszenia „Otwarta Rzeczpospolita” – o *koiné* sensu largo, o spoiwo naszej wspólnoty, jakim jest świadome uczestnictwo w kulturze polskiej, dzięki polszczyźnie i jej arcydziełom. Pisał Cyprian Norwid – poeta, którego nie da się jakkolwiek zawłaszczyć – że to arcydzieła bronią języka, „nie miecz, nie tarcz”.

*Koiné* jawi się jako synonim solidarności, czyni nas wspólnotą, sprawia, że nie działamy, nie czytamy, nie widzimy świata (by przywołać innego polskiego poetę, który kontynuował „recz norwidowską” – Juliana Tuwima).

*Kontr-koiné* jawi się jako antonim *koiné* – toporna kontrrewolucja. Wedle jej sprawców mielibyśmy zaniechać krytycznych lektur, które łączą i włączają (a nie wykluczają i rozdzielają), zaniechać wspólnotowych działań i widzieć rzeczy tego świata i tej Polski osobno. Ponadto powinniśmy być posłuszni i bardzo się bać. *Kontr-koiné* to próba naruszenia suwerenności wspólnoty uczniowsko-nauczycielskiej – i szerzej – wspólnoty kulturowej po 2015 roku.

Opisuję tutaj jedno z przeciwdziałań temu procederowi.

### **Od początku, czyli od Arystotelesa i... Abramowiczówny**

U Stagiryty przymiotnik **κοινός** oznacza: „wspólny (communis), publiczny” (Arystoteles 1994, 66)<sup>1</sup> (w polityce); „ogólny, uniwersalny, powszechny, *universalis*” (w logice). Tu garść cytatów: „W pierwszym znaczeniu obejmuje tę wspólnotę, którą można znaleźć w państwie” (*Etyka eudemejska* 1241 b 14: „sprawiedliwość jest pewnego rodzaju równością i przyjaźń zasadza się na równości”; A(DW). 5, 472; *Polityka*, 1283 b 41; 1271 b 11; 1265 a 26); *Polityka* 1273 b 13: „Toteż, gdzie państwo nie jest małe, lepiej to odpowiada interesowi państwa i demokracji, by więcej ludzi uczestniczyło we władzy; w takim razie bowiem załatwia się (...) każdą sprawę bardziej w interesie ogółu, lepiej i prędzej niż wówczas, gdy robią to ciągle ci sami” (A (DW), 6, 73); *Retoryka*, 1354 b 29; *Polityka* 1267 b 17), a ponadto publicznej (powszechnej) równości prawa”; *Polityka* 1296 a 30: mowa o „ustroju liczącym się z dobrem ogólnym i zasadą równości” (A (DW), 6, 123).

Ponadto: „**κοινός** oznacza to, co wszystkim lub prawie wszystkim jest « wspólne »”, w tym także „**κοινά ονόματα** („powszechnie używane nazwy” *RaA* 1438 a 35)”. „W logice przy użyciu tego samego zakresu semantycznego **κοινός** wskazuje na to, co powszechne (*universale*) w przeciwieństwie do poszczególnych rzeczy, indywiduów i gatunków”, między innymi na „wspólne aksjomaty (*An. wtóre* 76 b 14)”.

Zajrzyjmy (po krótkiej kwerendzie u Arystotelesa) także wspólnie do *Słownika grecko-polskiego* Zofii Abramowiczówny<sup>2</sup>, gdzie w tomie II można odnaleźć wszystkie najważniejsze znaczenia pojęcia *koiné* i wyrazów pochodnych:

<sup>1</sup> Dalsze przytoczenia z tej edycji oznaczam skrótem A(DW), wraz z numerem tomu – cyfra rzymska oraz numerem strony – cyfra arabska. Podaję także tradycyjną numerację dzieł Arystotelesa.

<sup>2</sup> Kilka słów o tej niezwyklej osobie: Zofia Abramowiczówna urodziła się w roku 1906 w Wilnie jako córka Ludwika Abramowicza (historyka książki, wydawcy „Przeglądu Wileńskiego”) i Julii z Salmonowiczów; ukończyła Gimnazjum Elizy Orzeszkowej w Wilnie (matura 1924) i Uniwersytet Stefana Batorego (1937 – doktorat u prof. Stefana Srebrnego: *Études sur les hymnes homériques*); **w czasie okupacji brała udział w tajnym nauczaniu i trafiła jako zakładniczka do obozu koncentracyjnego w Prawieniszkach**; habilitowała się w roku 1961 – na UMK w Toruniu na podstawie rozprawy z 1950 roku pt. *Komentarz krytyczny i egzegetyczny do I i II księgi „Quaestiones convivales” Plutarcha* – trwało to 11 lat! W 1973 roku została profesorem tytularną. „Zainteresowania naukowe Zofii Abramowiczówny obejmowały literaturę grecką, leksykografię grecką, historię kultury i sztuki greckiej”. Członkini PAN, współpracowniczką PAU. „Szczególnym polem aktywności prof. Abramowiczówny była działalność charytatywna. Przez przeszło pięćdziesiąt lat przygotowywała ręcznie książki w alfabecie Braille’a. Spod jej ręki wyszło kilkadziesiąt tomów, w tym podręczniki do nauki języków obcych”. Zmarła w 1988 roku, pochowano ją w Toruniu.

**I** wspólny z kimś, wspólny szczęśliwy traf; **II**. *W stosunkach społecznych i politycznych*: **1**. wspólny, ogólny, powszechny, publiczny; wspólne dobro; **popularny**; **2**. *subst.* κό κ. ogół, państwo, rząd państwa, władze krajowe, (...) publiczny skarbiec, pieniądze publiczne, skarb państwa; (...) na koszt publiczny, wspólne prawo, powszechne prawa obywatelskie; (...) τὰ κοινά, sprawy publiczne; (...) **III**. zwykły, zwyczajny, pospolity; (...) ἡ κοινή διάλεκτος; język potoczny, język ogólnogrecki; [w retoryce – τοιοί, loci communes]; zdrowy rozsądek; **IV**. *o osobach*, **1**. związany wspólnym pochodzeniem lub pokrewieństwem, zwł. *o rodzeństwie*; **2**. biorący udział w czymś, współnik, uczestnik (...); **3**. bezstronny, neutralny; (...) równy, jednakowy; (...) dostępny (o mieście) = ze wszystkich stron; przystępnym uprzejmy; **V**. *w znaczeniu ujemnym*, pospolity, niski, *o zakazanych potrawach*, nieczysty (...) **VI**. *log.* ogólny, uniwersalny, potoczny (...); **VII**. *adv.* **1**. wspólnie, razem, (...); **2**. publicznie (...); **3**. społecznie, po obywatelsku; (...) uprzejmie; (...) **4**. ogólnie, w ogóle; (...) **5**. zwykłym sposobem, zwyczajnie (...); **6**. κοινή jako praep. z dat. razem z kimś (...); **7**. z praep. publicznie, na użytek publiczny, (...) w imieniu wszystkich (Abramowiczówna 1960, 683-684).

Na początku XX stulecia Albert Thumb napisał osobną rozprawę (Thumb 1901)<sup>3</sup> o historii, znaczeniu pojęcia *koiné* i poddał osądowi rolę „wspólnej greki” w czasach hellenizmu. We wstępie do swej książki (z 4 X 1900) uczony zauważa, iż *koiné* staje się gwarantem ciągłości między greką klasyczną (dialekt attycki) a językiem nowogreckim<sup>4</sup>.

Gdy podczas JAWNYCH KOMPLETÓW sięgamy w głąb polszczyzny, do samych źródeł, do dzieł najstarszych, do *Bogurodzicy*, nie rezygnując jednak z dotknięcia polszczyzny najnowszej, a już literacko znakomicie poświadczonej (wiersze Marcina Świetlickiego), to właśnie czynimy – gwarantujemy ciągłość między staropolszczyzną, między początkami języka a jego dzisiejszym brzmieniem. Uczestniczymy w historyczności, uczestniczymy we wspólnocie.

## **Koiné dzisiaj a JAWNE KOMPLETY**

*Koiné* to kategoria stara jak sama wspólnota, stara jak grecka *polis*, jeden z jej fundamentów. Dotyczy wszelkiej wspólnoty: osoby władające greką (albo łaciną, albo – polszczyzną) tworzą taką wspólnotę (przypominając, że greka *koiné* to greka Nowego Testamentu); ci, którzy parają się przekładem, należą do wspólnoty Hermesa – boga wszelkiego pośrednictwa – „Koinos Hermes!” pisze Olga Tokarczuk w zakończeniu eseju *Prace Hermesa, czyli jak tłumacze codziennie ratują świat* – „Niech żyje wspólnota Hermesa!” (Tokarczuk 2020, 92); ci, którzy żyją i ci, którzy umarli, a są Żydami w obliczu najistotniejszej cezury w dziejach świata – czyli Szoa – tworzą *koiné*, ale coś musi ich wyróżniać, więc manifest *My, Żydzi polscy*

<sup>3</sup> Przytoczenia z tej pozycji oznaczam jako AT(1901), wraz z numerem strony.

<sup>4</sup> „Welch umfassende Bedeutung die Erforschung der Κοινή nicht nur für den Sprachforscher, sondern überhaupt für Philologen, Historiker, Theologen besitzt, da zeigt sich wiederholt in der engen Fühlung, welche zwischen Problemen der hellenistischen Literatur- und Culturgeschichte sowie der Bibelforschung andererseits besteht“ (AT (1901), III). I dalej: „ich habe es daher für meine besondere Aufgabe gehalten, die innigen Beziehungen zwischen der Κοινή und dem Neugriechischen überall zu betonen“ (AT (1901), III-IV).



Juliana Tuwima (Tuwim 1944, 491-494)<sup>5</sup>, napisany w rok po powstaniu w getcie warszawskim, w roku 1944, respektuje taką dystynkcję (czyniąc diasporę – wspólnotą, poprzez spoiwo tekstu – słowa). Ci, którzy władają greką (albo polszczyzną); ci, którzy zajmują się przekładem; ci, którzy są Żydami i są z Polski – **koiné to kryterium nieekskluzywnego odróżnienia, na podstawie którego konstytuuje się wspólnota.**

Pewnym kontekstem mojego szkicu chciałabym też przekornie uczynić, dające do myślenia, słowa Pascala Picq, paleoantropologa francuskiego, współautora książki *Najpiękniejsza historia zwierząt*: „Człowiek nie jest jedynym zwierzęciem, które myśli, ale jest jedynym myślącym, że nie jest zwierzęciem” (przeł. KKK) (Science&Vie 2021, 6) – co, oczywiście, nie czyni nas – ludzi – ani lepszymi, ani gorszymi od innych istot żyjących, lecz nieustannie skłania do autorefleksji, także nad własną wspólnotowością, jej meandrami i metamorfozami.

Zajmę się zatem w kontekście dydaktyki polonistycznej (na przykładzie konkretnego projektu obywatelskiego) kwestią wspólnoty – rozumianą za Arystotelesem i starożytnymi Grekami, za szeroko pojętymi badaniami humanistycznymi (hermeneutyka – nowa *koiné*) (*Hermeneutyka i literatura* 2006) i za najnowszymi koncepcjami posthumanistycznymi (*post-koiné* – Jarzyna 2019).

Ewa Rewers<sup>6</sup> w artykule *Więcej niż koiné* wywodziła komunikacyjny charakter hermeneutyki (dekonstruując wieczną ludzką pokusę budowania Wieży Babel) z refleksji Gianniego Vattimo. Hermeneutyka – jako podstawa wszelkiej sensownej humanistyki – stwarza horyzont nowej *koiné*. Zaś Anita Jarzyna w swych studiach o nieantropocentrycznych językach (poetyckich i niepoetyckich) kilkanaście lat później pisała, wykładając koncepcję *post-koiné*, z powołaniem się na poetów i na myśl Tadeusza Sławka:

Swoją wrażliwością kształtują oni język nowej wspólnoty, z założenia paradoksalnej, bo zawsze nie do końca uformowanej, nieszczelnej. Nazywam ten język *post-koiné*, pamiętając o przestrodze Sławka: „**u-chodzić to wymykać się z duszących objęć tak zwanego wspólnego języka.** Aby wspólnota mogła istnieć w sposób rozumny, musi wyrazić niezgodę na sprowadzenie wszystkiego do jednego języka, zwanego mylnie « wspólnym ». *Koiné* to, jak wiadomo, język wspólnoty określającej się wobec barbarzyńców (a może nawet przeciw barbarzyńcom) i ich niezrozumiałej mowy, sprawiającej wrażenie bełkotu, nieartykułowanych, nieledwie zwierzęcych dźwięków. Tymczasem *u-chodzący*, powiada Sławek, obdarza troską wykluczonych, obcych, tę resztę, która zawsze zostaje, gdy próbujemy ująć rzeczywistość w jasne kategorie, uporządkować ją dla własnej wygody, gdy nadmiernie przywiązujemy się do centrum, wypełniamy sobą (tak jednostkami, jak figurą człowieka) świat. (...)

W humanistyce istnieje dość długa tradycja poszukiwania *koiné* i zarazem kwestionowania idei *koiné*, wskazywania na jej ograniczenia. Wobec tego posthumanistyka

<sup>5</sup> Zob. też: Kuczyńska-Koschany K., 2021, [hasło] ‘We, Polish Jews’ (My, Żydzi polscy), w: *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction. Works and Contexts*, edited by Elisa-Maria Hiemer, Jiří Holý, Agata Firlej, Hana Nichtburgerová, De Gruyter, Berlin / Boston, s. 438-441.

<sup>6</sup> Rewers E., 2006, *Więcej niż koiné: Gianni Vattimo czyta Heideggera i co z tego dla filozofii oraz poezji wynika*, w zbiorze: *Hermeneutyka i literatura. Ku nowej koiné...*, s. 111-123.

tym bardziej potrzebuje szerszej – otwartej, międzygatunkowej, niestabilnej – formuły post-koiné. Byłby to język, który przychodzi „po” koiné, przygląda się z boku, nierzadko krytycznie, wypracowanemu konsensusowi, zastanemu językowi wspólnoty (również słownikowi humanistycznych dyscyplin), tak często manipulującemu zwierzęcą leksyką. Post-koiné stara się osiągnąć bezmownej (i często nienazwanej) reszty (...). O ten język upomina się poezja – w swej istocie polifoniczna – która od razu zrzeka się dyktatorskich roszczeń, zawsze obejmuje wiele idiomów, wiele wyobraźni nie dających się ujednoczyć, sprowadzić do jednej perspektywy. Jako taka zdaje się post-koiné ustanawiać inkluzywną formułę wspólnoty (Jarzyna 2019, 42)<sup>7</sup>.

Czym byłyby zatem obrona przed *kontr-koiné*? Aktem sprzeciwu, bez użycia przemocy. Odróżnianiem się – lecz nieopresywnym, podobnym tarczy, chroniącym wspólnotę poddaną indoktrynacji, tworzącą się wśród osób myślących raczej alternatywnie niż konfrontatywnie wobec władzy posługującej się szantażem (świetnie widać to w spektrum postaw bezprzemocowych, acz zdecydowanych, w odniesieniu do prób narzucenia podręcznika do „Historii i teraźniejszości” autorstwa Wojciecha Roszkowskiego, wobec założonej swobody wyboru podręcznika do danego przedmiotu przez każdego nauczyciela / każdą nauczycielkę z osobna). *Koiné* wykazuje niejako fałsz narzuconej przez instytucję państwa idei wspólnotowości: lewica i osoby LGBTQ+ nie mogą być w dyskursie tej pseudo-wspólnoty polskimi patriotami, podobnie jak feministki, ateści, wyznawcy islamu czy Żydzi.

Odwołując się do różnych działań Otwartej Rzeczypospolitej – Stowarzyszenia Przeciw Ksenofobii i Antysemityzmowi<sup>8</sup>, organizacji, której bliskie są refleksje Marka Edelmana, Jacka Kuronia, Jana Józefa Lipskiego – można by je streścić w przesłaniu, iż jeśli kogoś biją (prześladują), trzeba zawsze być po stronie bitego (prześladowanego) – działań takich, jak „Zgłoś nienawiść”, jak krótkie filmy, wyświetlane w tramwajach i kinach (ostatnio o uchodźcach na granicy polsko-białoruskiej), jak świetlne odtworzenie zburzonej w Warszawie podczas okupacji hitlerowskiej Wielkiej Synagogi, jak coroczne obchody rocznic powstania w getcie warszawskim, jak coroczny konkurs na najlepszą pracę magisterską im. Jana Józefa Lipskiego, jak wreszcie liczne otwarte debaty<sup>9</sup> – odwołując się zatem do owych licznych działań, skupię się tylko na jednym projekcie: „JAWNE KOMPLETY – lektury oddelegowane, lektury orzekające inaczej”. To cykl prelekcji, który pod egidą OR koncykowałam i koordynowałam w roku szkolnym i akademickim 2021/2022. Tytuł nawiązuje – oczywiście – do zjawiska „tajnych kompletów”, znanych z czasów polskich zniewoleń, okupacji, czasów nieistnienia państwa polskiego lub jego ograniczonej suwerenności, zaś podtytuł – do sytuacji polskiego sądownictwa, równie (a może nawet bardziej) dramatycznej jak ta w dzisiejszej polskiej szkole.

<sup>7</sup> Por. Sławek T., 2015, *Uchodzić*, Katowice; Nancy J.-L., 2010 *Rozdzielona wspólnota*, Gusin M., Załuski T. (przeł.), Załuski T. (wstęp), Wrocław.

<sup>8</sup> Którego to stowarzyszenia jestem członkinią od 2015 roku, od niedawna – wspomagam prace Zarządu Głównego, a które to stowarzyszenie istnieje od roku 2001.

<sup>9</sup> Przypomnę, że w poprzednim (2019), poznańskim, Kongresie Dydaktyki Polonistycznej, w jednej z debat brała udział obecna przewodnicząca Rady Programowej OR, Paula Sawicka, i przewodniczący Zarządu Głównego OR, Marek Gumkowski.

Pytanie, które towarzyszyło temu pomysłowi na cykl wykładów, było skrajnie proste: **co uczynić, jeśli podstawą / kryterium naszej wspólnoty jest wykluczenie, bezradność wobec tego, co się nam odbiera, a co jednocześnie uznajemy za *conditio sine qua non* naszych działań edukacyjnych, za kwintesencję naszej postawy jako uczących się i nauczających?** Stąd tytuł cyklu, odwołujący się do tradycji swobody wyboru, wolności myślenia i postępowania. Zasada pojawiania się JAWNYCH KOMPLETÓW także była bardzo prosta – jeden wykład w miesiącu, premiera zawsze w (najczęściej ostatni) czwartek o godz. 18.00. Równie cudowna okazała się dobra wola wybitnych wykładowców i wykładowczyń, przygotowujących prelekcje *pro publico bono*, i maleńkiej ekipy z Otwartej Rzeczypospolitej, która montowała nagrany wykład oraz nadesłane materiały graficzne (i wszelkie inne, jeśli takowe były)<sup>10</sup>.

Zaplanowaliśmy dziesięć wykładów, tyle, ile miesięcy roku szkolnego. Wybór omawianych lektur – zasadniczo z kanonu lub z odrzuconego kanonu licealnego – należał do zaproszonych Gości; od razu dodam, że żadna z osób, które poprosiłam o udział w cyklu i przygotowanie prelekcji, nie odmówiła (nie odbył się jedynie – z powodu nagłej i poważnej choroby prelegentki, wykład czerwcowy, o Horacym). Kolejno słuchaliśmy następujących wykładów: prof. Joanny Roszak (z Instytutu Slawistyki PAN, nauczycielki w szkole baletowej w Poznaniu) na temat *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall (z przywołaniem postaci Marka Edelmana, bohatera książki) – we wrześniu 2021; prof. Tomasza Żukowskiego (z IBL PAN) – o *Medalionach* Zofii Nałkowskiej – w październiku 2021; prof. Tomasza Miki (z IFP UAM w Poznaniu) – o *Bogurodzicy* – w listopadzie 2021; prof. Ryszarda Koziółka (Rektora UŚ w Katowicach) – o *Potopie* Henryka Sienkiewicza – w grudniu 2021; prof. Jacka Leociaka (z Zakładu Badań nad Literaturą Zagłady IBL PAN) – o opowiadaniu Irit Amiel pt. *Pożegnanie mojej martwej klasy* z tomu *Osmaleni* – w styczniu 2022; prof. Przemysława Czaplińskiego (z IFP UAM w Poznaniu, przewodniczącego jury w tegorocznej edycji Nagrody „Nike”) – o *Jądrze ciemności* Josepha Conrada – w lutym 2022; prof. Pawła Próchniaka (z UP im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; przewodniczącego jury Nagrody „Nike” przed dwoma laty) – o wierszach Marcina Świetlickiego – w marcu 2022; prof. Piotra Mitznera (poety, tłumacza, eseisty, emerytowanego wykładowcy UKSW w Warszawie) – o *Pannach z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza – w kwietniu 2022; prof. Anny Czabanowskiej-Wróbel (z Wydziału Polonistyki UJ w Krakowie) – o *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego – w maju 2022.

Wszystkie wykłady poprzedzały sytuacyjne słowa wstępne wraz z krótkimi opowieściami biograficznymi o prelegentach i prelegentkach (to było moje zadanie). Wspólnota tworzyła się już na tym etapie. Wiem – z ich własnych relacji – że wykładowcy i wykładowczynie słuchali się nawzajem; przekazywały mi również swe emocje i wrażenia osoby montujące wykłady

<sup>10</sup> Koszty – nazwijmy je operacyjnymi – ponosiła także OR.

– sekretarz OR i towarzyszący mu informatyk; potem zaczęła się objawiać wspólnota słuchających – choćby poprzez komentarze na Facebooku, pozytywne bądź neutralne:

„Komplety są potrzebne”;

„Wspaniale”;

„W imieniu Ruchu Społecznego Obywatele dla Edukacji i swoim własnym dziękuję za tę inicjatywę”;

„dziękuję”;

„do świata przedstawionego”;

„Inicjatywa bardzo potrzebna”;

„Do posłuchania przed maturą z polskiego”;

„Lektury uczące krytycznego myślenia. Można skorzystać on line”<sup>11</sup>.

Poetyka wykładu zależała od osoby mówiącej, w niczym żadnej z nich nie ograniczyliśmy: zdarzały się prezentacje, wykłady tradycyjne i hybrydowe, eseje mówione, żarliwe improwizacje, gawędy – arcydzielne, arcyciekawe, mistrzowskie. Wykłady nie mogły przekraczać rozmiaru akademickiego, czyli 90 minut, to było jedyne ograniczenie, na które się zdecydowaliśmy (mogły być jednak krótsze, co się zdarzało).

Czy dotarły do wielu? Oto jest pytanie, gdy jedno odsłuchanie mogło oznaczać jedną osobę albo (co wiem od zaprzyjaźnionych nauczycieli/nauczycielek, że zdarzało) – jedną albo więcej klas. Wiemy, że wykłady dotarły do ogarniętej wojną Ukrainy – miałam taki sygnał z Centrum Polonistycznego w Drohobyczu. Sprawdziłam stan wyświetleń na kanale You-Tube w sobotę, 12 XI 2022<sup>12</sup>: wykład o Krall/Edelmanie to 484; o *Medalionach* Nałkowskiej – 440; o *Bogurodzicy* – 468; o *Potopie* Sienkiewicza – 1900; o Irit Amiel – 312; o *Jądrze ciemności* Conrada – 592; o wierszach Marcina Świetlickiego – 226; o *Pannach z Wilka* Iwaszkiewicza – 114; o *Weselu* Wyspiańskiego – 201. Wiem, że instytucje związane z polonistykami akademickimi udostępniały wykłady na Facebooku.

Była to przygoda także dla samych wygłaszających wykłady – czasem techniczna (kłopoty z nagraniem), egzystencjalna (szerokie grono odbiorców, inne niż grupa studencka czy klasa szkolna), interpersonalna, czasem naukowa (prof. Mitzner odkrył, że rękopisu *Panien z Wilka* nikt przed nim nie czytał oraz że Iwaszkiewicz narysował plan Wilka, kiedy pisał opowiadanie). Prelegentka, która w czerwcu nagle i ciężko zachorowała, była szczerze załamana, że nie może nagrać wykładu.

JAWNE KOMPLETY powstały, ponieważ obecny minister oświaty sprzeniawierzył się misji ministerstwa oświaty, a z kanonu lektur szkolnych zniknęły („oddelegowane”, „orzekające inaczej”) lub po prostu „postawione do kąta”, przesunięte w zdecydowanie mniej eksponowane miejsce kanonu

<sup>11</sup> Wiadomości z listu elektronicznego od sekretarza OR, Damiana Wutke, z 19 IX 2022: „Warto dodać, że wszystkie posty udostępniono w sumie blisko 100 razy (tylko z naszego profilu, ponowne udostępnienia liczą się inaczej). Najwięcej udostępnień (21) miał wykład prof. Leociaka i wykład o *Potopie* (11)”.

<sup>12</sup> W dniu odesłania tekstu do redakcji „Polonistyki. Innowacji”.



dzieła, bez których swobodnej i krytycznej lektury trudno wyobrazić sobie naszą tożsamość i świadomość zbiorową. Ponieważ nie wiemy – nikt nie wie, to się być może okaże po kolejnych wyborach parlamentarnych roku – jak długo będzie trzeba w Polsce, *de iure* wciąż demokratycznej, *de facto* – coraz wyraźniej, także w dziedzinie edukacji, zmierzającej ku autorytarnej formie władzy (że dopiero zmierzającej świadczy fakt, iż nikt nie ocenzurował JAWNYCH KOMPLETÓW i nikt nas, jak dotąd, nie ścigał), jak długo będzie trzeba takie formy alternatywnej wspólnotowości kształcenia tworzyć. Tak czy inaczej, myślimy w Otwartej Rzeczypospolitej o podobnym cyklu wykładów, tym razem skupionym na tematach mniejszościowych (Żydzi, inne mniejszości etniczne w Polsce, prawa kobiet, prawa osób LGBTQ+) – na pewno nie w tym, być może w kolejnym roku akademickim/szkolnym. W tym roku OR skupiła się – za sprawą projektu Ireny Wóycickiej – na propozycjach lekcji HIT-u, alternatywnych wobec indoktrynacyjnych treści zawartych w podręcznikach Wojciecha Roszkowskiego.

### Na zakończenie

Jaki byłby najcelniejszy antonim solidarności – wsobność, wzajemna obojętność, nie-inkluzywność? A antonim dla *koiné* – rozproszenie, rozsypanie, poczucie skrajnej samotności, izolacja? Ale pamiętaj Państwo przecież film *Dwunastu gniewnych ludzi* (z 1957 roku, w reżyserii Sydneya Lumeta, z Henrym Fondą w roli głównej) – coś, co wydaje się jedynie zdaniem odrębnym, może w końcu przeważyć, kiedy umiemy sensownie argumentować, kiedy słuchamy się nawzajem.

We wstępie do tematycznego zeszytu „Polonistyki” z kwietnia 2013 roku „Polityka dobra dla polis” – nicią przewodnią było tam myślenie o polis i kategoriach pokrewnych – pisałam, nawiązując do otwierającego numer znakomitego artykułu Macieja Junkierta<sup>13</sup>: „I dziś odwołania do *polis* nie wydają się lekcją martwego języka, języka wąsko rozumianego politycznego rytuału. Są – przynajmniej bywają – lekcją „*koiné*”, lekcją mowy wspólnej” (Kuczyńska-Koschany 2013, 3).

Dziś, kiedy musimy – bo to nasza polonistyczna (i szerzej: humanistyczna) racja bytu, nauczycieli i nauczycielek, uczennic i uczniów, studentek i studentów – przeciwstawiać zespolonej mowie nienawiści wspólny język ludzi myślących krytycznie i twórczo (mam taką nadzieję), „lekcją martwego języka” nie są ani zabronione przez małopolską kurator oświaty *Dziady*, ani wszelkie inicjatywy ocalające wolną szkołę (w tym – jako jedne z wielu – JAWNE KOMPLETY).

Niech żyje polszczyzna *koiné*: zrozumiała, nie bełkotliwa; poprawna, a nie byle jaka; przekazująca prawdę, a nie pełna zakłamania i pełna hipokryzji; odważna, nie poddana złowieszczej władzy; suwerenna, twórcza, piękna: jakby powiedział Ryszard Krynicki – „niepodległa nicości”. Niech

<sup>13</sup> Zob. Junkiert M., 2013, *Żywoty człowieka politycznego. „Polis”, czyli ani miasto, ani państwo*, „Polonistyka”, nr 4, s. 4-7.



taka będzie w szkołach, na wykładach akademickich, w pracach maturalnych i olimpijskich, a także we wszystkich wspólnotach rzeczywistych i wyobrażonych (nie ma nic złego w tworzeniu takich wspólnot, imaginacyjnych, a nie wyimaginowanych – warto dostrzegać subtelne różnice filologiczne, zanim się je publicznie skrytykuje) – podobnie jak Unia Europejska – wspólnota JAWNYCH KOMPLETÓW jest bowiem wspólnotą wyobrażoną, imaginacyjną – najpierw wyobrażoną jako concept cyklu wykładów otwartych, potem spełnioną przez wzajemny w nich udział, przez interakcję.

Niech żyje polszczyzna *koiné*: polszczyzna wspólna, niewykluczająca, nie-nienawistna, zachęcająca, by w niej zamieszkać, by nią napisane teksty literackie czytać. Póki ona żyje, my żyjemy.

### **Bibliografia:**

- Abramowiczówna Zofia, 1960, *Słownik grecko-polski*, Abramowiczówna Z. (red.), t. II: E-K, Warszawa, s. 683-684, s. v. „κοινός” .
- Arystoteles, 1990, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Kategorie. Hermeneutyka. Analityki pierwsze. Analityki wtóre. Topiki. O dowodach sofistycznych*, Leśniak K. (przekłady, wstępy i komentarze), Warszawa.
- Arystoteles, 1990, *Dzieła wszystkie*, t. 2: *Fizyka. O niebie. O powstawaniu i niszczeniu. Meteorologia. O świecie. Metafizyka*, Leśniak K., Paciorek A., Regner L., Siwek P. (przekłady, wstępy i komentarze), Warszawa.
- Arystoteles, 1992, *Dzieła wszystkie*, t. 3: *O duszy. Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne. Zoologia. O częściach zwierząt*, Siwek P. (przekłady, wstępy i komentarze), Warszawa.
- Arystoteles, 1993, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *O ruchu zwierząt. O poruszaniu się przestrzennym zwierząt. O barwach. O głosach. Fizjognomika. O roślinach. Opowiadania zdumiewające. Mechanika. Zagadnienia przyrodnicze. O odcinkach niepodzielnych. Położenia i nazwy wiatrów. O Melissosie, Ksenofanesie i Gorgiaszu*, Paciorek A., Regner L., Siwek P. (przekłady, wstępy i komentarze), Warszawa.
- Arystoteles, 1996, *Dzieła wszystkie*, t. 5: *Etyka nikomachejska. Etyka wielka. Etyka eudemejska. O cnotach i wadach*, Gromska D., Regner L., Wróblewski W. (przekłady, wstępy i komentarze), Warszawa.
- Arystoteles, 2001, *Dzieła wszystkie*, t. 6: *Polityka. Ekonomia. Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka. Zachęta do filozofii. Ustrój polityczny Aten. List do Aleksandra Wielkiego. Testament*, Chigerowa M., Głębińska E., Kulesza R., Leśniak K., Olszewski W., Piotrowicz L., Podbielski H., Szymański M., Świtalska B. (przekłady, wstępy i komentarze), Podbielski H. (pośłowie), Warszawa.
- Arystoteles, 1994, *Dzieła wszystkie*, t. 7: *Słownik terminów Arystotelesowych*, ułożył Narecki K., *Indeksy pojęć i nazw*, Dębińska-Siury D., Warszawa.
- Hermeneutyka i literatura. Ku nowej koiné*, 2006, Kuczyńska-Koschany K., Januszkiewicz M. (red.), Poznań.
- Jarzyna Anita, 2019, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź.

- Kuczyńska-Koschany Katarzyna, 2013, *Od polis, nie od macochy*, „Polonistyka”, nr 4, s. 3.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna, 2015, *Wspólnota i wolność, nie hierarchia*, w zbiorze: *Nasze tradycje. 25 lat Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM*, Kaniewska B., Piotrowicz A. (red.), Poznań, s. 97-101.
- « Science&Vie », 2021, n°205 [Hors Série] : *Dans la tête des amimaux*, s. 6.
- Thumb Albert, 1901, *Die griechische Sprache im Zeitalter des Hellenismus : Beiträge zur Geschichte und Beurteilung der „ κούνη „*, Verlag von Karl. J. Trübner, Strassburg, *passim*.
- Tokarczuk Olga, 2020, *Prace Hermesa, czyli jak tłumacze codziennie ratują świat*, w: *Czuły narrator*, Kraków, s. 73-92.
- Tuwim Julian, 1944, *My, Żydzi Polscy...*, „Nowa Polska” (Londyn) Miesięcznik, New Poland Monthly, Tom III, zeszyt 8 (sierpień), s. 491-494.

### O Autorce:

**Katarzyna Kuczyńska-Koschany** – profesor, polonistka, komparatystka, eseistka, poetka. Zajmuje się interpretacją, recepcją poetycką, Zagładą Żydów, esejem i poezją dziecięcą. Autorka książek: *Rilke poetów polskich* (2004; 2017), *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego* (2010; 2015), *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja* (2012), *„Все поэты жиды”. Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych* (2013), *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty* (2016), *Nikt nie widzi dobrze. Eseje* (2018), *Tuwim. Pęknięcie* (2021). Autorka tomów poetyckich: *Zielony promień* (2006) i *Łania w styczniu* (2022). Edytorka wierszy Anny Pogonowskiej (2018) i Ireny Tuwim (2020). Autorka 300 artykułów i szkiców. Współautorka podręcznika *Staropolskie korzenie współczesności* (wyróżnienie PAU, 2004). W roku szkolnym / akademickim 2021/2022 koordynowała cykl wykładów pod egidą Otwartej Rzeczypospolitej pt. JAWNE KOMPLETY: lektury oddelegowane / lektury orzekające inaczej. Nagradzana w konkursach: im. K. Szaniawskiego (2002), im. K. K. Baczyńskiego (2006), ZAIKS-u i PEN Clubu (2022). Opiekunka Koła Naukowego „Dabru emet” (UAM), członkini KNoL PAN, Otwartej Rzeczypospolitej, PEN Clubu, współpracuje z Muzeum POLIN.

# Wesele Stanisława Wyspiańskiego - między tym, co osobiste i zbiorowe

*The Wedding* by Stanisław Wyspiański - between the  
personal and the collective

Anna Czabanowska-Wróbel

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-4382-366X

**Abstract:** This article aims to encourage new interpretative readings of Stanisław Wyspiański's play *The Wedding*. Special emphasis is put on accentuating the role of the wedding ritual as a rite of passage, highlighting the often underappreciated role of female characters inscribed into the cycle of life, death, and rebirth, and underscores the symbolism of the element of air and wind in the play. Finally, the article evokes personal and familial reminiscences of the reception of the play on the theatre stage.

**Key words:** Stanisław Wyspiański, *The Wedding*, literature of Young Poland, wedding ritual, rite of passage, female characters, symbolism of wind

**Streszczenie:** Artykuł stanowi zachętę do odczytywania na nowo *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Zawarte w tym szkicu propozycje interpretacyjne akcentują zwłaszcza znaczenie obrzędu wesela jako rytuału przejścia w dramacie, nie dość docenianą rolę postaci kobiecych wpisanych w rytmy życia, śmierci i odradzającego się życia w utworze Wyspiańskiego oraz istotną w dramacie symbolikę powietrza i wiatru. Autorka przywołuje też osobiste i rodzinne wspomnienia związane z odbiorem dzieła Wyspiańskiego w teatrze.

**Słowa kluczowe:** Stanisław Wyspiański, *Wesele*, obrzęd weselny, rytuał przejścia, postacie kobiece, symbolika wiatru

## Zdziwienie *Weselem*

Czy można zawiesić wcześniejsze sądy o tym wyjątkowym, ważnym dla polskiej kultury dramacie? To podwójnie trudne, interpretatorzy mogą odczuwać przytłoczenie dotychczasowymi badaniami; jeśli już Stanisław Brzozowski zauważył, że o Wyspiańskim istnieje cała literatura, co ma powiedzieć współczesny badacz? *Wesele* to utwór, który nawet bez osobistej lektury znamy „od zawsze”, pamiętamy choćby kadry, migawki z filmu Andrzeja Wajdy, który zaprezentowano po raz pierwszy 50 lat temu. W języku żyją skrzydlate słowa z dramatu. Czytelnicy i teatralni widzowie mogą być przeciążeni własną pamięcią przechowującą gotowe formuły, choćby

te zapamiętane ze szkoły, o złotym rogu i złotej podkowie. Tego rodzaju odbiór jest niejako zaprogramowany; wydobywając na pierwszy plan elementy uznane za ważne, wyłącza to wszystko, co wydaje się niekonieczne dla zrozumienia dzieła. Odbiorcy mogliby więc zapragnąć „uciec z *Wesela*”, by posłużyć się tytułem studium Dariusza Kosińskiego (Kosiński 2009).

Pisząc o *Weselu*, czuję potrzebę, by zaznaczyć, skąd, z jakiego miejsca o nim mówię. Gdy chodzi o usytuowanie przestrzenne: z Krakowa, spod Wawelu, ale – uspokoję czytelników – jestem pierwszą osobą w mojej rodzinie, która urodziła się w Krakowie; krakowskość w tym wypadku to ograniczenie, nie przywilej. Do rodzinnego przekazu dotyczącego *Wesela* jeszcze nawiążę. Na miejsce, z którego mówię, składa się moja osobista historia przybliżeń do *Wesela*, rozpoczęta dawno temu po zobaczeniu około roku 1973 – w wieku mniej więcej dziesięciu lat – w Teatrze Słowackiego w Krakowie przedstawienia-rekonstrukcji (z podtytułem: *Tak jak było grane w teatrze krakowskim w roku 1901*). Pamiętam, że byłam z mamą po raz pierwszy w „dorosłym” teatrze (co poprzedziły domowe debaty, czy to nie za wcześnie), pamiętam oszołomienie, które towarzyszyło mi przez kilka dni. Ta właśnie historyczna inscenizacja, odtwarzająca z pietyzmem teatralny kształt prapremiery, ma opinię pedantycznej i nazbyt statycznej, dla mnie powolne tempo było ułatwieniem. *Wesele* zmieniało się później w moim odbiorze wraz z każdą ponowną lekturą i z każdą zobaczoną wersją teatralną aż do inscenizacji Jana Klaty z Teatru Starego z roku 2017, która bardzo silnie do mnie przemówiła.

Chciałabym tu przedstawić trzy wybrane propozycje odświeżenia naszego odbioru, przy czym najlepszą okazję stanowi, jak zawsze w przypadku dramatu, teatralne z nim spotkanie. Jeśli jednak ma to być powrót czytelniczy do *Wesela*, nie wolno robić jedynie dwóch rzeczy. Nie trzeba bezrefleksyjnie powtarzać gotowych formuł, chociażby tej o realistycznym charakterze pierwszego aktu i symbolicznym drugiego. Mimo że nie są całkiem fałszywe, zdania takie zamykają nas na inne możliwości, na wciąż niewyczerpaną potencjalność dzieła. Przede wszystkim jednak nie należy lekceważyć samego utworu, chociażby wmawiając mu „niezrozumialstwo”, zanim podejmiemy wysiłek rozumienia. Nie musimy sprawdzać znaczenia każdego gwarowego czy archaicznego słowa. Bohaterowie Wyspiańskiego mówią szybko, bez namysłu, w muzycznym rytmie nawrotów i powtórzeń. Sensy dialogów wyłaniają się z kontekstu; nawet najlepsze objaśnienia nie pomogą nam w rozumieniu szczegółów sytuacyjnych. Przykładowo w wydaniu z Biblioteki Narodowej znajdujemy wytłumaczenie zwróconego do Pana Młodego pytania Panny Młodej „cóż to za szkaradne śtuki” jako „sztuki, tu: osoby, kobiety” (Wyspiański 1973, 22), podczas gdy w inscenizacjach podpowiada się nam inny, prostszy sens związany z pocałunkami i pieszczotami młodych małżonków. Odpowiedź Pana Młodego brzmi przecież „myśmy takie samouki...” (Wyspiański 1973, 22).

W interpretacyjnym odbiorze dzieł Wyspiańskiego towarzyszą nam poprzednicy; są wśród nich wybitne badaczki od Anieli Łempickiej, poprzez Ewę Miodońską-Brookes, Marię Prussak, do Magdaleny Popiel – chcę wskazać zwłaszcza jej szkic *Wesele, czyli eksperyment serca* (Popiel 2007), który mnie zainspirował. Ważnym przewodnikiem jest monografista mitów polskich w *Weselu*, Franciszek Ziejka (Ziejka 1997). Czytamy i interpretujemy samodzielnie, ale nie jesteśmy w tym sami.

Wyspiański w *Studium o „Hamlecie”* podkreśla, że woli czytać Szekspira niż to, co napisano o Szekspirze. Gdyby przenieść to na naszą lekturę dramatu, warto na jakiś czas odłożyć opracowania i traktując dzieło jako integralną całość, z uwagą czytać tekst; można też wybrać dla siebie i śledzić jeden motyw, jedną postać, a czytając w ten sposób, pamiętać o całości. Nie rozpoczynamy przy tym od pierwszego dialogu, od słynnych słów Czepca zwróconych do Dziennikarza: „Cóż tam panie w polityce?/ Chińczyki trzymają się mocno?” (Wyspiański 1973, 7), chociaż jest to pytanie, które współcześnie nie straciło swojej aktualności. Zaglądamy do didaskaliów: „Noc listopadowa; w chacie w świetlicy. (...) cała uwaga osób, które przez tę izbę-scenę przejdą, zwrócona jest tam, ciągle tam; (...) nasza dzisiejsza wiejska Polska” (Wyspiański 1973, 3). Lekturę trzeba zacząć jednak jeszcze wcześniej – od spisu osób, doskonałej okazji do tego, by dostrzec dwudzielny układ występujących tu postaci, mamy bowiem Osoby i Osoby dramatu.

## **Obrzęd weselny**

Pierwszy, najbardziej ogólny spośród tematów, które wydają mi się godne zaakcentowania, stanowi rola w utworze samego obrzędu weselnego (Pochłódka, Robotycki 2009), który jest ludowym rytuałem przejścia, jednym z *rites de passage* według terminologii antropologa z początku XX wieku, Arnolda van Gennepa (Gennep 2006).

Sam obrzęd weselny może być potraktowany jako forma parateatralna. Teatr to bowiem nie tylko „teatr kulturalnego miasta”, jak to podkreśla Dariusz Kosiński (Kosiński 2010). Czerpiąc z innych jego badań, proponuję zastosować do *Wesela* wymowną formułę: „polski teatr przemiany” (Kosiński 2007). *Wesele* jest dziełem mówiącym o metamorfozie dokonującej się za sprawą uczestnictwa w obrzędzie, który miał jedynie przeprowadzać dwoje młodych, świeżo poślubionych sobie ludzi z ich dawnych środowisk do wspólnego życia i nadać im nowy status, a stał się prawdziwym wtajemniczeniem.

Sam Lucjan Rydel, którego wesele trwało cztery dni, opisał szeroko jego przebieg – w tym także oczepiny – w liście do czeskiego przyjaciela Františka Vondračka. Jego relacja z obrzędu zawiera znamienne komentarze o elementach ludowych zwyczajów pochodzących jeszcze z pogańskich czasów. Rydel stara się przyjąć wobec kultury ludowej perspektywę quasi-etnograficzną, próbuje oswoić obcość, wskazując na swoją wiedzę



na temat tradycji, którą uznawał za relikw przadawnych czasów. Jednak jego rola w uroczystości weselnej wyznacza mu funkcję uczestnika, nie zaś usytuowanego na zewnątrz świadka; nie może być jedynie widzem własnego wesela. Chociaż, dystansując się, sugeruje on coś w rodzaju obserwacji uczestniczącej, musi zanurzyć się w rytuale.

Dzieło Wyspiańskiego nie jest rzecz jasna dramatem obrzędowym, dlatego nie zobaczymy oczepin, obrzęd stanowi jedynie kanwę, tworzy strukturę, na której nadbudowane są inne sensy. *Wesele* to również dzieło założycielskie dla nowej formy teatralnej – jak w przypadku Mickiewiczowskich *Dziadów*, z którymi jest związane może nawet bardziej niż *Wyzwolenie*, bezpośrednio do *Dziadów* nawiązujące. Brak wcześniej takiej formuły teatralnej, konieczne jest stwarzanie jej od podstaw, w swobodny sposób na wzór obrzędu o określonej dramaturgii. Podobnie jak *Dziadów część II* rodzi się z rzeczywistego i wyobrazonego obrzędu dziadów, *Wesele* powstaje z obrzędu weselnego, z jego tajemnicą i żywą tradycją. Fakt „rozpięcia dzieła teatralnego na obrzędzie” (by sparafrazować formułę Michała Głowińskiego o powieściach „rozpiętych na micie”) jest bardzo znaczący.

Rytuał weselny jest dostępny dla wszystkich uczestników, ale wyjątkowa rola przypada zawsze panu młodemu i pannie młodej – na początku są wyłączeni ze starych struktur rodzinnych, następnie, w wyjątkowym, liminalnym czasie, są niejako królem i królową własnego święta. Są wyróżnieni i wywyższeni, ale równocześnie osłabieni przez fakt wyłączenia z dawnych struktur społecznych a niewłączenia jeszcze do nowych. Czas wesela to czas graniczny, niebezpieczny, kiedy bohaterowie uroczystości nie są już chronieni przez stare struktury rodzinne, a jeszcze nie powstały nowe, które by ich osłaniały. Dopiero po przejściu całego weselnego obrzędu będą ponownie włączani w nową rodzinę. Panująca w naszej kulturze zasada egzogamii sprawia przy tym, że państwo młodzi nie są ze sobą spokrewnieni, a przynajmniej nie są blisko spokrewnieni – jest więc między nimi i ich rodzinami pochodzenia zawsze pewna różnica – obrzęd łączy ze sobą dwa obce sobie środowiska. Przypadek dużej różnicy społecznej między bohaterami Wyspiańskiego nie jest więc wyjątkiem, ale skrajnym wariantem matrymonialnej reguły.

Obrzędowi towarzyszyły i towarzyszą do dziś wierzenia i przesady – zewnętrzne zagrożenia mogły mieć wpływ na dalsze pożycie pary, a także na pomyślność całej zbiorowości. Zaburzenie, ingerencja sił z zewnątrz groziły zatrzymaniem na etapie braku przynależności, w niebezpiecznej fazie liminalnej, jak w wierzeniowych przekazach o „zatańcowanym weselu” (Ziejka 1997).

W wyjątkowej chwili obrzędu istnieje również silniejszy niż w codzienności związek żywych i umarłych. Ukryty sens jest tu związany z przekonaniem, że podczas uroczystości obecni są nie tylko żyjący członkowie rodziny, ale także zmarli przodkowie. Dodajmy, że wiara w życie pozagrobowe, współcześnie mniej powszechna niż około roku 1901 (zwłaszcza na

polskiej wsi), nie jest konieczna, by wierzyć w doniosłe znaczenie w naszym życiu tych, którzy już odeszli. Nawet ludziom niereligijnym zmarli z rodziny dyktują ich zachowania i postawy (Despret 2021). Słowa i oczekiwania poprzedników są często przywoływane w ważnych chwilach życiowych i podczas rodzinnych spotkań. Nie warto wikłać się w zbyt szczegółowe pytania o status bytowy Osób dramatu: czy są to duchy, widma, żywe trupy, zombi (tak już w interpretacji Wojciecha Gutowskiego zaprezentowanej podczas jubileuszowej konferencji w roku 2007; Gutowski 2009) czy jedynie wytwory wspomnień albo pamięci kulturowej weselnych gości.

Zmarli z danej wspólnoty społecznej czy narodowej wywierają wpływ na żywych przez słowa wygłaszane w przeszłości, zwłaszcza poprzez performatywnie wypowiedziane formuły życzące (a także złorzeczące) i poprzez niedokończone sprawy, które zostawili. Z kolei tak zwani nieproszeni goście weselni czy wieczorni goście, którymi są zwyczajni żywi ludzie, traktowani byli w tradycyjnych kulturach wiejskich jako zastępcy przybyszy z zaświatów, a ich pojawienie się uznawano za substytut ingerencji świata nadprzyrodzonego, co dodatkowo wzmacniały obowiązujący podczas każdego wesela nakaz gościnności

Weselne zwyczaje miały przynieść szczęście, bogactwo, powodzenie, a przede wszystkim chronić przed zagrożeniami. Jako obrzędy inicjacyjne odnosiły się bezpośrednio do seksualności i płodności, miały zapewnić małżonkom potomstwo. To czas radości – ale podszytej obawami przed losem, który nieuchronnie przyniesie także to, co niespodziewane. Weselny obrzęd ma dużą skalę emocjonalną, jest w nim nakaz radowania się i są chwile przejmującego smutku, zwłaszcza przy pożegnaniu panny młodej z najbliższymi. W dramacie są echa obu tych nastrojów. Ojciec mówi: „niech się bawią, niech się weselą;/ tela tego co te parę dni – ” (Wyspiański 1973, 211).

Ambiwalencja samego obrzędu, sprzyjającego przecież życiu i płodności, ale w który mocno wpisana jest świadomość przemijania, mogła zostać przeniesiona z płaszczyzny jednostkowej i rodzinnej na zbiorową, społeczną i narodową, co właśnie uczynił autor dramatu. Na kanwie obrzędu spajającego podzieloną, osłabioną wspólnotę Wyspiański tworzy zupełnie nową jakość, a z przekonań o niebezpieczeństwach czasu liminalnego wyłania się artystyczna wizja o ogromnej sile.

### **Świat kobiecy**

Drugim wciąż nie dość odczytanym wątkiem interpretacyjnym jest – moim zdaniem – obecność i znaczenie postaci kobiecych w dramacie. Świat kobiecy ukazany w *Weselu* i jego kulturowe tło pomaga lepiej poznać niedawno wydana książka Moniki Śliwińskiej *Panny z „Wesela”*. Poruszająca historia życia trzech sióstr Mikołajczykówien, ich bliskich i potomków jest godna poznania (Śliwińska 2020). To, co prywatne, osobiste spotyka się w losach chłopskiej rodziny z Bronowic z dramatycznymi dziejami zbiorowymi.

Kobiecym bohaterkom nie ukazują się, jak wiemy, postacie historyczne – gdy zarówno mężczyźni ze wsi, jak i panowie z miasta pielęgnują mity zbiorowe, chłopskie i szlacheckie (Ziejka 1997). Jedyne Marysi pojawia się widmo jej dawnego ukochanego, co i tak stanowi znaczący wyjątek, jednak jest to osobiste spotkanie z własną przeszłością, z duchem zmarłego albo z pamięcią o zmarłym. Ten właśnie motyw ma ścisły związek z folklorem; w ludowych opowieściach mediacyjny charakter obrzędu weselnego sprawiał, że mógł on się stać okazją do spotkania z przybyszami z zaświatów (Sitniewska 2018, 305-312). Dodajmy jeszcze rzecz oczywistą: u Wyspiańskiego ani jedna z „osób dramatu” nie jest postacią kobiecą.

Kobiety w dramacie powiązane są z rytuałami życia rodzinnego, co oznacza więź z najgłębszym rytmem życia i śmierci a także z kolistym czasem mitu. Krąg życia i łańcuch pokoleń mają tu ważny wymiar – przekazywanie życia to motyw, który fascynował Wyspiańskiego malarza, autora *Macierzyństwa*. Najmłodsza w gronie postaci żeńskich, Isia, „chciałaby być dużom” (Wyspiański 1973), jak mówi do matki, i „widzieć czepiny”, jej wiek to wiek graniczny między dziecięcością (dziecko nie mogłoby uczestniczyć w obrzędzie) i dziewczęcością.

Młode dziewczęta, jeszcze podlotki, Zosia i Haneczka marzą o miłości i zastanawiają się nad tym, co przyniesie im dorosłe życie. Ale już one wiedzą, „że są takie Parki stare, co nożycami tną przedziwo...” (Wyspiański 1973, 38), nawet one wypowiadają słowa o przemijaniu. Myśli o miłości i o poezji łączą niepodobne do siebie młode panny, Marynę i Rachelę, która jest jedyną postacią kobiecą pełniącą w tym gronie rolę innej. Jej żydowskość, traktowana jako odmienność na tle pozostałych kobiet, sprawia, że Rachel może stać się rodzajem medium, łącznikiem pomiędzy światami.

Kolejny etap wiekowy reprezentują wciąż młode, ale dojrzałe kobiety, Gospodyni i jej siostra Marysia mają już za sobą inicjację, ale wciąż przed sobą wiele gorzkich doświadczeń. Gospodyni to spełniona żona i matka, traktowana z szacunkiem przez męża. Ważna funkcja, którą sprawuje podczas wesela, jest uwarunkowana jej rolą rodzinną. Jest też inna mężatka, Czepcowa, mniej wyrazista od swojego męża. Dwie najstarsze kobiety należą znów do dwóch środowisk: to Radczyni i Klimina. W dawnych inscenizacjach mocno akcentowano ich odmienność i trudności w porozumieniu podyktowane różnicą społeczną. Dopiero w spektaklu Jana Klaty zobaczyłam coś, co bardzo do mnie przemawia: dwie niemłode kobiety przechadzają się razem po izbie/scenie i powtarzają te same bliskie banału stwierdzenia wyrażające zbiorową mądrość. Chodzą razem, w jednym rytmie, ramię w ramię, to ważne, ponieważ podział na świat miejski i wiejski na tej płaszczyźnie staje się nieistotny; w najgłębszej perspektywie związane z życiem i śmiercią podziały społeczne nie mają wielkiego znaczenia. Powtarzanie prawd zbiorowych (albo zbiorowych komunałów) służy w tym wypadku umacnianiu wspólnoty.

Bez postaci kobiecych niemożliwe byłoby spojrzenie na to, co podstawowe i niezmiennie, na życie i śmierć, a także na sam rytm życia funkcjonujący niejako poza historią, rytm pojawiania się kolejnych pokoleń. Wspólne dla kobiet z dramatu jest przy tym znaczenie, jakie ma dla nich słowo mówione i tradycja ustna a nie słowo pisane. Nawet Rachelę akcentuje mocno to, że nie pisze i sytuuje się po stronie tego, co nazywa poezją żywą.

Widziane łącznie kobiece bohaterki pełnią rolę swoistego chóru; to właśnie głos żeński, podobnie jak śpiew i muzyka w dramacie tworzą głębszy, stały podkład, nad którym budowana jest akcja.

Książka Moniki Śliwińskiej przybliżyła losy realnych sióstr z Bronowic. Z poznanych przez autorkę świadectw wyłaniają się wizerunki trzech Mikołajczykówn - Anny, Marii i Jadwigi, ich dzieci i wnuków: powstaje opowieść o polskich, a zarazem chłopskich losach, o związkach dziejów rodzin z historią XX wieku. Dokumenty zbadane przez autorkę ukazują dramatyczną ingerencję historii w to, co osobiste, przynależące do porządku jednostkowego życia. Anna Tetmajerowa, matriarchini rodu, wracając po II wojnie światowej do Bronowic z zesłania, na którym towarzyszyła jednej z córek, okrężnym szlakiem armii Andersa, ma wciąż ze sobą, co w poruszający sposób ukazała autorka, swój odświętny bronowicki strój, znak jej tożsamości.

Zacytujmy fragment lirycznego dialogu Marysi i Panny Młodej stanowiący motto książki Moniki Śliwińskiej:

Cieszę się a myślę sobie,  
że ci będzie siostrze, żal.  
(...)  
a tam ci będzie samotno  
i bez to ci będzie markotno,  
i bez to ci będzie żal. (Wyspiański 1973, 209-210)

Właśnie w tym dialogu słyszymy echa obrzędowych pieśni, które towarzyszyły „wyprawianiu” panny młodej z domu, wybrzmiewa w nich kobiecy płacz, głos opuszczonej rodziny pochodzenia.

Magdalena Popiel ukazała przekonująco rolę uczuć i wątków miłosnych w *Weselu* (Popiel 2007). Intensywne uczucia i emocje, oczywiste akcenty erotyczne czy wręcz seksualne są za każdym razem inaczej wyrażone w konkretnych realizacjach reżyserskich i aktorskich, chociażby w filmie Wajdy. Aspekty zdawałoby się tylko osobiste, prywatne nabierają znaczeń ważnych dla wspólnoty i przywodzą na myśl misteria znane najstarszym kulturom agrarnym. Gdy na początku II aktu z sąsiedniej izby słychać obrzędowy śpiew, kobiety „z płonącymi świeczkami w rękach idą ku Weselu, gdzie się odbywają czepiny” (Wyspiański 1973, 93). Zwróćmy uwagę na fakt zapisania tego słowa wielką literą.

Znaczenie weselnego obrzędu i świata kobiecego sytuuje się po stronie życia, które uwzględnia przemijanie, śmierć i nadzieję na odrodzenie. Z kolei mężczyźni występujący w dramacie, inteligenci i chłopci, uruchamiają

pamięć postaci i wydarzeń historycznych. To oni w *Weselu* myślą w kategoriach politycznych – trzeźwo lub nie. Obraz społeczeństwa budowanego ze sprzecznych elementów nie stracił swojej aktualności przez wiele dziesiątków lat. Obecnie „zwrot ludowy”, datowany w humanistyce umownie od książki Adama Leszczyńskiego, pozwala zobaczyć w *Weselu* dzieło, które u progu XX wieku nie ignorowało istnienia „ludowej historii Polski” (Leszczyński 2020). Dramat Wyspiańskiego zawsze może stać się okazją do nowych diagnoz społeczeństwa polskiego.

### **Wiatr od zaświatów**

Ostatni element, który chcę zasygnalizować, stanowi symbolika powietrza i wiatru w *Weselu*. Najważniejsze żywioły wyobraźni Wyspiańskiego, zarówno w dziełach dramatycznych, jak i plastycznych, to woda i ogień, ambiwalentne symbole życia i śmierci – a w wyprowadzonej z misterium triadzie – życia, śmierci i odrodzenia. Tymczasem w *Weselu* dominują dwa inne żywioły: ziemia i powietrze. Chcę tu jedynie zaakcentować bogactwo symbolicznych znaczeń wiatru w dramacie, jego ambiwalencję i różnorodność form: powiewu, tchnienia a także niszczącej i groźnej wichury.

Powietrze stanowi dla Wyspiańskiego żywioł myśli i wyobraźni, również w *Weselu*: „cała ta poezja co goni w powietrzu” – mówi Rachela. Mamy więc powietrze, które przynosi poezję, także w tym sensie, że umożliwia przenoszenie dźwięków. Jest także wicher wiejący od strony zmarłych, od zaświatów: „żeby ino wicher wiał...” (Wyspiański 1973, 93), powtarza zło-wieszczko Chochoł. Wiatr stanowi warunek niepokojących zaświatowych ingerencji, ale także warunek wszelkiej zmiany – jest przeciwieństwem zastoju. Wojciech Gutowski zauważył, że „wichrowa noc” jest w *Weselu* symbolem „bezustannej zmienności istnienia” (Gutowski 2009, 147-148). Badacz przypisywał żywiołowi skrajnie negatywne znaczenia w dramacie. To prawda – niepokojące, infernalne symbole są tu obecne, ale symboliczny obraz wiatru jest bardziej wieloznaczny. Wiatr to także myśl, wyobraźnia, fantazja – i moc. Rachela mówi do Poety:

Chodzą hałaśnie w huczącym wicherze; pan widzi  
jaki się huragan zrywa,  
jak świszczy i drzewa szamoce –  
(...)  
Przedziwna, przedziwna Moc,  
te potęgi walczące, ten wiatr,  
jakieś prastare siły. (Wyspiański 1973, 147-148)

Słowa te znajdują oddźwięk w wyobraźni Poety, przypominając mu siłę tatrzańskiego wiatru, i wywołują pragnienie lotu:

Hen z Tatr  
przylatują ku mnie przypomnienia!  
Skrzydeł! – nad ten las z kamienia  
lecieć – w górę – (Wyspiański 1973, 149)



Dodajmy, że wiatr w kulturze europejskiej XIX wieku odgrywał wyjątkowo ważną rolę, co wiązało się także ze wzrostem znaczenia obserwacji meteorologicznych (Corbin 2021), ale także z wyobraźnią eschatologiczną ludzi tamtego czasu.

Pod koniec trzeciego aktu, w chwili zapadania w letargiczny trans, goście weselni zauważają, że wiatr cichnie. „Ustał przecie wiatru wiew”, mówi Pan Młody (Wyspiański 1973, 237). Domeną wiatru jest przestrzeń otwarta, pogrążona w ciemności natura, której przeciwieństwo stanowi oświetlony dom; w nim tłoczą się ludzie, śpiewają, hałasują, krzyczą. Przestrzeń zamknięta to świat społeczny, otwarta – domena tajemnicy. Istotna jest przy tym symbolika granicy między światami, symbolika liminalna; miejsce przejścia, ważne zawsze, gdy uruchamia się to, co fantastyczne, stanowią tu drzwi lub okna. Zaproszenie fantastycznych gości przez państwa młodych staje się okazją do ingerencji tego, co nieoswojone, obce, inne. Zasadę symbolicznego myślenia stanowi przekonanie o istnieniu magicznej granicy dwóch światów. Przypomnijmy słynny plakat stworzony przez Stanisława Wyspiańskiego towarzyszący krakowskiej prapremierze *Wnętrza* Maurycego Maeterlincka: widzimy tu podwojony wizerunek dziewczynki z dłońmi opartymi o szybę – w środkowej kwaterze okna brak tej, która odeszła, to miejsce wypełnia napis. Tak ważne u Wyspiańskiego wyobrażenie okien otwartych na zaświaty podjął, jak ukazała to Katarzyna Fazan, Tadeusz Kantor w swoim teatrze śmierci (Fazan 2009).

Eschatologiczny a zarazem odrodzieńczy sens dramatu wypływa wprost z mitu agrarnego i z symboliki ziarna, wbrew atmosferze ostatnich scen. Zdawać by się mogło, że to jedynie świat uśpiony, bez nadziei na przebudzenie, tymczasem dramat działa za pomocą swojej wewnętrznej energii. *Wesele* zostało zaprojektowane jako utwór, który dostarcza przeżycia o charakterze katartycznym. Jak wiemy, nie jest tragedią, ale właśnie jako dramat nawiązujący do obrzędu i do ukrytych, mitycznych znaczeń ma wielką moc wywoływania *katharsis*. Potencjał katartyczny jest tu największy w dramacie polskim od czasu Mickiewiczowskich *Dziadów*. To, co się stało podczas premiery, jest tego dowodem: aktorzy i widzowie nastawieni początkowo co najmniej ostrożnie, jeśli nie sceptycznie, przeżyli wspólnie coś niezwykle intensywnego i prawdziwego. Nie chodzi o zamkniętą w przestrzeni teatralnej akcję utworu, ale o wstrząs estetyczny i etyczny wywoływany przez dzieło – doznanie wstrząsu przez odbiorcę umożliwia jego wewnętrzne przebudzenie. Ten uniwersalny sens dzieła był ważny nie tylko w czasach przed odzyskaniem niepodległości.

Warto zawiesić dawne pytania o wymowę utworu i poddać się jego magii. Uśpienie czy odrodzenie? Dzięki ambiwalencji symboli nie musimy wybierać. Potencjał dramatu jest ogromny i wciąż niewyczerpany, a to, co najważniejsze, dokonuje się w ostatnich scenach i w chwili, gdy przedstawienie się kończy. W każdej udanej inscenizacji w przeżyciu tym bierze udział widownia. Można narzekać na nadmiar kulturowych odniesień w utworze,

co dziś stawia przed odbiorcą wysokie wymagania, ale zauważmy, że dzieło Wyspiańskiego zostało zaprojektowane jak swoista kapsuła czasu – przetrwalnik kultury XIX i jak się okazało także, antycypacyjnie, profetycznie, XX wieku. Nie szkoda więc wysiłku na przypominanie sobie, kto jest kim w *Weselu*, jakie były pierwowzory postaci i konteksty pojawiania się osób dramatu.

### **Rodzinny przekaz**

Na zakończenie chcę się podzielić wspomnieniem rodzinnym, w którym kryje się coś znamiennego dla chwili sprzed odzyskania niepodległości – otóż na przedstawienia *Wesela* pielgrzymowano nawet z odległych zakątków ziem polskich. Ta fala objęła także moją rodzinę – niedługo przed wybuchem I wojny światowej do Krakowa przyjeżdżają na spektakl *Wesela* trzy niezamożne siostry z Zagłębia Dąbrowskiego.

Maria, Helena i Stefania opuszczają na krótko prowincjonalny, przemysłowy Sosnowiec położony blisko granicy zaboru rosyjskiego. Gdy wykiełkował ich zamiar, przeczytały *Wesela*, potem udało im się zaplanować odwiedziny u dalekich krewnych na Salwatorze. Jedną z sióstr była moja babcia, to ona opowiedziała mi tę historię i przekazała mi zniszczony egzemplarz *Wesela* – jest to trzecie wydanie z roku 1903. Dziewczęta kupiły najtańsze bilety, na balkonie II piętra (na tak zwanej jaskółce albo paradyzie) – dziś również zwiedzając Teatr Słowackiego, można zobaczyć, że prowadzą tam osobne schody, nie te reprezentacyjne, pokryte czerwonym chodnikiem. Na samej górze jest duszno i gorąco, ale to nie ma znaczenia. Są pierwszy raz w prawdziwym teatrze, bo amatorskie przedstawienia, które wcześniej widziały, się nie liczą. Wiedzą, że prędko nie pozwolą sobie na taką wyprawę i są przekonane, że *Wesela* trzeba zobaczyć. Najbardziej przejęta jest najmłodsza, trzynastoletnia Stenia. Gdy światła gasną i podnosi się kurtyna, siostry muszą ją trzymać mocno w pasie, tak bardzo wychyla się przez barierę balkonu, żeby jak najlepiej widzieć i słyszeć. To ona najważniej przeczytała dramat, a teraz dosłownie chłonie przedstawienie.

Wyobrażam sobie trzy panny Zbereckie w ich najlepszych, wizytowych sukniach i najlepszych bucikach, najpierw z niewielkimi bagażami w pociągu jadącym do Krakowa (mają ze sobą egzemplarz *Wesela*, chcą się jak najlepiej przygotować). Potem są u krewnych ojca, którzy dobrze wiedzą, że pracującemu ciężko wdowcowi z czworgiem dzieci nie powodzi się najlepiej. W dorożce, którą dziewczęta wracają z teatru na Salwator, rozmawiają rozgorączkowane – ich odbiór jest przede wszystkim podyktowany przez znaczenia patriotyczne, ale magia spektaklu sprawia, że zapamiętają ten wieczór na zawsze. Za rok wybuchnie wielka wojna i marzenia o niepodległości będą znacznie bliższe realizacji. Najstarsza wie więcej o tych nadziejach – często przekracza granicę rosyjską w Sosnowcu i pod pozorem robienia zakupów przenosi niepodległościową bibułę. Chciałaby

prowadzić samodzielne życie emancypantki; w przyszłości tylko ona spośród trzech siostr będzie miała dzieci. Dwie z nich marzą o tym, by się dalej kształcić, srodkowa nie ma takich ambicji, po ukończeniu szkoły handlowej chce szczęśliwie wyjść za mąż. Maria, która zna jedną z pierwszych krakowskich studentek, farmaceutkę, wiąże plany dalszej edukacji tylko z najmłodszą i najzdolniejszą siostrą; chce pracować, żeby ona mogła pójść na studia. Jednak Steni nie będzie to dane, umrze przedwcześnie w dramatycznym roku 1920.

Domowa legenda ma swoje potwierdzenie na szerszą, nie wyłącznie rodzinną skalę. *Wesele* wywołało rzeczywistą a nie tylko artystyczną zmianę; dramat Wyspiańskiego stanowił jeden z ważnych impulsów przemian społecznych; wstrząs, jaki przyniósł, wpłynął na kształt polskiego patriotyzmu w pierwszych latach XX wieku, co miało swoją kulminację w chwili wybuchu wielkiej wojny. Przełom dokonywał się równocześnie w wielu dziedzinach i miał wiele przyczyn; kwestionowano dotychczasowe granice warstw społecznych, zadawano pytania o możliwość przebudzenia się z marazmu i działań na rzecz odzyskania niepodległości. Kobiety brały w tych wydarzeniach świadomy udział.

*Wesele* to również dzieło założycielskie dla całej serii utworów, literackich, teatralnych, filmowych, które przez cały XX wiek – a także teraz – zadają pytania o stan społeczeństwa polskiego. Wyjątkowy weselny czas pozwala zobaczyć w syntetyczny skompresowany sposób to, co nas wszystkich dotyczy.

### **Bibliografia:**

- Corbin Alain, 2021, *Wichura i wietrzyk. Historia sposobów doświadczania i wyobrażania wiatru*, Klenczon W. (przeł.), Warszawa.
- Czabanowska-Wróbel Anna (red.), 2009, *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Kraków.
- Despret Vinciane, 2021, *Wszystko dla naszych zmarłych*, Kropiwiec U. (przeł.), Kraków.
- Fazan Katarzyna, 2009, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków.
- Gennep Arnold van, 2006, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Biały B. (przeł.), Warszawa.
- Gutowski Wojciech, 2009, *Wesele, czyli zaćmienie mitu*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Czabanowska-Wróbel A. (red.), Kraków.
- Kosiński Dariusz, 2009, *Uciec z „Wesela”*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Czabanowska-Wróbel A. (red.), Kraków.
- Kosiński Dariusz, 2007, *Polski teatr przemiany*, Wrocław.
- Kosiński Dariusz, 2010, *Teatra polskie – historie*, Warszawa.
- Leszczyński Adam, 2020, *Ludowa historia Polski*, Warszawa.

- Michalik Jan, Stafiej Anna (red.), 2003, *Magia „Wesela”*, Kraków.
- Miodońska-Brookes Ewa, 1997, *„Mam ten dar bowiem, patrzę się inaczej”*. *Studia o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków.
- Pochłódka Anna, Robotycki Czesław, 2009, *Kultura ludowa w dramatach Wyspiańskiego w kontekście współczesnej wiedzy antropologicznej*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Czabanowska-Wróbel A. (red.), Kraków.
- Popiel Magdalena, 2007, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków.
- Sitniewska Roksana, 2018, *Wesele*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 3, Wróblewska V. (red.) Toruń.
- Śliwińska Monika, 2020, *Panny z „Wesela”*. *Siostry Mikołajczykówny i ich świat*, Kraków.
- Wyspiański Stanisław, 1973, *Wesele*, Nowakowski J. (oprac.), Wrocław.
- Ziejka Franciszek, 1997, *Wesele w kręgu mitów polskich*, Kraków.

### **O Autorce:**

**Anna Czabanowska-Wróbel** – prof. dr hab., badaczka literatury Młodej Polski, poezji współczesnej i literatury dziecięcej. Kieruje Katedrą Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej UJ. Autorka książek: *Baśń w literaturze Młodej Polski* (1996); *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski* (2003); *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego* (2005); *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu* (2009); *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice* (2013), *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu* (2019). Redaktorka i współredaktorka wielu książek zbiorowych, między innymi o twórczości Staffa, Tetmajera, Micińskiego, Wyspiańskiego, Bursy, Zagajewskiego, Różyckiego, o czterech żywiołach w literaturze dziecięcej. Członkini Komitetu Nauk o Literaturze PAN, Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie, Okręgowego Komitetu Olimpiady Literatury i Języka Polskiego w Krakowie.

## O *Pannach z Wilka*

### About *Panny z Wilka (The Maids od Wilko)*

Piotr Mitzner

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-003-4636-7062

**Abstract:** The lecture is devoted to a multifaceted analysis of Jarosław Iwaszkiewicz's short story *Panny z Wilka (The Maids of Wilko)*. It deals with its genesis and thematic connections with other works of the writer. Crucial here are issues of time and mechanisms of recollection. An additional context is the film adaptation of *The Maids of Wilko* made by Andrzej Wajda.

**Key words:** Jarosław Iwaszkiewicz, memory, time, story, film adaptation, Andrzej Wajda

**Streszczenie:** Wykład poświęcony jest wieloaspektowej analizie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Panny z Wilka*. Dotyczy on jego genezy i związków tematycznych z innymi utworami pisarza. Zasadniczą są tu kwestie czasu i mechanizmy wspomnienia. Dodatkowym kontekstem jest adaptacja filmowa *Panien z Wilka* dokonana przez Andrzeja Wajdę.

**Słowa kluczowe:** Jarosław Iwaszkiewicz, wspomnienie, czas, opowiadanie, adaptacja filmowa, Andrzej Wajda

Krystynie Zachwatowicz – Kazi z filmowych „*Panien z Wilka*”

*Panny z Wilka* pisał Iwaszkiewicz w kwietniu 1932 roku w Syrakuzach, podczas pierwszej swojej podróży na Sycylię, tak dla niego ważnej. Był już autorem libretta do sycylijskiej opery Karola Szymanowskiego *Król Roger* i na odległość zauważał podobieństwa między Sycylią i Ukrainą. Teraz nie pisał jednak o doświadczeniu Południa, o muzeach, o Etnie (na to czas przyjdzie później), tylko o potocznym życiu i emocjach w pewnym majątku na Północy. W Syrakuzach zasiedział się, długo oczekując przyjazdu młodziutkiego malarza, Józefa Rajnfelda, który się spóźniał, bo był „trudnym przyjacielem”. Jarosław czekał i pisał.



Opowiadanie ukończył na Stawisku po powrocie z podróży, a ukazało się ono w następnym roku razem z *Brzezina*. Wiedział (a nie był o tym zawsze przekonany), że powstała rzecz ważna. W liście do żony zapewniał: „następna książka będzie moim arcydziełem (o ile już nim nie są *Panny z Wilka*)” (Iwaszkiewiczowie 2014, 414).

Arcydzieło mogło nie powstać, bo początkowo Iwaszkiewicz chciał, by *Brzezina* ukazała się w jednym tomie z opowiadaniem *Przyjaciele*, ale ono musiało czekać na publikację jeszcze czterdzieści lat.

Zamierzony dyptyk miał się ukazać dzięki funduszom autora. Nie wiemy, czy tak się stało także w znanym nam wariantcie.

Tak czy inaczej – arcydzieło powstało.

\*

Czterdziestoletni Wiktor Ruben wraca po latach do dworu w Wilku, gdzie kiedyś był korepetytorem młodych panien. Potem była Wielka Wojna, potem bolszewicka. Minęło piętnaście lat, panny podrosły. Kiedyś łączyły go z nimi nici różnych emocji. Teraz też, ale nici te się splątały. Po trzech tygodniach Ruben wyjeżdża bez rozpacz i bez żalu, choć przenikliwa Kazia, z którą kiedyś odbywał rozmowy zasadnicze, zwane przez nich „etapami”, teraz mówi: „patrzysz na mnie tak, jakbyś czegoś żałował”.

Jego wizyta w Wilku była łagodną burzą, nie nawałnicą. Tak można by streścić *Panny z Wilka*, opowiadanie trzydziestoletniego Jarosława Iwaszkiewicza, sfilmowane w 1979 roku przez Andrzeja Wajdę. Dlaczego mówiąc o opowiadaniu, wspominam od razu o jego adaptacji? Otóż film (mimo kilku zmian w realiach) idealnie przylega do tej prozy, traktuje ją bardzo delikatnie, w sposób szczególny ją interpretuje. Iwaszkiewicz na ogół niechętnie odnosił się do interpretacji jego tekstów (tak na przykład sarkał na książkę Ryszarda Przybylskiego *Eros i Tanatos*), a adaptacje filmowe traktował wyjątkowo ostro. Do filmu Wajdy, mimo chwilowego zwątpienia, był przekonany. Dlatego do uwag reżysera będę nie raz w tym szkicu wracał.

W kwietniu 1978 roku, Iwaszkiewicz otrzymał niespodziewany list od Andrzeja Wajdy:

Widzę, że czas wielki przenieść na ekran *Panny z Wilka*, w których tyle piękności i takie wspaniałe postacie kobiet. Tyle światła (Iwaszkiewicz, Wajda 2014, 39).

Na co autor:

To, co napisałeś o *Pannach z Wilka*, szczególnie mnie uderzyło: tyle światła. Tak, to jest to. One są prześwietlone letnim pogodnym światłem, od chwili otrzymania Twego listu nie przestaję o tym myśleć, choć ostatnio daleki byłem myślami od tego opowiadania (Iwaszkiewicz, Wajda 2014, 40).

Myślami był jednak przy kobietach. Już wcześniej zwierzał się w dzienniku: „I nagła tęsknota do kobiecości. Całe życie zmarnowałem bez kobiet, a teraz chciałbym mieć jakąś taką dobrą, ciepłą kobietę, z tą grzywą jasnych

włosów. Żal” (Iwaszkiewicz 2010, 434). Jest to oczywiście pewna przesada, jeśli przypomnimy sobie postacie kobiece w jego twórczości i przyjaźnie z kobietami w życiu. Może uważał, że to jednak za mało. W rozmowie ze swoim drugim „ja” w *Opowiadaniu z psem mówi o radości: „Pieszczota wiatru, słońca, powietrza. Pieszczota deszczu, wody spadającej z góry jak warkocze kobiet...*

– Więc jednak kobiet? – przerwał mi mój rozmówca”.

Na co otrzymał stanowcze potwierdzenie w słowach o „pierwotnym rozdwojeniu świata, którego nie można wytłumaczyć”<sup>1</sup>.

Anna Iwaszkiewiczowa obawiała się, że Wajda wzburzy subtelność opowieści, że będzie zbyt brutalny w scenach erotycznych, ale wydaje się, że w końcu zaakceptowała film.

Po pierwszym pokazie pisarz odczuwał niepokój czy może, typową dla niego, labilność emocjonalną. W dzienniku pisał:

Film mi się nie podobał – ale od czasu gdy go zobaczyłem, ciągle o nim myślę. Przypuszczam, że jest wspaniały – i że nie mogę go tak od razu przyjąć, objąć. Taki szalenie polski – z tym cudownym widokiem na zakończenie i taki jak u mnie: tysiąc drobiazgów codziennych, charakterystycznych, psy, kury wążące do pokoju, konie, zaprzęgi, taki wiejski cmentarz (Iwaszkiewicz 2011, 556).

Po dwóch miesiącach napisał w liście do Wajdy: „dałeś mi pełną satysfakcję jako autorowi noweli” (Iwaszkiewicz, Wajda 2014, 46).

Wróćmy do samego opowiadania. Trudno powiedzieć, czy Ruben wybiera się do Wilka w jakimś konkretnym „celu”, czy rzeczywiście chce rozbudzić, a może tylko zinwentaryzować dawne uczucia. Jeśli tak, to bierze się do tego jakoś niemrawo. Może wraca z ciekawości, ale też nie powiedzielibyśmy, że jest jakoś szczególnie dociekliwy. Chce prosić Kazię, by pokazała mu jego listy z tamtego lata, którego klimat był „podobny był do miłości”<sup>2</sup>, ale szybko o tym pomyśle zapomina. Może to właśnie Kazia ma rację, kiedy podczas rozmowy w spiżarni mówi mu, że „zgasł”? A może był taki także piętnaście lat wcześniej, skoro nawet wówczas nie zauważał, jakie drżenia uczuć budził w młodych uczennicach, gdy był autorytetem, ale granica między fascynacją erotyczną i mocą autorytetu nauczyciela była płynna. Urok *Panien z Wilka* polega na niejednoznaczności gestów, słów, a nawet nieujawnionych myśli.

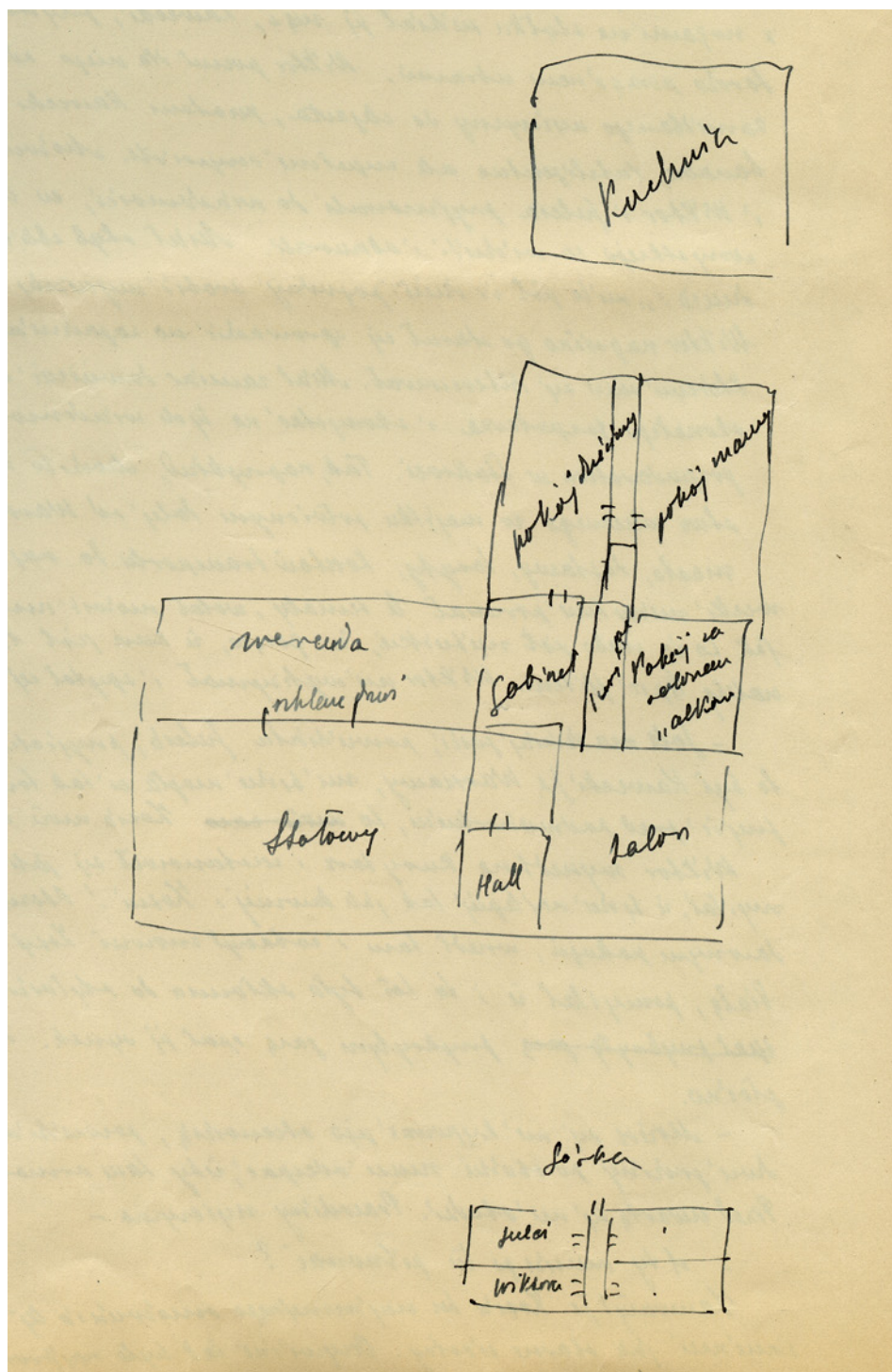
Tej płynności służy to, że Iwaszkiewicz buduje i ustawia tu postaci na sposób teatralny. Zaczynał przecież swoją drogę pisarską od dramatów, które w większości przepadły, później występował nawet jako aktor na scenie kijowskiego Teatru Studya. W jego rękopisach możemy znaleźć na początku utworu wykaz postaci z określeniem ich wieku, a w czystopisie *Panien z Wilka* mamy na dodatek plan domu, niby szkic przyszłej dekoracji. W jego prozie teatralność przejawia się tym, że prosty dialog otwiera wiele możliwości interpretacji, jak rozmowa Wiktora z Jolą:

<sup>1</sup> Iwaszkiewicz J., 1968, *O psach, kotach i diabłach. Opowiadania*, Warszawa, s. 17-18.

<sup>2</sup> Iwaszkiewicz J., 1969, *Panny z Wilka*, w: *Opowiadania zebrane*, Warszawa, s. 64. Kolejne cytaty oznaczam w nawiasie skrótem PzW i podaję numer strony.

- Kochałaś się we mnie?
- A ty we mnie?
- Ja nie... chyba nie, choć bardzo ciebie lubiłem (PzW 61).

Poważniejsze wyznania rozplývają się w niedomówieniach lub gaszone są przez samego Rubena pospiesznie jakimś prozaicznym unikiem. Sprawia wrażenie, jakby dał się ponosić uczuciom, do czego jednak się nie przyznaje i sprowadza rozmowę na temat budowy nowej chlewni.



**Plan domu w Wilku. Szkic Jarosława Iwaszkiewicza na rękopisie *Panien z Wilka* (Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 757)**

Jeżeli coś określa choć trochę osobowość Wiktora, to jego praca zarządcy zakładu dla ociemniałych w Stokroci<sup>3</sup>.

Ciężka była, ale wydawała mu się portem rzeczy trudnych, wybranych decyzją i określonych. A to, co otaczało go tutaj [w Wilku – P.M.] wokoło, z radosnych możliwości przeradzało się nagle w chimery niepopelnionych win (PzW 73).

Z punktu widzenia zapracowanego zarządcy życie tych kobiet wydaje się puste i zmarnowane. To nie jest perspektywa autora, a Wajdzie udało się zakreślić jeszcze głębszy dystans wobec takiej perspektywy przyjmowanej przez Rubena. Dla reżysera życie mieszkanek Wilka i jego spowolniony rytm mają sens.

Reżyser to zauważył, ale nie od razu. Początkowo w trakcie realizacji filmu, jak mówił, jego „wewnętrzny rytm kłócił się z powolnością *Panien z Wilka*” (Iwaszkiewicz, Wajda 2014, 62). Tłumaczył to tym (również po latach), że żył w napięciu, jakie było potrzebne do nakręcenia *Człowieka z marmuru*.

Nie są to jednak satysfakcjonujące wyjaśnienia. Premiera *Człowieka z marmuru* odbyła się na początku 1977 roku, a kilka miesięcy wcześniej weszła na ekrany *Smuga cienia* – adaptacja powieści Josepha Conrada, narracji, w której, mimo dramatycznych wydarzeń, panował sztil. Najważniejsze zaś jest to, że w 1978 roku, w Starym Teatrze w Krakowie odbyła się premiera spektaklu *Z biegiem lat, z biegiem dni...* w reżyserii Wajdy i tam właśnie miał miejsce eksperyment polegający na znalezieniu środków dla pokazania w teatrze zjawiska długiego trwania i zakrzywienia czasoprzestrzeni równocześnie. A zjawisko długiego trwania fascynowało Wajdę. Podczas jednej z prób krakowskiego spektaklu rozmowa zeszła właśnie na Iwaszkiewicza, na niechęć, z jaką się spotyka w środowisku literackim. „Bo oni nie mogą mu darować, że całe życie siedzi pod jednym drzewem” – powiedział wtedy reżyser. A jednocześnie zaczynając pracę nad *Pannami z Wilka*, irytował go brak żywej akcji, krótko mówiąc to, że tam „nic się nie dzieje”.

W końcu, za namową scenarzysty Zbigniewa Kamińskiego i Krystyny Zachwatowicz (sformułowała przy tej okazji zasadę: „konfitur nie da się robić szybko”), Wajda obniżył napięcie emocjonalne swoje i zespołu i przestał wypatrywać szybkiej akcji. Zauważył, że „jakaś cienka nitka łączy nas z tym życiem przedstawionym przez Iwaszkiewicza, jakbyśmy w sobie odgrzebywali coś dawnego, coś z dzieciństwa, coś lepszego, coś piękniejszego” (Iwaszkiewicz, Wajda 2014, 64). A w liście do autora *Panien z Wilka* pisał już po premierze filmu: „Może wśród tej złości i niepowodzeń, które nas prześladowają, widzowie zobaczą inny świat, łagodny i piękny... i bezinteresowny” (Iwaszkiewicz, Wajda 2014, 47). I tak się stało, i tak do dziś działa na nas i opowiadanie, i film.

Do przesłania tego reżyser wracał później, mówiąc szerzej o perspektywie ekranizacji i w ogóle lektury opowiadań Iwaszkiewicza: „Może uda

<sup>3</sup> Oczywiście nawiązanie do Zakładu dla Ociemniałych w Laskach. W notatce na karcie rękopisu *Panien z Wilka*, przechowywanej w Stawisku, jest wprost powiedziane, że Ruben pracuje w Laskach.



się znaleźć jakiś łącznik między tamtą epoką a naszą, pokazać, że możliwe są także inne relacje między ludźmi i że nad tymi relacjami warto się zastanowić w przyszłości” (Iwaszkiewicz, Wajda 2014, 82). Oglądając filmy Wajdy w tej kolejności, w jakiej powstawały, możemy opowiedzieć o kilkudziesięciu latach historii Polski. Czasami oddawały one nastroje w społeczeństwie, czasami wpływały na nasze myślenie i działanie. Oczywiście, nie dotyczy to wszystkich filmów i zdawać by się mogło, że *Panny z Wilka* to czyste dzieło sztuki, wyzbyte wszelkiej aktualności. Ale i w nim, jak widzimy z przytoczonej wypowiedzi reżysera, zawarte jest przesłanie społeczne. Na dobrą sprawę można by włączyć ten film do nurtu zwanego „kinem moralnego niepokoju”.

Wracając do owego rytmu życia w Wilku, warto znów odwołać się do uwag Wajdy:

Najpierw człowiek się dziwi: <czemu oni tacy zmęczeni, jeśli właściwie nic nie robią; herbatkę przyniosą, kwiatki jakieś ułożą w wazonie, co to za męcząca praca?>; tymczasem Jarosław Iwaszkiewicz w czasie wyprawy do domu w Byszewach [który był w jakimś stopniu prototypem Wilka - P.M.] powiedział nagle: <w tym domu żyli tacy pracowici ludzie>. Zastanowiło mnie to: jak to <pracowici>, skoro bez przerwy słyszymy, że byli zmęczeni, a przecież nic nie robili. Ale kiedy dokładnie przeczytać *Panny z Wilka*, to zaczyna się dopiero rozumieć, co znaczyła praca w takim domu (Iwaszkiewicz, Wajda 2014, 80).

Tu trzeba tylko na zasadzie kontrapunktu dodać, że na przykład według Joli mieszkańcy tego domu snują się „z kąta w kąt bez żadnego uzasadnienia. To ja nazywam brakiem moralności”.

„Czechow jest tu gdzieś blisko” – zauważył po obejrzeniu filmu francuski krytyk Claude Mauriac (zob. Iwaszkiewicz, Wajda 2014, 87). Może ta bliskość polega na tym, postaci z teatru Czechowa i bohaterowie *Panien z Wilka* mają przebłyski, w których przez chwilę widzą, kim są, po czym na powrót przechodzą od bytu do bytowania. Przenikliwa okazuje się patrząca z dystansu Zosia, która najostrzej traktuje Rubena. Sam Wiktor może mówić o emocjach tylko z Kazią, jest to ich jakby kolejny „etap”, niby etap psychoterapii, ale niekoniecznie udanej.

Wiktor zastanawia się, czy jego wyobcowanie nie wynika z doświadczenia (domyślamy się, że chodzi mu o traumę wojny, powracające koszmary), ale Kazia zawraca go z tej drogi, mówiąc: „Ty zawsze byłeś inny”, co w gruncie rzeczy Rubenowi bardzo pochlebia i w tym momencie proces samopoznania zostaje zatrzymany.

Trzeba zwrócić uwagę na tę inność. Bohaterowie prozy i dramatów Iwaszkiewicza to najczęściej artyści. Ruben nie jest ani poetą, ani kompozytorem, a jednak jest inny, a przynajmniej chce takim być.

Tyle tylko, że inność sprawia problemy w uporządkowaniu relacji emocjonalnych ze zwyczajnym światem, a co dopiero w reanimacji uczuć sprzed kilkunastu lat.



Rubenowi wydaje się przez chwilę, że najmłodsza z sióstr, Tunia, może pomóc mu przeskoczyć rozpadlinę między tym, co było i tym, co jest, bo nie pamięta go z przeszłości, nie wie, jak się zmienił i nie była „splamiona żadnym wspomnieniem” (74). Na chwilę łączy ich pocałunek, złudzenie wyzwolenia od wspomnień, próba powrotu do młodości.

*Panny z Wilka* to niewątpliwie polemika z Proustem<sup>4</sup>. Gdy opowiadanie było już ukończone, Anna Iwaszkiewiczowa opublikowała swój esej *Sztuka Prousta*, w którym pisała o kwestii czasu tak, jakby polemizowała z doświadczeniem Rubena tak, jak je przedstawił jej mąż:

Do czego właściwie zmierza autor [Proust]? O co mu chodzi? Otóż chodzi mu o czas, tj. o pewne przewyższenie naszych pojęć o czasie, które właściwie nie odpowiadają rzeczywistości, chodzi o to, co ogólnie można by nazwać <przewyższeniem czasu>. (...)

Proust patrzy na każde zjawisko z punktu widzenia niejako historycznego; co go najbardziej interesuje, to rola jego w czasie, miejsce, jakie w nim zajmuje, przemiany, jakim ulega; interesuje go przede wszystkim, czy jest w nim coś, co da się utrwalić, co może być wiązadłem z przeszłością, mostem przerzuconym w przyszłość<sup>5</sup>.

Annie Iwaszkiewiczowej Proust zawsze był – jak pisała – „bliski”, dla jej męża – „nudnawy”. Świadectwem dalszego ciągu sporu, jaki mógł toczyć się między Iwaszkiewiczami o proustyzm i o doświadczenie czasu, jest opowiadanie *Walka z czasem*<sup>6</sup>, które nie ukazało się drukiem za życia pisarza. Jest to brutalna przypowieść mówiąca o tym, że chęć przewyższenia czasu, jego zatrzymania da się spełnić jedynie poprzez zabicie małej czarującej tancerki, by nigdy nie dorosła, by się nie zestarzała. Postawę Iwaszkiewicza można określić jako „przeciw Proustowi”, nawiązując do książki samego Prousta *Contre Saint-Beuve*.

Tunia miała jednak konszachty z przeszłością i przywoływała ją, niemal jak medium na seansie spirytystycznym. Zdawało się, że jest podobna do dawnej Julci, w każdym razie podobnie brzmiał jej głos, bo „osoba była czymś zupełnie innym” (PzW 30). Może w ogóle mamy w obu przypadkach prostą obserwację, że oto terażniejszość jest ciałem, a przeszłość – głosem. Innym razem Tunia wydaje się podobna do zmarłej Feli, o której wszyscy w Wilku dawno zapomnieli, ale podobieństwo nie oznacza łączności i ta najmłodsza wykazuje skrajną obojętność wobec erupcji wspomnień Wiktora o zmarłej. O samobójczyni. Fela być może zabiła się z powodu Rubena, żyje tylko w jego pamięci. Oboje są uwięzieni. Ona w nim, on w niej. Być może Ruben jest na granicy złudzenia. Przypomina to scenę z *W poszukiwaniu straconego czasu*, gdy Marcelowi wydaje się, że widzi swoją młodzieńczą miłość, Gilbertę, podczas gdy jest to jej córka, panna de Saint-Lup.

<sup>4</sup> Trzeba przy tym pamiętać, że Anna Iwaszkiewiczowa bardzo wcześnie przeczytała całe dzieło Prousta, natomiast Jarosław poznawał je wrywkowo i w 1932 roku znał tylko niektóre tomy.

<sup>5</sup> Iwaszkiewiczowa A., 1987, *Sztuka Prousta*, w: *Szkice i wspomnienia*. Do druku podała M. Iwaszkiewicz-Wojdowska, Warszawa, s. 52. Pierwodruk (pod pseudonimem Adam Podkowiński), „Wiadomości Literackie” 1932, nr 457.

<sup>6</sup> Iwaszkiewicz J., 1985, *Walka z czasem*, „Twórczość”, nr 2.

I bardzo Proustowski jest obraz, a raczej przypominanie sytuacji, kiedy Wiktor spłoszył nagą Fełę nad stawem, obraz, który wracał do niego wśród największych koszmarów wojny, pachnących potem, krwią i trupią zgnilizną. Obraz i zapach tego miejsca, w którym stał, gdy ją zobaczył.

„Pachniało wtedy pomiędzy wierzbami goryczą mokrych lasków – i teraz, ilekroć poczuł taki zapach przechodząc obok kanału, wpływała przed nim ta grupa” (PzW 54), to jest naga Fela, Jola w czerwonej sukni i on z fuzją wracający z polowania. To był jeden z tych momentów, gdy patrzył na siebie jak na obcego, a równocześnie odczuwał rzeczywistość wszystkimi zmysłami. W tym odczuwaniu bierze udział pamięć mimowolna i jej czynności pomyłkowe. Ruben nie jest pewien i nigdy się nie dowie, czy wtedy nad stawem Fela zawołała do niego „Dlaczego nie przechodzisz?”, czy może „Dlaczego nie przychodzisz?”.

Szczególna jest strategia pamięci w tym opowiadaniu, a może szerzej – w pisarstwie Iwaszkiewicza, skierowana na współdziałanie wszystkich zmysłów i wyjątkowe znaczenie zapachu (pamiętamy w *Tataraku* woń seksu i śmierci).

Wracając do Wilka „okrągłym łukiem podjazdu Wiktor Ruben wszedł przed ganek, przez ganek przeszedł: w przedpokoju owionął go zapach tego domu. Było tak, jakby się weszło do bufetu w stołowym pokoju: pachniało suchą herbata, metalem – jak z puszek – trochę sosnowym drzewem, trochę, ale odrobinę, grzybami” (PzW 29).

Iwaszkiewiczowska zmysłowość rozkwita w *Pannach z Wilka* także w smaku, w drugim śniadaniu (chleb, masło, matowy twaróg, ogórki – te u Wajdy jeszcze na dodatek maczane w miodzie), w śniadaniu pochłanianym na oczach Rubena przez „jego” kobiety: Jolę i Julcię „smacznie, żwawo, treściwie”.

Zmysłowość Iwaszkiewicza ma dwie strony. Przekonanie o niemożności ożywienia dawnych emocji to element wewnętrznego rozdarcia człowieka, do końca życia pazerne na świat, z Iwaszkiewiczem skłonny do wspomnień i głębokich westchnień nad mijającym czasem. W ostatniej scenie filmu Wajdy Ruben z promu spogląda w wodę i widzi odbijające się w niej obłoki i to jest wyraźne nawiązanie do *Piosenki*, wiersza Iwaszkiewicza z *Mapy pogody*:

Kwiaty kwitną, drzewa szumią,  
Rzeki płyną, ryby dechną,  
Świat się zjawia i odpływa  
– A obłoki jak obłoki (Iwaszkiewicz 1977, t. II, 541).

Właśnie ta fraza, jakby dopowiadana przez kogoś z boku, zamyka wszystkie trzy zwrotki tego wiersza.

O ile smak jest wyrazem teraźniejszej oczywistości, o tyle zapach jest może najbardziej związany z tajemnicą. W Wilku „na górcie pachniało teraz rezedą i wodą kolońską, świeżą bielizną, prześcieradłami, pudrem, jednym słowem: kobietami” (PzW 47).

A świat kobiet jest przed Wiktorem zamknięty. Mocno podkreślił to Wajda. One mają swój język, swoje tajemnice albo choćby sekrety, do których on nie ma dostępu. Coś do siebie szepczą, śmieją się. On jest poza tym, jak pisze Iwaszkiewicz: „osobniejszy”. Przez to nieuważny, nieświadomy swojego wpływu, jaki miał i jaki jednak ma, na siostry z Wilka. Może jedynie zauważyć, że to, co istotne, zdarza się niechcący.

Przechodzisz niewidzący,  
Aż trącisz śmierć -  
Niechcący

- jak pisał Iwaszkiewicz w *Ciemnych ścieżkach* (Iwaszkiewicz 1977, t. II, 117).

Niedostępność świata kobiet budzi w Wiktorze rodzaj niechęci. Przy tym autor często obiektywizuje poglądy Rubena i jako swoje narzuca czytelnikowi. O Joli słyszymy, że ta „kobicina” prowadzi się nie najlepiej i przyjmuje rozmaitych panów, Zosia to ocieężała, „spokojna kobieta oddana trawieniu i macierzyństwu” (PzW 49). Smukła i żywiołowa Julcia zniknęła, na jej miejscu siedziała teraz przed nim dojrzała kobieta, a on wpatrywał się w „obfite brylanty na nieco spuchniętych białych palcach” (PzW 36).

Dystansu nie przełamuje (a może go pogłębia?) erotyczne zbliżenie Wiktora z Jolą. Coś się wydarzyło, jakby przypadkiem, jakby właśnie „niechcący”? W rękopisie opowiadania znajdziemy ważną zmianę. Autor pisze: „i potoczył się wraz z Jolą w objęcia tak niebiańskiego światła”, po czym zmienia „światła” na „cienia”. Wiktor ucieka od tej nocy, a w rezultacie i z samego Wilka. Boi się nudy, choć czuje też, że jakaś strona jego osobowości ciągnie go do pogody tego domu, że mógłby w niej ugrzęznąć. Myślę tu o pogodzie, o jakiej Iwaszkiewicz pisał w poemacie z 1976 roku, gdy miał na myśli raczej „klimat”, „atmosferę” niż słoneczny dzień:

Pogoda domu niechaj będzie z tobą  
Jasnego pokoju, nakrytego stołu, białego sera, mleka, kawy, wiśni

Motyw ucieczki, buntu pojawia się w poezji i w prozie Iwaszkiewicza od lat młodzieńczych, kiedy chciał niszczyć stare przepisy na mazurki wielkanoce<sup>7</sup>, aż do przewrotnego wezwania do likwidacji świata takiego, jakim jest („trzeba to wszystko zniszczyć” w finale *Śpiewnika włoskiego* - zob. Iwaszkiewicz 1977, t. II, 510), czy zburzenia jego fundamentalnej tradycji, gdy widział siebie wśród terrorystów zamierzających wysadzić w powietrze gotycką katedrę w opowiadaniu *Notre-Dame-la-Grande*.

Ale ucieczka Rubena, to znaczy nagły wyjazd na kilka dni przed końcem urlopu, nie ma aż tak totalnego wymiaru i bliższa jest ucieczce, o której Iwaszkiewicz pisał w *Piosence z Pass Lueg* prawdopodobnie w tym samym 1932 roku, gdy powstały *Panny z Wilka*:

<sup>7</sup> Mitzner P., 2014, *Iwaszkiewicz jako (do pewnego stopnia) futurysta*, w: *Jak znalazł*, Kraków, s. 81-82.

Nie kuś mnie, pomywaczko zielonych talerzy,  
Bo dziś jestem zmęczony, trzeba spocząć trocha,  
Bo jeśli ja chcę kochać, to już jak należy –  
Bo kto nie całkiem kocha, ten wcale nie kocha.

Lecz kochać – to się wiązać. A ja muszę w drogę  
I nie możesz się nawet o to na mnie gniewać,  
Że cię całować nie chcę i pieścić nie mogę –  
Bo chcę iść coraz dalej – coraz głośniej śpiewać (Iwaszkiewicz 1977, t. I, 319).

Bohater przywołanego wiersza idzie tym samym krokiem, co Ruben. Tyle tylko, że ten drugi nie jest zdobywcą ani odkrywcą, ani też artystą, choć otarł się o uniwersytet i ma za sobą lektury Nietzschego, Bergsona i Kanta. Ani też nigdy nie wiedział, co to znaczy kochać „jak należy”.

Może jednak w tym odejściu jest jednak gest artysty-dekadenta?

Czy Ruben mógł się czegoś nauczyć, przede wszystkim właśnie o miłości, podczas tych trzech tygodni urlopu? Czy korepetycje, których udzieliły mu kobiety z Wilka (tym razem one jemu), były skuteczne? Nic nie wiemy na ten temat.

Tak jak mało wiemy w ogóle o postaciach stworzonych przez Iwaszkiewicza. Ciekawia nas, bo gubimy się w domysłach. Może coś da porównanie?

I tak na przykład, rozmyślając o Wiktorze Rubenie, dobrze jest spojrzeć na autocharakterystykę Józefa Rajnfelda, chłopca, który spóźnił się na spotkanie z Iwaszkiewiczem w Syrakuzach. Kilka miesięcy wcześniej pisał:

List Twój dzisiejszy trafił na wielkie przygnębienie moje, które jest więcej niż bardzo uzasadnione – przekonuję się, że jestem *un être tout à fait sans caractère*<sup>8</sup> – nie jestem zupełnie zdolny do kontynuowania (nie ma już mowy o kończeniu) czegokolwiek, co zacząłem. (...) Ja zaczynam wszystko, próbuję wszystkiego, ale z chwilą, gdy widzę, że jakaś rzecz jest już blisko, już możliwa do wzięcia, odwracam się przez lenistwo, albo przez tchórzostwo<sup>9</sup>.

Autor pilnie obserwuje swojego bohatera, egzaminuje go z miłości. Wydaje się, że falują w nim, wzbierają uczucia, ale jakieś bezprzedmiotowe, nie skierowane do nikogo, a więc właściwie pieszczące tylko jego własne ego.

Czy Wiktor umiał / umie kochać, czy tylko dobrze się czuł / czuje w klimacie, „podobnym do miłości”? (PzW 64).

Tylko „podobnym”, bo Ruben nie nauczył się kochać. Unikał miłości. Tu znów Wiktora przepytuje Kazia. Oboje zgadzają się z tym, że wielka miłość jest upokarzająca, choć Ruben próbuje zmiękczyć jej argumentację, a wtedy zostaje trafiony najcelniej:

- No to pewnie nigdy nie kochałeś.
- Nie miałem na to czasu (PzW 70).

---

<sup>8</sup> Fr. Istotą całkiem bez charakteru.

<sup>9</sup> List pisany w Rzymie zimą 1932 roku, w: *Portret młodego artysty. Listy Józefa Rajnfelda do Jarosława Iwaszkiewicza 1928-1938. Z notatkami adresata*, 1997, wydane przez P. Hertza i M. Zagańczyka, Warszawa, s. 51-52.

O tym upokorzeniu pisał Iwaszkiewicz, mniej więcej w tym samym czasie, w jednym z wierszy, włączonym do tomu *Lato 1932*:

Upokarza mnie miłość. Przystaję być sobą.  
I myślę tylko o tym, co się dzieje ze mną.  
(...)  
Nie mam dla ludzi wtedy żalu ni miłości,  
Przeglądam się zbyt długo w przejrzystym zwierciadle (Iwaszkiewicz 1977, t. I, 335).

Można by powiedzieć, że jest to wiersz Wiktora.

Jeśli ma sens takie pytanie, to je postawmy: czy bohater w ogóle doświadczył miłości?, czy miał do niej słuch? Autor-narrator wydaje wyrok:

„Nie kochał nigdy nikogo, ale nie dlatego, że nie było po temu sposobności, tylko dlatego, że tchórzył” (PzW 97). Jest to oskarżenie skierowane nie tylko przeciwko Rubenowi. W zapiskach Iwaszkiewicza można znaleźć takie bolesne wyznanie: „Myślałem sobie, że za mało kochałem w życiu, że moja miłość była zawsze letnia. Nie dość kochałem żonę, córki. Więcej, nie dość kochałem siebie i ostatecznie mój własny los i moja własna twórczość pozostawały mi w gruncie rzeczy zupełnie obojętne” (Iwaszkiewicz 1977a, 182). Tak samo często pojawiają się także skargi, że nie był kochany.

Zosia, spośród mieszkanek Wilka najbardziej arogancka w stosunku do Wiktora, wyrzuca mu: „boisz się wszystkiego, nawet samego siebie” (PzW 84). Jej oskarżenie jest o tyle przykre, że kiedyś to ona najbardziej podobała się Wiktorowi.

Czego boi się w sobie Wiktor Ruben? Nie jest to powiedziane wprost, ale można podejrzewać, że boi się wewnętrznej nicości. To nie tylko jeden z tematów filozoficznych pisarstwa Iwaszkiewicza, to jego sprawa bardzo osobista. W liście do żony pisał: „jestem sam, jak zawsze bardzo sam i tak znowu pusto w środku” (Iwaszkiewiczowie 2012, 211).

Poczucie nicości (dojmującej pustki na zewnątrz i wewnątrz człowieka) towarzyszy mu przez całe życie. Trudno powiedzieć, że aż taką samoświadomość posiada Ruben, ale jednak nicość podąża za nim lub przed nim, jako jego cień.

Andrzej Wajda zauważył to, ale nie przerysował tej cechy. Natomiast w jednej z pierwszych scen filmu (bardzo mocno zaakcentowanej) zacytował wiersz napisany przez dopiero co zmarłego na suchoty przyjaciela Wiktora, który otrzymał imię Jerzy – na pamiątkę po Jerzym Liebercie. Wiersz zaczyna się tak:

Jakaż jest miara życia mojego?  
Nicość wierutna<sup>10</sup>.

Cytat ten ma swoją historię, którą pozwolę sobie opowiedzieć w charakterze dygresji. Gdy Andrzej Wajda pracował nad filmem, przygotowywałem do druku tom wierszy Juliusza Krzyżewskiego, młodego poety z kręgu

<sup>10</sup> Brzechwa J., 1968, [Jakaż jest miara życia mojego?...], w: *Liryka mego życia*, Warszawa, s. 144.



Iwaszkiewicza, który poległ w powstaniu warszawskim. Reżyser postanowił posłużyć się jego wierszem w *Pannach z Wilka*. W ostatnim momencie okazało się jednak, że nie był to wiersz Krzyżewskiego, ale, w jego odpisie, niesygnowany liryk Jana Brzechwy. Dla Wajdy był on jednak na tyle ważny, budujący wstęp, że z niego nie zrezygnował, zresztą dla samego Iwaszkiewicza, jak pamiętam, przywrócenie utworów poety, które w druku opatrzył wstępem, to był swego rodzaju powrót do Wilka.

Na jednym biegunie Iwaszkiewiczowskiego świata jest nicość, na drugim – pełnia. Między nimi kołysze się wahadło.

Atrybutem pełni są żniwa. *Jutro żniwa* to jeden z ważniejszych cykli wierszy Iwaszkiewicza. Przeczytajmy jego fragment uważnie, pamiętając o tym, co wiemy o Rubenie:

Ale nie wolno mi roztrącać  
czuć – choć ucieczka nieprawdziwa –  
deszczu nie było od miesiąca  
i jutro żniwa (Iwaszkiewicz 1977, t. II, 293).

Żniwa to czas podsumowania, zbierania kłosów, koniecznego przesilenia procesu dojrzewania. Tu, na samym początku opowieści, Wiktor Ruben tak widzi siebie w drodze do Wilka, jak zwykle nieco z oddalenia:

Przecie jest jeszcze zupełnie młody, skądże te głupie myśli o starości. Ile tam lat minęło, to wszystko jedno. On teraz idzie drogą na Wilko i pogwizduje, jest lato, jest ciepło, czerwiec, koniec czerwca, żniwa za jakie dziesięć dni, może nawet wcześniej, bo pogoda sprzyja. To zawsze wuj tak mówił: <Pogoda sprzyja> (PzW 28).

Żniwa są przeciwieństwem nicości i pustki, ale jest też w nich smutek, a nawet rozpacz. To, co pod koniec pobytu widzi Ruben, przywodzi mi na myśl alegoryczny, eschatologiczny obraz Hieronima Boscha *Wóz z sianem* – nie analizowany z perspektywy szesnastowiecznej ikonologii, lecz w kontekście późniejszych nawarstwień symbolicznych. Wóz nie jest więc w tym odczytaniu całym światem, ale światem jednostki ludzkiej. I nie jest tu istotna, że tak powiem, zawartość wozu, bo i sianokosy, i żniwa podobnie kojarzą się Iwaszkiewiczowi: z pełnią (spełnieniem) i śmiercią. Dojrzałe zboże czeka na gospodarza z kosą, a zżęte siano pachnie trumną.

Powietrze było przejrzyste i fury ze zbożem, jadące na pagórku za ogrodem, wydały się jakby przybliżone przez lornetkę, każde źdźbło sterczało nieruchomo i wyraźnie. Turkot niegłośny wolno poruszających się kół stanowił jedyną, przerywaną muzykę tego popołudnia. Przeraził się tej godziny (PzW 86).

To jeszcze nie śmierć, to smuga cienia, próg dojrzałości. Wiktor ma też coś z młodego kapitana z opowieści Conrada. Sfilmował ją, przypominam, Wajda niedługo przed *Pannami z Wilka*. Głównego bohatera zagrał Marek Kondrat, ale początkowo miał go grać Daniel Olbrychski, w filmie według prozy Iwaszkiewicza – Wiktor Ruben.

To zrozumiałe, że obecny jest cień Conrada. Już po zakończeniu pracy nad opowiadaniem Iwaszkiewicz pisał do żony: „Niepokoją mnie pewne reminiscencje (formalne) conradowskie w *Pannach*, ale myślę, że nikt tego nie zobaczy” (Iwaszkiewiczowie 2014, 134). I faktycznie, do dziś nikt nie zobaczył<sup>11</sup>.

U Iwaszkiewicza momentem granicznym są słowa Rubena: „Lato się we mnie przełamało” (PzW 85), a u Wajdy przełom podkreśla przeprawa promem z brzegu, na którym jest lato, na drugi – całkowicie już jesienny. Ta zmiana pór roku pojawiła się w filmie przypadkowo i wynikała z kalendarza zdjęciowego, ale Iwaszkiewiczowi się spodobała. Nie tylko dlatego, że była ona dobrą ilustracją charakteru i losu Wiktora. Być może autor pamiętał, że opowiadanie zaczął pisać wiosną, czekając na przyjazd pięknego chłopca, a skończył jesienią, gdy wrócił na Stawisko<sup>12</sup>. W scenie finałowej filmu, podobnie jak na początku, pojawia się sam Iwaszkiewicz, pasażer pociągu, którym odjeżdża też Wiktor Ruben – wtedy za oknami wagonu jest już zima. A teraz przypomnijmy bliźniacze opowiadanie, *Brzezinę*. Tam akcja zaczyna się późną wiosną, a kończy pod koniec lipca. I tak mamy wszystkie pory roku.

Niemożliwy jest powrót, tylko natura powraca do swoich form.

Pory roku są dla Iwaszkiewicza miarą czasu.

Śmieją się ze mnie  
że ja jak kalendarz  
ciągle pory roku  
miesiące

Cóż za wielki wynalazek  
że po wiosnie jest lato  
po lecie jesień

A to jest wielki wynalazek  
że dzikie kaczki odlatują  
że bażanty po śniegu  
podchodzą pod dom

że gwiazdy się toczą

Nie śmiejcie się

bo w zwyczajnej pleciance  
wszystkich odmian  
tai się przeczucie  
doskonałości (Iwaszkiewicz 1977, t. II, 427).

Tyle tylko, że człowiek tej doskonałości może mieć tylko cząstkę.

<sup>11</sup> Jarosław Iwaszkiewicz musiał znać *Smugę cienia*, której polski przekład ukazał się w roku 1925. Przedmiotem swego rodzaju sporu rodzinnego była opozycja: Proust – Conrad. Anna Iwaszkiewiczowa była po stronie Prousta, a jeśli *Panny z Wilka* stanowią w pewnym sensie polemikę z autorem *W poszukiwaniu straconego czasu*, to wzmocnić ją mógł właśnie Conradowski akcent, dyskretny sygnał wysłany pod adresem oponentki.

<sup>12</sup> Daty na rękopisie w zbiorach Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie (sygn. 757): Syrakuzy 12 IV 1932, Stawisko 16 IX 1932.

## **Bibliografia:**

- Iwaszkiewicz Jarosław, 1969, *Opowiadania zebrane*, Warszawa.
- Iwaszkiewicz Jarosław, 1977a, *Podróże do Włoch*, Warszawa.
- Iwaszkiewicz Jarosław, 1977, *Wiersze*, t. I, II, Warszawa.
- Iwaszkiewicz Jarosław, 2010, *Dzienniki 1956-1963*, Papiescy A. i R., Romaniuk R. (oprac. i przypisy), Warszawa.
- Iwaszkiewicz Jarosław, 2011, *Dzienniki 1964-1980*, Papiescy A. i R., Romaniuk R. (oprac. i przypisy), Warszawa.
- Iwaszkiewicz Jarosław, Wajda Andrzej, 2014, *Korespondencja*, Strzałka J. (przepisał, oprac., przypisami opatrzył), Warszawa.
- Iwaszkiewiczowa Anna, 1987, *Szkice i wspomnienia*. Do druku podała M. Iwaszkiewicz-Wojdowska, Warszawa.
- Iwaszkiewiczowie Anna i Jarosław, 2012, *Listy 1927-1931*, Bojanowska M., Cieślak E. (oprac.), Warszawa.
- Iwaszkiewiczowie Anna i Jarosław, 2014, *Listy 1932-1939*, Bojanowska M., Cieślak E. (oprac.), Warszawa.

## **O Autorze:**

**Piotr Mitzner** – poeta, biograf, edytor. Ukończył Wydział Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie. Pracował w teatrach, w wydawnictwach niezależnych („Krąg”, „Karta”, „Spółka Poetów”) i w Muzeum Iwaszkiewiczów. Prowadził ośrodek kultury „Koło Podkowy”. W latach 1999-2021 był nauczycielem akademickim (UKSW), a w latach 2000-2018 zastępcą redaktora naczelnego miesięcznika „Nowaja Polska”. Jest członkiem Zarządu Polskiego PEN Clubu. Laureat Nagrody im. Edwarda Csató, Nagrody Craiga, Nagrody Literackiej Fundacji Kultury, Nagrody „Zeszytów Literackich” im. J. Czapskiego. Jest redaktorem serii „Biblioteka Zapomnianych Poetów”, wydawanej przez Ośrodek Brama Grodzka w Lublinie. Nominowany do nagród poetyckich: Silesiusa, Nike, Nagrody Literackiej m. st. Warszawy i Cogito. Laureat nagród Orfeusza (2020) i KOSA (2021). W 2013 roku uzyskał stopień profesora nauk humanistycznych. Zajmuje się twórczością Jarosława Iwaszkiewicza, literaturą lat wojny i okupacji oraz emigracją polską i rosyjską. Mieszka na warszawskiej Pradze.

# || Miłosa dokładność: czytając wiersze Marcina Świetlickiego (zapis eseju mówionego)

|| Loving accuracy:  
reading the poems of Marcin Świetlicki  
(transcript of an oral essay)

|| Paweł Próchniak

|| Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie  
ORCID: 0000-0002-2003-7236

**Abstract:** The author presents a comprehensive interpretation of Marcin Świetlicki's poetry, emphasizing the modeling role of the gesture of opening the poet's creative path and highlighting the key threads and figures of imagination that organize his work. At the same time, he presents a strategy of reading that – performatively, thanks to interpretive passages – resonates with Świetlicki's poetic practice and allows the modalities of his poems to resound, which are founded on the existentially rooted forms of “presence” and related presentations of the “voice” with them. The form of the spoken essay used by Próchniak also serves to capture these registers of the poetry of the author of *Schizma*.

**Key words:** Marcin Świetlicki, contemporary Polish poetry, interpretation

**Streszczenie:** Autor przedstawia całościowe odczytanie poezji Marcina Świetlickiego – kładąc akcent na modelującej roli gestu otwarcia twórczej drogi poety oraz wydobywając kluczowe wątki i figury wyobraźni organizujące jego dzieło. Jednocześnie prezentuje taką strategię lektury, która – performatywnie, za sprawą interpretacyjnych pasażów – wchodzi w rezonans z praktyką poetycką Świetlickiego i pozwala wybrzmieć zwłaszcza tym modalnościom jego wierszy, które ufundowane zostały na egzystencjalnie zakorzenionych formach „obecności” i na związanych z nimi uobecnieniach „głosu”. Uchwyceniu tych rejestrów poezji autora *Schizmy* służy również wykorzystana przez Próchniaka forma eseju mówionego.

**Słowa kluczowe:** Marcin Świetlicki, polska poezja współczesna, interpretacja

## 1.

Nie umiem wygłaszać wykładów. Nie bardzo wierzę w wykład jako formę. Dlatego będzie to rodzaj eseju – mówionego eseju o Marcinie Świetlickim i o jego poezji, ale również o czytaniu wierszy. I będą też wiersze<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Esej jest elementem cyklu *Jawne komplety: lektury oddelegowane, lektury orzekające inaczej* zorganizowanego przez stowarzyszenie Otwarta Rzeczpospolita. Zapis oryginalnej wersji eseju dostępny jest w witrynie: [otwra.org](http://otwra.org) (ścieżka: Jak działamy > Projekty > Jawne Komplety).

**2.**

Marcin Świetlicki to jeden z najwybitniejszych poetów piszących dziś po polsku. Jest też prozaikiem, jest muzykiem, radiowcem, rysownikiem, ale przede wszystkim jest poetą – prawdziwym poetą. I tu pojawia się fundamentalny kłopot, bo o prawdziwej poezji niewiele da się powiedzieć.

**3.**

O prawdziwej poezji niewiele da się powiedzieć, ale można wychodzić jej naprzeciw. Tak jak ona wychodzi naprzeciw nam. Można wciąż ponawiać lekturę. Po raz kolejny sięgać po wiersz. Raz jeszcze zaczynać od początku.

**4.**

Są takie początki, takie otwarcia, po których wiadomo, że oto rzeczywiście zaczęło się coś nowego. Tak bywa z czytaniem wierszy. Tak jest z niektórymi tomami poetyckimi. I takim mocnym otwarciem był książkowy debiut Świetlickiego: tom *Zimne kraje*, który ukazał się niemal trzydzieści lat temu – w roku 1993, w lutym. *Zimne kraje* nie były próbą głosu – jak często bywa z debiutami. To była książka poety w pełni ukształtowanego, dysponującego już wtedy głosem wyrazistym, mocnym, wyprowadzonym z głębi doświadczenia. I może to właśnie najbardziej porusza w *Zimnych krajach* – ta prawda doświadczenia, prawda słów ufundowana na czymś głęboko ludzkim.

**5.**

Są w tej książce słynne kuksańce (jak choćby głośny wiersz *Dla Jana Polkowskiego*), są w niej zgrzyty i szумы, jest jakaś językowa niewygoda, ale jest też pewność słowa, czystość poetyckiego zapisu, czystość i siła frazy, która potrafi uchwycić i oddać prawdę doświadczenia, prawdę spotkania z miłością i ze śmiercią, z grozą codzienności, z jej powszednią tajemnicą, z poczuciem, że zawsze jest coś, co pozostaje dla nas nieczytelne i właśnie ten nieczytelny rejestr naszego świata, ten ton tajemnicy w naszym życiu, wart jest nazwania, uchwycenia, bo tylko tam – w tym innym rejestrze – te komunały, te wydmuszki słów i wartości, w których grzęźniemy na co dzień, tracą swoją moc, odsłaniają swoją fasadowość i wtedy można złapać oddech, poczuć wiatr na twarzy, poczuć wolność, rzeczywistą wolność.

**6.**

Początek lat 90. ubiegłego wieku – czyli moment ukazania się *Zimnych krajów* – to był czas, kiedy uczyliśmy się nowych form wolności, uczyliśmy się na nowo żyć. Gmach realnego socjalizmu runął i wyłaniała się jakaś nowa, nieznaną rzeczywistość – przedpole tego świata, w którym dziś żyjemy. Świetlicki w *Zimnych krajach* umiał znaleźć język, w którym odnajdywał się



nasz świat – język, w którym zyskiwało artykulację nasze poczucie rzeczywistości i nierzeczywistości, nasze doświadczenie spotkania z czymś boleśnie realnym i zarazem nieoczywistym. Świat potrzebuje słów, w których mógłby się odnaleźć. I Marcin Świetlicki – wtedy, w *Zimnych krajach*, i później, w wielu kolejnych tomach – umiał znaleźć te słowa, umiał stworzyć z nich język. Ten język był – i jest – wyrazisty, prawdziwy, dojmujący.

## 7.

Świetlicki mówi głosem osobnym. Ale zarazem właśnie ten osobny, zawsze wymykający się nam poeta potrafił sprawić, że przyjęliśmy jego język za swój, że ten język – jego idiom – stał się częścią kodu genetycznego polszczyzny, że w jakiejś mierze wszyscy jesteśmy z niego. A dzieje się tak może dlatego, że Świetlicki potrafił już wtedy, w pierwszej książce, uchwycić ten dziwny stan niekończących się roztopów, tonącej rzeczywistości, w której wszystko płynie. My też płyniemy, rozpływamy się. I również toniemy. A jednocześnie raz po raz mamy poczucie, że dotyka nas jakaś na pozór „drobna zmiana”, w której – nagle – otwiera się otchłań.

## 8.

W *Zimnych krajach* Świetlicki mówił, że nasz świat jest wnętrzem wieloryba, który nas trawi. A my jesteśmy jak Jonasz, uciekający przed słowem, przed prawdą słowa, przed jego głębią i wagą. I może dlatego jesteśmy też trochę jak Pinokio, któremu wciąż wydłuża się nos (Pinokio – przypominam – podobnie jak Jonasz miał przygodę z wielorybem). Nawiązuję – oczywiście – do wspaniałego wiersza *Jonasz*, który brzmi tak:

Młoda zima, bezśnieżnie. Och, dzisiejszy wieczór  
uczynił z tej ulicy wnętrze wieloryba.  
Byłbym nie zauważył, lecz w sklepie warzywnym  
sprzedawano fragmenty podmorskich zarośli  
– i neony w tej chwili zaczęły wysyłać  
mgłę i wilgoć. Kałuże pełne tranu i krwi.  
Przy krawężniku znalazłem muszelkę  
i poczułem, że jestem  
trawiony (Świetlicki 2011, 34).

Na umiejętności budowania takich obrazów, na umiejętności mówienia z taką przenikliwością o naszym świecie, o naszym doświadczeniu, polega siła *Zimnych krajów*. I tej umiejętności Świetlicki nigdy nie utracił, choć dziś już nieco inaczej buduje swoje wiersze. Dziś bardziej po drodze mu może z Białoszewskim, choć zarazem – mam wrażenie – wciąż nie odszedł daleko od takich swoich mistrzów, jak – choćby – Broniewski, Wojacek czy Bursa.

## 9.

Dobrym przykładem tego przenikania się różnych rejestrów jest tom *Drobna zmiana*, zbudowany z 99 krótkich poezji prozą, które – czytane jako

całość – układają się w hybrydyczny poemat (Świetlicki 2016). Wspominam o tym, żeby raz jeszcze zasygnalizować, że Świetlicki jest również prozaikiem, ale także w prozie – podobnie jak na muzycznej scenie – nie przestaje być poetą. Prawdziwym poetą, czyli kimś, kto sprawia, że nasze codzienne, udreńczone słowa – nasze słowa na posyłki, słowa bez siły i bez wyrazu – zmieniają się w poezję, w prawdę rzeczywistej obecności, w głos kogoś, kogo warto słuchać.

## 10.

Poezję można uprawiać na różne sposoby. Można robić wiersze ze słów i na tym poprzestawać. Można pisać je krwią. Wierszem można pławić się w języku – w jego nieprzebranych możliwościach. Można też wierszem zaglądać pod podszewkę realności, dotykać nim czegoś, co kryje się w ciemności, po stronie nocy, w otchłani. I można z wiersza uczynić miarę ludzkiej formy istnienia, miarę egzystencji.

## 11.

Świetlicki jest jednym z tych poetów, którzy swoje istnienie w świecie mierzą wierszem. I zarazem – wiersz sprawdzają sobą. Jego poezja, owszem, jest sposobem używania języka, ale jest też – głosem. Zapis tego głosu pozostaje śladem życia i zarazem ten zapisany głos należy do treści egzystencji, leży u jej sedna. Dobrze słyszać to zwłaszcza w tekstach, w których wybrzmiewa zabarwiona erotycznie czułość, w zapisach głosu, w których i życie, i miłość są umieraniem, w wierszach, którymi Świetlicki jako poeta mierzy się z miłością i ze śmiercią – z miłosnym żywiołem poezji, która w jakiś tajemniczy sposób podszyta jest umieraniem. W wierszu *Domówienie* brzmi to w ten sposób:

A ona jeszcze nie wie, że piszę o śmierci.  
Ona się jeszcze łudzi, że piszę tu o niej  
(...)  
bo ona jeszcze śmierci nie rozumie.

Bo ona jeszcze nie dowierza, że śmierć  
mi dyktuje (Świetlicki 2011, 266).

I w wierszu *Anioł / trup*:

Powiedz jak rozmawiają  
anioły z trupami,  
ciała eteryczne  
z ciałami umarłych.  
Ty jesteś czysta,  
ja jestem  
po dwudziestu rozwodach.  
Ty jesteś anioł.  
Ja jestem trup (Świetlicki 2011, 344).

Jeszcze mocniej słyhać to w *Korespondencji pośmiertnej* – w wierszu, który jest wymianą listów ze śmiercią. I są to listy miłosne – mówią o niewierności, ale w istocie przemawia w nich pragnienie bezgranicznego oddania. Ta korespondencja brzmi tak:

Otóż: w jakiś tam sposób nie byłem ci wierny;  
istniał świat. A to rozprasza. Ja budziłem się  
i żyłem, dotykałem, jadłem, rozmawiałem,  
piłem wino i grałem w ludzkie gry, jeździłem  
koleją i pozowałem do zdjęć, rozproszyłem się,  
wybacz.

Otóż: w jakiś tam sposób nie byłem ci wierna,  
byłam zajęta w innych miejscach, w innych  
ludziach, prócz ciebie miałam pory roku,  
zwierzęta, drzewa, wojny, dzieci, wielką przestrzeń  
do ogarnięcia. Dopiero teraz zostanę przy tobie,  
wybacz.

I teraz będzie wszystko? Nie będzie niczego.  
Kapelusze i dachy, korony drzew, wieże,  
drogi i tory kolejowe, rzeki – stąd widziane  
rozplyną ci się zaraz. Pozwoliłam sobie  
zrobić dopisek na twojej kartce pocztowej,  
wybacz (Świetlicki 2011, 107).

I jeszcze jedno przytoczenie, z *Piosenki umarłego*:

Umarły. Ale ten, co w ciebie,  
jest żywy. Ale ten, co śpiewa,  
jest umarły, jest żywy. Wystarczy, że szepniesz  
jego imię. Wystarczy, że ty go obrysujesz dłonią.  
Bo przecież ty (Świetlicki 2011, 129).

Ktoś, kto mówi w takich wierszach, ktoś, kto mówi za ich sprawą, pamięta, że poeta jest upiorem, że jest umarłym pośród żywych. I jeśli sądzi, że żywą poezję robi się z życia, to wie też, że życie sączy się z martwych słów. Dziwny paradoks. Niepokojący.

## 12.

Mówiąc inaczej, przenosząc ten paradoks na inny poziom: Świetlicki wie, że żywa twarz poety jest maską. Można by powiedzieć: maską pośmiertną, gdyby ta maska w pierwszym rzędzie nie była teatralnym rekwizytem. To dlatego autor *Schizmy* nie stroni od scenicznego gestu, od wiersza, który jest niczym kostium – romantycznego buntownika, dekadenta, galerownika wrażliwości, poety przekłętogo, upiora. Ktoś, kto mówi w wierszach Świetlickiego, bywa „podobny śmiertelnie” (Świetlicki 2011, 155) do realnego poety w czarnym podkoszulku – stojącego na scenie, skrytego za papierosem. Ale jest też widmem, wyjawia się ze snu, pełga w ciemności niczym dogasający żar – jak w wierszu *Wstęp do nocy*:

syczy, rusza się  
bezwiednie po dnie, we dnie  
i w nocy (Świetlicki 2011, 375).

Tak nakreślona postać jest żywym odbiciem kogoś, w kim groza realnej egzystencji zestraja się z powagą prawdziwego istnienia. To dlatego jest jak –

ostatnie wierzgnięcie,  
które zastygło, powstrzymane światło (Świetlicki 2011, 375).

I właśnie to światło nie daje poecie wytchnienia. To ono – jak mówi Świetlicki:

wybrało i nie dało  
wyboru, mną krzyczy,  
a burza porządkuje  
litery, słowa, zdania (Świetlicki 2011, 353).

Za sprawą tego dotknięcia poeta – ten z wierszy Świetlickiego i sam Świetlicki – układa usta do krzyku, pozwala wybrzmieć czemuś władczemu, co przemawia językiem rozpętanych żywiołów, językiem nawałnicy.

### 13.

Od tego krzyku, którym rządzi dziwna składnia burzy, tchnie powagą spraw fundamentalnych – powagą i grozą czegoś, co zwykle zagadujemy wielkimi słowami, przesłaniamy koturnowym stylem i łatwym patosem. Dla Świetlickiego ważny jest żart, w wierszach (i w prozie) nie stroni od kpiny, od kąśliwej ironii, ale nie ucieka przy tym od tonacji serio, nie porzuca spraw śmiertelnie poważnych. Unika jednak wysokiego stylu, rzadko bywa patetyczny. I wyrzeka się wielkich słów. Wyrzeka się ich, bo pamięta, że z wielkich słów układa się zwykle złe wiersze, że styl wysoki łatwo staje się stylem koturnowym. Pamięta też, że to z żonglowania wielkimi słowami, z wycierania sobie nimi ust rodzi się ta piana frazesów, która nas zalewa i dusi. To dlatego jego wiersze o tym, co najważniejsze, szukają oparcia w doświadczeniu, zakorzeniają się w żywym nurcie egzystencji, dlatego ironiczna lekkość istnienia zestraja się w nich z powagą tego, co najprostsze i najgłębiej ludzkie – jak w życiu.

### 14.

Dobrze to wybrzmiewa choćby w wierszu *oblężenie*, w jednej z jego wersji:

Nie opuścimy tej kawiarni!  
Na znak wierności przykładamy usta  
do wielokrotnie zostawianych śladów  
szminki na filiżankach.

Jeśli ojczyzna nie przysłała tu z nami  
– to jesteśmy gotowi nazwać ojczyznę

Miłosna dokładność: czytając wiersze Marcina Świetlickiego (zapis eseju mówionego)

to miejsce. Ojczyzna jest, krąży  
na zewnątrz. Dopiero teraz chce nas<sup>2</sup>.

Świetlicki – piszący takie wiersze – ma zapewne w pamięci słynne zdania z *Czarnej wiosny* Słonimskiego:

Ojczyzna moja wolna, wolna...  
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada<sup>3</sup>.

Pamięta je i podejmuje ich gorzką tonację, ale dobrze też rozumie, że brzmi w nich ton fałszu, bo w istocie poeta polszczyzny wciąż dźwiga tamto teatralne przebranie, tamten płaszcz romantycznego wieszczka i zarazem wciąż nosi młodopolską pelerynę. To dlatego Świetlicki z takim uporem będzie starał się sprostać roli – roli nieobecnego, umarłego, upiora. Dlatego biografię przekształca w legendę, mąci swój obraz, komplikuje wizerunek współczesnego poety. Dlatego mówi z wielu miejsc jednocześnie. Dlatego stara się być zawsze gdzie indziej, niezmiennie nie tam, gdzie chcemy go widzieć.

## 15.

Świetlicki to najgłośniejszy twórca z kręgu „bruLionu” (związany z pismem w czasach, gdy prowadziło ono swoje obrazoburcze kampanie), to frontman rockowej grupy „Świetliki” (i kilku innych progresywnych formacji muzycznych), to artysta kultowy, otoczony aurą buntu, nieprzystosowania, prowokacji, swoją twórczość sytuujący konsekwentnie poza głównym nurtem kultury, w przestrzeni zjawisk undergroundowych, na obrzeżach literatury (w autorskim komentarzu do tomu *Nieczynny* powie nawet przekornie, że jego wiersze to „wulgarne piosenki”) (zob. Świetlicki 2003, 52). Ale zarazem ten sam Świetlicki to pisarz ze szkolnych podręczników, mocno już obecny w dziejach nowoczesnej poezji (i żaden minister nic na to nie poradzi). Wciąż pozostaje buntownikiem i outsiderem, wciąż wymyka się opisującym go formułom, umiejętnie schodzi z linii strzału krytyki literackiej, a zarazem jest czytany szeroko i uważnie, nagradzany, dobrze zadowolony w medialnym krajobrazie (przez wiele lat współpracował z kilkoma rozgłośniami radiowymi, z „Gazetą Wyborczą”, w telewizji publicznej prowadził najważniejszy w swoim czasie program kulturalny – „Pegaz”). Aż nie bardzo chce się wierzyć. Poeta przeklęty i pisarz ze szkolnego podręcznika, radykalny outsider i postać medialna – dwa w jednym: ogień i woda, życie i śmierć, krew i papier. To napięcie bywa nieznośne. Brak mu miary. Jest dramatyczne i deprymujące. I jest też – poruszające. Również dlatego, że Świetlicki na scenie, wykrzykujący do mikrofonu zdania, w których wybrzmiewa boleśnie twarda, rzetelnie rozpoznana współczesność, Świetlicki narzucający nam swój język, swoją śmiertelną powagę, swój grymas niezgody i gorzki humor, to ten sam poeta, który spisuje na kartkach

<sup>2</sup> Cytuję za autorskim rękopisem, który jest w moim posiadaniu.

<sup>3</sup> Słonimski A., 1970, *Poezje zebrane*, Warszawa, s. 62. Poemat *Czarna wiosna* ukazała się w Warszawie w roku 1919 i tuż po publikacji został skonfiskowany przez cenzurę.



kalendarza intymne wyznania – przejmujące, dotykające do żywego. Jego poezja bywa obsesyjna i bywa błazeńska. Niekiedy jest poruszająco czuła. Niekiedy – przeszywa ją chłód. Jeśli potrafi kochać, to potrafi też oddać głos nienawiści. Jeśli opowiada o czymś, co jest jasne i proste, jeśli nie boi się naiwnego spojrzenia, to umie też spojrzeć z ukosa, cedzić słowa przez zęby. I umie wytrwale podążać za czymś niejasnym, co je poprzedza, za czymś, co jest uprzednie wobec wiersza i zarazem toruje mu drogę – biegnie przed nim w ciemność, w którą każdy prawdziwy wiersz tak czy inaczej się zagłębia.

## 16.

Świetlicki dotyka rzeczywistości z niezwykłą siłą. Wydobywa z niej dramatyczny i bolesny ton. Dotyka życia – każe mu brzmieć w wierszu, dyktuje mu słowa, narzuca formę. Pisze z głębi namiętności. I dlatego obstaje przy tonacji rozdźwięków. Dlatego nie godzi się na gadaninę poręcznych, gładkich formuł – powtarzanych z wyrachowania albo dyktowanych przez lęk. Dlatego pisał w poruszającym – i na pół programowym – wierszu zatytułowanym *Początek*:

Lód z chmur na miasto świeci.  
Krawężniki białe  
ostatnią bielą.

Z aptek zapach gruźlicy. Kwiat bez nazwy na szybie  
ze światła i zarzków  
zrobiony.

Nie opowiadam historii, drzę. Niebawem  
spadnie błoto (Świetlicki 2011, 73).

To drżenie, zapisywane przez poetę, jest neurotyczne. I jest też – ekstazyjne. Tak się drży pod dotknięciem zimnego oddechu istnienia.

## 17.

Świat wierszy Świetlickiego to świat przeniknięty tym zimnym tchnieniem, świat dziwny i groźny, odkrywany przez lęk i nadwrażliwość. I jest to też świat o zmaconej topografii – odwrócony, widziany od innej strony. W centrum tego świata sytuują się miejsca tak nieoczywiste, tak dojmujące, że można o nich mówić jedynie na przekór, językiem zaprzeczeń. Choćby tak –

Powiedziałem: znam takie miejsce,  
gdzie przychodzą umierać koty.  
Zapytałem: chcesz je zobaczyć?  
Odpowiedziała: nie chcę.

Powiedziałem: jest czyste i ważne.  
Powiedziałem: jest jasne i pierwsze.

Miłosna dokładność: czytając wiersze Marcina Świetlickiego (zapis eseju mówionego)

Zapytałem: chcesz je zobaczyć?

Odpowiedziała: nie chcę (Świetlicki 2011, 565).

Takie miejsca zwykle pozostają ukryte. Trwają bez czasu, zakopane – jak mówi Świetlicki – „w śniegu, śmieciach, śmierci” (Świetlicki 2011, 189). Jest w nich coś z piwnicznego mroku, coś z tajemnicy piwnic, które pamięta się z dzieciństwa. I które snią nam się później pod różnymi postaciami. Wspominam o piwnicach, bo piwnice dzieciństwa odgrywają w wyobraźni Świetlickiego ważną rolę. W jednej z nich wciąż czeka ta sterta butwiejących resztek, o której mowa w piosence sprzed lat:

Jeżeli się bez obaw włoży rękę  
w sam środek butwiejących resztek  
– można namacać maleńkie serduszko,  
wiecznie poruszający się początek (Świetlicki 2011, 78).

To wiersz z tomu *Schizma* – kilka stron dalej w tej książce jest taki passus:

Znalazłem dzisiaj słaby puls,  
tłukący się czasami pod podłogą  
– przywarłem całym ciałem (Świetlicki 2011, 94).

Takie chwile, precyzyjnie ułożone w przestrzeni – przydarzają się rzadko. Również na tym polega ich wyjątkowość. Można je dostrzec w obszarze codzienności, w konkretnym miejscu i czasie, ale zjawiają się tylko na moment. Wynurzają się z ciemności niczym dreszcz. I wtedy przez ułamek chwili rysują się ostro, mają kontur wiersza.

## 18.

Doświadczenie takiego miejsca mać poczucie rzeczywistości, odbiera głos, wytrąca z istnienia, budzi z uspienia spowijającą nas przepaść. Ale to właśnie w tym bolesnym doznaniu spadania w otchłań – w doznaniu zatury, w poczuciu zagubienia – otwiera się przestrzeń intensywności, przestrzeń zorientowana erotycznie, utkana z dotknięć, poprzesywana nicią dreszczy, otwarta na inną formę istnienia, na inną realność, na doznanie przełamującej się nocy. Jak choćby w wierszu *Wtorek, marzec*:

powoli warstwy, coraz więcej warstw,  
warstwa cienia pod ręką nad ciałem, powoli faktura,  
powoli szorstkość  
niebo się odsłania,  
rozdziela jak kurtyna,  
widać jasną jamę (Świetlicki 2011, 195).

Tak zjawia się coś, co – jak pisze Świetlicki – „gdzieś jest, bo musi być” (Świetlicki 2011, 130). I w poszukiwaniu tego „gdzieś” i tego „jest” schodzi się w głąb „jasnej jamy” i zarazem w ciemność, w odmęt ciemności. Jak na przykład w wierszu *Południe*:

Z rozpalonego ogrodu do piwnicy: noc.  
Wszystko się zgadza: tu w piwnicy kwiaty  
już się zamknęły, liście zaszły czernią.  
Coś jest pod nocą, pod piwnicą, coś.  
Ostateczna dojrzałość (Świetlicki 2011, 80).

Takie schodzenie w głąb to jednocześnie ruch wstecz, pod prąd, na odwrót – ruch wywracający wszystko podszewką do góry. Jak w wierszu *Półmetafizyka*:

Piwnica wywleczona w pełne słońce, śródmieście,  
wywrócone kieszenie,  
wywrócone kieszenie, biustonosz na krześle,  
w płonieniu czarna plamka, w czarnej plamce przejście,  
to tędy (Świetlicki 2011, 183).

Czym jest to „tędy”? Gdzie prowadzi? Nie jestem pewien, ale mam wrażenie, że wiedzie do wnętrza paradoksu, na którym wspiera się wszystko, co jest, całe istnienie. To zamykające wiersz „tędy” wskazuje w stronę czegoś, co trwa jak czarna plamka w polu widzenia, trwa, gdy – jak mówi Świetlicki – „Wszystko inne dokoła płonie” (Świetlicki 2011, 198). Ale to „przejście” – to wygłosowe „tędy” – biegnie też w sam środek ognia, w głąb obszarów o wywrotowej naturze. Biegnie tam, gdzie otwierają się „przestrzenie stokrągłe potężniejsze” (Świetlicki 2011, 99). Jak je opowiedzieć? Może tak:

To jest jak rewolucja, gdy jeszcze spod dymu  
nie dostrzegasz rumowisk, nikt nie liczył jeszcze  
trupów, a korytarzem biegnie ktoś, ma jeszcze  
nie całkiem rozwinięty sztandar, wrzeszczy  
coś, co coś oznacza jeszcze.

To jest coś w tym rodzaju (Świetlicki 2011, 198).

Coś nagłego. Coś, co jest – ważne i pierwsze. I jest jak sam początek rewolucji. Jak to nazwać? Nie wiem, nie jestem pewien, choć czytam te wiersze od lat. Nie wiem i dlatego powtarzam za Świetlickim:

Na razie musi mi wystarczyć miłosna dokładność,  
z jaką przyglądam się (Świetlicki 2011, 86).

I właśnie to miłosne przywarcie do istnienia sprawia, że niekiedy nurtująca poezję Świetlickiego intuicja pojawia się na samej powierzchni wiersza. Zyskuje intymny kontur – oszczędny, poprowadzony pewną ręką. Przebija się przez pokłady ironii. I brzmi niezwykle mocno. Jak choćby wtedy, gdy poeta wyznaje:

W listach zimno i czarno. Uświadamiam sobie:  
jedynie pośredniczę. Żalą się do Boga.  
Stoję na wielkim wietrze, wiatr przewiewa przeze mnie.  
Moja wina (Świetlicki 2011, 65).

I w tej samej dykcji:

Jeśli to prawda,  
że mówi przeze mnie szatan  
- Bóg się zlituje  
i wyrwie mi język (Świetlicki 2011, 250).

To poruszające zdania. Z podziwem myślę o ich odwadze i uczciwości, o sile wpisanego w nie pragnienia. I o tym, co przyzywają. Nie chcę nazbyt mocno akcentować religijnego tonu tych fraz, ale mam wrażenie, że trudno nie mieszać do nich Boga. Choćby tego, który nie słyszy i milczy, ale palcami, na migi daje znaki -

Przez dziurę w dachu przemawiało niebo,  
poprzez niebo natomiast przemawiały ptaki,  
ptakami przemawiały ręce Boga  
głuchoniemego. Wszelka dobroć  
pochodzi od głuchoniemych (Świetlicki 2011, 77).

Gdybym miał to ująć nieco ostrożniej, powiedziałbym, że w zapleczu tych fraz (w otaczającym je kontekście) sytuuje się przeczucie czegoś, co obdarza czułością, przyprawia o wzruszenie, sprawia, że powaga nie ciąży, wręcz przeciwnie - pozwala udźwignąć ból, łagodzi rozpacz, przydaje sił miłości i nadziei. To przeczucie przywodzi na myśl obrazy nagie i czyste, emanujące wewnętrznym światłem - jak te z wiersza *Polska*: „i kiedy ona idzie ze mną przez most, jest śliczna, wieje lodowaty wiatr, jest śliczna, (...) i kiedy dziadek umiera, a ja ukradkiem podpisuję się gwoździem na trumnie” (Świetlicki 2011, 68). Te obrazy mówią o czymś, co trwa, choć płonie na wietrze, trwa, choć jest kruche i płochliwe. I przechowują coś, bez czego nie sposób żyć. Świetlicki napisze o tym - ujmując te słowa w nawias, jakby w obawie, że i tak wyjawia zbyt wiele:

(tego nie wypowiem, ale to jest,  
jest!) (Świetlicki 2011, 585).

## 19.

Tym mocnym, powtórzonym dwukrotnie „jest” mógłbym zakończyć mój mówiony esej. To niewypowiedziane „jest” dobrze oddaje istotę tego, co starałem się powiedzieć. Dodam jednak jeszcze kodę - rzucającą światło na to, co w tym mówionym eseju wybrzmiało. Mam nadzieję, że wybrzmiało.

## 20.

Prawdziwe wiersze zawsze są pojedyncze, niepowtarzalne - jak każdy z nas. Poezja jest formą osobności. I zwykle bywa samotną wędrówką. W tej wędrówce poeta przede wszystkim sam sobie wychodzi naprzeciw. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy pewnie odnajduje drogę - wie którą, trzyma za kark właściwe słowa. Ale niekiedy słowa nie znajdują drogi, nie umieją

powiedzieć, wpadają w bezdech. I wtedy wiersz zaczyna szukać kogoś, komu może oddać głos, bez kogo nie jest w stanie sobie poradzić. W napisanym przez Świetlickiego *Wierszyku dla Piotra* brzmi to tak:

Wiesz chciałbym się podzielić tyle się przydarza.  
Wiesz nie mam podzielności uwagi toteż kiedy jem  
pałę i piję czytam piszę i  
oglądam telewizję nie mogę w tym czasie  
nikogo kochać. Nie bierze mnie polityka bo nie mam  
podzielności uwagi musiałbym przestać żyć.  
Wiesz chciałbym ci powiedzieć.  
Ale nie mam którejdy (Świetlicki 2011, 167).

Tytuł *Wierszyk dla Piotra* podpowiada, że można ten utwór czytać w kluczu biograficznym – jako wypowiedź skierowaną do kogoś konkretnego i bliskiego poecie. Ten ktoś mógłby spełnić rolę powiernika – można by się z nim podzielić czymś ważnym, czymś, co warte jest powiedzenia, gdyby nie fundamentalny kłopot wskazany w ostatnim wersie: „nie mam którejdy”. W adresacie *Wierszyka dla Piotra* wolno więc widzieć przyjaciela, któremu chciałoby się powiedzieć, że życie wciąż się przydarza i żąda wyłączności, że spełnia się bez reszty w żywiole prywatnym, że co prawda trwa na antypodach polityki (jest jej przeciwieństwem), ale zarazem wyklucza miłość – każe miłości mieszkać w innym czasie, poza granicami codziennych czynności, nigdzie. Tym wszystkim jednak nie sposób się podzielić. Nie można nawet napisać o tym wiersza. Pozostaje dedykowany wierszyk – sztambuchowy zapis, jak wpis w pamiętniku. I poczucie, że trzykrotnie powtórzone „Wiesz” jest w istocie wyrazem bezradności. W tym poruszająco bezradnym „Wiesz” otwiera się perspektywa na to, co nie może stać się przedmiotem wiedzy, bo nie może zostać powiedziane, a nie można powiedzieć (i wiedzieć), bo nie ma którejdy.

## 21.

*Wierszyk dla Piotra* oparty jest na prostym koncepcie. Inicjalna fraza mówi o pragnieniu podzielenia się z kimś nowinami, opowiedzenia o tym, co się myśli i czuje. Ma też w sobie nutę intymności, bo każe pamiętać, że „podzielić się” to również „wyznać” i „powierzyć”. Ale zarazem zdanie otwierające wiersz trzeba rozumieć dosłownie: żeby oddać się jednocześnie życiu i miłości, trzeba by dokonać podziału siebie, a przynajmniej mieć na tyle podzielną uwagę, by móc rozdzielić ją pomiędzy odmienne formy istnienia – pomiędzy życie i miłość. Problem polega na tym, że zawsze jest się wyłącznie po swojej stronie – całkowicie w tym, czym właśnie się jest, bo nie można równocześnie być i nie być. Ta ułomność to jednocześnie rodzaj daru pozwalającego skupić całą uwagę na rzeczach, które właśnie nas absorbują. Wtedy stajemy się tym, co nas pochłania, i przedmiot naszej pasji (miłości albo lektury) udziela nam swojego istnienia, przydarza się, staje się darem losu i zagarnia nas na wyłączność.



## 22.

Na wyłączność ma nas to, czemu oddajemy się bez reszty. Poeta oddaje się wierszom – wiersze oddaje czytelnikom. Jakby dopiero za ich sprawą miał którądy powiedzieć. Jakby zapisane słowo dopiero w lekturze znajdowało drogę – przebijało się przez ciszę, zyskiwało artykulację. Nie każda lektura potrafi temu sprostać. Nie zawsze ma w sobie dość przenikliwości. Niekiedy nie starcza jej odwagi i pasji. Ale rozstrzygające jest chyba skupienie – ta szczególna forma braku podzielności uwagi. To właśnie skupienie sprawia, że wiersz może nami zawładnąć, że staje się wszystkim, czym jesteśmy. Również ono pozwala podzielić się – być sobą i słowem, sobą i kimś, kto słowem odpowiada na słowo, jak ma to miejsce w trakcie czytania, w trakcie prawdziwej lektury. Możliwość udzielenia takiej odpowiedzi przydarza się – jest darem. Dzięki niej nie tylko wiersz odnajduje swoje którądy. Odnajduje je także czytelnik. Tym właśnie jest czytanie – zwłaszcza czytanie wierszy. I tym jest wolność, której poezja nam udziela.

### **Bibliografia:**

Ślonimski Antoni, 1970, *Poezje zebrane*, Warszawa.

Świetlicki Marcin, 2003, *Nieczynny*, Warszawa.

Świetlicki Marcin, 2011, *Wiersze*, Kraków.

Świetlicki Marcin, 2016, *Drobna zmiana*, Kraków.

### **O Autorze:**

**Paweł Próchniak** – literaturoznawca, antropolog literatury, krytyk literacki. Badacz poezji oraz zagadnień pamięci kulturowej i wyobraźni symbolicznej. W kręgu jego zainteresowań pozostaje twórczość pisarzy polskiego modernizmu (od przedpola Młodej Polski po współczesność), poezja XX wieku, literatura najnowsza oraz sztuka interpretacji. Zajmuje go zagadnienia antropologii słowa, długiego trwania form literackich i powiązanych z nimi figur wyobraźni, przekształcenia dokonujące się w obrębie imaginariusza nowoczesności, problematyka mitu i transgresji, egzystencjalny wymiar literatury oraz fundamentalna nieoczywistość związanego z nią sensu. Przewodniczący Rady Dyscypliny Literaturoznawstwa Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Redaktor kwartalnika „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” (Instytut Sztuki PAN). Członek prezydium Polskiego PEN Clubu i Komitetu Nauk o Literaturze PAN, zarządu Sekcji Autorów Dzieł Naukowych Stowarzyszenia Autorów ZAiKS oraz Rady Fundacji im. Zbigniewa Herberta. Redaktor serii wydawniczych „Rozprawy Literackie” (IBL PAN) i „Granice wyobraźni” (Wydawnictwo Pasaż). Inicjator ogólnopolskiej akcji społecznej „Podaruj wiersz”. Juror nagrody poetyckiej Silesius. Przewodniczył jury nagrody literackiej Nike. Wieloletni współpracownik Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, gdzie m.in. kieruje

Pracownią Antropologii Słowa. Pomysłodawca i współorganizator licznych konferencji i seminariów naukowych (m.in. cyklu *Opowiedzieć* – poświęconego refleksji nad pamięcią o Szoa), a także „Miasta Poezji” w Lublinie oraz kierunku studiów *Teksty kultury i animacja sieci* (KUL). Współorganizator SchulzFestu i Drugiej Jesieni w Drohobyczu (od roku 2017). Pomysłodawca i redaktor naczelny witryny: [stronypoezji.pl](http://stronypoezji.pl). Autor dziewięciu książek poświęconych literaturze polskiej. Ostatnio opublikował *Promieniowanie tła. Szkice o wierszach i czytaniu* (2020).

# Czytać bez granic. O *Zdążyć przed Panem Bogiem* w szkole

Reading without limits. About *Zdążyć przed Panem Bogiem* (To be on time before God) at school

Joanna Roszak

Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk  
ORCID: 0000-0002-4203-8010

**Abstract:** The author discusses Hanna Krall's reportage in the light of its presence in the school didactics of the Polish language (removal from the reading list, its return, presence in the matura exam sheets). She considers a power of the book: it is one of the few readings that activates students emergence. With this on mind she also points to the paths that can be taken during Polish language classes in a secondary school.

**Key words:** reportage, Krall, Edelman, Polish language didactics

**Streszczenie:** Autorka omawia reportaż Hanny Krall w perspektywie jego obecności w szkolnej dydaktyce języka polskiego (usunięcie z listy lektur, powrót ta nią, obecność w arkuszach maturalnych). Uważa go za książkę ratunkową: to jedna z niewielu lektur aktywujących uczniowską emergencję. Wskazuje także na tropy możliwe do podjęcia podczas zajęć języka polskiego w szkole ponadpodstawowej.

**Słowa kluczowe:** reportaż, Krall, Edelman, dydaktyka języka polskiego

*Mądre powiedzenie: „Pióro jest potężniejsze niż miecz”. Ekstremiści boją się książek i piór. Przeraża ich moc edukacji. (...) Pozwólcie nam wziąć nasze książki i długopisy. One są naszą najpotężniejszą bronią. (...) Jedno dziecko, jeden nauczyciel, jeden długopis i jedna książka mogą zmienić świat.*

Malala Yousafzai

*Musimy uczyć w przedszkolach, szkołach, na uniwersytetach, że zło jest złem, że nienawiść jest złem i że miłość jest obowiązkiem<sup>1</sup>.*

Marek Edelman

Po wydrukowaniu w marcu 1975 roku w „Odrze” wywiadu *Sposób umierania*, przeprowadzonego przez Hannę Krall z Markiem Edelmanem (tekst ów stał się załącznikiem przyszłego reportażu *Zdążyć przed Panem Bogiem*),

<sup>1</sup> *L'Odio e l'Orgoglio* [Nienawiść i pycha]. Z Markiem Edelmanem rozmawia Włodek Goldkorn, Wiszniewska N. (przeł.), „L'Espresso”, 15 stycznia 2005.

do doktora zadzwoniły jego dzieci. Wspominał o tym w rozmowie prowadzonej przez Joannę Szczęsną:

Nie możesz wciąż wspominać tego koszmaru. Trzeba myśleć o tym, co jest dziś, o przyszłości”. Ale wtedy już mnie męczono, żebym jednak opowiadał dalej. W końcu stało na tym, że będę mówił o przeszłości i teraźniejszości, o getcie i o medycynie, o śmierci, ale też o ratowaniu życia, o byciu bojowcem ŻOB i byciu lekarzem (Bereś, Burnetko 2019, 523)<sup>2</sup>.

Tytuł artykułu przyszedł mi do głowy, gdy słuchałam rozmowy Joanny Podolskiej, dyrektorki Centrum Dialogu imienia Marka Edelmana w Łodzi, właśnie z synem doktora, tym, który czterdzieści lat temu apelował do ojca: przestań wspominać koszmar getta, myśl o przyszłości. Aleksander Edelman, współreżyser filmu z 2021 roku, zatytułowanego *Eksterminacje*, zestawiającego ludobójstwo w Rwandzie z Holokaustem europejskich Żydów, wspominał, że książkę ojca *Getto walczy* (wydaną w 1945 roku nakładem CK Bund) znalazł, gdy miał około dwunastu lat, gdzieś za innymi grzbietami, w drugim rzędzie biblioteczki. O udziale ojca w powstaniu w getcie warszawskim więcej niż od niego samego wiedział od matki. Alina Margolis-Edelman, która jeździła na misje z Lekarzami bez Granic, stała się tą, od której czerpał informacje na temat losu Tutsi. Być może w każdej profesji można znaleźć pracujących bez granic. W takim właśnie kontekście, jak formuła ta wybrzmiewa w nazwach organizacji: Dziennikarze bez Granic, Lekarze bez Granic – myślę o nauczycielach bez granic. Podobny kurs obierają nauczyciele, którym daleka jest „tyrania lekcyjna, despotyzm w myśleniu” (Bortnowski 1998, 15).

Omawiając obecność reportażu Hanny Krall w szkole, bazuję na własnych doświadczeniach nauczycielskich. Uważam go za książkę ratunkową: to jedna z lektur aktywujących uczniowską emergencję. A nauczyciele bez granic niewątpliwie sięgali po nią także wówczas, gdy znikła z listy lektur – mieli poczucie, że nie można pracować tylko w obrębie podstawy programowej i wymagań egzaminacyjnych, że młodzieży należy się lepsza edukacja. Nadal starają się oni znajdować szczeliny czasowe, by omawiać książki i tematy widziane jako niewygodne, jak wątek polskiego antysemityzmu w kraju bez Żydów, jak temat działaczy i działaczek na rzecz pokoju w miejsce omawiania bohaterów wojen.

Tekst ów znalazł się na liście lektur szkolnych w 1989 roku, po transformacji ustrojowej, i stał się jedną z najważniejszych lektur polonistycznych dla wielu osób z „moich roczników”.

Nauczycielka czy nauczyciel każdorazowo zadaje sobie pytanie: „Co chcę przekazać, czytając tekst z klasą”. Reportaż Krall daje możliwość rozmowy: o postawach, o byciu przyzwoitym, o tym, jak przezwyciężać bezsilność, o niebezpieczeństwie milczenia i niebezpieczeństwie jednej historii<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Cytując, używam skrótu E i wskazuję numer strony.

<sup>3</sup> Nawiguję do tytułów wystąpień Clinta Smitha i Chimamandy Adichie z platformy TED.

(bo Edelman to nie tylko Żyd, to również więcej niż dowódca powstania w getcie). Książka pozwala rozmawiać o esencji człowieczeństwa, o *tikun olam* (naprawianiu świata), mechanizmach powstawania zła i dobra.

Większość szkolnych czytelników przy reportażu *Zdążyć przed Panem Bogiem* ma „serce rozumiejące” (używam formuły Alaina Finkielkrauta). „Lekturę potraktowałem serio, z uwagą, jakiej wymaga rozszyfrowywanie zagadek świata” – pisze Finkielkraut, a uczniom i uczennicom polskich szkół ponadpodstawowych nie dość często stworzono arenę dla formowania podobnych myśli. Cytuję fragment biografii *Edelman. Życie. Do końca* Krzysztofa Burnetki i Witolda Beresia:

Staszek Dutka, nauczyciel polskiego z Warszawy, polecając tę książkę uczniom, napisał między innymi, że choć mówi ona o śmierci, pozwala lepiej zrozumieć życie (E, 531).

Hanna Krall wspominała:

Poloniści zlecali młodzieży opisanie istoty powołania lekarza na przykładzie doktora Judyma i doktora Edelmana albo porównanie „sztuki umierania” w *Pieśni o Rolandzie* i *Zdążyć...* (E, 531).

Latem 2007 roku Minister Edukacji Roman Giertych zmierzał do wymazania z listy lektur maturalnych *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Ostatecznie książka znalazła się poza listą lektur dla zdających egzamin dojrzałości od 2015 roku. Wraca do tego spisu dla rocznika, który w 2023 roku zdawać będzie pierwszą maturę w – chciałoby się powiedzieć: kolejnej – nowej formule. Pozostaje aktualnym pytanie, jak tę książkę omawia się w szkole.

W 2010 roku fragment książki Krall znalazł się w arkuszu maturalnym z języka polskiego na poziomie podstawowym – uczniowie dokonywali wyboru między tematem opartym na reportażu Krall lub fragmencie Molierowskiego *Świętoszka*. Temat brzmiał: „Na podstawie podanego fragmentu utworu Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* przedstaw przemysłenia Marka Edelmana o możliwościach godnego życia w czasie Zagłady i różnych poglądach na temat godnej śmierci”.

Jan Assmann twierdzi, że grupa społeczna staje się wspólnotą pamięci (Assmann 2009, 71). Może nią stać się także klasa szkolna. Niemiecki badacz zauważa przypisanie pamięci do członków zbiorowości oraz owej pamięci niepełną przechodność (Assmann 2009, 71), ponieważ pamiętanie opiera się „na konkretach” (Assmann 2009, 69). Lekturę reportażu Hanny Krall rozumiem jako próbę zachowania ciągłości tego, co miało zostać rozbite i zasłonięte podczas Zagłady. Kiedy brakuje świadków, kolejne książki objaśniają świat. Wspólne czytanie zawsze może być oddolnym działaniem odpominającym, upamiętniającym, edukacyjnym. Opiera się ono na założeniu, że owe treningi pamięci mają charakter epigenetyczny, że zapiszą się w pamięci czytelników.



Moje wyjściowe założenia przy omawianiu tej lektury streszczę w czterech punktach.

1. Proces oddziaływania Edelmana może ukształtować uczennice i uczniów do (współ)pracy i zaangażowania. Książka Hanny Krall staje się rzeczniczką czytania. Wiele z pozostałych lektur nie jest dostosowanych do zainteresowań młodzieży, które nie mają narzędzi, by podążać za nimi i z nimi. *Pana Tadeusza* czytają dwunasto- i trzynastoletnie dzieci w szkole podstawowej, a więc przy zaprogramowanym radykalnym niezrozumieniu i pod jego presją.
2. Owa książka kronikarki Holokaustu pozwala na edukację nie znad (z katedry), ale edukację „z” uczniami i uczennicami.
3. *Zdążyć przed Panem Bogiem* jest jedną z lektur, które wyzwalają rozmowę o rzeczach najważniejszych, ponadto reguluje polonistyczny wykres EKG, którego hasłami uczyniłam: **E**dukację na rzecz pokoju, **K**rall, **G**łówne prawdy życia.

Edukacja na rzecz pokoju jawi się tak samo istotna w przestrzeniach konfliktowych, jak i tych wolnych. Żyjemy na kontynencie, na którym toczy się kolejna wojna, kontynencie wypychania uchodźców, stanów wyjątkowych, mierzymy się z globalnym problemem pandemii koronawirusa i kryzysami psychicznymi narastającymi także wśród młodych osób. Ten istotny instrument prewencyjny, jakim jest edukacja pokojowa, winien być wykorzystywany od pierwszych spotkań dziecka z instytucjami edukacyjnymi.

Witold Bereś i Krzysztof Burnetko w biografii *Edelman. Życie. Do końca* określają *Zdążyć przed Panem Bogiem* „słynną relacją na temat wybuchu powstania w getcie”, a jej wydanie: „Momentem przełomowym dla pamięci o powstaniu” (E, 520-521)<sup>4</sup>. Wielokrotnie cytują fragmenty dla zilustrowania tez, czyli traktują tekst jako dokument (E, 325). Na przykład: „Hannie Krall opowie, że raport [dla przedstawicieli podziemnych partii politycznych] składał rzeczowo, by nie rzec – beznamiętnie” (E, 361). Przypominają też genezę tekstu Krall. W 1973 roku jako reporterka „Polityki” jedzie do Łodzi:

Jechałam nie do Edelmana, tylko do jakiejś fabryki, żeby napisać reportaż. Weszłam do fabryki, była tam nuda okropna, pomyślałam: „Za jakie grzechy mam się tam męczyć?” i poszłam sobie do kawiarni.

Wzięłam gazetę. Przeczytałam, że profesor Jan Moll przeprowadził pionierską operację serca. Nie miałam co robić tego dnia, więc poszłam do kliniki dowiedzieć się od profesora, co to za niezwykle lekarskie wydarzenie. Chodziło o zrobienie

<sup>4</sup> Stał się także cezurą w twórczości Krall. Anna Tatar zauważała: „W wywiadach prasowych na pytania o formułę własnego pisarstwa Hanna Krall konsekwentnie odpowiada, że jest reporterką. Od momentu rozmowy z Markiem Edelmanem i książki *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1977) skupiła się na przedstawianiu zagłady Żydów, a także ich przedwojennego życia w Polsce i losów osób ocalałych po wojnie”. A. Tatar, *Wobec ocalałych i ich opowieści. Elementy warsztatu reporterskiego Hanny Krall*, „Pamiętnik Literacki” 2016, nr 3, s. 93. V. też: K. Janowska, P. Mucharski, *O nienormalności świata. Wywiad z H. Krall*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 13 oraz M. Cieślak, *Grecka tragedia i różowe pióra Hanny Krall*, „Newsweek” 2009, nr 20.

„bypassu w stanie ostrym” – opowiadała reporterka Helenie Zaworskiej w książce *Rozmowy z pisarzami*. – Profesor wszystko mi wytłumaczył i dodał, że dziennikarze często przekręcają sprawy, na których się nie znają, więc byłoby dobrze, gdybym po napisaniu reportażu pokazała go dla sprawdzenia doktorowi Edelmanowi.

Napisałam, pojechałam ponownie do Łodzi i po raz pierwszy w życiu spotkałam się z Edelmanem. Nic o nim nie wiedziałam, poza tym, że był jednym z przywódców powstania w getcie warszawskim.

Usiedliśmy, przeczytał mój tekst o pionierskiej operacji, nie znalazł błędów, trwało to kwadrans. Ale skoro umówiliśmy się w Grand Hotelu, w kawiarni, kawa jeszcze nie wypita, trzeba jakoś porozmawiać.

Zastanawiałam się, co by tu powiedzieć, i zaczynam, że moja redakcja, czyli „Polityka”, mieści się na dawnym terenie getta. „Pan był w getcie, prawda” – mówię. „Byłem – odpowiada. „Ja pracuję blisko ulicy Anielewicza. Znał pan może tego Anielewicza osobiście?”. „Znałem”. Zapytałam: „Jaki on był”. „Chodził w harcerskim mundurku, grał na bębnie i lubił dowodzić”. Nie wierzyłam własnym uszom... Pomyślałam: On mówi o legendarnym przywódcy powstania, swoim dowódcy...

Mówi, jak było, nic go nie obchodzi, jak „należy” mówić. Jeśli jest w nim więcej takich zdań... Nie rozmawiałam z nim dłużej, bałam się go spłoszyć<sup>5</sup>.

(...) potem Krall skojarzyła, że jednak spotkali się wcześniej. (...): – Tuż po wojnie Edelman przyjechał do Otwocka do domu dziecka, który prowadziła Luba Bielicka-Blumowa, żona Abraszy Bluma.

Byłam wtedy dzieckiem i ledwie pamiętam tę wizytę: miał wąsik, utykał i był witany przez dorosłych z wielkim szacunkiem (E, 522).

Reportaż o przeszczepie, zatytułowany *Ktoś musiał być pierwszy*, ukazał się w „Polityce” 24 lipca 1971 roku. W 1973 roku Krall opublikowała w „Polityce” wywiad z profesorem Janem Mollem pt. *Innej szansy ci chorzy nie mieli*. Profesor wspominał, że to doktor Edelman ośmielił go do przeprowadzenia tych przełomowych operacji. W marcu dwa lata później Krall powierzyła „Odrze” dwudziestostronicową rozmowę z Edelmanem, zatytułowaną *Sposób umierania*.

Po tym jak jej rozmówca sygnował list przeciw zmianom w konstytucji, jego nazwisko znalazło się na indeksie, a kolejne rozmowy nie zyskały cenzorskiego pozwolenia na druk. Zbigniew Kubikowski uparcie zabiegał o tę zgodę i wreszcie w czterech następujących po sobie numerach tego wrocławskiego miesięcznika, od kwietnia do lipca w 1976 roku, ukazują się kolejne rozdziały<sup>6</sup>. Jeszcze jeden cytat z książki Burnetki i Beresia:

W grudniu 1976 roku władze postanawiają jednak ukrócić promowanie bohaterów niemających oficjalnego poparcia, takich jak Moczarski i Edelman. Mimo protestów redakcji Zbigniew Kubikowski zostaje usunięty z funkcji naczelnego. W proteście

<sup>5</sup> Fragment pochodzi z: H. Zaworska, *Gra w jasne i ciemne. Rozmowa z Hanną Krall*, w: *Dobrze, że żyłem. Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 2002.

<sup>6</sup> „Nalegającym był sam Julian Strykowski i w końcu Edelman oswoił się z pomysłem. Ale kiedy w 1976 roku podpisał list przeciw zmianom w konstytucji PRL, jego nazwisko znalazło się na indeksie. O ile więc pierwsza rozmowa nie wywołała reakcji cenzury, to już w marcu 1976 władze wstrzymały druk numeru z następnym tekstem Krall o Edelmanie.

Pisarka wspomina:

– Zadzwoił z Wrocławia Zbyszek [Kubikowski – JR], że są kłopoty. (...)

Kiedy Edelman dowiedział się o problemach z cenzurą, miał powiedzieć Krall: *Wiedziałem, że ta książka nigdy się nie ukáže* (E, 523).

przeciwko czystce na okładce pisma jedyny raz w historii zamiast zapowiedzi tekstów, które ukażą się w kolejnych numerach, pojawia się pusta plama (E, 524)<sup>7</sup>.

Książka ukazała się w 1977 roku w Wydawnictwie Literackim w Krakowie<sup>8</sup>. Nie oddano jej nawet do korekty, długo ją w planach wydawniczych ukrywano. Cenzura wniosła tylko jedno zastrzeżenie, do fragmentu o Januszu Korczaku – (cyt. za E, 527). Krytycznie o niewynoszeniu zasług Starego Doktora pisano też w kilku recenzjach, zarówno w Polsce, jak i w Izraelu.

Już 12 grudnia 1977 w „Polityce” ukazała się recenzja Tadeusza Drewnowskiego:

Książka Hanny Krall wyrosła z pracy dziennikarskiej, lecz jej najbardziej ambitne granice daleko przekroczyła. To już nie jest najlepszy bodaj wywiad czy najbardziej nawet sensacyjny reportaż. (...) A więc po prostu literatura, literatura w nieczęstym wydaniu (cyt. za: E, 528).

W maju 1980 Teatr Popularny w Warszawie wystawiał *Zdążyć przed Panem Bogiem* w reżyserii Kazimierza Dejmka. W kolejnym roku w Teatrze Faktu TVP wyemitowano wersję Andrzeja Brzozowskiego – ze Zbigniewem Zapasiewiczem w roli Edelmana<sup>9</sup>.

\*\*\*

**„Nosileś tego dnia sweter z czerwonej puszystej wełny”.**



**Elżunia pamięć godność Mordechaj Anielewicz 400 tysięcy śmierć automatyzm Głód Profesor serce lekarz Pola Lifszyc numerki życia miłość pacjenci Władysław Szlengel Jurek Wilner Ruth Stroop Mira bunkier przy Milej spektralność Treblinka kadysz Waclaw Krystyna Kraheńska**

<sup>7</sup> „-Jak się Pani zdecydowała pisać o Marku Edelmanie?

- Ja się na nic nie zdecydowałam. Nasze drogi się skrzyżowały i nie miałam innego wyjścia. To prosta historia, nieproste w niej jest to, że ja byłam pierwszą osobą, która wpadła na pomysł napisania książki. W Łodzi jest wielu świetnych dziennikarzy. Nie rozumiem, dlaczego żaden z nich tej książki nie napisał” (w rozmowie z Jackiem Binkowskim).

„Gdybym wówczas wiedziała tyle o getcie i powstaniu, ile potem się dowiedziałam z licznych książek, kronik, raportów, świadectw – nigdy nie ośmieliłabym się przystąpić do rozmowy z Edelmanem. Byłabym sparaliżowana tematem. Ale ja byłam swobodna, bo nie przygniatał mnie ciężar wiedzy, którą zdobyłam później. Gdybym przeczytała książki, które dzisiaj znam, musiałabym wziąć je pod uwagę, konfrontować jakieś fakty, miejsca, daty... Utonęlibyśmy w szczegółach. Na szczęście nic nie wiedziałam i dzięki temu książka jest taka, jaka jest – o najważniejszym” (w rozmowie z Heleną Zaworską) (E, 525).

<sup>8</sup> „Krall wspomina też, jak musiała pod stołem kopać w kostkę [Andrzeja] Kurza [szefa Wydawnictwa – JR], kiedy ten chciał namawiać Edelmana, by przynajmniej dopóki książka nie trafi do księgarń, wstrzymał się z okazywaniem poparcia dla opozycji – inaczej władze bez wątpienia wstrzymałyby druk: – Wiedziałam, że kiedy Marek usłyszałby taką sugestię, wściekłby się i na przekór momentalnie podpisał kolejny protest” (E, 527).

<sup>9</sup> Później ukazał się film Jolanty Dylewskiej *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* (1993).

Pierwsze zdanie książki Hanny Krall odsyła do swetra, jaki miał na sobie bohater reportażu w dniu wybuchu powstania w getcie warszawskim (E, 303). „Nosileś tego dnia sweter z czerwonej puszystej wełny”. Sweter ów staje się analogonem tekstu, elementem autotematycznym. W książce przeplata Krall los przywódcy powstania i lekarza. Kolejne wątki (będę je na potrzeby tego artykułu nazywała nitkami), jakie przetyka przez utwór, niczym włóczkę kłębka, splata ciasno we wzór. Tylko pozornie zostają one rozproszone, rozszczepione, bo reportaż Krall jest tworzony tyleż techniką ścisłego tkania, co kolażu i montażu, jak protohipertekst.

Tkanie odnieść można także do arachnologii i ukutej przez Nancy K. Miller przenośni kobiecego pisania jako tkania sieci pajęczej oraz silnej symbiozy z tworzywem (zob. Miller 2007, 487-513; Szczuka 2003, 27-45), jako przeżywania i przeprowadzania pisania także przez ciało, z zawieszonym dystansem. Niech ilustrację dyferencji między Krallowskim pełnym zespoleniem podmiotu-pisarki-tworzywa oraz Edelmanowskiego wycofania z tekstu i beznamiętności służy poniżej przytoczona sytuacja. Obawiała się Krall, że jej rozmówca się rozmyśli, nie zdecyduje na kolejne spotkanie, nie zgodzi na druk książki (zob. E, 526). Kiedyś w mieszkaniu na Kole opowiedział jej historię o córce, która dostała tzw. numerka na życie. Matka nie potrafiła się z nią rozstać i córka odpychała ją: „No, mamó, idź już, idź już”. Oddaję głos Hannie Krall, pajęczycy:

Zacząłam płakać. On opowiadał, chodząc po pokoju. Przystanął i spojrzał z politowaniem: no, moje dziecko, myślałem, że jesteś dorosła. No, kochanie, z tobą nie da się normalnie rozmawiać... Przestraszyłam się, że przestanie opowiadać, i uspokoiłam się. Kiedy potem czytał gotowy tekst – był zaskoczony. Był to inny język niż w jego relacji *Getto walczy*. Był to język, którym opowiadał, ale zaskoczyło go, że tak można pisać. Z początku ta forma go drażniła, potem stopniowo się z nią oswoił (E, 526-527).

Wróćmy do swetra z pierwszej strony reportażu. Ryszard Kapuściński o detalach na temat ubioru, tego, „co stało na stole, co było widać przez okno”, pisał: „wszystkie te szczegóły urealniają świat, czynią go czytelnym i prawdziwym”<sup>10</sup>. Czerwony sweter znajduje zatem odniesienie także do żywotności pamięci (bo przecież takie szczegóły, znaczące (por Krall 2022), osadzają się w pamięci przy intensywnych doznaniach) – deheroizacją powstania. Sama Krall wspominała o tym, że nigdy nie słyszała, by ktoś w ten sposób opowiadał o wojnie, bez patetycznych tonów (E, 525-526):

W mojej książce po raz pierwszy opowiadaliśmy żydowskie dzieje językiem oswojonym, używanym przez każdego. Można było tym normalnym, cichym głosem powiedzieć, że Ruth miała brzoskwiniową cerę, ale strzelała do siebie siedem razy i zmarowała w ten sposób sześć nabo... W pierwszym zdaniu książki o bohaterze getta

<sup>10</sup> Ryszard Kapuściński, fragment odczytu z okazji przyznania Hannie Krall Nagrody im. Samuela Lindego, Getynga, 18.03.2001. Cyt. za: B. Marzec, *Hanna Krall, Życie i twórczość*, culture.pl

писаłam o czerwonym swetrze, który miał na sobie. Znaczyło to, że nie będzie pozy pomników (w rozmowie z Katarzyną Bielas).

Nie krzyczał, relacjonował zduszonym głosem, bez patosu. Uzwyczajnił największe dramaty. W niczym nie przypominało to zmitologizowanych wspomnień kombatantów wojny (w rozmowie z Teresą Sołtysiak) (E, 526)<sup>11</sup>.

Zamysł kompozycyjny reportażu nosi cechy chiralne – ściegi gettowy i lekarski nie dają się na siebie nałożyć poprzez obrót, ale są symetryczne. Prześledźmy zatem, jak przetykane zostają kolejne nitki, wątki.

### **Nitka 1: Sweter (szczegóły urealnijające świat)**

„Nosileś tego dnia sweter z czerwonej puszystej wełny” (Krall 1997, 5)<sup>12</sup>.

„Ja wiem, że ty lubisz takie kawałki, pewnie dlatego wspomniałem o tym” (K, 5).

Na tej samej stronie pojawia się data: 19 kwietnia, kiedy to obudziły Edelmana strzały i wtedy się ubrał.

### **Nitka 2: Elżunia**

„Jak zaczęli strzelać, powiedział, że ma córkę w klasztorze, w Zamościu, że on nie przeżyje tego, ja przeżyję, więc mam zająć się po wojnie tą córką” (K, 6).

„Z Elżunią? Odnalazłem ją zaraz po wojnie.

– Gdzie jest?

– Nie ma jej. Wyjechała do Ameryki. Jacyś bogaci ludzie zaadoptowali ją i bardzo kochali. Elżunia była piękna i mądra. A potem popełniła samobójstwo” (K, 65).

„Amerykański ojciec pytał doktora Edelmana, dlaczego to zrobiła. Nie umiał odpowiedzieć, chociaż to była Elżunia, córka Zygmunta, Zalmana Frydrycha, który mówił: *Ja nie przeżyję tego, ale ty przeżyjesz, więc żebyś pamiętał, że w Zamościu, w klasztorze, jest moje dziecko...*” (K, 108).

### **Nitka 3: Pamięć (i efekt Rashomona)**

„W ogóle coraz mniej rzeczy już pamiętam.

O każdym z moich chorych potrafiłbym ci opowiedzieć dziesięć razy więcej” (K, 6).

„No nie, chwileczkę. Waclaw mówił o miesiącu, pan Grabowski – o dwóch tygodniach...

*Dokładnie pamiętam, że był tam tydzień*” (K, 100).

<sup>11</sup> Zapisywała ręcznie, notowała wszystko, nie miała magnetofonu (E, 526). „Trzy dni to trwało. Wódeczka i szło. Tam, gdzie nie dodawała swojej puenty, to jest w porządku. Więc ja odpowiadam za to, co sam mówię, a za puenty już nie”.

<sup>12</sup> Dalej używam skrótu K i wskazuję numer strony.



#### **Nitka 4: Godność**

„Ważne było przecież to, że się strzela. To trzeba było pokazać. (...) Temu innemu światu, który nie był niemieckim światem, musieliśmy pokazać” (K, 7).

„To jest straszna śmierć, kiedy się idzie tak spokojnie na śmierć. To jest znacznie trudniejsze od strzelania” (K, 37).

„Widziałem kiedyś na Żelaznej zbiegowisko. Ludzie tłoczyli się na ulicy dokoła beczki – zwyczajnej drewnianej beczki, na której stał Żyd. Był stary, niski i miał długą brodę. Przy nim stało dwóch niemieckich oficerów. (...) I ci Niemcy długimi krawieckimi nożycami obcinali Żydowi po kawałeczku jego długą brodę, zaśmiewając się do rozpuku” (K, 38).

„Wtedy zrozumiałem, że najważniejsze ze wszystkiego jest nie dać się wepchnąć na beczkę. Nigdy, przez nikogo. Rozumiesz?” (K, 38).

Typując najważniejszą nić *Zdążyć przed Panem Bogiem*, wskazałabym właśnie tę, godnościową. Znaczące, że zmarły w 2022 roku Jerzy Szperkiewicz w reportażu *Wróć przed nocą* napisał o innych ludziach, o innym miejscu, czyniąc książkę żony, Hanny Krall, punktem odniesienia:

Absurdalne pragnienie noszenia broni krótkiej, które zawładnęło dorosłymi, koresponduje z relacją Marka Edelmana o getcie warszawskim (...). To skojarzenie z gettem wcale nie jest odległe: niemłodzi Polacy kresowi, tacy jak stryj Kaźmierz, nie mogli już bronić niczego poza godnością osobistą (Szperkiewicz 2021, 32-33).

**Nitka 5: Anielewicz (Mordka, Mordechaj)** – farbowanie skrzeli sprzedawanych ryb (K, 7 oraz K, 14, K, 91)<sup>13</sup>.

#### **Nitka 6: 400 tysięcy**

Od 22 lipca 1942 roku na Umschlagplatz – niegdyś plac przeładunkowy – w Warszawie spędzano Żydów i stąd wywożono do obozu Zagłady w Treblince (dziś wiele źródeł podaje liczbę ponad 300 tysięcy, Edelman mówi o 400 tysiącach).

„Myślę, że jeden spalony chłopak robi większe wrażenie niż czterysta tysięcy, a czterysta tysięcy większe niż sześć milionów” (K, 8).

„Odprowadziłem czterysta tysięcy ludzi na ten plac. Widziałem betonowy słupek, który teraz widzisz” (K, 12).

„(...) stać tam codziennie przez sześć tygodni, aż te czterysta tysięcy ludzi przejdzie obok niego w drodze do wagonów”.

<sup>13</sup> Od kiedy w 1972 roku Krall poznała Edelmana, chodzili razem w rocznicę śmierci Anielewicza na miejsce, gdzie zginął. Ona przynosiła znicz, on wypowiadał nad nim coś w jidysz. Dla Edelmana najważniejsze było, że „dzięki *Zdążyć przed Panem Bogiem* świat (...) poznał nazwiska żobowców” (E, 536). Nazwisko Anielewicza świat sobie utrwalił.

„Proponowali, żebym przyjechał. Ale ja odprowadziłem na Umschlagplatz czterysta tysięcy osób. Ja sam, osobiście. Wszyscy przechodzili koło mnie, kiedy tam stałem przy bramie...” (K, 39).

„ - Mówiliśmy, że trzeba się było krzątać.

- Krzątałem się więc koło Umschlagplatzu (...)” (K, 44).

„I tak stoisz przy tej bramie przez całe życie” (K, 80).

„Wiesz, kiedy człowiek odprowadza innych ludzi do wagonów, to może mieć z Nim później parę spraw do załatwienia. A wszyscy przechodzili koło mnie, bo stałem przy bramie od pierwszego do ostatniego dnia. Wszyscy, czterysta tysięcy ludzi przeszło koło mnie” (K, 80-81).

„1: 400 000.

Po prostu śmieszne.

Ale każde życie stanowi dla każdego całe sto procent, więc może ma to jakiś sens” (K, 109).

**Nitka 7: Jürgen Stroop** (K, 85).

**Nitka 8: Mira** - dziewczyna Anielewicza (K, 9).

**Nitka 9: Bunkier przy Miłej 8 maja 1943** - samobójstwo osiemdziesięciu osób (K, 9).

**Nitka 9: Ruth** - zmarnowała sześć naboí (K, 9).

**Nitka 10: Śmierć**

„Nie denerwowałem się - pewnie dlatego, że właściwie nic nie mogło się zdarzyć. Nic większego niż śmierć, zawsze chodziło przecież o śmierć, nigdy o życie” (K, 9).

„Chodziło tylko o wybór sposobu umierania” (K, 13).

„(...) kiedy się dobrze zna śmierć, ma się większą odpowiedzialność za życie” (K, 34) - w kontekście ryzykownej operacji serca.

Estetyczna śmierć (K, 18).

**Nitka 11: TAMTA strona** (aryjska) i karuzela (K, 10).

„Że ten mur jest tak wielki - i nic, żadna wieść nigdy się o nas nie przedostanie” (K, 10).

**Nitka 12: Chodzenie po współczesnej Warszawie - spektralność**

„Ja stałem. Dokładnie tu, tylko brama była wtedy drewniana” (K, 10).

**Nitka 13: Głód**

„Słuchaj, moje dziecko. Czy ty wiesz, czym był chleb w getcie? (K, 11).

Badania nad głodem doktor Teodozji Goliborskiej (K, 20).

Waga od 30 do 40 kg (K, 21).

**Nitka 14: Treblinka** - (K, 11).

Akcja 22 lipca 1942 (K, 12).

**Nitka 15: Adam Czerniaków**

Samobójstwo Czerniakowa (K, 12).

„(...) mieliśmy do niego żal. Uważaliśmy, że nie powinien był” (K, 49).

-Wbocznej alejce- „Inżynier Adam Czerniaków, Prezes Getta Warszawskiego, zmarł 23 lipca 1942” - i fragment wiersza Norwida (K, 74).

**Nitka 16: Kadysz** (K, 75).

**Nitka 17: Wacław, Jan Karski** (K, 15, K, 87).

**Nitka 18: Język reportażu, element autotematyczny**

„Słuchaj - mówi - będziemy musieli teraz uważać. Będziemy starannie dobierali słów” (K, 15).

„Wracam do sprawy rozważnego dobierania słów” (K, 17).

„Teraz musi nastąpić dygresja o zawale przedniej ściany serca z blokiem prawej gałązki” (K, 29).

„Straciliśmy wątek przy reflektorze. Choć, prawdę mówiąc, nie jestem pewna, czy w ogóle istnieje tu jakiś wątek.

- To niedobrze?

- Dlaczego? Dobrze. Przecież nie piszemy historii. Piszemy o pamiętaniu” (K, 65).

**Nitka 20: Krystyna Kraheńska** (K, 18).

**Nitka 21: Kanibalizm w getcie** - Rywka Urman odgryzła kawałek ciała swojego nieżyjącemu dziecku

**Nitka 22: Profesor** (K, 23) - mowa tu o kardiochirurgu, profesorze Mollu (jego nazwisko nie pada w reportażu).

24 lipca 1971 roku - jak piszą Burnetko i Bereś - „znana już wówczas reporterka Hanna Krall” opublikowała w „Polityce” reportaż zatytułowany *Ktoś musiał być pierwszy*. Komentują: „Dziś na podstawie tego tekstu

najlepiej można odtworzyć przebieg kolejnego przełomowego zabiegu z udziałem Edelmana” (E, 505-506). W Szpitalu im. Madurowicza przeprowadzono wówczas pierwszą operację naczyń wieńcowych w Polsce na ostro. Edelman wraz z Elżbietą Chętkowską i Joanną Żuchowską zdecydowali się napierać na profesora Jana Molla, by operacja się odbyła. W reportażu Krall występuje on zawsze jako Profesor. I jeden z przypisów, którego młodzież szkolna rzeczywiście potrzebuje. Ów powiedział zresztą o Edelmanie: „mówił (...) przekonująco, a poza tym on jest szalenie uparty...”.

### **Nitka 23: Serce**

Operacja na sercu (K, 24, K, 27, K, 29).

**Nitka 24: Żonkile** (K, 39).

**Nitka 25: Luba Blumowa** (K, 42).

**Nitka 26: Gwałt** (K, 43).

### **Nitka 27: Janusz Korczak**

„O Korczaku wiedzą wszyscy, prawda? Korczak był bohaterem, bo poszedł z dziećmi dobrowolnie na śmierć”.

### **Nitka 28: Pola Lifszyc**

„A Pola Lifszyc – która poszła ze swoją matką? Kto wie o Poli Lifszyc? A przecież ona, Pola, mogła przejść na aryjską stronę, bo była młoda, ładna, niepodobna do Żydówki i miała sto razy więcej szans” (K, 44).

Dzięki reportażowi Krall bezimienni otrzymują imię. Otrzymuje je Pola Lifszyc. Gdy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN zorganizowało spacer, którego trasa opierała się na zapisach z reportażu Krall, autorka otworzyła ową przechadzkę słowami: „Chciałabym, aby opowiadali państwo uczniom o tych postaciach, które pojawiają się w mojej książce, a o których młodzież nie dowie się z podręczników”<sup>14</sup>. Pod Pomnikiem Bohaterów Getta opowiedziała historię Poli Lifszyc, która biegła za kolumną ludzi pędzonych na Umschlagplatz, za matką. „Bardzo proszę, żebyście pamiętali o Poli Lifszyc” – apelowała Krall.

**Nitka 29: Numerki życia** (K, 45).

<sup>14</sup> Początek trasy wiódł przez Trakt Pamięci Męczeństwa i Walki Żydów – ulicami: Zamenhofska, Lewartowskiego, Miła, Dubois, Stawki i Dzika. Przy Pomniku Bohaterów Getta autorstwa Natana Rapoporty, pomniku poświęconemu Szmulowi Zygielbojmowi, przy pomniku zbudowanym na ruinach bunkra przy ulicy Miłej 18, przy poszczególnych tablicach pamięci wzdłuż Traktu Męczeństwa i Walki Żydów, a także przy pomniku Umschlagplatz oraz zaznaczonej granicy getta warszawskiego przy ulicy Dzikiem.

**Nitka 30: Bycie razem**

„O to właśnie chodziło: żeby był ktoś, kto gotów jest zasłonić twój brzuch własną ręką, jeśli zajdzie potrzeba” (K, 47).

**Nitka 31: Pacjenci**

**Wilczkowski** (K, 49).

- Wszystkie historie o ludziach, które opowiadasz - prawie wszystkie - kończą się śmiercią.

- Tak? Bo to są tamte historie. Te, które ci opowiadam o pacjentach, kończą się przecież życiem” (K, 65).

**Nitka 32: Abrasza Blum** (K, 64).

**Nitka 33: Stasia - dziewczyna Edelmana** (K, 65).

**Nitka 34: Andrzej Wajda** (K, 69).

**Nitka 35: Sen sąsiadki** (K, 76).

**Nitka 36: Lekarz - przedłużenie działań w getcie, etos pracy**

„Dlaczego zostałeś lekarzem?

- Bo musiałem nadal robić to, co wtedy robiłem. Co robiłem w getcie. W getcie za czterdzieści tysięcy ludzi - tylu było w kwietniu 1943 roku - podjęliśmy decyzję. Postanowiliśmy, że nie pójdą dobrowolnie na śmierć. Jako lekarz mogłem odpowiadać za życie przynajmniej jednego człowieka - więc zostałem lekarzem” (K, 77).

„- Dlaczego właściwie musisz odpowiadać za życie ludzkie?

- Pewnie dlatego, że wszystko inne wydaje mi się mniej ważne” (K, 79).

**Nitka 37: Zdążyć**

„Pan Bóg chce już zgasić świeczkę, a ja muszę szybko osłonić płomień, wykorzystując Jego chwilową nieuwagę. Niech się pali choć troszkę dłużej, niż On by sobie życzył” (K, 80).

**Nitka 38: Jurek Wilner** (K, 92, K, 95, K, 97).

„Jurek Wilner był ulubieńcem matki przełożonej - blondyn z niebieskimi oczami, przypominał jej wywiezionego do niewoli brata. Rozmawiali więc często - ona mu mówiła o Bogu, on jej o Marksie - a kiedy wyjeżdżał do Warszawy, do getta, z którego miał już nie wrócić, pozostawił jej najcenniejszą rzecz, jaką posiadał: zeszyt z wierszami” (K, 92).





„Wolność ma i musi mieć swoją cenę”<sup>16</sup>.

„Niezależnie od tego, kim jest bity – trzeba z nim być. Trzeba dać mieszkanie bitemu (...). Trzeba się tego nie bać i być przeciwko tym, którzy biją”<sup>17</sup>.

„Nie wolno być biernym wobec zła. Obojętny świadek, który odwrócił głowę, też jest odpowiedzialny; na całe życie pozostanie skalany złem, którego starał się nie widzieć” (*Marek Edelman...*, 14)<sup>18</sup>.

„Tam, gdzie jest opresja, zawsze znajdują się powstańcy”.

„Musimy uczyć w przedszkolach, szkołach, na uniwersytetach, że zło jest złem, że nienawiść jest złem i że miłość jest obowiązkiem” (*Marek Edelman...*, 150).

„Nie pozwól sobie poczuć się ofiarą, bo ofiara upodabnia się do kata i marzy, by zamienić się z nim na miejsca” (*Marek Edelman...*, 62).

## 2. Ćwiczenie związane ze wskazaniem kontekstu.

Oto treść zadań ogłoszonych w dokumencie „Komunikat dyrektora Centralnej Komisji Egzaminacyjnej z 1 września 2021 r. w sprawie listy jawnych zadań w części ustnej egzaminu maturalnego z języka polskiego w roku 2023”.

### **Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem***

1. Literatura faktu jako źródło wiedzy o przeszłości. Omów zagadnienie na podstawie książki *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall. W swojej odpowiedzi uwzględnij również wybrany kontekst.
2. Świadectwo heroizmu – obraz egzystencji i walki Żydów w getcie warszawskim. Omów zagadnienie na podstawie książki *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall. W swojej odpowiedzi uwzględnij również wybrany kontekst.
3. Ile jest warte ludzkie życie? Omów zagadnienie na podstawie książki *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall. W swojej odpowiedzi uwzględnij również wybrany kontekst.
4. Świat za murem – perspektywy życia w okupowanej Warszawie. Omów zagadnienie na podstawie książki *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall. W swojej odpowiedzi uwzględnij również wybrany kontekst.
5. Zagłada z perspektywy świadka i uczestnika wydarzeń w getcie. Omów zagadnienie na podstawie książki *Zdążyć przed Panem*

<sup>16</sup> *A Divided Kosovo Would Please No One*, Sawicka P. (przeł.), „New York Times” 21 kwietnia 1999, s. 22. Cyt. za: *Marek Edelman. Książka do pisania*, 2019, Sawicka P. (wybór tekstów), Kraków – Budapeszt – Syrakuzy 2019, s. 4.

<sup>17</sup> *Nadzieja czyli radość z okruchów*. Z Markiem Edelmanem rozmawiają Katarzyna Janowska i Witold Bereś, „Tygodnik Powszechny”, 20 sierpnia 1995.

<sup>18</sup> Na s. 195 autorka wyboru wyjaśnia: „Przestroga dla wszystkich powtarzana w różnych sformułowaniach przy okazji spotkań publicznych, wywiadów dla mediów oraz w prywatnych rozmowach. Tu: w wieczornej rozmowie z Mirosławem Sawickim w listopadzie 2008 roku”.

*Bogiem* Hanny Krall. W swojej odpowiedzi uwzględnij również wybrany kontekst.

6. Dwie perspektywy wyścigu w walce o życie – wojenna i powojenna. Omów zagadnienie na podstawie książki *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall. W swojej odpowiedzi uwzględnij również wybrany kontekst.
7. Ponieważ przy każdej odpowiedzi abiturient jest zobowiązany sięgnąć po kontekst, owocnym będzie otwarcie na ten obszar.

### **Kontekst historycznoliteracki:**

Krall jest i dziennikarką, i pisarką. Refleksja na temat genologii utworu na pewno stanie się elementem cyklu lekcji na temat lektury. Mamy przed sobą książkę o pamiętaniu oraz o pisaniu reportażu<sup>19</sup>. Dlaczegożby nie prześledzić ewolucji pogranicznego gatunku, jego nasiąkania prozą narracyjną i następnie oddziaływania na prozę?

**Kontekst teoretycznoliteracki:** tu rozmowa na temat hipertekstowości reportażu, szerszej klasyfikacji genologicznej utworu.

### **Kontekst literacki:**

Być może przytoczony wcześniej tekst Wilnera („A dziś krzykiem noc nad czarną rzeką / podważyłem jakby trumny wieko”) brzmi echem pacyfistycznej powieści Haliny Górskiej. Czytała ją na przykład Irit Amiel, w innym getcie, i pisała tak: „*Nad czarną wodą* Haliny Górskiej. Ta książka ma szalony wpływ na waszą grupę. Książka, która na sekundę przed katastrofą usiłuje przekonać was, tych z wyrokiem śmierci na prawym ramieniu, że świat jest planetą braterstwa” (Amiel 2014, 62).

Na 10. stronie edycji, z której korzystam (z wydawnictwa a5), padają słowa: „Mur sięgał tylko do pierwszego piętra. Już z drugiego widziało się TAMTĄ ulicę. Widzieliśmy karuzelę, ludzi, słyszeliśmy muzykę i strasznie się żeśmy bali, że ta muzyka zagłuszy nas i ci ludzie niczego nie zauważą”. Te słowa reportażu Krall warto oświetlić esejem Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* i wierszem Czesława Miłosza *Campo di Fiori*. Ponadto: warto sięgnąć po wiersz Jerzego Ficowskiego, w którym centralny staje się ten sam czasownik, co w tytule książki Krall i słynnej wypowiedzi Edelmana o płomieniu świeczki:

Nie zdołałem ocalić  
ani jednego życia

nie umiałem zatrzymać  
ani jednej kuli

więc krążę po cmentarzach  
których nie ma

<sup>19</sup> Krall pisze o kwiatach, które dostawał Edelman w każdą rocznicę wybuchu powstania w getcie warszawskim, z wyjątkiem 1968 roku. „Nic takiego nie mówiłem. Nie, dostawałem zawsze” (E, 498).

szukam słów  
których nie ma  
biegnę  
na pomoc nie wołaną  
na spóźniony ratunek  
chcę zdążyć  
choćby poniewczasie.

Ostatnie słowa reportażu brzmią:

1: 400 000.

Po prostu śmieszne.

Ale każde życie stanowi dla każdego całe sto procent, więc może ma to jakiś sens (K, 109).

Za kontekst posłużyć może również wiersz Wisławy Szymborskiej *Obóz głodowy pod Jasłem*: „Historia zaokrąglą szkielety do zera. / Tysiąc i jeden to wciąż jeszcze tysiąc. / Ten jeden jakby go wcale nie było” (Szymborska 2010, 80-81).

**Kontekst biograficzny:** trajektoria biograficzna Edelmana<sup>20</sup>, dziecięca historia Hanny Krall, która podczas wojny straciła wielu najbliższych, a jednak mówiła, że nie zamieniłaby dzieciństwa na żadne inne, „dzięki niemu coś rozumiem z tego świata. Dzięki niemu wiem, czym jest strach, wiem, czym jest odwaga” (Ogiolda 2001).

**Kontekst historyczny:** działalność Oneg Szabat

**Kontekst mitologiczny:** Prometeusz

**Kontekst biblijny:** Hiob

**Kontekst społeczny:** współczesny antysemityzm

Przy nim może szczególnie warto prześledzić drabinę uprzedzeń, opracowaną w 1954 roku przez psychologa, Gordona Allporta. Na jej najniższym szczeblu uwzględniono właśnie zachowania językowe:

1. przemoc słowna: żarty, przezwiska, degradujące sądy, ataki słowne, stereotypizowanie, nieprzyjemne zaśpiewki, plotki
2. unikanie grup stereotypizowanych: ignorowanie, bojkot
3. akty dyskryminacji: ataki na szkoły, sklepy, świątynie
4. ataki na ludzi i ich własność
5. genocid, ludobójstwo.

\*\*\*

---

<sup>20</sup> Hanna Krall-Szperkowicz urodziła się 20 maja 1935 roku w Warszawie, w żydowskiej rodzinie urzędników, jako córka Salomona Kralla i Felicji Jadwigi z domu Reichold. Wojnę przeżyła ukrywana przez Polaków. Po wojnie przebywała w domu dziecka w Otwocku.

Książka Hanny Krall to pierwsze spotkanie z tragedią getta dla wielu młodych osób<sup>21</sup>. Należy więc jej omawianie ukorzenieć w realiach i kontekstach, wskazać na koherencję z uniwersalnymi tematami, na jej napisanie na częstotliwościach językowych dostępnych młodzieży. Warto nie zaprzepaścić faktu, że *Zdążyć przed Panem Bogiem* wspiera postawy proaktywne i prospołeczne. Jest jedną z tych lektur, które – nawiązując do epigrafu, do słów Malali – osłaniają przed ekstremizmem, pomagają w działaniach na rzecz lepszego świata. Celowo nie używam formuły: „walka o lepszy świat”, by „odwojnić” także język. Opowieść o Edelmanie uczy działać, a nie tylko dyplomatycznie wyrażać zaniepokojenie, naciera na wyobraźnię, ożywia indywidualną i zbiorową pamięć, pomaga wprowadzić w obieg rozmowy rzeczy najważniejsze. Może stać się w klasie punktem odniesienia przy rozwiązywaniu problemów wychowawczych, choćby wówczas, gdy omówienia wymaga postawa biernych świadków. Nic dziwnego, że poeta, Ryszard Krynicki, nazywa *Zdążyć przed Panem Bogiem* reportażem metafizycznym, bo dotyczącym spraw ostatecznych.

### **Bibliografia:**

- Amiel Irit, 2014, *Życie. Tytuł tymczasowy*, Warszawa.
- Assmann Jan, 2009, *Kultura pamięci*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Saryusz Wolska M. (red.), Kraków.
- Assuntino Rudi, Goldkorn Włodek, 1999, *Strażnik. Marek Edelman opowiada*, Kania I. (przeł.), Kraków.
- Bereś Witold, Burnetko Krzysztof, 2019, *Edelman. Życie. Do końca*, Warszawa.
- Borkowska Grażyna, Czermińska Małgorzata, Phillips Ursula, 2000, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk.
- Bortnowski Stanisław, 1998, *Jak uczyć poezji?*, Warszawa.
- Kania Agnieszka, 2017, *Lekcje (nie)obecności. Dziedzictwo polsko-żydowskie w edukacji humanistycznej*, Kraków.
- Karolak Sylwia, 2014, *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947-1991. Kanon, który nigdy nie powstał*, Poznań.
- Kinsky Esther, 1996, *Existenzbeweise*, Neue Kritik, Frankfurt am Main.
- Krall Hanna, 2022, *Szczegóły znaczące*, Kraków.
- Krall Hanna, 1997, *Zdążyć przez Panem Bogiem*, Kraków.
- Mandziej Iwona, *Między reportażem a mikropowieścią: O „Sublokatorce” Hanny Krall*, 1998, „Pamiętnik Literacki” nr 3, s. 85-97.
- Marek Edelman. Książka do pisania*, 2019, Sawicka P. (wybór tekstów), Kraków – Budapeszt – Syrakuzy.
- Miller Nancy K., 2007, *Arachnologie: Kobieta, tekst i krytyka*, Kłosińska K., Kłosiński K. (przeł.), w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Burzyńska A., Markowski M.P. (red.), Kraków, s. 487-513.

<sup>21</sup> Wiesława Młynarczyk z Działu Edukacji MGW, pomysłodawczyni cyklu filmowego *Getto w literaturze*, pierwszą część projektu poświęciła reportażowi *Zdążyć przed Panem Bogiem*.



Nadzieja czyli radość z okruchów. Z Markiem Edelmanem rozmawiają Katarzyna Janowska i Witold Bereś, 1995, „Tygodnik Powszechny”, 20.08.

Ogiolda Krzysztof, 2001, *Mózg to jest przereklamowany organ*, „Nowa Trybuna Opolska”, 2.11.

Reich-Ranicki Marcel, 1996, *Kwartet literacki*, TV ZDF, przedruk „Polityka”, nr 11.

Szczuka Kazimiera, 2003, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków, s. 27-45.

Szperkowicz Jerzy, 2021, *Wróć przed nocą*, Kraków.

Szyborska Wisława, 2010, *Wiersze wybrane*, Kraków.

### **O Autorce:**

**Joanna Roszak**, dr habilitowana, profesor w Instytucie Sławistyki Polskiej Akademii Nauk. Ostatnio wydała książki: *Miejsce i imię. Poeci niemieckojęzyczni żydowskiego pochodzenia*, *Słyszysz synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej*, *Żuraw z origami. Opowieść o Józefie Rotblacie*. Zredagowała m.in. monografie poświęcone: F. Pessoa, I. Bachmann, P. Celanowi, M. Świetlickiemu, N. Sachs, P. Matywieckiemu, musicalom, ostatnio *Co czytano w gettach* (2022) wraz z Rafałem Koschany. Poetka (m.in. *Tego dnia*, *Przyszli niedokonani*, *Płoso*). Współfundatorka i wiceprezeska Fundacji Józefa Rotblata, propagatorka edukacji na rzecz pokoju. W 2021 roku otrzymała Nagrodę im. Romana Czerneckiego i wyróżnienie specjalne w ramach Nagrody im. Ireny Sendlerowej dla nauczycieli naprawiających świat.



# Zastygłe w niepokoju? O doświadczaniu czasu w opowieści polskich więźniarek lagrów i łagrów

Frozen in anxiety? On the experience of time in the stories of Polish women prisoners of camps and gulags

Agnieszka Kołodziejska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
ORCID: 0000-0002-9470-0854

**Abstract:** The Lager and Gulag experience is mainly known and discussed in the Polish school on the basis of male narratives (T. Borowski, G. Herling-Grudziński). The article is based on long-overlooked female testimonies, which constitute extensive and necessary to take into account material of high source-informational as well as literary value. The author considers one element of a women's camp experience, which is the sensation of time in a state of imprisonment: confinement in the confined and closely guarded space of a German concentration camp, a Soviet prison and a gulag located in the wilderness of the Russian North. She reflects on the individual and communal nature of the above experiences and their literary representation, situating them in light of the reflections of K. Jaspers, J. Leociak and psychiatrists dealing with post-camp trauma.

**Key words:** Ravensbrück, literature of the personal document, camp literature, Gulag literature, women's testimonies of the concentration camps, border experience

**Streszczenie:** Doświadczenie lagrowe i łagrowe znane jest głównie i omawiane w polskiej szkole na podstawie narracji męskich (T. Borowski, G. Herling-Grudziński). Artykuł oparty jest na długo niedostrzeganych świadectwach kobiecych, które stanowią obszerny i konieczny do uwzględnienia materiał o wysokiej wartości źródłowo-informacyjnej i literackiej. Autorka rozważa jeden z elementów kobiecego doświadczenia obozowego, jakim jest odczuwanie czasu w stanie uwięzienia: zamknięcia w ograniczonej i pilnie strzeżonej przestrzeni niemieckiego obozu koncentracyjnego, sowieckiego więzienia oraz łagru położonego na bezkresach rosyjskiej Północy. Zastanawia się nad jednostkowym i wspólnotowym charakterem powyższych doświadczeń i ich literackiej reprezentacji, sytuując je w świetle refleksji K. Jaspersa, J. Leociaka oraz psychiatrów zajmujących się poobozową traumą.

**Słowa kluczowe:** Ravensbrück, literatura dokumentu osobistego, literatura lagrowa i łagrowa, kobiece świadectwa obozowe, doświadczenie graniczne

Zmarła latem Zofia Posmysz<sup>1</sup>, jedna z byłych więźniarek KL Auschwitz, ale także obozu koncentracyjnego dla kobiet w Ravensbrück<sup>2</sup>, w wywiadzie-rzece przeprowadzonym przez Michała Wójcika rozpoczyna wspomnienia od, nazwanej przez oboje rozmówców bajką, opowieści o Imperium Rycerzy Trupiej Czaszki (Posmysz 2017, 13-20)<sup>3</sup>. Przedstawia je jako Królestwo, którym rządzi „przepotężny król” kochający muzykę i ciągle powiększający swoje imperium, przesuwał jego granice. Służą mu Rycerze i Rycerki, bezwzględnie mu posłuszni i okrutni. Pilnują przywożonych tu pociągami Pasażerów i Pasażerek, którzy nigdy z Królestwa nie wyjdą. Pasażerowie znikają szybko, Królestwo spowija gęsta mgła buchająca z kilku kominów stojących nieopodal lasu.

A Pasażerki?

Pytana o życie w Królestwie pisarka wyznaje:

Życie? W tej bajce życia nie ma. W Królestwie też go nie było. **Tam się spędzało czas. Czas ten nie miał ani przeszłości, ani przyszłości. Było tylko teraz.** [wyróżn. – A.K.] To „teraz” było monotonne. Ale nie nudne. Powiedzieć tak byłoby kłamstwem. Bycie jest bardzo wyczerpujące. Polega na pracy i snuciu się. Praca nas wykańczała. Ślaniałyśmy się z głodu. Snułyśmy się zatem, aby zdobyć coś do jedzenia. Albo się umyć. Nawet by zdobyć miejsce w latrynie. Jeśli nie dało się czegoś zorganizować, znikaly nam twarze. Ostatecznie. Wszystkie upodabniałyśmy się do siebie. Wyglądałyśmy tak samo (Posmysz 2017, 20).

Podobny obraz obozowej codzienności wyłania się z wierszy napisanych (precyzyjniej: stworzonych) w KL Ravensbrück, ale i w innych miejscach, w których przetrzymywane były polskie kobiety w latach II wojny światowej. Pozornie tylko mniej przerażające są spostrzeżenia zawarte we wspomnieniach łagrowych Beaty Obertyńskiej<sup>4</sup> zatytułowanych *W domu niewoli* (Obertyńska 2005)<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> Zofia Posmysz (1923-2022) – pisarka, autorka reportaży, słuchowisk, scenariuszy filmowych oraz powieści, współtwórczyni Polskiego Radia. W latach 1942-1945 więziona w niemieckich obozach KL Auschwitz i KL Ravensbrück. Własne doświadczenie łagrowe wyrażała w utworach literackich, przetwarzając je wielokrotnie, np. w *Pasażerce*, *Wakacjach nad Adriatykiem*, *Do wolności do śmierci*, *do życia*, *Chrystusie oświęcimskim* oraz kilku dramatach radiowych. Mocno zaangażowana w pielęgnowanie pamięci o KL Auschwitz. Na podstawie jej *Pasażerki* powstała opera, po koncertowej premierze z 2006 r. inscenizowana w kilkunastu teatrach na świecie.

<sup>2</sup> Mimo iż Zofia Posmysz za Ravensbrückankę się nie uważała – ponieważ, jak stwierdziła w rozmowie ze mną 27.08.2021 r., w KL Ravensbrück była bardzo krótko, „pod tą celtą tylko” – w jej twórczości, wspomnieniach Ravensbrück jednak powraca. Celta (od niem. *die Zelt*), którą przywołała, to ogromnych rozmiarów namiot, według mnie jeden z istotnych elementów ravenbrückkiej topiki. Z powodu przepełnienia obozu i braku miejsca w barakach pod nim właśnie przetrzymywano tysiące kobiet, głównie Polki i Żydówki, w ostatnich miesiącach wojny. Posmysz jako zdolną do pracy skierowano do Neustadt-Glewe, który formalnie był jednym z ponad 40 podobozów KL Ravensbrück (Strebel 2018, 549-550).

<sup>3</sup> Opowieść tę wykorzystała autorka w opartej m. in. na jej własnych wspomnieniach obozowych powieści *Wakacje nad Adriatykiem*, tam jednak zamiast Królestwa / Imperium pojawia się Kolonia (Posmysz 1970).

<sup>4</sup> Beata Obertyńska (1898-1980) – poetka i prozaiczka, wychowana w kręgach ziemiańskich, w znanej już w Młodej Polsce artystycznej rodzinie. Do 1939 r. wydała pięć książek, pracowała jako aktorka. Od śmierci męża w 1937 r. samodzielnie zarządzała majątkiem ziemskim pod Lwowem. Aresztowana przez NKWD w lipcu 1940 r. jako „obszarniczka”, czyli z powodów politycznych. W latach 1940-1942 więziona we Lwowie, Kijowie, Odessie, Charkowie, Chersoniu, Artiomowsku, Starobielsku i zesłana do łagru Loch-Workuta w republice Komi. Zwolniona na mocy amnestii po zawarciu układu Sikorski-Majski, dołączyła do wojsk pod wodzą gen. Władysława Andersa i przeszła cały szlak bojowy II Korpusu. Po wojnie pozostała na emigracji, kontynuowała pracę literacką.

<sup>5</sup> Dalej: WDN i numer strony. Pierwodruk wspomnień Obertyńskiej (pod ps. Marta Rudzka) ukazał się w 1946 r. w Rzymie. Pomiędzy włoskim a pierwszym oficjalnym wydaniem w Polsce (1991) odnotować należy edycje przygotowane i kolportowane poza cenzurą.

Czekanie jest jednym z podstawowych zajęć więźnia. Czy w celi, czy w transporcie, gdziekolwiek go losy rzuca – czeka, najczęściej stojąc albo siedząc na własnym tobołku. Godzinami. Nikt mu nigdy nie powie, na co czeka ani jak długo czekanie to potrwa. Jest to jakiś chroniczny, nieuleczalny jego stan, pozornie nieszkodliwy, a przecież męczący nad wyraz (WDN, 125).

I tak w zatchniętej ciszy nieba grał bezmiar nocy tę swoją zaczarowaną, bezszelstną symfonię – wiał i dyszał obrzeżem tajemnych kotar, za którymi już chyba sam Bóg ukrywać się musi przed oczami śmiertelnych. Nie, nic. Tego to mi już nikt nie wytłumaczy. Zorza polarna jest pograniczem! Tęczową zasłoną, dyszącą oddechem żywego Boga, która dzieli wiadome od Niepojętego.

Takie to rzeczy działy się na niebie, podczas gdy na ziemi – tej obłąkanej, nieoprawnej kulce – wszystko szło zwykłym porządkiem. Noce nocami, zorza zorzą, a NKWD dalej sobą... (WDN, 229).

Przytoczone fragmenty odnoszą się do tułaczki autorki po sowieckich więzieniach oraz do pobytu na przymusowych robotach w należącym do GUŁagu obozie w Workucie, za kołem podbiegunowym. Po przewiezieniu do obozu i podjęciu pracy – otrzymanej w ramach całkiem nielogicznego, a wręcz absurdalnego przydziału – uwięzione kobiety odczuwają spotęgowanie własnej niedoli przez narastające fizyczne wyczerpanie i szerzące się w bliskim arktycznemu klimacie choroby:

I to są właśnie te rzeczy, które najbardziej męczą: takie stanie w stłoczonym szeregu godzinami nie wiadomo po co. W dodatku zaczyna siąpić drobny, powolutki deszcz. Tundra znika w tumanie lotnej, wędrującej mgły, która nadchodzi z dalekości, mija łagier i kurzy wyraźnym już deszczem w głębokim jarze rzeki.

Zaczyna się teraz to ich niepoprawne rachowanie. I raz, i drugi, i trzeci. Nikt już nie ma siły stać. Próbuje się siadać na naszych workach. Nie wolno! „Dawaj... padnimajsia”. Znów wielki wysiłek, by się dźwignąć. Zdaje mi się, że mam dwie rany zamiast stóp. Liczą nas dalej. Nie mogę pojąć, co to z tym było. Żeby kiedy udało im się od razu! Nigdy! Potem sprawdzają jeszcze papiery 350 kobiet! (WDN, 182).

## **Lager i łagier - od kobiecych świadectw ku modyfikacji narracji**

Kobiece świadectwa obozowe umożliwiają próbę znalezienia odpowiedzi na pytanie o to, jak doświadczany był przez więźniarki niemieckich lagrów i sowieckich łagrów czas. Czy w tekstach ich autorstwa zarysowują się znaczące różnice, czy raczej kreślone obrazy tego „osobnego, zamkniętego świata o własnej moralności, etyce i zwyczajach” (WDN, 204) pozostają komplementarne? Ponadto czy pozostają komplementarne wobec świadectw męskich?

Czytane w polskiej szkole opowiadania Tadeusza Borowskiego oraz *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego od lat kształtują wyobrażenia młodzieży na temat niemieckich i sowieckich obozów. Mogą wpływać też na postrzeganie więzionych w obozach kobiet. W utworach Borowskiego często mowa o nich jako grupie (pracujące w puffie czy ofiary eksperymentów medycznych w *U nas w Auschwitzu...*), także obserwowanej z daleka,



np. w *Ludzie, którzy szli i Proszę państwa do gazu*. Bywają przedstawiane w negatywnym świetle oraz jako zlagrowane (Borowski 1991). Marusia, Tania i „młodziutka Polka, córka oficera z Mołodeczna” to z kolei opisane przez autora *Innego świata* kobiety, którym nie udało się obronić własnej godności w łagrze. Natalię Lwową, według zapisującego, uratowała jej własna brzydota (Herling-Grudziński 1997).

Zdarzają się jednak ujęcia współbrzmiające z kobiecymi. Oto w jednym z opowiadań Tadeusza Borowskiego narrator spoglądający z oddali na obóz kobiecy Birkenau, zwany „perskim rynkiem” (od kolorowych letnich sukien i chustek zakładanych przez więźniarki na огоłone głowy), konstatuje: „Z daleka kobiety nie miały ani twarzy, ani wieku. Tylko białe plamy i pastelowe postacie” (Borowski 1991, 127) – jakby patrzył na te same kobiety, o których mówiła w przytoczonych wyżej słowach Zofia Posmysz.

Literatura łagrowa i łagrowa kobiet to obszerny zbiór tekstów długo pomijany w badaniach historycznych i literaturoznawczych. Czytana obok obozowych świadectw męskich (albo lepiej: razem z nimi), uzupełnia wiedzę o życiu w łagrach i łagrowych o kobiecy punkt widzenia, przynosząc kolejne obrazy zarówno jednostkowych, jak i wspólnotowych doświadczeń.

### **Ravensbrückanki i łagierniczki we własnych świadectwach**

Tom poetycki *Ravensbrück. Wiersze obozowe*, opublikowany nakładem Związku Bojowników o Wolność i Demokrację w 1961 roku, stanowił efekt współpracy kilku byłych więźniarek: Wandy Kiedrzyńskiej, Ireny Pannenkowej i Elizy (Elżbiety) Sulińskiej jako redakterek oraz Marii Hiszpańskiej-Neumann jako ilustratorki i projektantki okładki/obwoluty (Kiedrzyńska, Pannenkowa, Sulińska, Hiszpańska-Neumann 1961)<sup>6</sup>. Autorki, doświadczone pobytem w KL Ravensbrück (nazywam je Ravensbrückankami), stworzyły w ten sposób polifoniczne, kobiece łagrowe świadectwo. Jako motto tomu, podane na stronie przedtytułowej i powtórzone na stronie tytułowej, posłużył cytat z wiersza Grażyny Chrostowskiej<sup>7</sup>: „...wciąż stoję w ogniu”<sup>8</sup>. Zasygnalizowana w nim terażniejszość traumy, rozumiana jako nieustające trwanie w cierpieniu, wydaje się znamieną i współbrzmiającą z cytowanymi na początku słowami Zofii Posmysz, ale i z prozą oraz wierszami łagrowymi Beaty Obertyńskiej.

<sup>6</sup> Dalej: RWO i numer strony.

<sup>7</sup> Grażyna Chrostowska (1921–1942) – poetka, aresztowana przez gestapo wraz z ojcem Michałem kilka miesięcy po ujęciu jej siostry Apolonii (Poli). Wszyscy troje działali w Komendzie Obrońców Polski, której współorganizatorem był Michał Chrostowski. KOP była jedną z pierwszych organizacji konspiracyjnych na okupowanych ziemiach polskich, 10 października 1939 r. wydała pismo „Polska żyje”. Michał Chrostowski zginął w KL Auschwitz. Jego córki z wyrokiem śmierci zostały wysłane z Lublina do KL Ravensbrück i tam rozstrzelane 18 kwietnia 1942 r. wraz z trzynastoma innymi Polkami (Chrostowska 2002; Chrostowska 2017; <http://www.polska1918-89.pl/polskie-panstwo-pod-ziemne-konspiracja-wojskowa-i-cywilna-pod-okupacja-,221.html> – dostęp 8.11.2022).

<sup>8</sup> Słowa te dwukrotnie przytacza również w króciutkim tekście zamieszczonym na skrzydełku obwoluty Stanisław Wygodzki (przypomnę: pisarz, tłumacz, polski Żyd ocalały z Holocaustu, w 1968 r. zmuszony do emigracji): „Wciąż stoję w ogniu... To nie tylko Ravensbrück, to określa postawę, a raczej powinno określić postawę wszystkich ludzi znajdujących obozy, wszystkich, co cierpieli. A więc... 'Wciąż stoję w ogniu...’”.

Oto fragment jednego z tych (pt. *Cela*), które przedrukowane zostały w tomie jej wspomnień:

Cela – to nie jak w bajce: cisza i błysk  
wysokiego w kratkach okienka.

Cela to upał, wrzask i ścisk,  
brak wody i stęchły pęczak.

Cela – to nie samotność: słoma, dzban  
i szczura tętentę jedwabne.

Cela to ciągła świadomość, że tam  
szynel pod drzwiami i bagnet.

(WDN, 433-434)

W momencie aresztowania autorka poddana została absolutnie (i w pojedynkę) machinie komunistycznej biurokracji oraz decyzjom stalinowskiego aparatu represji. Groza to odmienna od fundowanej przez wyznawców ideologii narodowosocjalistycznej, ale równie dotkliwa i tragiczna w skutkach. W permanentnie przepełnionych więzieniach poetka spotykała dawne znajome, przedstawicielki kresowej polskiej inteligencji i ziemiaństwa, ale przede wszystkim obywatelki Związku Sowieckiego – więźniarki polityczne, kryminalistki oraz aresztantki całkiem przypadkowe. Jedną z udręk na tym etapie były ścisk i nieustający harmider:

Na szczęście jednej rzeczy nauczyłam się tu już dawno. Oto umiem ów błędny, niegasnący wrzask, który z początku doprowadzał mnie do desperacji, czy choćby nucenie takich szablonowych kiczów pod bokiem, zmienić sobie w doskonałą ciszę. Niepodobna wytłumaczyć, jaka jest technika tej przemiany, jak się ją przeprowadza, jak się do niej dochodzi. **W przybliżeniu, opowiedziane, wyglądałoby to tak: w grząskiej jak galareta, odpornej, rozłopotanej wrzawie celi draży sobie człowiek – czy wytapia sobą – wnękę, trochę większą od siebie samego, i wtedy znajduje się raptem jakby w hermetycznie zamkniętym jaju. W jaju tym jest już cicho, bezpiecznie i samotnie. Można sobie myśleć, można się modlić, można spać. Człowiek robi się jakiś dośrodkowy, wewnętrzny** [wyróżn. – A.K.]. Nie wiem, jak to opisać. Przypuszczam jednak, że gdybym nie wpadła na czas na ten cudowny sposób, oszalałabym chyba w piekielnym wrzasku owych czterech miesięcy w Brygidkach. I tak mi tu jakoś powoli mijają dni i tygodnie (WDN, 60-61).

Stłoczone kobiety, chcąc nie chcąc, ustanawiały mniej lub bardziej trwałe i zazwyczaj niewielkie wspólnoty, oparte na tym samym języku, pochodzeniu lub miejscu w celi. W tych ekstremalnych warunkach potrafiły się wspierać, ale i zaciekle między sobą walczyć. „Szynel i bagnet” nie każdej aresztowanej jawiły się bowiem jako wrogię. Umiejętność osiągania stanu wewnętrznego odosobnienia w niektórych momentach okazywała się kluczowa dla przetrwania. Podobnie jak w niemieckim obozie.

Jednym ze stałych punktów dnia w harmonogramie KL Ravensbrück był apel. Aufzejerki (od niem. *die Aufseherin* – strażniczka, nadzorczyńni) zwoływały nań wszystkie więźniarki. Odbywał się co rano, o świcie oraz

w południe (krótki apel roboczy) i wieczorem, zdarzał się także w sytuacjach nadzwyczajnych, np. gdy nie zgadzała się liczba więźniarek lub gdy jedna z nich złamała obozową dyscyplinę. Kobiety podczas apelu musiały stać kilka godzin, latem bosy, na wysypanym żużlem placu apelowym (Lorens, Małachowska 2020, 44). Był to zatem moment zatrzymania w zatrzymaniu, uwięzienia w uwięzieniu, powielającego się osaczenia. Aresztowane kobiety, wywiezione poza okupowaną Polskę i zamknięte w obozie otoczonym wysokim na cztery metry betonowym murem, na którym dodatkowo zamontowano druty kolczaste pod wysokim napięciem oraz ustawiono uzbrojonych strażników, podczas apelu poddawano dodatkowej opresji.

Teresa Bromowiczowa<sup>9</sup>:

To my. Ten las pasiaków  
Apelem nagle na placu wyrosły,  
Stoimy - trzciny ludzkie,  
Nieme, głuche, proste -  
Czekamy -  
(...)  
Jest głucha cisza w pasiaków lesie  
To apel śmierci. Apel wciąż trwa.  
Kto dzisiaj? Może ty? Może ja?  
(*Apel*, RWO, 137)

Kończące utwór pytania zrymowane z trwającym apelem, a pochodzące jakby z dziecięcej wyliczanki, ostro kontrastują z grozą sytuacji: prawdopodobnie podczas apelu - skoro jest „apelem śmierci” - odbywa się selekcja: jedne z kobiet trafią po niej do pracy w komandach roboczych poza głównym obozem, inne zostaną rozstrzelane<sup>10</sup>. Metaforyczne zrównanie stojących na apelu kobiet z trzciniami nasuwa skojarzenie z Pascalowską „trzcina myślącą”. Pisząca te słowa jakby z oddalenia rejestruje wzrokiem „las pasiaków”, który, co ważne, wyrósł na placu nagle, najpewniej o nietypowej porze, niespodziewanie. Notuje też trzy cechy ustawionych w szeregach kobiet: są one „nieme, głuche i proste”, jakby starały się nie wydać z siebie żadnego dźwięku, żadnemu też nie chciały dać się zaskoczyć, by pozostać w postawie wyprostowanej - nie ugiąć się przed lękiem. Wyraźnie podkreślone jest „my” - wspólnota kobiet czekających podczas apelu na wyrok życia lub śmierci. Czas oczekiwania zdaje się przeciągać

<sup>9</sup> Teresa Harsdorf-Bromowiczowa (1912-2003) - polonistka i romanistka, nauczycielka, harcerka. W czasie wojny związana z AK, aresztowana w Nowym Sączu za działalność w ruchu oporu i tajne nauczanie. Więziona w Nowym Sączu i w Krakowie. Od 1944 r. w KL Ravensbrück, gdzie należała do konspiracyjnej drużyny harcerskiej „Mury”. W kwietniu 1945 r. ewakuowana do Szwecji. Po powrocie do Polski mieszkała w Zakopanem, uczyła tam, pisała i wychowywała kolejne pokolenia harcerek.

<sup>10</sup> Według Wandy Kiedrzyńskiej w Ravensbrück rozstrzelano w sumie ponad 160 Polek, więźniarek politycznych (Kiedrzyńska 2019, 160).

w nieskończoność, czemu sprzyja „głucha cisza”. Groza narasta. Sytuację tę możemy nazwać za – za Karlem Jaspersem – graniczną<sup>11</sup>.

Nieco inaczej podobny moment apelowy przedstawiła Grażyna Chrostowska. Skupiając się na jednostkowym, własnym przeżywaniu apelu, zaznaczyła jednak wspólnotowość doświadczenia, w tym także ciszy, jeszcze nie złowrogiej, bo jej wiersz powstał prawdopodobnie tuż po przybyciu do obozu<sup>12</sup>:

Stoimy szeregami  
W sercu ciszy.  
Cisza pełna jest prostoty.  
(Apel, RWO, 15)

Cisza jest tutaj kojąca jak spokojny rytm serca. Dramatyzm sytuacji nakreślonej przez poetkę opiera się na finalnej metaforze, która uwydatnia niedolę więzionych kobiet, ich izolację. Metaforę poprzedza obraz budowany na nasłuchiwanym z daleka odgłosach jadącego pociągu, do którego chce się wsiąść jakby w pewności, że ze stacji Fürstenberg<sup>13</sup> pociąg zmierza wprost ku wolności, ale on:

Ominął wszystko i ginie.  
My dalej stoimy  
W ciszy milczącej, bez głosu,  
Świat zdaje się jasnym  
I prostym jak na dłoni –  
Obraz – poodczepiane wagony.  
(Apel, RWO, 15)

Odczepione od lokomotywy wagony symbolizują bezruch i ciszę, niezgodność z tym, do czego służą na co dzień. W ciszy i bezruchu przez wiele godzin stoją podczas apelu kobiety-więźniarki, oderwane od bliskich, wywiezione daleko od rodzinnych miejscowości, niepewne losu własnego ani pozostawionej w Polsce rodziny. Po nagłych i brutalnych aresztowaniach, śledztwach i przesłuchaniach znalazły się w Ravensbrück i tu czas się dla nich zatrzymał.

Mieszkające w drewnianych barakach, budzone codziennie o świcie i wysyłane do pracy (zwykle fizycznej, często ciężkiej, ponad ich siły)<sup>14</sup> więźniarki nie miały zbyt wiele czasu dla siebie. Na ich kondycję fizyczną

---

<sup>11</sup> Za sytuacje graniczne w życiu każdego pojedynczego człowieka Jaspers uznał samo bycie zawsze w jakiejś sytuacji, śmierć, cierpienie, walkę oraz winę, poprzez które doświadczyć może on granicy własnego empirycznego bytu i osiągnąć świadomość samego siebie (Jaspers 1998, 198-235). Odwołując się do niemieckiego filozofa, Jacek Leociak wprowadza pojęcie „doświadczeń granicznych”, zarówno o indywidualnym, jak i wspólnotowym charakterze, „które niosą w sobie traumę oraz są związane z makabrą i grozą”, przy czym jednocześnie odmieniają człowieka (Leociak 2018).

<sup>12</sup> Jest datowany „Ravensbrück, 1941”, mógł zatem powstać jesienią tego roku.

<sup>13</sup> Na stacji w miejscowości Fürstenberg więźniarki kierowane do KL Ravensbrück wysiadały i w otoczeniu aufzejerów z psami przemierzały drogę do obozu (ponad 2 km) pieszo.

<sup>14</sup> Więźniarki np. budowały drogi i tory kolejowe, domy dla SS-manek i SS-manów, przewoziły na taczkach materiały budowlane, za pomocą ważącego kilkaset kilogramów walca ubijały żużel na Lagerstrasse. Wyjaśnić należy, że w ostatnich miesiącach funkcjonowania KL Ravensbrück, gdy na terenie przygotowanym dla kilku tysięcy więźniarek przetrzymywano ich kilkakrotnie więcej, w tym we wspomnianej wcześniej celcie, wskutek dezorganizacji nie wszystkie kobiety były kierowane do pracy.

i psychiczną wpływały niewystarczające ilościowo i jakościowo racje żywności oraz zaniedbania higieniczne, wynikające z realiów obozowych. Intymność i nietykalność cielesna Ravensbrüczanek (nie tylko Polek!) były permanentnie naruszane. Dla komendanta obozu oraz dla nadzorczyń więźniarki stanowiły wyłącznie siłę roboczą – warte były tyle, ile ich praca. Za wszelkie przewinienia były karane bardzo surowo, m. in. izolacją i torturami w bloku karnym, a następnie w tzw. bunkrze (więzieniu obozowym). Jedynie w niedziele miały kilka godzin wolnych, musiały jednak spędzać je na Lagerstrasse<sup>15</sup>.

Równie dramatycznie przedstawiały się sytuacja i kondycja uwięzionych w GUŁagu, o czym poetycko, stosując modlitewną stylizację, zaświadczyła Beata Obertyńska w wierszu *Suplikacje*:

my nędzarze zawszeni,  
my, co głód nas ogłupia,  
my rzesza bezimienna  
do dna krzywdą otruta,  
my brudni,  
my obdarci,  
my aż śmieszni chwilami,  
my pocieszni,  
my grzeszni,  
Ciebie Boga błagamy,  
coś jest Wierny i Żywy,  
Jeden i Niepodzielny  
Święty Boże,  
Święty Mocny,  
Święty a Nieśmiertelny  
zmiłuj się nad nami!

(WDN, 441-442)

Jej „my” nie jest już tutaj wyłącznie kobiecie: w podbiegunowym łagrze przetrzymywano, zmuszając do katorżniczej pracy, tak kobiety, jak mężczyzn.

### **Wspólnota przeżyć i rytuałów**

Na pytanie o okoliczności, w jakich powstawały wiersze obozowe, odpowiedź znajdujemy m. in. w książce Urszuli Wińskiej, jednej z Ravensbrüczanek, która po 35 latach od opuszczenia obozu opracowała ankietę i rozesłała ją do byłych więźniarek, aby utrwalić ich wspomnienia i przeżycia obozowe. Spośród wysłanych 400 ankiet otrzymała z powrotem 158 wypełnionych. Na ich podstawie opowiedziała także o obozowej twórczości:

W jednej trzeciej wypowiedzi znalazły się wspomnienia i refleksje o twórczości artystycznej i imprezach kulturalnych w obozie. Przekazane w dwóch aspektach

<sup>15</sup> Ulica Lagrowa w pierwszym okresie funkcjonowania KL Ravensbrück (podobnie jak w innych obozach) stanowiła jego centralne miejsce.



- tworzenia i recepcji - orientują w motywach i sposobach powstawania oraz znaczenia dla uwięzionych. Nad innymi rodzajami przeważała twórczość poetycka, to jest pisanie wierszy i ich znajomość wśród więźniarek. Użycie terminu 'twórczość poetycka' uzasadnia nie forma tych utworów, choć były wśród nich takie, które wytrzymałyby wymagania krytyki literackiej, ale ich siła oddziaływania: wzruszały, przenosiły w inny świat, mobilizowały siły duchowe, podtrzymywały nadzieję, wyrażały uczucia, przez wszystkie uwięzione; potwierdzały człowieczeństwo, a czasem rozweselały, jeśli sprawy lagrowe ujmowały w kategoriach humoru. **Wiersze obozowe powstawały spontanicznie, z wewnętrznego impulsu, wywołanego określoną sytuacją, potrzebą przekazania myśli, utrwalenia uczuć, sprawienia komuś przyjemności (wiersze imieninowe) albo dla pogrzebiecia ducha. Choć wyrastały z osobistych przeżyć, wyrażały przeważnie to, co czuły inne uwięzione kobiety. Dlatego każdy nowy wiersz był przyjmowany z dużym zainteresowaniem i najczęściej w ustnym przekazie krążył po polskich blokach. Uczono się go szeptem na apelach, przy pracy, w wolnych niedzielnych godzinach na ulicy Lagrowej** [wyróżn. - A.K.].

Sam akt tworzenia, jak wspominają autorki, dokonywał się też w konspiracji. Nurtujące problemy i uczucia rodziły słowa, zwroty, zdania, które trzeba było zapamiętać, by je potem utrwalić na skrawkach papieru. Czasem działo się to w ciszy na apelu, czasem w piekielnym tempie pracy, przy nadludzkim wysiłku, czasem przed zaśnięciem. Jeśli nie można było zapisać, powtarzało się w myśli kolejne zwroty, obrazy, strofy, aż do zapamiętania (Wińska 1985, 171-172).

Nie ulega wątpliwości, że dla samych więźniarek obozowe wiersze miały duże znaczenie, podobnie jak efekty innych twórczych działań, np. tzw. sabotażyki, czyli wykonywane potajemnie na trzonkach szczoteczek do zębów maleńkie rzeźby, które przekazywano sobie jako upominki (Wińska 1985, 180-186)<sup>16</sup>. Zainteresowanie budzi omówiony przez Wińską proces twórczy i podawczy, angażujący wiele osób. Ciekawą uwagę zamieściła w ankiecie Zofia Maria Orlicz:

Przejawem tęsknoty, buntu i nadziei była kwitnąca w każdym obozie twórczość, mniej lub bardziej udana. Na naszych tajnych zebraniach doceniało się ten ważny wkład piszących kobiet w kształtowanie ogólnej atmosfery lagru. Czytało się wiersze, uczyło pieśni obozowych. Recytacje własnych utworów lub zapamiętanych fragmentów z polskiej klasyki wzbudzały ogólny aplauz (Wińska 1985, 174).

Wzmiankę o wzbudzonym przez recytację aplauzie potraktować można jako świadectwo wspólnej żywiołowej reakcji lagrowej społeczności (często niewielkiej, złożonej z kilku lub kilkunastu kobiet z tego samego baraku) na obozową twórczość. Jest to bliskie improwizacjom romantycznym odbieranym jako popisy natchnionych poetów, również gorąco oklaskiwanym, choć w warunkach znacznie mniej dramatycznych niż te, w których znajdowały się więźniarki KL Ravensbrück. Wspólne przeżycie nie pozostawało bez wpływu na zjednoczoną dzięki aktowi twórczemu (ale i odtwórczemu) grupę

---

<sup>16</sup> Jedną z takich pamiątek - kilkucentymetrową rzeźbę biblijnej Ewy wykonaną w Ravensbrück - zobaczyć można w Muzeum Martyrologicznym w Żabikowie (Markwitz-Bielierzewska 2011, 131). Zdjęcia miniaturowych rzeźb wykonanych przez inne więźniarki uzupełniają wznowioną kilka lat temu monografię Wandy Kiedrzyńskiej (Kiedrzyńska 2019).

więźniarek<sup>17</sup>. Po latach wiele z nich pamiętało wiersze poznane w obozie i potrafiło je wyrecytować z pamięci. Utwory Grażyny Chrostowskiej przetrwały m. in. dzięki temu, że zaprzyjaźniona z nią Stanisława Śledziejowska-Osiczko, wszystkie wiersze zapamiętała i w pamięci wyniosła poza obozowe mury w 1945 roku (Chrostowska 2017, 98).

Cytowana Teresa Bromowiczowa opowiedziała niezwykłą historię układania wierszy (m. in. *Babskiej odysei*) i dzielenia się nimi ze współwięźniarkami podczas jazdy w bydłonym wagonie. Innym razem błyskawiczny proces twórczy odbył się na podłodze w tzw. sztrafbloku (bloku karnym), gdzie wspólnie z Jagą Wiktor zajęły się (siedząc w kucki na podłodze) obmyśleniem wiersza pt. *Trójwymiarowość* – dowcipnej refleksji o rozmijaniu się praw geometrii euklidesowej i warunków panujących w zatłoczonym baraku (Wińska 1985, 177).

Beata Obertyńska, cytowana już łagierniczka, o przepełnieniu wagonów oraz więziennych cel pisała zarówno prozą, jak i w wierszu pod tytułem *W bydłonym wagonie* (Obertyńska 2005, 439-440). Naturalistyczno-turpistyczna stylistyka zastosowana do przedstawienia śmierci jednej z osób podczas transportu skonstrastowana została z refleksją podmiotu lirycznego (wypowiadającego się w liczbie mnogiej) o niemożności opłakania zmarłej / zmarłego. Tym, co uderzające w wierszu, jest brak jakiegokolwiek reakcji emocjonalnej współwięźnionych, brak rytuału pożegnalnego, obojętność. Nie dotyczy ona jednak samej piszącej, która stara się stematyzować i w formie lirycznej opowiedzieć makabryczne przeżycie (jedno z doświadczeń granicznych opisywanych przez Jacka Leociaka) – być może także w celu autoterapeutycznym. W obliczu śmierci choćby jednej osoby pozostający przy życiu więźniowie, transportowani na rosyjską północ, mimowolnie stają się wspólnotą – zmienną, lecz jednakowo doświadczaną. Jej losy wyczytujemy z innych wierszy Beaty Obertyńskiej, we wspomnieniach z kolei poetka przekazała opisy wielu sytuacji świadczących o sile wzajemnie zyskiwanej we współdziałającej ze sobą grupie osób: w czasie więziennej poniewierki, niekończącego się oczekiwania, morderczej pracy czy dobrowolnej służby w izbach chorych. Niezwykłe są pozostawione przez nią opisy wspólnych modlitw Polaków<sup>18</sup> i Polek (ale nie tylko), zwłaszcza podczas spławiania kilkusetosobowych grup więźniów wielkimi barzami po Amu-darii, czy zaprzyjaźniania się przez grupę Polek z żyjącymi w kołchozie i cywilizacyjnie bardzo im odległymi uzbeckimi rodzinami (to już po przewiezieniu aresztowanych na południe, pod Bucharę).

Moc rytuału, łączącego i wzmacniającego zarówno ciało, jak i ducha miały właśnie wspólne przeżycia, m. in. twórcze i religijne – służyły ocaleniu.

<sup>17</sup> Jako przeżycie o podobnym charakterze potraktować można lekturę *Zapisków z martwego domu* Fiodora Dostojewskiego. Czytali je kolejno Natalia Lwowna i Gustaw, do pewnego momentu odbierając książkę podobnie, co uczyniło ich miniaturową wspólnotą czytelniczą (Herling-Grudziński 1997, 211-216).

<sup>18</sup> W pamięci sowieckiego więźnia – mężczyzny zapisało się Boże Narodzenie, a właściwie wigilijny wieczór 1941 r. spędzony w gronie rodaków, łamiących się chlebem, popijających wrzątek i wspominających ojczyznę (Herling-Grudziński 1997, 286-287).

Uwagi na temat praktyk mentalnych w obozach znaleźć można w pracach Antoniego Kępińskiego, który cytuje Stanisława Pigonia i jego refleksję o tzw. wysokim zamku (Kępiński 1994, 119-120)<sup>19</sup>, oraz Victora E. Frankla opisującego rozmaite czynności ochronne stosowane zarówno indywidualnie, jak i przez grupy więźniów (Frankl 2009, 64-78)<sup>20</sup>. Lekarze pracujący z osobami zmagającymi się z traumą poobozową niejednokrotnie notowali, że dla takich pacjentów ważne było to, by przed kimś się otworzyć, opowiedzieć o swoich przeżyciach i w ten sposób oczyścić się z nich, przynajmniej w pewnym stopniu<sup>21</sup>. Opowiadanie o własnych doświadczeniach stało się dla niektórych więźniarek zarówno obozów koncentracyjnych, jak i łagrów życiowym zadaniem widzianym w kategoriach obowiązku, powinności (np. dla Haliny Birenbaum<sup>22</sup>, Zofii Posmysz, Beaty Obertyńskiej<sup>23</sup> i Anny Szyszko-Grzywacz<sup>24</sup>). Więźniarki łagrów po wojnie, wskutek znalezienia się naszego kraju pod wpływami sowieckimi, zmuszone były jednakże do wieloletniego milczenia, co tłumaczy tak późne publikacje ich wspomnień w oficjalnym obiegu wydawniczym i / lub publikowanie poza granicami. Opowiadanie o tym, co minęło, służyć może ponadto otwieraniu się na przyszłość, jak było w przypadku Wandy Wojtasik-Póltawskiej (Póltawska 1962, 6-7)<sup>25</sup> oraz Marii Hiszpańskiej-Neumann, która swoją opowieść o doświadczeniu lagrowym przedstawiała w formie wizualnej, poprzez rysunki nazywane przez nią samą „wymiotami psychicznymi”<sup>26</sup>. Nie chciała do nich już później wracać.

Konkludując: wspomnianie lagrowych i łagrowych przeżyć z jednej strony przenosi w przeszłość (ona wraca, często z bardzo przykrymi uczuciami), ale z drugiej strony ma wymiar katartyczny, pozwala wspomnianą przeszłość domykać, za każdym razem jeszcze bardziej, dzięki czemu opowiadająca otwiera się na nowe przeżycia i nowe doświadczenia<sup>27</sup>. Poszczególne świa-

<sup>19</sup> Pierwodruk artykułu w „Przeglądzie Lekarskim”, 1970, nr 1.

<sup>20</sup> Victor E. Frankl, bazując na własnym doświadczeniu obozowym, stworzył logoterapię, czyli psychoterapię skoncentrowaną na sensie życia - alternatywną wobec freudowskiej psychoanalizy.

<sup>21</sup> M. in. Joanna Kłacza-Fryczkowska - harcerka, łączniczka AK, uczestniczka powstania warszawskiego, więźniarka KL Ravensbrück, Salzgitter, Bergen-Belsen, żołnierz II Korpusu Polskiego gen. Władysława Andersa. Po wojnie lekarka geriatra, autorka niepublikowanych opowiadań opartych na wojennych wspomnieniach.

<sup>22</sup> Halina Birenbaum - polska Żydówka, była więźniarka KL Auschwitz i Ravensbrück, kilkakrotnie cudem uniknęła śmierci. Poetka i pisarka. Swoje doświadczenie wyraża poprzez opowieści ustne i książki. Autorka m. in. *Nadzieja umiera ostatnia* (Warszawa 1967) oraz *Historia mojego życia po Zagładzie: wspomnienia* (Londyn 2022).

<sup>23</sup> Beata Obertyńska określa swoją książkę jako „szczegółowy „raport” z krzywdy i świadectwo prawdy (WDN, 444).

<sup>24</sup> W tym przypadku decyzję o publikacji, utrwalonej wiele lat wcześniej jako nagranie audio, opowieści matki (aresztowanej na początku 1945 r. i skazanej na 20 lat łagru za działalność w Armii Krajowej) podjęła córka Anny Szyszko-Grzywacz. Wyjątkowość tej „relacji z Workuty”, także na tle wydanych w 2004 r. wspomnień Bernarda Grzywacza - męża tytułowej łagierniczki, podkreśla redaktorka książki (Szyszko-Grzywacz 2022, 6).

<sup>25</sup> Kilka tygodni po powrocie z łagru autorka została namówiona do spisania dręczących ją wspomnień obozowych, powodujących koszmary sennie i w efekcie lęk przed zasypianiem. Gdy sporządzone w czasie bezsensownych nocy notatki zostały skończzone, koszmary obozowe ustąpiły.

<sup>26</sup> [https://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/2480805,Zostaly-mi-slowa-milosci-Opowiesc-o-Marii-Hiszpańskiej-Neumann?fbclid=IwAR1PILEneo36A6m6OJP-OBJfNWupVLjCC6x\\_gfaPIpvp-gHe8CeLa5Y6-x2w](https://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/2480805,Zostaly-mi-slowa-milosci-Opowiesc-o-Marii-Hiszpańskiej-Neumann?fbclid=IwAR1PILEneo36A6m6OJP-OBJfNWupVLjCC6x_gfaPIpvp-gHe8CeLa5Y6-x2w) (dostęp 18.11.2021).

<sup>27</sup> Zofia Posmysz zapytana przeze mnie o genezę książki *Do wolności, do śmierci, do życia* (Warszawa 1996) wyjaśniła, że książka ta została napisana z zamiarem dopełnienia i zamknięcia twórczości wynikającej z lagrowego doświadczenia.

dectwa polskich kobiet więzionych w lagrach i łagrach – obejmowane pojęciem „literatury dokumentu osobistego”, wprowadzonym przez Romana Zimanda (Zimand 1990, 6-45) – układają się w bardziej obszerną opowieść o życiu uwięzionym i o możliwościach przetrwania, utrwalającą więzi, niosącą nadzieję, która z kolei staje się lekcją przyszłości dla przyjmujących ją odbiorców. Opowieść ta, powtarzająca się, dopełniająca, a jednocześnie przecząca ponowoczesnym twierdzeniom o niewyraźności doświadczeń granicznych i niemożności ich zapisania (Leociak 2018), utrwała się zarówno w indywidualnej, jak i zbiorowej pamięci (Halbwachs, 2008), dlatego ma znaczenie nie tylko dla wspólnoty byłych Ravensbrüczanek, łagierniczek, Polek, kobiet, czytelniczek kolejnych tekstów kultury opartych na wojennych wspomnieniach.

Uwydatniająca się (auto)terapeutyczna funkcja kobiecych świadectw, nieujmowanych w spisach lektur szkolnych, a składanych przecież po wojnie równoległe z męskimi, służy polskiemu społeczeństwu, dotkniętemu wojenną traumą, która – co rozważa się na gruncie nauk medycznych<sup>28</sup> – ujawnia się także w kolejnych pokoleniach.

Na zakończenie raz jeszcze głos Grażyny Chrostowskiej – strofa ułożona pięć dni przed rozstrzelaniem poetki:

To tylko zbyt wcześnie dotknęło mnie cierpienie,  
Że cała się spaliłam na martwy, jasny popiół,  
I pozostało tylko milczenie,  
Wszak wciąż stoję w ogniu.  
(•••, RWO, s. 22)

### **Bibliografia:**

- Borowski Tadeusz, 1991, *Utwory wybrane*, Werner A. (oprac.), Wrocław.
- Buko Maria, Madoń-Mitzner Katarzyna, Szymańska Magda (wybór i oprac.), 2017, *Przetrwałam. Doświadczenia kobiet więzionych w czasach nazizmu i stalinizmu*, Warszawa.
- Chrostowska Grażyna, 2002, *Jakby minęło już wszystko*, Gzella A.L. (wstęp i oprac.), Lublin.
- Chrostowska Grażyna, 2017, *Wiersze*, Oratowska B., Cymerman J. (oprac.), Lublin.
- Frankl Victor E., 2009, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, Wolnicka A. (przeł.), Warszawa.
- Halbwachs Maurice, 2008, *Społeczne ramy pamięci*, Król M. (przeł.), Warszawa.
- Herling-Grudziński Gustaw, 1997, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Warszawa.
- Jaspers Karl, 1998, *Sytuacje graniczne*, Staniewska A., Skwieciński M. (przeł.), w: Rudziński R., *Jaspers*, Warszawa, s. 186-242.
- Kępiński Antoni, 1994, *KZ-syndrom*, w: *Rytm życia*, Kraków, s. 106-123.

<sup>28</sup> <https://www.mp.pl/pacjent/psychiatria/aktualnosci/136620,syndrom-obozowy-mogl-latami-trwac-uspiony-w-psychice-wiezni> (dostęp 4.02.2021).

- Kiedrzyńska Wanda, Murawska Zofia, 1972, *Kobieta w obozie koncentracyjnym*, Lublin.
- Kiedrzyńska Wanda, 2019, *Ravensbrück. Kobiety obóz koncentracyjny*, Warszawa.
- Leociak Jacek, 2018, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa.
- Lorens Maria, Małachowska Ewelina, 2020, *Idąc po ich śladach... Ścieżka edukacyjna po Miejscu Pamięci i Przestrogi Ravensbrück*, Katowice.
- Markwitz-Bielerzewska Aleksandra, 2011, *Wspomnienia więźniarki Żabikowa*, Wełniak R. (oprac.), Żabikowo.
- Morawiec Arkadiusz, 2017, *Camp literature. Introduction*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 8(46).
- Obertyńska Beata (Rudzka Marta), 2005, *W domu niewoli*, Szostkiewicz A. (posłowie), Warszawa.
- Obertyńska Beata, 1983, *Wiersze wybrane*, Sprusiński M. (wybór), Makowiecki A.Z. (wstęp i nota wyd.), Warszawa.
- Posmysz Zofia, 2017, *Królestwo za mgłą. Z autorką „Pasażerki” rozmawia Michał Wójcik*, Kraków.
- Posmysz Zofia, 1962, *Pasażerka*, Warszawa.
- Posmysz Zofia, 1970, *Wakacje nad Adriatykiem*, Warszawa.
- Posmysz Zofia, 1996, *Do wolności, do śmierci, do życia*, Warszawa.
- Posmysz Zofia, 2008, *Chrystus oświęcimski*, „Wyspa. Kwartalnik Literacki”, nr 1.
- Półtawska Wanda, 1962, *I boję się snów...*, Warszawa.
- Ravensbrück. Wiersze obozowe*, 1961, Kiedrzyńska W., Pannenkowa I., Sulińska E. (zebrały i do druku przygot.), Hiszpańska-Neumann M. (okładka i ilustracje), Warszawa.
- Strebel Bernhard, 2018, *KL Ravensbrück. Historia kompleksu obozów*, Milewska A., Kurkowska M. (tłum.), Gdańsk.
- Szyszek-Grzywacz Anna, 2022, *Łagierniczka. Relacja z Workuty 1945-1956. Spisała córka Barbara*, Grzywacz-Sanfilippo B. (red.), Warszawa.
- Wińska Urszula, 1985, *Zwyciężyły wartości. Wspomnienia z Ravensbrück*, Gdańsk.
- Wińska Urszula, 1992, *Więzi. Losy więźniarek z Ravensbrück*, Gdańsk.
- Zimand Roman, 1990, *Diarysta Stefan Ż.*, Warszawa.

## O Autorce:

**Agnieszka Kołodziejska** – polonistka, redaktorka i edukatorka, nauczycielka języka polskiego jako obcego. Współautorka książek i materiałów popularyzujących wiedzę o najnowszej historii Polski, autorka artykułów o literaturze polskiego romantyzmu i XX wieku. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze UAM. Członkini Koła Naukowego



Miłośników Literatury i Kultury Żydowskiej „Dabru Emet”. Pod kierunkiem prof. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany oraz dr hab. Kingi Piotrowiak-Junkiert przygotowuje rozprawę o Ravensbrückankach i ich doświadczeniu lagrowym.

# Zwierciadło naszej rzeczywistości. O maskach covidowych nie tylko w pandemicznym kontekście

Grażyna B. Tomaszewska

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-9467-8426

Żyjemy wielką nadzieją, że główne covidowe zagrożenia mamy za sobą i obowiązek stosowania masek w przestrzeni publicznej pojawiać się będzie tylko sporadycznie. Jednak doświadczenie, z jakim mieliśmy do czynienia od marca 2020 roku, stworzyło zupełnie nową jakość kulturową, w której przyszło nam uczestniczyć. Monografia Ewy Głazewskiej i Małgorzaty Karwatowskiej *Maska w czasach zarazy. Covidowe wizerunki masek – typologie i funkcje* (Wydawnictwo Naukowe UMCS, Lublin 2021) pozwala spojrzeć na to zbiorowe doświadczenie z perspektywy interdyscyplinarnej, podając je zarówno językoznawczej, jak antropologicznej i kulturoznawczej uwadze. Ukazanie specyfiki maski covidowej na tle historii maski w ludzkiej kulturze i maski w czasach zarazy – pozwala na poszerzenie panoramy zjawiska, które od zawsze człowiekowi towarzyszyło, ale nigdy nie miało charakteru tak powszechnego. Pandemia COVID – 19 rzeczywiście otworzyła, jak czytamy w monografii, „nową zaskakująco aktualną kartę historii maski” (Głazewska, Karwatowska 2021, 10).

Uwzględniony w monografii olbrzymi zakres maskowej twórczości, włącznie z materiałem ikonograficznym, przebogata typologia masek oraz wieloznaczność ich funkcji przekonują, że w covidowej masce – niczym w lustrze – możemy zobaczyć wszystkie współczesne upodobania estetyczne, kulturowe, literackie czy językowe; wszystkie niemal formy ludzkiej aktywności, pasji, zamiłowań; wszystkie najgorętsze pragnienia, sprzeciwy, protesty, manifesty, bunty, deklaracje. Przegląda się w nich kultura, cywilizacja, technologia, nauka, sztuka, historia; przegląda się w nich niejako całe antropologiczne ludzkie imaginarium. Wskazują one przy tym na siłę ludzkiej inwencji poszukującej przeciwwagi dla katastroficznej wizji świata. Okazuje się, że pandemiczna maska – oczywisty znak zagrożenia i niepewności (to maska „w czasach zarazy”) – może być i przeciwieństwem tych sensów.

Nieoczywistość masek covidowych jest zjawiskiem fascynującym, z którym mamy do czynienia tu i teraz. Bez monografii Głazewskiej i Karwatowskiej nie byłibyśmy tego świadomi. Tym bardziej że polisemiczność maski bezpośrednio związana z jej funkcją ochronną, przeciwstawia się tendencjom aktualnie w kulturze dominującym, kreślonym przez obrazy klęski, katastrofy i upadku, by nie rzec – końca świata. Twórcza inwencja – estetyczna, humorystyczna, językowa – zaprzecza w sposób wyjątkowo żywotny jednoznaczności tych czarnych scenariuszy. Uważam, że chociażby z tego powodu monografia *Maska w czasach zarazy* jest warta uwagi. Otwiera przed czytelnikiem perspektywę, która świadczy, że i „czasom zarazy” w antropologicznym, kulturowym i językowym wymiarze nie poddajemy się, walcząc przez uruchomienie różnych form dystansu wobec tego, co nas przekracza. Naturalna, instynktowna siła wyrzucająca człowieka z kręgu skazania na klęskę, jaką ujawnia covidowa maska, wydaje mi się cenną wartością dodaną tej monografii<sup>1</sup>. Poświadcza zresztą trwającą niemal od zawsze ludzką tradycję śmiechu jako narzędzia walki ze śmiercią, zagrożeniem, przeważającym wrogiem<sup>2</sup>.

Bo nietrudno być przecież współczesną Kasandrą (nigdy zresztą trudno nie było). Katastrofa, porażka nieustannie przecież człowiekowi towarzyszyły i towarzyszą. Naprawdę trudno, jak zawsze, tworzyć dla nich psychologiczną przeciwwagę. Nawet tę chwilową, chwiejną, nieoczywistą, przeciwstawianą twardej konieczności. To „ludzkie sposoby” pozwalające żyć w sytuacji egzystencji zawieszony, z wpisaniem weń – wcześniej czy później – nieodwołalnym wyrokiem. Waga tych form mniej czy bardziej uświadamianej obrony ma wartość nieprzecenioną i w edukacji polonistycznej, w której nie można ominąć zderzenia grożącego nam zewsząd obrazu rzeczywistości z uczniowskim zindywidualizowanym doświadczeniem jego percepcji i wynikających stąd konsekwencji.

Książka składa się z trzech głównych rozdziałów: 1. *Twarze i maski*, 2. *Między dżumą a cholera, czyli pandemie w kontekście kulturowym i językowym*, 3. *Świat maski covidowej*.

W pierwszym ukazuje się relacje między twarzą a twarzą w maskę „ubraną”. Wskazuje się, że maski uświadomiły w sposób wyrazisty, że „twarz jest częścią ciała najbardziej wyróżniającą jednostkę” (Głazewska, Karwatowska 2021, 15). W rezultacie podstawową funkcję komunikacyjną przejęły oczy, choć często twórcy masek dopełniają twarzową nieobecność własną kreatywną inwencją. Ujawnia problemy związane z niejednoznacznością definicji maski, przytaczając bogaty materiał słownikowy i encyklopedyczny, łącząc je z historią tego szczególnego w ludzkiej kulturze artefaktu. Maski ma przecież charakter uniwersalny, obecny we wszystkich kulturach, ale często wewnętrznie sprzeczny:

<sup>1</sup> Bardzo ciekawym zagadnieniem, zasługującym jednak na odrębną uwagę, są utrwalone w humorze i dowcipie stereotypy kulturowe. Por. Karwatowska, Tymiankin 2020.

<sup>2</sup> Por. Drenda 2022.

Od starożytności noszone były przez osoby uczestniczące w rytuałach magicznych i religijnych. Uważano je za niezwykle potężny przedmiot, często obwarowany tabu i zakazami. Wywoływały i do dziś wywołują sprzeczne uczucia – respektu i grozy, uwielbienia i podejrzliwości, a także radości i rozbawienia (Głazewska, Karwatowska 2021, 41).

Mamy więc do czynienia z szeroką kategorią masek transformacyjnych (ukrywających tajemnicę przemiany), obrzędowych, ale też teatralnych czy służących celom konspiracyjnym. Maski wykorzystywano w misteriach obrazujących sceny biblijne, a także – zwłaszcza w Europie – w funkcjach czysto zabawowych: w maskaradach i karnawałach. W tradycji kulturowej szczególnie zapisał się karnawał wenecki, gdyż:

zamaskowanie w tym okresie jest doświadczeniem powszechnym, gremialnym, ponieważ wszyscy uczestnicy noszą wówczas maski. To właśnie wszechobecne zamaskowanie tłumu nadaje karnawałowi charakter zbiorowego uniesienia, tym samym wyzwalała moc nowych energii i form ruchów kolektywnych, ponadindywidualnych. Tak więc w tradycyjnych rytuałach osoby w maskach stanowiły odrębną grupę względem niezamaskowanych, w karnawale natomiast zamaskowani byli wszyscy biorący w nim udział (Głazewska, Karwatowska 2021, 45).

W rezultacie mamy do czynienia z tak szerokim zakresem masek (rytualne, tajnych stowarzyszeń, zabawowe, ale też pandemiczne, medyczne czy współczesne maski popkulturowe), że ich definicyjne sprecyzowanie uzależnione jest zawsze od kontekstualnego użycia. Maski są rodzajem komunikatu, który chce być zrozumiany, gdyż odbijają się w nich nasze potrzeby, emocje, znaczenia. Dlatego: „Maska nie jest tylko zasłoną czy maskowaniem. Może ona stać się impulsem do refleksji nad innością w nas samych i poza nami” (Głazewska, Karwatowska 2021, 65).

W rozdziale drugim – *Między dżumą a cholera, czyli pandemic w kontekście kulturowym i językowym* – przedstawia się historię form i związków kulturowych, antropologicznych i językowych zachodzących między występującymi epidemiami a formami maskowych zabezpieczeń. Zwraca się przy tym uwagę na uniwersalizm strachów i towarzyszących im stereotypów w okresie nawiedzających ludzkość plag. Spośród tych przeszłych przybliżyła się: dżumą („czarną śmierć”), która w XIV wieku w Europie (II fala epidemii) zabiła 20-50 mln ludzi, a więc 30% populacji, czy trąd, jedną z najstarszych i objętych szczególną fobią chorób zakaźnych. Wskazuje się na skutki migracji różnych epidemii. Na przykład ospa prawdziwa/naturalna towarzyszyła Europejczykom od zawsze. Jednak przeniesiona przez Hiszpanów do Meksyku, doprowadziła tam do katastrofy demograficznej, zabijając 80% rodzimej ludności. Ospa i w Europie zbierała niszczące żniwo, gdyż umierało na nią rokrocznie około 400 tys. osób. Kiedy ostatecznie wynaleziono na nią szczepionkę, to automatycznie powstał ruch antyszczepionkowy, którego rozpowszechnianie próbowano – jak dzisiaj – ograniczać racjonalną argumentacją. Mylnie sądzono, że cholera, choroba zakaźna układu pokarmowego, jest chorobą Orientu i Europie nie zagraża.

Jednak w pierwszej połowie XIX wieku przedostała się do Europy i siała wielkie spustoszenie, do czego przyczyniały się nie tylko fatalne warunki higieniczne życia w miastach, ale i rozwój nowych środków transportu, takich jak parowce, które zwiększały zakres i szybkość jej rozpowszechniania. Autorki zwracają uwagę, że:

bakteria cholery – obok dżumy, grypy, ospy prawdziwej i HIV – należy do patogenów, które nawet współcześnie wciąż zachowały zdolność do wywoływania pandemii (do tej pory wzniciła ich aż siedem – ostatnia miała miejsce na Haiti w 2010 roku) (Głazewska, Karwatowska 2021, 77).

Spośród innych epidemii z przeszłości przywołuje się tyfus (plamisty), zwany też dudem brzuszny – chorobę zakaźną układu pokarmowego wywołaną bakterią salmonelli – oraz pandemię grypy hiszpanki, która objęła swym zasięgiem Europę, Azję, Afrykę i Amerykę Północną w okresie 1918-1919. Tak szerokie rozprzestrzenienie choroby wynikało również z jej lekceważenia. Na przykład w czasopiśmie filadelfijskim z 1918 roku sugerowano, że samo omijanie tematu grypy wystarczy, by się nią nie zarazić.

Epidemie czasów współczesnych to głównie AIDS – upośledzenie układu odpornościowego (apogeum choroby przypadło na lata 90. XX wieku), ebola – gorączka krwotoczna wywołana przez kontakt z zarażonym zwierzęciem (szczepionkę wynaleziono dopiero w listopadzie 2019 r.) oraz pandemia wywołana przez wirus SARS-CoV-2 z grupy koronawirusów, zwana covid-19.

Wartością monografii Głazewskiej i Karwatowskiej jest prezentacja bogatego materiału, w którym obrazuje się także językowe sposoby zakorzeniania w kulturze związanych z epidemiami lęków, obaw, fobii. Język odzwierciedla bowiem wierzenia, praktyki, reakcje wobec epidemicznych zagrożeń. A mają one – bez względu na czas – charakter podobny. Zawsze mamy do czynienia z wiarą w zabiegi magiczne, w teorie spiskowe, w istnienie grzesznych winnych, po których ukaraniu świat wróci do normy. Nic więc dziwnego, że tak jest i dzisiaj: bujnie rozkwitają teorie spiskowe, wiara w magiczną moc uzdrowicieli i towarzyszący temu ruch antyszczepionkowy. W dodatku Internet jedynie intensyfikuje i rozpowszechnia owe tendencje.

Ciekawym zjawiskiem zarówno językowym, jak i kulturowym są sposoby tabuizowania choroby w celu jej oswojenia, ograniczenia strachu przed nią. Wykorzystuje się w tym celu omówienia, peryfrazy czy eufemizmy. Ponadto:

Dodatkowym niejako elementem tabuizacji jest używanie leksemu *choroba* jako przekleństwa, czego najlepszym potwierdzeniem są związki frazeologiczne i ustabilizowane konstrukcje syntaktyczne (również gwarowe), np.: *Choroba!* ‘o człowieku gniewnie, z niechęcią’; *do (jasnej/ciężkiej) choroby* ‘przekleństwo, związek wyrazowy służący wyrażaniu negatywnych emocji’; (...) *po chorobę* ‘w jakim celu’, *po co, dlaczego*; *iść taje się do choroby* ‘iść precz, zejść z oczu, zniknąć’ (...) *coś ty chory* ‘ze zdziwieniem lub lekceważeniem do rozmówcy w zwrocie nie dającym wiary lub negującym jego słowa’ (Głazewska, Karwatowska 2021, 86).



Okazuje się, że spośród różnych epidemii najsilniej w języku zaznaczyła swoją obecność cholera. Ona znajdzie w słownikach najliczniejszą reprezentację w przekleństwach, jak również konstrukcjach uznawanych za grubańskie czy obraźliwe. W monografii przytacza się bogaty materiał ilustrujący to zjawisko, widoczne szczególnie w *Słowniku polszczyzny potocznej*<sup>3</sup> czy *Słowniku polskich przekleństw i wulgaryzmów*<sup>4</sup>. Zwraca się uwagę, że w wyrażeniach tego typu ukrywa się nieuświadomiana intencja:

Mówiący, posługując się przekleństwem (np. *niech cię cholera weźmie!*), ujawnia nagromadzone emocje, negatywnie wartościuje chorobę, ale też – może nie do końca świadomie – „chce sprowadzić chorobę na osobę przekłętą” (Głazewska, Karwatowska 2021, 87).

Na pewno pandemia coronawirusa odcisnie w języku swoje ślady, choć – zaznacza się – ich zakres i specyfikę odsłoni wyraźniej dopiero przyszłość. Teraźniejszość może jednak odsłaniać zdumiewające kulturowe wędrówki dawnych, poddanych reinterpretacji, maskowych motywów. Przykładem jest dawna maska doktora plagi, która współcześnie przeżywa swój renesans, stając się popkulturowym gadżetem. Pierwotnie był to kostium chroniący przed dżumą, stosowany już w XIV wieku, z charakterystycznym długim dziobem. Wypychano go różnego rodzaju ziołami i składnikami, które miały zabezpieczać z jednej strony przed przykrym zapachem, a z drugiej, pełnić funkcje odkażające. Kostium ten wykorzystywano także w komedii *dell'arte* oraz w czasie karnawałowych zabaw. Ale maska z dziobem utrwaliła się również we współczesnej kulturze popularnej przez wykorzystywanie tego motywu w strojach zespołów muzycznych czy serialach. I tak – jak dowiadujemy się z monografii – pierwotna maska lekarska przekształciła się w rozrywkowy artefakt. Są sklepy internetowe, w których sprzedaje się wyłącznie takie maski:

Chętni, na jednej z najbardziej popularnych platform zakupowych w Polsce – Allegro, znajdą 22 rodzaje masek określanych m. in. jak maska: kruka, ptaka, doktora plagi, doktora dżumy (...). Sprzedawcy reklamują je następująco: „miękką, wygodną w dotyku, bez zapachu”, „nadaje się na imprezy tematyczne”. Tak więc przerażający symbol „czarnej śmierci” stał się zabawnym gadżetem „imprez tematycznych”. Odrodzeniowe maski przeżywają dziś prawdziwy renesans (Głazewska, Karwatowska 2021, 100).

W rozdziale trzecim Autorki skupiają się już wyłącznie na masce covidowej, ukazanej poprzez pandemiczny kontekst. Wyrażają równocześnie zaskoczenie niezwykłym bogactwem materiału badawczego:

Przeanalizowałyśmy bowiem około pięciu tysięcy masek, dostępnych w przepastnych zasobach internetu, pod względem ich typów i funkcji – od masek zwykłych, jednokolorowych, przez śmieszne, dziwaczne i drogocenne (najdroższa kosztowała 1,5 mln dolarów i była wysadzana 3600 diamentami), a co dzień pojawiają się kolejne (Głazewska, Karwatowska 2021, 10).

---

<sup>3</sup> Anusiewicz J., Skawiński J., 1998, *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa-Wrocław.

<sup>4</sup> Grochowski M., 1995, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa.

Ogłoszona 11 marca 2020 roku przez Światową Organizacją Zdrowia pandemia zebrała wielkie śmiertelne żniwo: według danych z 22 października 2021 na świecie zmarło z jej powodu ponad 4 mln 948 tys. ludzi, a wśród nich ponad 76 tysięcy w Polsce. W świetle tych porażających faktów maska stała się artykułem pierwszej potrzeby, przedmiotem codziennego użytku i ze względu na to przeznaczenie wyróżnia się maski medyczne, filtrujące i niemedyczne (materiałowe). Jednak stosunkowo szybko – podkreślają Autorki – pomimo pandemicznego zagrożenia, nastąpił wybuch niezwyklej inwencji twórczej w zakresie kreacji maseczkowych wariantów, które zdecydowanie wykroczyły poza swą typową funkcję. To niezwykle zjawisko kulturowe i socjologiczne sprawiło, że w istocie: „Maski covidowe traktować można jako *case studies*” (Głazewska, Karwatowska 2021, 108).

W związku z powyższym przedstawia się, wraz z towarzyszącym temu bogatym materiałem ilustracyjnym, propozycje typologii masek uwzględniających ich różnorodność. Główną grupę tworzą te w najwyższym stopniu zindywidualizowane, oryginalne, nawet ekscentryczne. Jest ich niezmiernie dużo, co odzwierciedlają tworzone z nich podgrupy, w ramach których następuje dodatkowa ich specyfikacja. Oto wyróżnia się: a) maski polityczne (związane z polityką zagraniczną i krajową czy konkretnymi grupami społecznymi walczącymi o swe prawa), b) odwołujące się do symboliki patriotycznej, c) okolicznościowe (nawiązujące do świąt, ale też ważnych uroczystości, np. małżeństwa), d) nawiązujące do dzieł sztuki i dziedzictwa kulturowego, e) zawierające motywy religijne, muzyczne, etniczne, filmowe, sportowe, kosmiczne, nautyczne czy zwierzęce, f) nawiązujące do wybitnych czy cieszących się popularnością postaci, g) zawierające optymistyczne przesłanie h) „osobliwe, nietypowe, śmieszne” (Głazewska, Karwatowska 2021, 126), np. Nicolas Cage jako Mona Lisa, i) wyróżniające noszącą je osobę (maski luksusowe, miłośników współczesnych technologii, smakoszy, ale też wskazujące na przynależność do określonego typu społeczności, itd.). Materiał ten odzwierciedla w zasadzie wszelkie formy ludzkiej aktywności. Na tym tle o wiele skromniej prezentują się maski typowe, mało oryginalne, niekiedy dekoracyjne: profesjonalne (jednokolorowe lub wielobarwne), błyszczące, koronkowe czy też z motywami roślinnymi, kosmicznymi.

Przedstawia się także inną propozycję typologii, w której rolę nadrzędną pełniłyby dwa kryteria: tematyczne i semiotyczne. W ramach tematycznego proponuje się wydzielić maski: polityczne, artystyczne, religijne, sportowe, okolicznościowe, a w ramach semiotycznego: maski werbalne (napisy, hasła, przesłania) i pozawerbalne (ikoniczne, kolorystyczne). Zaznacza się przy tym, że:

Zaproponowane typologie są jedynie propozycją teoretyczną. Wskazywane przez nas kategorie nie zawsze są rozłączne, np. postaci świętych mieszczą się w kryterium tematycznym w kategorii masek religijnych, ale mogą przynależać do masek ikonicznych, czyli kryterium semiotycznego, pozawerbalnego (Głazewska, Karwatowska 2021, 133).

Owa typologiczna nieczystość jest konsekwencją rozwijającej się ustawnie semiotyzacji maski medycznej, co prowadzi „do tworzenia się nowych, lokalnych kulturowych sensów, w których ów przedmiot zabezpieczający twarz nakłada się na istniejące wcześniej kulturowe znaczenia twarzy i maski” (Głazewska, Karwatowska 2021, 134). Bo wprawdzie główną funkcją maski pandemicznej jest funkcja ochronna, ale ich różnorodność oraz praktyka używania wskazują na wiele innych, takich jak przykładowo: prestiżowa, estetyczna, identyfikacyjna (z grupą społeczną czy poglądami), ekspresywna, impresywna, ludyczna czy edukacyjna.

Jednak to pozorne wyjście poza funkcję ściśle ochronną może wskazywać pośrednio właśnie na nią. Przekonuje ono o dwóch fundamentalnych ludzkich potrzebach: komunikacyjnej (stąd obraz / słowo czy ich połączenie na zakrytej twarzy) oraz terapeutycznej, wyrażającej pragnienie ograniczenia strachu przed zagrożeniem, oswajania lęku przed pandemią. Być może i z tych powodów w bogactwie maskowej inwencji ma tak wielki udział poczucie humoru. Autorki słusznie podkreślają tę formę obronnej funkcji maski:

Sądzimy, że szczególnie dzisiaj, w „czasach zarazy”, niepewności, lęku o zdrowie własne i najbliższych posiadanie poczucia humoru ma niebywale znaczenie, pozwala bowiem pogodzić się z wieloma niekiedy traumatycznymi przeżyciami i zaakceptować rzeczywistość (Głazewska, Karwatowska 2021, 147).

*Maska w czasach zarazy* przez swą interdyscyplinarną zawartość może być wielką inspiracją dla praktyki szkolnej związanej między innymi z takim kształceniem językowym, które „wytrąca” się z zamkniętej i sformalizowanej przestrzeni, łącząc je z antropologicznym i kulturoznawczym wymiarem. Kształcenie językowe jest ustawicznym problemem nauczycielskiej praktyki. W literaturze przedmiotu mamy wiele propozycji, które przełamują wyosobnianie materiału gramatycznego w systemowy układ zamknięty<sup>5</sup>. Bo wyosobnianie wiedzy językowej sprawia, że w uczniowskiej recepcji staje się ona synonimem nudy i nauki pustej. Tymczasem takie koncepcje kształcenia znajdziemy niekiedy i w podręcznikach<sup>6</sup>. A przecież – jak podkreśla Jadwiga Kowalikowa –

Na środki językowe należy patrzeć zawsze z perspektywy **warsztatu** interpretatora oraz autora tekstu, wychodząc poza jego gramatykę ku obrazom, nastrojowi, jakościom estetycznym, ideom istniejącym w dziele (Kowalikowa 2004, 123).

---

<sup>5</sup> Przykładowo: por. *Kształcenie sprawności językowej i komunikacyjnej: obraz badań i działań dydaktycznych*, 2005, Uryga Z., Sienko M. (red.), Kraków; por. Bakuła K., 2017, *Niestabilność i samoorganizacja w odniesieniu do nauczania języka polskiego i literatury*, w: *Efekt motyla 3. Od teorii chaosu deterministycznego do indeterminizmu praktyki literackiej i artystycznej*. Bakuła K., Heck D. (red.), Kraków, s. 39-48; por. Polański E., Bujak-Lechowicz J., 2009, *Kognitywny obraz nadziei w rozumieniu uczniów szkół średnich*, w: *W trosce o dobrą edukację. Prace dedykowane profesor Jadwidze Kowalikowej z okazji 40-lecia pracy naukowej*, Janus-Sitarz A. (red.), Kraków, s. 122-132.; por. Kłakówna Z.A., 2016, *Język polski. Wykłady z dydaktyki*, Kraków.

<sup>6</sup> Zofia Budrewicz i Maria Sienko, analizujące koncepcję kształcenia językowego w podręcznikach dla ucznia szkół zawodowych, konstatują, że autorzy tych podręczników „skupiają się na działaniach dydaktycznych, które tę wiedzę budują, rzadziej – systematyzują, najrzadziej zaś – funkcjonalizują” (Budrewicz, Sienko 2008, 185). -

Bardzo cieszy holistyczna koncepcja kształcenia językowego, w której łączy się ujęcia strukturalistyczno-komunikacyjne z neurodydaktyką, antropocentryzmem, tekstocentryzmem i edukacją glottodydaktyczną, zaprezentowana w monografii Marty Szymańskiej (2016) i budząca duże nadzieje w środowisku edukacyjnym (Niesporek-Szamburska 2017). A to jedynie przykład ogólnej tendencji w naukowej aktywności poświęconej temu aspektowi polonistycznej dydaktyki przedmiotowej. Jednak niekoniecznie znajduje ona zastosowanie w praktyce szkolnej. Do generalizacji sądów na temat szkoły, nauczyciela i ucznia, zwłaszcza negatywnych, należy podchodzić z dystansem, o czym przekonują zarówno monografia Marii Kwiatkowskiej-Ratajczak, *Docenić szkołę* (2021), jak i efekty uczniowskich samodzielnych prac zaprezentowanych w *Archipelagu (nie tylko) dobrych myśli*, zebranych i opracowanych przez Michała Ratajczaka (2020)<sup>7</sup>, wyrażające z podziwu dla rezultatów uczniowskiej pracy, zainspirowanych niekonwencjonalnym sposobem realizacji materiału. *Maska w czasach zarazy* Ewy Głażewskiej i Małgorzaty Karwatowskiej może być szansą na realizację podobnie niekonwencjonalnych lekcji dotyczących świadomości językowej.

A może nią być w podwójnym znaczeniu. Po pierwsze, materiał zawarty w książce dotyczy bezpośrednio uczniowskiej rzeczywistości i może być przez nich współtworzony. Dotyczy gorącej teraźniejszości, bo maska nie jest przedmiotem neutralnym, ale obejmuje też kulturową, antropologiczną i językową przeszłość, inicjując dialog między tym, co było, a tym, co jest. Ten artefakt, ze względu na wyjątkową funkcję i rolę w ludzkiej kulturze, jest sam w sobie (zwłaszcza w układzie zaprezentowanym w książce) na tyle interesujący, że może stać się źródłem wielu nauczycielskich projektów pozwalających uruchomić uczniowską pasję analityczną i twórczą połączoną ze świadomością językową. Po drugie, książka ukazuje w sposób wyjątkowo naoczny (temu służy także jej układ, ale i współautorstwo antropolożki, kulturoznawczyni i językoznawczyni), że język nigdy nie istnieje sam dla siebie. Istnieje zawsze w powiązaniu z wszystkimi innymi aspektami ludzkiej egzystencji. Jego wyosobnianie jest zabiegiem sztucznym, stosowanym ze względu na porządkujące i klasyfikacyjne potrzeby, ale te potrzeby nie mogą zdominować – jak bywa w szkolnej praktyce – jego żywotnej energii. A ona – niczym covidowa maska – przekracza ustalone granice, podziały, kodyfikacje, wychodząc zawsze naprzeciw nieprzewidywalnej i znajdującej wyraz w języku – życiowej energii. Przecież język – podobnie jak covidowa maska – jest wieloaspektowym zwierciadłem rzeczywistości.

### **Bibliografia:**

*Archipelag (nie tylko) dobrych myśli*, 2020, Ratajczak M. (red.), Poznań.

Bakuła Kordian, 2017, *Niestabilność i samoorganizacja w odniesieniu do nauczania języka polskiego i literatury*, w: Bakuła K., Heck D. (red.), *Efekt motyla 3*.

<sup>7</sup> Warto dodać, że uczniowski materiał zgromadzony w publikacji powstawał w czasie pandemicznego zawieszenia zajęć stacjonarnych.

*Od teorii chaosu deterministycznego do indeterminizmu praktyki literackiej i artystycznej*, Kraków, s. 39-48.

- Budrewicz Zofia, Sienko Maria, 2008, *Uczeń jako odbiorca w podręcznikach do kształcenia literackiego i językowego dla szkół zawodowych*, w: Kwiatkowska-Ratajczak M., Wantuch W. (red.), *Między szkołą a uniwersytetem. Odbiorcy w nowych podręcznikach dla reformującej się szkoły*, Poznań, s. 183-192.
- Drenda Olga, 2022, *Dywerycja komiczna*, „Tygodnik Powszechny”, 20.03, s. 92-95.
- Głazewska Ewa, Karwatowska Małgorzata, 2021, *Maska w czasach zarazy. Covidowe wizerunki masek – typologie i funkcje*, Lublin.
- Karwatowska Małgorzata, Tymiankin Leszek, 2020, *Wśród stereotypów i tekstów kultury. Studia lingwistyczne*, Lublin.
- Kłakówna Zofia Agnieszka, 2016, *Język polski. Wykłady z dydaktyki*, Kraków.
- Kowalikowa Jadwiga, 2004, *Kształcenie językowe. Teoria dla praktyki*, w: Janus-Sitarz A. (red.), *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, Kraków, s. 85-139.
- Kształcenie sprawności językowej i komunikacyjnej: obraz badań i działań dydaktycznych*, 2005, Uryga Z., Sienko M., (red.), Kraków.
- Kwiatkowska-Ratajczak Maria, 2021, *Docenić szkołę. Dydaktyczna teoria i metodyczna praktyka*, Poznań.
- Niesporek-Szamburska Bernadetta, 2017, *O nowej koncepcji kształcenia językowego*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego”, t. 26, s. 295-302.
- Szymańska Marta, 2016, *Między nauką o języku a nauczaniem języka. Koncepcje kształcenia językowego na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków.

## **O Autorce:**

**Grażyna Bożena Tomaszewska** – prof. dr hab., Instytut Filologii Polskiej UG, literaturoznawca, dydaktyk literatury i tekstów kultury; zajmuje się literaturą XIX wieku i literaturą współczesną, sztuką interpretacji różnych tekstów kultury. Autorka monografii: *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej* (2000), *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”* (2007), *Zagubiona przestrzeń i co dalej...* (2013), *Praktyki czytania. Ponowoczesna interpretacja a szkoła* (2019), *Przeciw gotowym odpowiedziom. Literatura i dydaktyka literatury w czytelnich spotkaniach* (2021), *Dwuznaczność. Niewygody i dobrodziejstwa opozycji nieczystych* (2022), współredaktorka m. in.: *Sztuka interpretacji. Polska poezja XX i XXI wieku* (2014), *Adaptacje. Szkolne użycia (anty)teorii literatury* (2018).





# Wizualizacja lektury w dobie kryzysu czytelnictwa jako amalgamat wyobraźni twórczej

Visualization of reading in the era of reading crisis  
as an amalgam of creative imagination

Elżbieta Kotarba

Zespół Szkół Małopolska Szkoła Gościnności  
w Myślenicach

## Czytanie Schulza

Wydaje się, że o Schulzu powiedziano już wszystko, że na wszystkie strony poobracano szczupłą materię dwóch tomów z dodatkami, że w schulzologii zrobiło się już tak ciasno, iż nic się już do niej nie wśliźnie.

(Markowski 2012, 11)

Twórczość Brunona Schulza fascynuje badaczy i krytyków literatury od lat (Bolecki 1982; Ficowski 1975, 1985, 2002; Jarzębski 1984, 1999, 2005; Karwowska 2015; Markowski 2012; Olchanowski 2001; Panas 1974, 1997, 2001; Speina 1974; Stala 1995; [www.brunoschulz.org](http://www.brunoschulz.org)). Niniejsza praca nie wpisuje się w naukową oraz krytycznoliteracką dyskusję na temat twórczości Brunona Schulza. Celem artykułu jest zaprezentowanie korzyści płynących z głośnego czytania *Opowiadań* Schulza na lekcji oraz ich wizualizacji. Głównym założeniem tej koncepcji jest lepsze zrozumienie i pogłębienie interpretacji tekstów omawianych w szkole oraz zainteresowanie lekturą w dobie kryzysu czytelnictwa.

Wybrane *Opowiadania* Schulza istnieją w podstawie programowej jako lektura obowiązkowa w szkole średniej od lat<sup>1</sup>. Metodyczne opracowanie wybranych opowiadań tego artysty jest interesującym, ale jednocześnie trudnym wyzwaniem dla polonistów, ponieważ są to teksty awangardowe, często niełatwe do zrozumienia przez współczesnego „cyfrowego tubylcę”<sup>2</sup>. Twórczość literacka Schulza wymyka się prostym sformułowaniom i próbom przełożenia go na język zrozumiały dla współczesnego nastolatka. To rodzaj prozy poetyckiej, która powstawała na kanwie jego zmitologizowanej

<sup>1</sup> W podstawie programowej od 2005 roku jako lektura obowiązkowa na poziomie podstawowym, od 2023 jako lektura obowiązkowa w zakresie rozszerzonym.

<sup>2</sup> Pojęcie wprowadzone przez Marca Prensky’ego (2001).

autobiografii. Zderzenie młodzieżowego języka z poematami pisanymi prozą rodzi duży dysonans, ale też niezrozumienie i w konsekwencji zniechęcenie wśród młodzieży:

daleko posunięta liryzacja, kontrastowana często ze stylizacją na wykład bądź traktat i towarzyszącą temu makaronizacją języka wyszukаныmi słowami obcego pochodzenia, co stwarza w sumie efekty barokowe. Znaczną rolę odgrywa w niej symbolika erotyczna, symbolika poczucia winy, marzeń i zbitek sennych (Lipski 1985, 346).

Poetycki język opowiadań, bogactwo środków stylistycznych sprawiają trudności w omawianiu tej lektury. Literacki świat Schulza z jednej strony fascynuje unikalnym językiem, a z drugiej jest to świat groteskowy, baśniowy, oniryczny i mitotwórczy:

Pisarstwo Schulza, wyrasta z (...) odmiany ekspresjonistycznego modernizmu, której głównymi przedstawicielami są: R.M. Rilke, F. Kafka i R. Musil. Cechą charakterystyczną tego nurtu (...) była próba ujęcia fundamentalnych spraw i problemów egzystencjalnych za pomocą języka mitów i symboliki odwołującej się do podświadomej sfery psychiki (pokrewieństwa światopoglądowe z freudyzmem i jungizmem) (Lipski 1985, 346).

Dlatego głośne i wspólne przeczytanie tych tekstów na lekcji znajduje wyraźne uzasadnienie. Omawianie lektury bez jej przeczytania może rodzić wiele niedopowiedzeń i błędów interpretacyjnych, stąd czytanie tekstów w czasie lekcji to praktyka zalecana od lat (Janus-Sitarz 2009, 2011, 2016; Cieloch-Niewiadomska 2019; Kotarba 2020; Ślósarz 2018). Głośne czytanie na lekcji tekstów literackich przyczynia się do rozwoju osobowego młodego człowieka oraz do rozumienia otaczającej go rzeczywistości. W świecie, w którym dominuje obraz i dźwięk, młody człowiek jest nastawiony raczej na oglądanie i słuchanie niż na czytanie. Wiąże się to z postępowaniem technicznym oraz z dominacją Internetu i smartfonów w codziennym życiu (Morbitzer 2012, 2014, 2016). Głośne czytanie daje zatem wiele korzyści nie tylko uczniom, ale też nauczycielom. Uczniowie znają treści, które są omawiane i analizowane w czasie lekcji. Wszyscy znajdują się w tym samym kręgu tematycznym. Poza tym tekst przeczytany tu i teraz daje możliwość dyskusji, inicjuje pytania oraz przemyślenia, które stają się punktem wyjścia do rozmów i wyjaśnień.

### **Wizualizacje a teoria integracji pojęciowej**

(...) konstrukcje kognitywne są podstawowym pojęciem nie tylko teorii przestrzeni mentalnych, ale również koncepcji integracji pojęciowej. (Libura 2007, 16)

W sferze komunikacji najważniejszą rolę pełnią ikoniczność i werbalność. Te kategorie współistnieją od wieków, dopełniając się i już na zawsze wpisując w dualizm struktury ludzkiej (Łotman 1976). Język modelowania

przestrzennego pozwala zinterpretować i zobrazować przeczytane fragmenty utworów. Jest swoistą wizualizacją odbioru tekstu.

Metoda wizualizacji słów kluczowych odnosi się głównie do analizy i interpretacji wierszy. Poezja jest przestrzenią pozwalającą na wykorzystanie kreatywności oraz wyobraźni:

Wiersze współtworzone przez drukowane tradycyjnie słowa i formę wizualną są łatwiejsze do odczytania (...). Odsyłają od transmisyjnego modelu w stronę hipertekstowego, apelują do różnych kodów postrzeżeniowych (Ślósarz 2019, 221).

Słowa kluczowe są coraz częściej dostrzegalne i wizualizowane we współczesnej kulturze. Dzięki powszechnej cyfryzacji, stały się ważne również w naukach humanistycznych. Znalezienie słów kluczowych w tekście pozwala określić jego główne przesłanie, a ich usytuowanie oraz kolor czcionki odzwierciedlają odbiór tekstu przez czytelnika. To nałożenie się dwóch płaszczyzn, obiektywnej i subiektywnej inicjuje wygenerowanie nowej przestrzeni. Koncepcja wizualizacji wpisuje się w teorię integracji pojęciowej, stworzonej przez Fauconniera i Turnera (Fauconnier, Turner 1998, 2001). Rozwinięta przez nich teoria przestrzeni mentalnych pozwala analizować amalgamaty pojęciowe, co prowadzi do wygenerowania nowej struktury:

Zakłada ona wyłonienie się nowej przestrzeni (domeny w terminologii G. Lakoffa), zwanej amalgamatem. Struktura nowo utworzonej przestrzeni powstaje podczas operacji stapiania struktur obydwu przestrzeni wyjściowych. Transfer elementów i struktur z przestrzeni wyjściowych nie jest dowolny, lecz częściowo zdeterminowany przez dodatkową przestrzeń, zwaną generyczną, zawierającą schematyczny, abstrakcyjny zestaw domen, stanowiących podstawę odwzorowania (Kosiński 2007, 96).

Wizualizacja przemawia równocześnie całością oraz masą szczegółów. Jest tworzona przez uczniów, zatem wymaga od nich kreatywności i aktywności. Młodzi ludzie muszą przetworzyć i zinterpretować tekst, wejść z nim w dialog. Tworzenie wizualizacji zmusza ich do pogłębienia interpretacji utworu (nie tylko poetyckiego), włącza aktywnie w proces jego analizy.

Czytając wizualizacje, trzeba uwzględnić takie kategorie, jak: barwa tła i czcionki, grubość i usytuowanie czcionki, perspektywę oraz kompozycję. Oprócz słów kluczowych wizualizacja przedstawia rysunek, grafikę, zarys - obraz. On również staje się istotnym elementem interpretacji tekstu, jest jego wyrazicielem - emblematem. Obraz (tekst ikoniczny) powinien być odczytywany głównie w kontekście symboliki. „Obraz może pełnić swego rodzaju funkcję mnemotechniczną. Dlatego też w nauczaniu ilustruje się racjonalne rozważania mniej lub bardziej artystycznymi przykładami” (Borowiecka 1986, 121). Wizerunek plastyczny jest zawsze obrazem czegoś, w przypadku wizualizacji jest to wyrażenie najważniejszego obrazu, który zapisuje się w świadomości (bądź podświadomości) czytającego i interpretującego. Wizualizacja fragmentu lektury staje się amalgamatem wyobraźni twórczej i jako przykład integracji pojęciowej najczęściej ma swoje źródło w antropologii i symbolice.

## Wizualizacje Schulza

Tak więc struktura przestrzeni tekstu staje się modelem struktury wszechświata, a wewnętrzna syntagmatyka elementów w ramach tego tekstu – językiem modelowania przestrzennego. (Łotman 1976, 214).

Po głośnym przeczytaniu w czasie kolejnych lekcji trzech opowiadań Brunona Schulza (*Sklepy cynamonowe*, *Ptaki* oraz *Ulica krokodyli*), a następnie wyjaśnieniu, przedyskutowaniu i omówieniu ich problematyki<sup>3</sup>, uczniowie zostali poproszeni o wygenerowanie wizualizacji wybranego fragmentu jednego z opowiadań. Spośród 30 uczniów<sup>4</sup>, 27 osób (90%) wybrało opowiadanie *Ptaki*, dwie osoby opowiadanie *Ulica krokodyli* i jedna osoba *Sklepy cynamonowe*.

### a. *Ptaki*



Większość wizualizacji opowiadania *Ptaki* opierała się na wyobrażeniu lecącego ptaka, który stał się wyrazicielem problematyki tego opowiadania,

<sup>3</sup> Por. *Scenariusze lekcji do podręcznika* (Chemperek 2014, 34-38; 55-73).

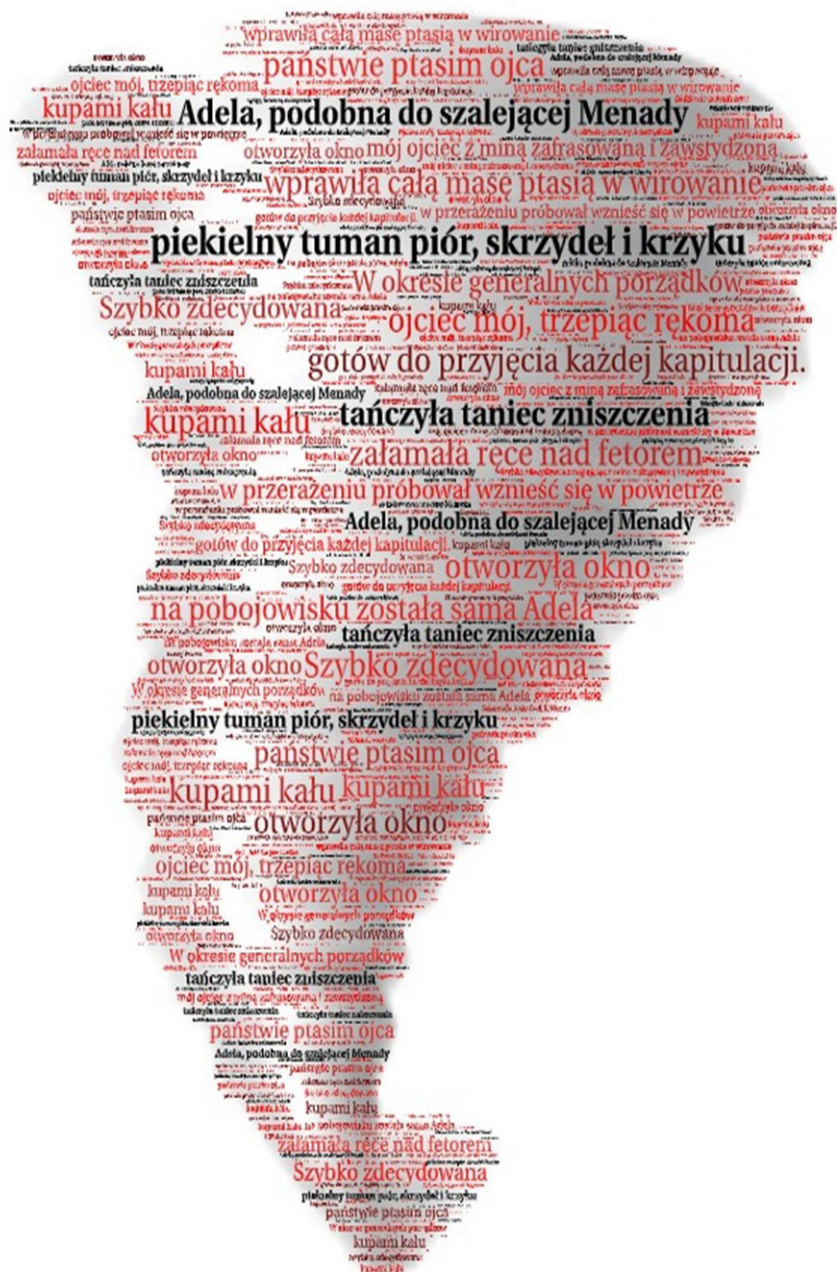
<sup>4</sup> Lekcje odbyły się w maju 2021 w III klasie Technikum Hotelarskiego w Zespole Szkół Małopolska Szkoła Gościnności w Myślenicach.



Wizualizacja lektury w dobie kryzysu czytelnictwa jako amalgamat wyobraźni twórczej

a zwłaszcza fragmentu jego zakończenia (Schulz 2011, 18). Na pierwszym rysunku (Il. 1.) ptaki wzbijają się do lotu, oderwane od ziemi szukają własnych trajektorii. Wyrazy zapisane największymi literami podkreślają najważniejsze w analizowanym fragmencie tekstu słowa, czyli słowa kluczowe: *Adela*, *ojciec*, *generalnych*, *porządków*, *ptasią*, *tuman*. Wyrazy zaczęte wielkimi literami to imię *Adela* oraz słowo *Menada* oznaczające grecką towarzyszkę Dionizosa. Kolorowe i różnorodne ptaki odzwierciedlają szaleństwo, jakie panowało podczas sceny ich wypędzania ze strychu. Kolory (czerwień, żółć, seledyn, pomarańcz, ultramaryna) oraz kształty wirujących ptaków, podkreślają dynamikę i zmienność sceny. Według autorki wizualizacji:

Kolor tła (czern) może oznaczać smutek, rozpacz, załamanie ojca po stracie paśniego królestwa oraz pustkę, jaka mu pozostała po tym jak Adela wypędziła całą gromadę, którą opiekował się miesiącami /Wiktoria/.



Druga wizualizacja (Il. 2.) przedstawia wir. Fragmenty zdań, które skupiają uwagę odbiorcy, zostały zapisane grubszą czcionką oraz czarnym kolorem. Jak napisała autorka wizualizacji:

Chciałam w ten sposób uwypuklić emocje, jakie odczuwał ojciec w opowiadaniu *Ptaki* Brunona Schulza. Kolor przechodzący z jasnej, wręcz krwistej czerwieni do zgaszonej i dużo ciemniejszej również współgra z uczuciami Ojca. Krwista czerwień wydaje się dużo żywsza i bardziej energiczna, dlatego widać ją w *chaotycznych* zdaniach, np. *ojciec mój, trzepiąc rękoma*. Kolor czerwieni zmieszanej z czernią odpowiada za bardziej przygaszone emocje, które towarzyszyły Ojcu, np. *gotów do przyjęcia każdej kapitulacji /Gabriela/*.

Kolory zwracają uwagę odbiorcy na najdelikatniejsze dla psychiki bohatera momenty i w ten sposób ułatwiają zrozumienie sensu tekstu czy też wczucie się w stany emocjonalne ojca. Rysunek nawiązuje do ptasiej masy, która wirowała po otworzeniu przez Adelę okna oraz do natłoku uczuć, które kumulowały się w głębi psychiki Ojca i również utworzyły chaotyczne tornado emocji. Jasnoszary kolor tła pokazuje spokój, jaki *panował na zewnątrz*, poza ciałem głównego bohatera. Większość najciemniejszych i zarazem najbardziej widocznych fragmentów jest usytuowana na górze wizualizacji, co nawiązuje do emocji w tych zdaniach, które są bardzo silne. Łagodniejsze kolory znajdują się na dole wiru i odzwierciedlają uczucia, które dopiero *rosną*. Zmarginalizowane zostały treści, które nie posiadały aż tak dużego nakładu emocjonalnego, zostały one zapisane mniejszą czcionką.

Analiza wizualizacji wskazuje na fakt, że uczniowie odczytują symbole i archetypy występujące w twórczości Schulza. Uczniowskie prace podkreślały dynamikę oraz przemianę tak charakterystyczną dla twórczości Schulza:

U Schulza każda przemiana jest rezultatem, konsekwencją. Następuje w krytycznym momencie, gdy wewnętrzne napięcie osiągnie kulminację. Wówczas rodzi się nowa jakość, ujawniają się nowe dynamizmy. Ich stan zatajony, embrionalny jest nam wiadomy, podawany przez Schulza jako wywód genetyczny dla nowego zjawiska (Ficowski 1975, 196).

Zmienność procesów oraz przemiana były widoczne w dynamizmie i *stawaniu się czegoś nowego*. Wizualizacje podkreślały lot, wzbicie i wzniesienie się *ponad tu i teraz*. Studia z zakresu metodologii oraz antropologii literatury pokazują, że świat wyobrażony Schulza odnosi się nie tylko do archetypów, ale również do symboli powiązanych kulturowo z różnorodnym obrazowaniem (por. Karwowska 2015):

Lot oniryczny i poetyka skrzydeł, wyrażone za pomocą obrazu ptaka, symbolizują przezwyciężenie śmiertelności. Wyobrażeniowa figura ptaka «pozwała nam zapomnieć o czasie, odrywa nas od linearnych wędrówek po ziemi, aby nas wciągnąć w podróż statyczną, kiedy to zegar przestaje wybijać godziny, a lata już nam nie ciężą (Karwowska 2015, 131).





Wyrazy zapisane największymi literami uwypuklają przede wszystkim groteskę tego utworu, czyli wyolbrzymienie opisu kobiet i podkreślają przemieszanie porządków, czyli tragizmu z komizmem, piękności z brzydotą oraz fantastyki z realizmem. Wyrazy te ukazują zepsucie kobiet, które uwidacznia się również w ich fizyczności (zdeformowane, zniszczone kształty twarzy) /Aleksandra/.



Kolejna wizualizacja dotycząca fragmentu *Ulicy krokodyli* (Schulz 2011, 45) przedstawia tytułowego krokodyla (Il. 4.). Według osoby generującej wizualizację: „Czarny i szary kolor ukazują ciemność oraz szarość ulicy Krokodyli. Tekst jest uformowany na wygląd krokodyla ponieważ mówi on o ulicy Krokodyli, a one są niebezpieczne tak jak ta ulica” /Bartosz/. W obu wizualizacjach dominują wyraziste kolory - fiolet, czerń, granat i czerwień. Podkreślają one dziwność, fantazję, tajemniczy nastrój tekstu oraz zepsucie społeczeństwa. To ich symbolika wyznacza przestrzeń odbioru opowiadania Schulza. Kształt krokodyla i czarne tło oraz litery w ciemnych barwach ewokują nastrój grozy i niebezpieczeństwa, co oddaje klimat tej zło-wieszczej dzielnicy miasteczka. Rysunek oraz konieczność jego ubarwienia, sprawia, że odbiorca nadaje wykreowanej przestrzeni określone kolory. Nie są one przypadkowe, wynikają z osobistego przeżycia danego tekstu, który kreuje w wyobraźni konkretne konotacje. Figury wykorzystane w wizualizacjach: kobieta i krokodyl, w sposób obrazowy odzwierciedlają główny temat tekstów, przedstawiają graficznie ich sens, wydobywając z nich znaczenia wiodące.

### c. *Sklepy cynamonowe*

Osoba, która wybrała opowiadanie *Sklepy cynamonowe*, analizowała poetycki fragment tekstu, dotyczący opisu letniej tajemniczej nocy (Schulz 2011, 43). Wyrazy wypisane większym rozmiarem czcionki, takie jak *noc*,

Wizualizacja lektury w dobie kryzysu czytelnictwa jako amalgamat wyobraźni twórczej *las, jazda*, są głównymi wyrazami, na których skupia się czytający. Autorka wizualizacji (il. 5) tak uzasadniła swoje wybory:



Wybrałam kolor niebieski, złoty oraz fioletowy, ponieważ odzwierciedlają to, co widzi oraz czuje bohater. Widzi niebieskie niebo, gwiazdy oraz czuje zapach fiołków. Wybrałam kształt kwiatka ze względu na kontrast czasu, w jakim odgrywa się akcja. Mimo zimy, bohater odczuwa zapach fiołków. Dodatkowo białe tło symbolizuje śnieg, zimę. Chaotyczne ułożenie wyrazów wynika ze względu na chaotyczną i niechronologiczną akcję utworu /Julia/.

Autorka odniosła się nie tylko do kolorów (niebieski, złoty, fioletowy), które odzwierciedlają jej emocje, ale również do czasu, który w mitycznych opowieściach Schulza jest przekształcany i sakralizowany: „W świecie wyobrażeń Brunona Schulza owe *hierofaniczne sekundy*, przekształcające trwanie w wieczną chwilę, stanowią ważny element konstrukcji czasu” (Karwowska 2015, 226). Odczytanie czasu linearnego na płaszczyźnie figuralnej wpisuje się w antyczną tradycję literacką (por. Karwowska 2015, 234).

### **Wizualizacje a czytanie.**

Jednolitość to stan samotożsamości jednego «słowa». Nazwie go Schulz mitem. (Bolecki 1982, 174)

Po głośnym przeczytaniu wybranych opowiadań Brunona Schulza oraz po wykreowaniu przez uczniów wizualizacji poproszono ich o udzielenie pisemnej odpowiedzi na pytanie: *Czy głośne przeczytanie lektury na lekcji pomogło ci w jej interpretacji / wizualizacji? Dlaczego? W jakim sensie?*



Większość ankietowanych, czyli 90%, odpowiedziało, że głośne czytanie pomogło im w zrozumieniu tekstu oraz w tworzeniu wizualizacji<sup>5</sup>. Główne korzyści głośnego przeczytania lektury na lekcji, które wymienili uczniowie, były następujące: *lepsza koncentracja, skupienie się; pobudzenie wyobraźni, wizualizacja tekstu; nie przeczytał(a)bym sam(a) w domu; nikt mi nie przeszkadzał; cała klasa wiedziała o co chodzi, a nie tylko 2-3 osoby, które przeczytały w domu; czytanie wywoływało emocje i uczucia; osoba czytała w taki sposób, że tekst był zrozumiały, lepsze zrozumienie tekstu; było to pomocne w interpretacji tekstu; można było lepiej zapamiętać tekst; pogłębienie wiedzy; wczucie się w stany emocjonalne bohatera.*

Odpowiedzi respondentów były różnorodne, a ich uzasadnienia odnosiły się do różnych sfer: intelektualnej, emocjonalnej, społecznej oraz psychologicznej. Wskazywali na korzyści indywidualne, subiektywne (np. nikt mi nie przeszkadzał), ale też ważny dla uczniów był fakt, że wszyscy znali tekst, byli w tym samym kręgu tematycznym. Tylko 10% uczniów czyli 3 osoby odpowiedziały, że głośne czytanie nie pomogło im w tworzeniu wizualizacji<sup>6</sup>. Pierwsza uczennica użyła sformułowania *wiersz*, co może sugerować, iż tekst w jej odczuciu był poetycki. Wypowiedź drugiego ucznia dotyczy raczej jego poczucia braku własnej kreatywności w tworzeniu wizualizacji, natomiast trzecia osoba wskazała na trudności w skupieniu się na słuchanym tekście, co może wynikać z jej sensorycznego typu przyswajania wiedzy (np. pamięć wzrokowa) oraz z koncepcji osobowościowej (Januszek, Sikora 2000; Nęcka, Orzechowski, Szymura, Wichary 2020).

<sup>5</sup> Oto niektóre odpowiedzi: Czytając tekst głośno na lekcji, potrafiłam lepiej się na nim skupić. Jestem w 70% słuchowcem i 30% wzrokowcem, dlatego lepiej rozumiem tekst, gdy jest czytany na głos. Dodatkowo wiele osób nie czyta tekstów, gdy są zadane do przeczytania w domu, przez co trudniej go omawiać i koniec końców można pogubić się w czasie omawiania go; tylko 2-3 osoby zgłaszają się na lekcji, przez co reszta przyjmuje postawę bierną. Podczas czytania tekstu na lekcji czasami zamykałam oczy i wyobrażałam sobie głównego bohatera, to, co robi czy krajobraz wokół niego, co zdecydowanie trudno by mi było zrobić, gdybym sama czytała tekst. To pomogło mi podczas robienia wizualizacji /Julia/.

Tak, ponieważ skupiłam się głównie na tekście który czytała dana osoba, co w przypadku czytania w domu czy też samemu byłoby nie możliwe ponieważ zawsze coś to czytanie by mi przerwało. Mogłam sobie więcej wyobrazić niż jeżeli przeczytałabym to sama. Duże znaczenie miało również w jaki sposób dana osoba to czytała, przez różne urozmaicenia było to ciekawsze do słuchania i sprawiało to że tekst był bardziej zrozumiały. Można było wyobrazić sobie emocje jakie towarzyszyły bohaterowi /Klaudia/.

Zdecydowanie, również jako osoba czytającą dla klasy miałam okazję czytać tekst parę razy, aby nie popełniać błędów słownych przy klasie. W ten właśnie sposób lektura Schulza była dla mnie wręcz przyjemnością. Tak dokładnie, parę razy przeczytana treść pozwoliła mi wyciągnąć ogrom trafnych wniosków, co najważniejsze bardzo dużo zapamiętałam. Cieszę się również z tego że wspólnie mogliśmy analizować tabelkę, każdy mógł się wykazać wiedzą. Ten sposób pracy wymagana zaangażowania i „włączenia” wyobraźni. Bardzo podoba mi się ten styl pracy /Gabriela Dz./.

Przeczytanie tego opowiadania na głos przyczyniło się do jego interpretacji, gdyż nie skupiałam się na słowie jako słowie i jego wyglądzie, a słowie jako dźwięku, które mogłam zwizualizować sobie i skupić się na jego interpretacji. Samo drukowane słowo, ograniczyło możliwość wizualizacji, przez natłok kolejnych słów, zaś słyszane słowo powodowało lepszą możliwość wyobrażenia sobie tego opowiadania /Magdalena P./.

<sup>6</sup> Oto odpowiedzi: Nie pomogło mi ono. Dopiero po omówieniu go z całą klasą rozumiałam sens i wartość wiersza /Amelia/.

Nie pomogło ponieważ nie jestem kreatywny /Bartosz/.

W moim odczuciu czytanie na głos opowiadania nie pomogło mi zbyt wiele, ponieważ ciężko jest mi się skupić na czytany tekście. Dokładne i szczegółowe omówienie z klasą wyjaśniło mi sens i pomogło zinterpretować, zrozumieć przekaz autora /Natalia Z./.

## Wnioski

Głośne przeczytanie opowiadań Schulza na lekcji pomogło uczniom w interpretacji oraz w przedyskutowaniu i omówieniu problematyki lektury. Przyczyniło się również do odszukania słów kluczowych fragmentów tekstu oraz ich wizualizacji. Każdy rodzaj czcionek, ich barwy oraz ułożenie w grafice przedstawiającej kluczowy obraz danego opowiadania był niepowtarzalny, subiektywny, a zatem stanowił osobisty wyraz przeżycia lektury. Taki sposób lekcyjnych rozmów z tekstami Brunona Schulza pobudził wyobraźnię młodych ludzi oraz pomógł im zrozumieć tekst. Wizualizacje fragmentów opowiadań wpisują się bowiem w odkrywanie jego mitologii opartej na słowie:

Schulz nieco inaczej pojmował mit. Mit był dla niego synonimem sensu, a więc «danej absolutnej», czyli pierwotnego niezróżnicowania. Odnosił go nie tylko do fragmentów dawnych, rozbitych «pogańskich» mitologii, lecz przede wszystkim właśnie do sfery języka, w której odzyskać można pierwotną jedność Słowa (Maron 2014, 227).

Autor tych słów, odwołując się do Jerzego Jarzębskiego (Jarzębski 1989, LXXXIV) i Włodzimierza Boleckiego (Bolecki 1982, 174), dowodzi, iż dla Schulza język to słowo poetyckie, którego twórczy rozwój był związany z procesem mityzacji. Tworzenie wizualizacji opartych na słowach – kluczach staje się docieraniem do ukrytych sensów, które pozostają nienaruszone i nieprzełożone. Są tylko ujęte w graficzny obraz, oddający ich najważniejsze przesłanie. Kreacjonizm Schulza staje się zatem inspiracją dla tworzenia wizualizacji, które otwierają dzieło, nadając mu nowy wymiar. U Schulza „Świat rzeczywistości realnej i «nadrealistycznej» nakładają się na siebie i uzależniają wzajemnie. (...) Schulz bowiem nie odtwarza, nie naśladuje realiów, lecz przetwarza rzeczywistość” (Speina 1972, 63). Czytelnik – uczeń w akcie kreowania wizualizacji z własnej subiektywnej perspektywy odczytuje na nowo tekst, otwierając jego znaczenia (por. Eco 1972).

## Bibliografia:

- Bolecki Włodzimierz, 1982, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, w: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław.
- Borowiecka Ewa, 1986, *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin.
- Chemperek Dariusz, Kalbarczyk Adam, Trzeźniowski Dariusz, 2014, *Nowe. Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka. Dwudziestolecie międzywojenne (awangarda) – powojenna nowoczesność. Klasa 3. Kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum*, Warszawa.
- Cieloch-Niewiadomska Joanna, 2015. *Szkoła nieczytania*, [www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/4.\\_joanna\\_cieloch-niewiadomska\\_-\\_szkola\\_nieczytania.pdf](http://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/4._joanna_cieloch-niewiadomska_-_szkola_nieczytania.pdf) (dostęp: 20.07.2021).
- Fauconnier Gilles, Turner Mark, 1998, *Conceptual Integration Network*, „Cognitive Science” 22-I, 133-187.

- Fauconnier Gilles, Turner Mark, 2001, *Tworzenie amalgamatów jako jeden z głównych procesów w gramatyce*, w: Kubiński W., Stanulewicz D. (red.), *Językoznawstwo kognitywne II. Zjawiska pragmatyczne*, Gdańsk, s. 173-211.
- Ficowski Jerzy, 1975, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków.
- Ficowski Jerzy, 1985, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków-Wrocław.
- Ficowski Jerzy, 2002, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny.
- Janus-Sitarz Anna, 2009, *Kryzys lektury na tle innych kryzysów cywilizacyjnych. w: Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze. O praktykach czytania literatury w szkole*, Kraków, s. 27-96.
- Janus-Sitarz Anna, 2011, *Najpierw trzeba chcieć czytać. Studenci zachęcają licealistów do lektury*. w: *Szkolna lektura bliżej teraźniejszości*, Kraków, s. 273-286.
- Janus-Sitarz Anna, 2016, *W poszukiwaniu czytelnika: diagnozy, inspiracje, rekomendacje*, Kraków.
- Januszek Henryk, Sikora Jan, 2000, *Podstawy socjologii*, Poznań.
- Jarzębski Jerzy, 1989, *Wstęp*. w: *Bruno Schulz, Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław.
- Jarzębski Jerzy, 1984, *Powieść jako autokreacja*, Kraków.
- Jarzębski Jerzy, 1999, *Schulz*, Wrocław.
- Jarzębski Jerzy, 2005, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków.
- Karwowska Marzena, 2015, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź.
- Kosiński Marcin, 2007, *Teoria metafory pojęciowej a teoria amalgamatów. Rozważania na marginesie analizy Głosu w sprawie pornografii Wisławy Szymborskiej*, w: Libura A., *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków, s. 95-111.
- Kotarba Elżbieta, 2020, *Multimedialny moduł tematyczny (MMT) czyli o głośnym czytaniu jako aksjologicznej edukacji na lekcjach polskiego w szkole średniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Educatio Nova”, Vol. V, s. 132-147.
- Libura Agnieszka, 2007, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Kraków.
- Lipski Jan Józef, 1985, *Schulz Bruno*, w: *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*, tom II, Warszawa.
- Łotman Jurij, 1976, *Problemy przestrzeni artystycznej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Markowski Michał Paweł, 2012, *Powszechna rozwiązalność. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków. [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/53993/markowski\\_powszechna\\_rozwiazlosc\\_schulz\\_egzystencja\\_literatura\\_2012.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/53993/markowski_powszechna_rozwiazlosc_schulz_egzystencja_literatura_2012.pdf?sequence=3&isAllowed=y) (dostęp: 21.07.2021).
- Maron Marcin, 2014, *Między mitem a historią. Tajemnica filmowego języka «Sanatorium pod Klepsydrą» Wojciech J. Hasa*, w: Lubelski T. (red.),

Wizualizacja lektury w dobie kryzysu czytelnictwa jako amalgamat wyobraźni twórczej

*Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, Kraków, s. 222-251.

Morbitzer Janusz, 2012, *Medialność a sprawność edukacyjna ucznia*, „Edukacja i Dialog”, nr 11/12.

Morbitzer Janusz, 2014, *O wychowaniu w świecie nowych mediów: zarys problematyki*, „Labor et Educatio” 2, 119-143. [https://www.bazhum.muzhp.pl/media/files/Labor\\_et\\_Educatio/Labor\\_et\\_Educatio-r2014-t2/Labor\\_et\\_Educatio-r2014-t2-s119-143/Labor\\_et\\_Educatio-r2014-t2-s119-143.pdf](https://www.bazhum.muzhp.pl/media/files/Labor_et_Educatio/Labor_et_Educatio-r2014-t2/Labor_et_Educatio-r2014-t2-s119-143/Labor_et_Educatio-r2014-t2-s119-143.pdf) (dostęp: 02.08. 2021).

Morbitzer Janusz, 2016, *Medialny świat a intelektualny potencjał współczesnych uczniów*, „Nowa Szkoła”, nr 4.

Nęcka Edward, Orzechowski Jarosław, Szymura Błażej, Wichary Szymon, 2020, *Psychologia poznawcza*, Warszawa.

Olchanowski Tomasz, 2001, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok.

Panas Władysław, 1974, «Regiony czystej poezji». *O koncepcji języka w prozie Brunona Schulza*, „Roczniki Humanistyczne”, 1/1974.

Panas Władysław, 1997, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin.

Panas Władysław, 2001, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin.

Podstawa programowa z komentarzami <http://www.bc.ore.edu.pl/Content/232/Tom+2+J%C4%99zyk+polski+w+szkole+podstawowej%2C+gimnazjum+i+liceum.pdf> (dostęp: 02.08.2021).

Prensky Marc, 2001, *Digital Natives, Digital Immigrants*, [www.marcprensky.com/writing/Prensky%20%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf](http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf) (dostęp: 02.08.2021).

Schulz Bruno, 2011, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków.

Speina Jerzy, 1972, *Bruno Schulz (Z zagadnień kreacjonizmu)*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska, z. 9 (48), s. 59-82. <https://kpbc.umk.pl/dlibra/doc-content?id=20656&dirids=1> (dostęp: 21.07.2021).

Speina Jerzy, 1974, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa-Poznań.

Stala Krzysztof, 1995, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa.

Ślósarz Anna, 2019, *Kompetencje nauczyciela polonisty we współczesnej szkole. Między schematyzmem a kreatywnością*, Warszawa.

Ślósarz Anna, 2018, *Interpretanty lektur. Produkty medialnego przemysłu. Multi-medialne moduły tematyczne jako dydaktyczny instrument*, Kraków.

[www.brunoschulz.org](http://www.brunoschulz.org) (dostęp: 20.07.2021).

**O Autorce:**

**Elżbieta Kotarba** – doktor nauk humanistycznych (Uniwersytet Śląski 2004 r.), obecnie pracuje jako nauczycielka języka polskiego w Zespole Szkół Małopolska Szkoła Gościnności w Myślenicach; od 2005 r. pełni funkcję egzaminatora Okręgowej Komisji Egzaminacyjnej w Krakowie.