

**Память в языке,
литературе и культуре**

**Pamięć w języku,
literaturze i kulturze**

Redakcja

Elena Nevzorova-Kmech, Ivan Smirnov, Anna Stępnia



**Память в языке,
литературе и культуре**

**Pamięć w języku,
literaturze i kulturze**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

**Память в языке,
литературе и культуре**

**Pamięć w języku,
literaturze i kulturze**

Redakcja

Elena Nevzorova-Kmech, Ivan Smirnov, Anna Stępnia

Elena Nevzorova-Kmech (ORCID: 0000-0002-4032-1533) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Przekładu i Dydaktyki
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Ivan Smirnov (ORCID: 0000-0003-3066-5591) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Językoznawstwa
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Anna Stępniaak (ORCID: 0000-0002-7231-3335) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki, Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Aleksander Gadomski, Krzysztof Kusał

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Elżbieta Pich

PROJEKT OKŁADKI

Monika Rawska

Na okładce wykorzystano ilustrację autorstwa Eleny Nevzorovej-Kmech

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2024

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

<https://doi.org/10.18778/8331-620-8>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.11499.24.0.K

Ark. wyd. 8,6; ark. druk. 10,875

e-ISBN 978-83-8331-621-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

СОДЕРЖАНИЕ/ SPIS TREŚCI

Вступительное слово	7
Słowo wstępne	9

ПАМЯТЬ ПРОШЛОГО / PAMIĘĆ PRZESZŁOŚCI

Jan Jerzy Najdowski – Argentine rock as a source of national memory: a collective experience and its validation	13
Barbara Dobosz – Поэтика повторения: анализ избранных произведений Беккета, Кантора и Вырыпаева	23
Justyna Dopierała – Dorastanie w obliczu konfliktu etnicznego na podstawie utworu Złotka Enewa <i>Requiem dla nikogo</i> jako egzemplifikacja z pogranicza pamięci zbiorowej	31

ОТНОШЕНИЕ ИСТОРИИ И ПАМЯТИ / RELACJE HISTORII I PAMIĘCI

Magdalena Bartoszek – Polish language in Lithuania: language cultivation nowadays	43
Julia Machowska – Kresy w postpamięci. Pamięć jednej rodziny	47
Maria Kostromitskaia – Zachowanie pamięci o zesłaniach Polaków na Sybir od XIX wieku do 1939 roku	55
Urszula Sochacka – Od pamięci indywidualnej do kulturowej – łódzkie więzienie na Gdańskiej jako część historii obozu przy Przemysłowej w Łodzi ...	67

ПСИХОПАМЯТЬ И ТРАВМА / PSYCHOPAMIĘĆ I TRAUMA

Natalia Teklik – Pamięć o zagładzie w twórczości Magdaleny Tulli	81
Aleksandra Łabędzka – Laboratorium pamięci. Trauma i afekt w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego	91

Dorota Magda – Pamięć o ojczyźnie, języku ojczystym i własnej tożsamości na emigracji na przykładzie powieści <i>Złap zająca</i> Lany Bastańić	99
---	----

ОБРАЗЫ И ФИГУРЫ ПАМЯТИ / OBRAZY I FIGURY PAMIĘCI

Klaudia Diana Szpocińska – Różne oblicza pamięci, czyli o tym, jak została ona celebrytą w twórczości	113
Julia Sokołowska – Память как творческая жажда в литературе	121
Julia Kożuchowska – Gra w memory. Etyka pamięci i pamięć o kobietach w <i>Lolicie</i> Władimira Nabokowa	127
Dominika Zielińska – A comparative exploration of Nikolai Gogol's world in his letters and the contemporary world	135
Dagmara Jas – Pamięć w dobie Internetu: rola nowych mediów w przechowywaniu wspólnych doświadczeń	143
Julia Tomczak – Образ героев в сериале <i>Охотники за бриллиантами</i>	151
Karolina Sobik – «Я почти запил, но не забыл тебя». O sentymencie do ZSRR na przykładzie <i>Lata</i> Kirilla Serebrennikova	161
Информация об авторах / Informacja o autorach	171

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Настоящая монография является результатом исследований молодых ученых, представленных на Международной конференции «Память в языке, литературе и культуре», состоявшейся в мае 2024 года на филологическом факультете Лодзинского университета. Объемная междисциплинарная тема привлекла более 50 участников из разных стран. Доклады были посвящены различным аспектам памяти, которые рассматривались с привлечением примеров их отражения в языке, литературе и культуре, а также с учетом исторических, философских, социологических и биологических учений и с использованием широкого спектра разных методов.

В монографию вошла лишь небольшая, но наиболее репрезентативная часть всех текстов докладов. Она показывает главные направления научных интересов молодых ученых. Исследователи предпринимают попытку доказать, что быстро меняющаяся ситуация в мире все чаще дает повод задуматься над тем: что мы помним о прошлом; что нас связывает с предыдущими поколениями; как язык, литература и культура помогают нам сохранить память о прошлом и как опыт прошлого помогает нам в настоящем. Исследователи в своих работах показывают, чем для них являются понятия *память*, *постпамять*, *коллективная память*, *память поколений*, *историческая память*, *автопамять*, *кратковременная память*, *долговременная память*, *память в языке*, *языковая память*, *память в литературе*, *литература в памяти*, *литература как средство памяти* и т.д. И это неслучайно – до настоящего времени количество подходов к изучению объекта, названного в заглавии, не получило однозначного ответа на данный вопрос. Отсюда следует, что актуальность и универсальность темы не будет когда-либо исчерпана. За этим следует, что чем больше работ о памяти будет, тем ближе мы сможем приблизиться к однозначности упомянутых определений.

Кроме теоретических размышлений, авторы монографии сосредоточиваются на том, чтобы представить конкретные доказательства, насколько память является основой для понимания языка, помогает

правильному прочтению литературного текста, даёт право адекватно трактовать произведения культуры, благодаря её разным проявлениям: ассоциациям, чувствам, знаниям. Внимания заслуживает факт, как они схожи у представителей разных культур, при этом не только европейских стран.

В первом разделе *ПАМЯТЬ ПРОШЛОГО* авторы демонстрируют, что целостность памяти состоит в интеллектуальном и эмоциональном возвращении в прошлое, переживании этого прошлого и его интерпретации с позиции настоящего. Части раздела *ОТНОШЕНИЕ ИСТОРИИ И ПАМЯТИ* вписываются в современное направление исследований (напр., П. Нора (2002), *Всемирное торжество памяти*// Transit. №22. [доступ: <http://www.nz-online.ru/index.phtml>]), доказывающих, что слово *история* может быть вытеснено словом *память* с более общим и экстенсивным смыслом. Авторы приводят факты из истории, рассказывая о семейной памяти, коллективной памяти, национальной памяти, культурной памяти. Третий раздел переносит нас в область психотерапии. В нем на примере биографии авторов, произведений литературы и их театральной интерпретации анализируется *память-травма*, как память о зле, причиненном людям в результате тяжелых, травмирующих психику событий. Завершающий раздел посвящен описанию знаковых образов и фигур памяти и их коннотациям, возникающим в литературных, кинематографических произведениях, а также в сфере интернет-коммуникации.

Как видно, разнообразие тем, затронутых в монографии, доказывает, что *память* является одним из ключевых и базисных концептов, без изучения которого не возможно целостное понимание ценностей мировой культуры. Надеемся, что авторы в своих дальнейших работах будут развивать данную тему и пополнят копилку научных исследований новыми открытиями.

В заключение мы хотели бы выразить особую благодарность ректору Лодзинского университета проф. Эльжбете Жондзиньской, заместителю ректора по студенческой работе и качеству образования проф. Роберту Закржевскому, декану филологического университета проф. Иоанне Яблковской и директору Института русистики Лодзинского университета проф. Анне Варде за поддержку в организации конференции и издании представляемой читателям монографии.

Редакторы

SŁOWO WSTĘPNE

Niniejsza monografia jest efektem badań młodych naukowców zaprezentowanych podczas Międzynarodowej Konferencji „Pamięć w języku, literaturze i kulturze”, która odbyła się w maju 2024 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Obszerny interdyscyplinarny temat przyciągnął ponad 50 uczestników z różnych krajów. Referaty dotyczyły różnych aspektów pamięci, które badano na przykładach ich odzwierciedlenia w języku, literaturze i kulturze, z uwzględnieniem nauk historycznych, filozoficznych, socjologicznych i biologicznych oraz przy użyciu szerokiej gamy różnych metod.

Monografia zawiera tylko niewielką, ale najbardziej reprezentatywną część wszystkich tekstów referatów. Ukazuje główne kierunki zainteresowań naukowych młodych naukowców. Badacze starają się udowodnić, że szybko zmieniająca się sytuacja na świecie coraz częściej daje powody do zastanowienia się nad tym, co pamiętamy z przeszłości, co łączy nas z poprzednimi pokoleniami, jak język, literatura i kultura pomagają nam zachować pamięć o przeszłości i jak doświadczenie przeszłości pomaga nam w teraźniejszości. Badacze w swoich pracach pokazują, czym są dla nich pojęcia *pamięci*, *postpamięci*, *pamięci zbiorowej*, *pamięci pokoleń*, *pamięci historycznej*, *autopamięci*, *pamięci krótkotrwałej*, *pamięci długotrwałej*, *pamięci w języku*, *pamięci lingwistycznej*, *pamięci w literaturze*, *literatury w pamięci*, *literatury jako środka pamięci* itp. I nie jest to przypadkowe: jak dotąd liczba podejść do badania przedmiotu wymienionego w tytule nie uzyskała jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Wynika z tego, że aktualność i uniwersalność tematu nigdy nie zostanie wyczerpana. Wynika z tego, że im więcej będzie prac na temat pamięci, tym bardziej będziemy mogli zbliżyć się do jednoznaczności wspomnianych definicji.

Oprócz rozważań teoretycznych autorzy monografii skupiają się na przedstawieniu konkretnych dowodów na to, w jakim stopniu pamięć jest podstawą rozumienia języka, pomaga w prawidłowym odczytaniu tekstu literackiego i daje prawo do adekwatnej interpretacji dzieł kultury, dzięki swoim różnym przejawom: skojarzeniom, odczuciom i wiedzy. Warto zauważyć, jak podobne są one w różnych kulturach, nie tylko europejskich.

W pierwszej części *PAMIĘĆ PRZESZŁOŚCI* autorzy pokazują, że integralność pamięci polega na intelektualnym i emocjonalnym powrocie do przeszłości, przeżywaniu jej i interpretowaniu z perspektywy teraźniejszości. Części sekcji *RELACJE PAMIĘCI I HISTORII* wpisują się w aktualny kierunek badań (np. P. Nora (2002)), dowodząc, że słowo *historia* może zostać wyparte przez słowo *pamięć* o bardziej ogólnym i szerokim znaczeniu. Autorzy podają fakty z historii, mówiąc o pamięci rodzinnej, pamięci zbiorowej, pamięci narodowej, pamięci kulturowej. Trzecia część monografii przenosi nas w obszar psychoterapii. W niej analizie poddano *pamięć-traumę* jako pamięć zła wyrządzonego ludziom w wyniku traumatycznych wydarzeń na przykładzie biografii autorów, dzieł literackich i ich teatralnej interpretacji. Ostatnia część pracy poświęcona jest opisowi ikonicznych obrazów i figur pamięci oraz ich konotacji pojawiających się w dziełach literackich i filmowych, a także w sferze komunikacji internetowej.

Jak widać, różnorodność tematów poruszanych w monografii dowodzi, że pamięć jest jednym z kluczowych i podstawowych pojęć, bez badania którego niemożliwe jest holistyczne rozumienie wartości kultury światowej. Mamy nadzieję, że autorzy będą rozwijać ten temat w swojej dalszej pracy naukowej i podzielią się w przyszłości jej efektami dla wspólnego dobra.

Na zakończenie pragniemy wyrazić szczególną wdzięczność prof. dr hab. Elżbiecie Żądzińskiej, Rektor Uniwersytetu Łódzkiego, prof. dr hab. Robertowi Zakrzewskiemu, Prorektorowi ds. Studenckich i Jakości Kształcenia, prof. dr hab. Joannie Jabłkowskiej, Dziekanowi Wydziału Filologicznego UŁ oraz prof. dr hab. Annie Wardzie, Dyrektorowi Instytutu Rusycystyki UŁ za wsparcie w organizacji konferencji i wydaniu monografii.

Redaktorzy

ПАМЯТЬ ПРОШЛОГО /
PAMIĘĆ PRZESZŁOŚCI

Jan Jerzy Najdowski

ORCID: 0009-0000-6541-4587

ARGENTINE ROCK AS A SOURCE OF NATIONAL MEMORY: A COLLECTIVE EXPERIENCE AND ITS VALIDATION

Introduction

While there is a lot of research on Latin-American music regarding its way of addressing certain social and political problems, it is less often perceived as a source of collective memory and as a way to share personal experience with others using artistic means. Argentine rock is broadly considered a remarkable music genre which played a substantial part in developing the country's society in terms of artistic and cultural awareness, creating life-lasting bonds between listeners and helping them survive one of the most dangerous and politically unstable periods in the history of Argentina, that is, from the late 1960s until the end of the military dictatorship in the early 1980s. Regardless of the passage of time, ballads of such notable Argentine bands like Sui Generis and Pescado Rabioso are still present in popular culture and their lyrics painted on city walls.

The main objective of this article is to examine the role of Argentine rock as a repository of national memory and its role in validating the collective experience of the generations that witnessed the development of the genre leading to its heyday in the early 1970s and whose shared memories may reverberate through contemporary history of Argentina and other Spanish-speaking countries. The first part of the research offers a summary of the historical and cultural circumstances of the rise of Argentine rock, along with the ideas, objectives and motivations of its most renowned representatives, besides their artistic activity. It is followed by a description of the landmark Argentine rock song, "Para quién canto yo entonces", which brings together the main themes of the genre

and stands out as a protest song, offering a sincere and deeply self-conscious point of view. Consequently, the current author provides a philological translation of the lyrics from Spanish into English. The subsequent section outlines a more individual example of counterculture in Argentine rock, which concerns the life and work of Luis Alberto Spinetta (1950–2012), a renowned musician and poet native to Buenos Aires. It focuses on Spinetta's major inspiration and his links to the philosophy and attitude of the avant-garde French poet, Antonine Artaud. Afterwards, the current author provides his own philological translation of the song *Por*, taken from Spinetta's most acclaimed album *Artaud*, released in 1973. The text is considered as controversial and revolutionary in terms of language and poetic imagery, which marks the singularity of the author's way of retaining his experience and sharing it to the public. The respective songs suggest two different ways of contributing to collective memory and validating it; the first is a subtly elaborated protest song and the second constitutes an assault on the canons of popular music and introduces an intimate, unedited message.

Emergence of Argentine national rock in the River Plate region: An overview

It would not suffice to limit a discussion of the origins of the musical genre called *Argentine national rock*, which emerged under the influence of local folklore and modern Western music of the 1960s, to a mere description of its distinctive features, complexity, and an analysis of its most notable examples. The emergence and development of that cultural phenomenon has its roots in several decades prior to the artistic activity of such songwriters as Gustavo Santaolalla with his groundbreaking group *Arco Iris* or the band *Sui Generis* from Buenos Aires, renowned until today. All the aforementioned representatives of the genre created their works in Argentina's capital, in a city whose cultural diversity and connections with the countries of Anglo-Saxon musical culture anchored Argentine national rock in the Platine region.

Argentina's turbulent history after the achievement of independence in the early 19th century involved repetitive coups d'état, periods of persistent military dictatorships and dominance of populist political parties interspersed with brief stretches of peace and development. Works of art were created in the shadow of authoritarian governments, perpetual crises and other adversities. It was particularly music that gained great importance among society, which is attributed to the fact that text garners more attention when it is amplified by the vehicle of music.

Valeria Manzano (2014, 394) points out that national rock played multiple cultural roles in Argentine society. The members of certain political movements, particularly the enthusiasts of left-wing Peronism, considered the musical current as a social response to government-imposed norms of behaviour. Furthermore, rock in Spanish was often perceived as a sign of “national liberation from neo-colonialism” (Manzano, 2014, 394). The latter context is best understood in light of the fact that rock songs gained popularity not only in Argentina, but also in other Latin American countries, such as Chile and Colombia, which shared the yoke of repression and organised institutional violence with the Argentines. In any case, it was the younger generations who firmly opposed all forms of authoritarian models of government, both in the cultural and political environment (Manzano, 2014, 394).

“Native” rock music became enormously popular in Argentina in the late 1960s; especially the period between 1966 and 1976 stands out as a decade considered vital for the growth of the movement. It was the time when the foundations of this musical genre were laid: a combination of tango and other genres of traditional music and rock harmonies and rhythms (Vila, 1989, 1–28, cited in Manzano, 2014, 394). The originality of this cultural current does not only lie in blending tradition with modernity. In contrast to their counterparts in the Anglo-Saxon music scene, numerous representatives of Argentine rock primarily pursued artistic creativity rather than seeking fame and commercial success. As regards the historical circumstances of the formation of Argentine cultural trends related to the emergence of rock decades after, it is vital to mention the time of Juan Domingo Perón, who was the president of the country between 1946 and 1955, as his government ended in a military coup d’état (Manzano, 2014, 395). The latter event started an era of political instability marked by the prohibition of the dissemination of Perón’s ideology. During that time, a profound mistrust towards conservative thought arose in Argentine society, which eventually resulted in another coup d’état in 1966, led by General Juan Carlos Onganía. Along these lines, institutional control of society was strengthened. The authorities covered their actions behind a will to protect the nation against the influence of communism (Manzano, 2014, 395). Despite repetitive acts of intense censorship of published content, the Argentine rock movement continued to grow dynamically, particularly in the first four years of its formation (1966–1970). It is remarkable that in Argentina, especially from the beginnings of the seventh decade of the 20th century, music did not necessarily maintain such close links with the transmission of left-wing revolutionary ideas. The notion of rebellion and search of freedom were considered from a vastly individual point of view. Consequently, there was

notable polarisation in the Argentine national rock scene. To some extent, music often constituted a space for criticism of contemporary authorities, connecting rock figures with members of political movements of the revolutionary left-wing. Various representatives of the academic or military sphere insisted that musicians should support the revolution or “collective liberation” (Manzano, 2014, 397) more firmly. Especially the year 1974 influenced existing themes in Argentine rock music, due to right-wing Peronist groups returning to power. According to their narrative, youth was synonymous with perversion, danger to political stability and drug consumption. Obviously, due to the cruellest military dictatorship in the history of Argentina established in March of 1976, from that coup onwards, there was a noticeable decline of Argentine rock culture, especially in terms of vigorous, critical attitude. These last two years before the Dirty War brought immense creativity to the Argentine rock landscape.

Before I introduce the figure of Luis Alberto Spinetta, a representative of Argentine national rock, I would like to provide a relevant example of a struggle that formed a part of creative works by the Argentinian rock artists text from the song called “Para quién canto yo entonces/For whom do I sing?”¹ written in the turbulent year of 1974 by Charly García for his famous duo Sui Generis:

Para quién canto yo entonces	Yo canto para esa gente Porque también soy uno de	Yo canto para usted Porque atrasa los relojes
Si los humildes nunca me entienden	ellos Ellos escriben las cosas	El que ya jamás podrá cambiar
Si los hermanos se cansan De oír las palabras que	Y yo les pongo melodía y versos	Y no se dio cuenta nunca Que su casa se derrumba
oyeron siempre	Si cuando gritan vienen los	
Si los que saben no necesitan que les enseñen	otros Y entonces callan	
Si él que yo quiero todavía está dentro de tu vientre	Si solo puedo ser más honesto que mi guitarra	

¹ The following is the author's translation of the song.

For whom do I sing then?	I sing to all these people,	I sing to you, Sir
If the humble don't	for I'm also one of them	As you're the one who slows
understand	They write their things	down the clocks
If my brothers get bored	down	The one who will never
Of the words they're	And I assign them melody	change
always told	and verses	And who's never noticed
If those who know don't	If, when they shout, some	That his house is falling
want to be taught	others come and they get	apart
If the one I await is still in	silent	
your womb	If I only could be more	
	sincere than my guitar	

The song is one of the most remarkable and iconic traces of Argentinian rock culture, as its main poetic images and themes constitute somewhat a summary of the genre and its historical background. The opening verses reflect the feeling of futility which affected so many songwriters at the time, whose work was expected to be a platform for supporting certain ideologies, while their message was rather full of raw, youth experience, sincere to the core. Therefore, the following verses illustrate the solitude of a struggling singer, along with his constant pursuit of a sense of belonging and a desire to represent the youth and speak for them: “ellos escriben las cosas y yo les pongo melodía y versos / they write their things and I assign them melody and lyrics”. In addition, the speaker mentions the following significant and recurrent patterns of the history of Argentina: repetitive coups and the distance between the government and the citizens. This panoramic image directs the light of our investigation to a singular figure, which seemed to be fiercely independent and politically uninvolved, and yet one of the most notable artists of the movement, Luis Alberto Spinetta, whose songs provide an example of an intimate and individual heritage which also constitutes a part of collective memory.

Luis Alberto Spinetta: An individual experience of retaining collective memory

Even though the musical and poetical art of Luis Alberto Spinetta is often considered as boldly individualist, probably due to the views represented by those Argentine activists who stood by assigning ideological role to modern and popular music in the 1960s and 1970s, a closer depiction of his creative motivation is necessary. It would be difficult to comprehend his message

without taking the historical and political background of his life into account. At this point, I will take a closer look at the individual role of the musician as a more intimate sign of a particular time in the development and crisis of Argentina.

Gabriel Meza (2017, 260) places Luis Alberto Spinetta (1950–2012) among the most outstanding figures of Argentine national rock and notes that the recognition of the Buenos Aires-born artists was not a fleeting fame arising from the popularity of such albums as *Almendra*, *Almendra II*, *Pescado Rabioso 2*, *Artaud* or *Durazno Sangrando* in the late 1960s and early 1970s. On the contrary, his legacy is recognised until today and his popularity has not faded despite the emergence of so many musical genres and the rapid advancement of sound production in recent decades.

For instance, Spinetta's most remarkable album entitled *Artaud* and released in 1973, written in honour of the eponymous French author Antonin Artaud, represents an individual's struggle against external and internal adversities, at the same time being an example of the close link between literary works and music in the Argentine national rock scene (Meza, 2017, 266). All the lyrics were inspired by the fundamental concepts of the artistic legacy of the French playwright and poet whom Spinetta admired so much. The songwriter decided to follow the path of Artaud in terms of lyrical solutions, the value of introspection and the stimuli that guided the Frenchman instead of devoting attention merely to issues of grief and similar feelings (Diez, 2006, 290, cited in Meza, 2017, 264). A successful record and powerful, multisensorial transmission of experience and memory that characterises the art of Spinetta is thoroughly examined in the investigation carried out by Paola Andrea López (2019, 151–170). The analysis synthesises the playwright's point of view regarding the role of theatre and highlights the importance of a combined expression of emotion, experience and meaning (López, 2019, 162) through extralinguistic means, such as dance, gestures and any kind of disciplined bodily movement, which corresponds to the entire submission of rock lyrics to rhythmic rigour and other elements related to music; the latter component is mentioned by Meza (2017, 262–263). Furthermore, López (2019, 151–170) outlines the following issue: the link between the artist's life and experience and their work, which also enhances the authenticity of the artist and enables them to perform a function described in the following way:

El artista como héroe, y el heroísmo de Artaud, se reconocen en tanto proponen una nueva dimensión de lo artístico y de lo estético, en la que el

creador es punto de partida de lo creado, expresando con mayor intensidad una realidad que no le es ajena, de la que es consciente y con base en dicha conciencia, crea² (López, 2019, 163).

Such a vision of the artist coincides with the value of introspection and self-knowledge, which is also mentioned in Juan Carlos Diez's interview with Luis Alberto Spinetta (Diez, 2006, 289–291). This approach introduces the vision of the author as an individual truly alienated from the society due to the common lack of understanding of his work and whose action is a display of bravery. Luis Alberto Spinetta even uses the term *kamikaze* (Diez, 2006, 287–288) in reference to this kind of artist, particularly regarding their rebellious nature, the risk they take and their unavoidable clash with the opposing aesthetic needs of society (Diez, 2006: 287–288). Before I move on to comment on the creative attitude of Spinetta as a unique form of acquiring and sharing experience, I would like to recall the following statement of Antonin Artaud himself:

Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo³ (Artaud, 2001, 104, cited in López, 2019, 168).

In regard to this tendency to unveil the hidden and obscure layers of personal experience and identity, it is reasonable to assess the link between surrealism and the creative attitude of Spinetta. Restiffo introduces the origins of the aforementioned current in the following way:

El surrealismo surgió en la Europa de entreguerras, en la Francia del fin de siècle. Intentó ser una respuesta al empobrecimiento progresivo de los valores humanos y espirituales, una forma de salvaguardar la propia integridad amenazada por una sociedad hipócrita y corrupta, un ensayo de buscar la libertad en el ensueño, en el propio Yo interior⁴ (Restiffo, 2005, 502).

² “The artist as a hero, and Artaud's heroism, are recognised insofar as they propose a new dimension of art and aesthetics, in which the creator is the starting point of what is created, expressing a reality that is not alien to them with greater intensity, of which they are aware, and based on such awareness, they create”.

³ “It is crucial to place sensibility, by certain means, in a deeper and finer state of perception, and such is the object of magic and rituals, that theatre is merely a reflection of”.

⁴ “Surrealism emerged in interwar Europe, in fin de siècle France. It was intended to be a response to the progressive impoverishment of human and spiritual values, a way

These circumstances indicate a similarity between the surrealist movement and the early Argentine rock music of the late 1960s, with Luis Alberto Spinetta as one of its leading artists. What united the representatives of the movement was the intention to confront both traditional music genres and artists who imitated Western trends, creating trivial lyrics centred on superficial pleasures. The first authors of this current opted for writing in Spanish and expressing more complex issues (Restiffo, 2005, 503). In addition, Restiffo (2005, 511) enumerates more properties of Spinetta's art which may be attributed to surrealism: the correspondence between music and lyrics with respect to their vagueness, spontaneity and loose expression, the songwriter's belief in his ability to alter the contemporary art world with his creation and the desire to stay independent of popular and commodified music. However, the properties of the melody and the imprecise compositional methodology, scarcely defined by the songwriter, do not allow us to classify Spinetta as a representative of surrealism. Within this context, I will provide the lyrics of the song called *Por / For*⁵ from the landmark album *Artaud* published in 1973, which might be considered as the most illustrative of his work and the absurd use of language visible in associations between transcendental themes and random words. Due to such a spontaneous, unrestrained and rebellious way of writing, many songs written by Spinetta resemble unedited drafts, and, consequently, fly in the face of contemporary musical and cultural tendencies, being a message causing confusion, misunderstanding and humour:

Árbol, hoja, salto, luz	Hijo, cama, menta, sien	Hombre, rayo, felpa, sed
Aproximación	Rey, fin, sol, amigo	Extremidad, insolación
Mueble, lana, gusto, pie	Cruz	Parecer
Té, mar, gas, mirada	Alga, dado, cielo, riel	Clavo, coito, Dios, temor
Nube, loba, dedo, cal	Estalactita, mirador	Mujer por
Gesticulador	Corazón	
Tree, leaf, jump, light	Son, bed, mint, temple	Man, lightning, plush, thirst
Approximation	King, end, Sun, friend	Extremity, insolation
Furniture, wool, taste, foot	Cross	Opinion
Tea, sea, gas, look	Seaweed, die, sky, rail	Nail, intercourse, God,
Cloud, she-wolf, finger, lime	Stalactite, vantage point	terror
Gesticulator	Heart	Woman for

of safeguarding one's integrity menaced by a hypocritical and corrupt society, an attempt to seek freedom in a dream, in one's inner self".

⁵ The following is the author's translation of the song.

For Ruíz (2012, 129), this particular song reveals Spinetta's tendency to use language in an absurd, hilarious and playful way. The blending of two contrasting, dissimilar realities, which are sacredness and irony, may be considered one of the most distinctive and original features of the songwriter's output. The song, whose title consists of the preposition *por*, is an extreme example of such attitude. In terms of content, *Por* is entirely composed of nouns which belong to diverse semantic categories, such as: vegetable world, bodily matters, objects of everyday use, landscape observation, sexual activity, faith and spirituality. Such an impressionist constellation of words can be a starting point of reconstructing a story, based on searching for coherence between respective nouns. It is worth noting that the final verse of the song ends with a preposition *por*, which cannot complete a phrase. This selection indicates a separation between the syntactic order and the semantic content. Ruíz (2012, 130) notes that some significantly symbolical nouns, which refer to crucial matters, not to mention their power of suggestion (tree, light, son, Sun, cross), coexist with those that describe trivial or everyday matters (wool, seaweed, rail, plush, extremity). In such a combination, what stands out is the majesty and weight of the sacred, somehow clashing with the light playfulness of language (Ruíz, 2012, 130). Besides, such vague and spontaneous combination of nouns perfectly complements the wandering, reflective melody of the song.

Conclusion

The two examples of Argentine national rock analysed above, respectively "Para quién canto yo entonces" written by Charly García and interpreted by his Buenos Aires band Sui Generis from 1974 and *Por*, a song by Luis Alberto Spinetta, illustrate two significant examples of retaining an individual experience and transmitting such content to a vast group of listeners, contributing to the national memory with artistic activity. The first example of an instrumental-lyrical style typical of Argentine rock appears to be an attempt to represent the generations who lived in the shadow of authoritarian governments and senseless promiscuity in the early 1970s. The second song, written by Spinetta as part of his most remarkable music album *Artaud*, portrays an individualist and fairly unbiased way of opposing the musical trends of the day and the traditional use of language and grammar, along with adding some kind of shock value to songwriting, without supporting a particular social group nor expressing a sense of belonging.

Both the first and the latter point of view expressed in respective songs validate a national, collective experience shared by Argentine citizens; such shared

knowledge and emotions are transmitted in the songs in two dissimilar ways. While the first analysed song, 'Para quién canto yo entonces' by Charly García can be perceived as a vivid form of resistance and an attempt to spread a questioning attitude, representing the feelings of youngsters who shared the author's point of view and situation, the second song appears as a distant memory of a turbulent decade, but also as a way to alleviate the composer's own anxiety, according to the conversation between Spinetta and Diez (2006, 291). Under these circumstances, the author himself becomes part of his own audience, sharing a potentially unedited, inner monologue, completely unlikely to achieve commercial success in a song, but being a truly authentic experience turned into music and words.

References

- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.
- Diez, J.C. (2006). *Martropía. Conversaciones con Spinetta*. Buenos Aires: Aguilar, 2012. 1ª edición Electrónica. Libresque, 2012, <http://es.slideshare.net/pdfshares/martropia-conversaciones-con-spinetta> [accessed: 08.05.2024].
- López, P. (2019). *El heroísmo de Antonin Artaud*, Praxis Filosófica, 49, 151–170. <https://praxisfilosofica.univalle.edu.co/index.php/praxis/article/view/8246>
- Manzano, V. (2014). 'Rock Nacional' and Revolutionary Politics: *The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966–1976*, *The Americas*, 70 (3), 393–427.
- Meza, G. (2017). *Metáfora vegetal y mística de la materia en el poemario 'Guitarra negra': una aproximación a la poesía de Luis Alberto Spinetta*, *Revista Chilena de Literatura*, 96, 259–280.
- Restiffo, M. (2005). *Pescado soluble: el surrealismo de Luis Alberto Spinetta*, *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*, 501–515, <https://drive.google.com/file/d/1QxdU6Rb3PbBR1TURbp0l3km0vrMn86zf/view> [accessed: 08.05.2024].
- Ruíz, P. (2012). *La canción en el tiempo y la voz de Luis Alberto Spinetta*, *Revista Letral*, 9, 16–134.
- Vila, P. (1989). *Rock Nacional: The Struggle for Meaning*, *Latin American Music Review*, 1–28.

Discography

- Pescado Rabioso CD. *Artaud*. (P) 1973, Sony Music Entertainment. Argentina.
- Sui Generis. *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. 1974, Talent (Subsello de Microfón Argentina S.A.).

Barbara Dobosz

ORCID: 0009-0005-5946-3952

ПОЭТИКА ПОВТОРЕНИЯ: АНАЛИЗ ИЗБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕККЕТА, КАНТОРА И ВЫРЫПАЕВА

Восприятие фильма и возможность его интерпретации интересуют не только киноведов, но и ученых разных отраслей, в том числе языковедов и когнитивистов. Описывая то, каким образом зрители воспринимают и интерпретируют фильм, понимаемый как художественный текст, исследователи часто ссылаются на когнитивную теорию фильма. Необходимо заметить, что она, в свою очередь, тесно связана с когнитивной психологией. Данная отрасль психологии изучает усвоение информации из окружения, запоминание и возможность ее активизации, а также познание человека, в том числе процессы такие, как восприятие, мышление и функционирование памяти. Согласно результатам исследований современных когнитивистов (Ostaszewski, 1994 за: Zamiara, 1985, 196–203), человеческое поведение, прежде всего, мотивируется знаниями, какими обладает данная личность.

Яцек Осташевский замечает, что для киноведения очень важны тезисы, сформированные когнитивистами в ходе экспериментальных исследований, он ссылается на труды А. Ньюэлла и Г. А. Саймона. Согласно этим утверждениям, познание человека является системой обработки информации, которая характеризуется преднамеренным действием, и обладает ограниченной кратковременной памятью и вместительной долговременной памятью, определенной скоростью обработки информации и др. (Ostaszewski, 1994). В свою очередь, основой индивидуального познания является когнитивный контроль, суть которого заключается в сопоставлении информации из окружения с той, которая закодирована в памяти. Благодаря этому процессу личность может самостоятельно организовать знания о внешнем мире и о собственной деятельности (Ostaszewski, 1994).

Киноведы ссылаются также на концепцию познания, основанную на схемах, одним из основателей которой был Фредерик Чарлз Бартлетт. Данная концепция предполагает, что память организует в структурное целое все хранимое в ней. Со временем восприятие новых сообщений облегчается с помощью интернализованных схем, используемых как аналогичные ситуации восприятия (Ostaszewski, 1994). В качестве примера можно привести результаты экспериментальных исследований с нарративными рассказами. Ученые, проводившие эти исследования пришли к выводу, что рассказы, у которых каноническая форма воспринимаются быстрее, запоминаются лучше и вспомнить их легче, чем рассказы, у которых неканоническая форма.

Дэвид Бордуэлл предполагает, что восприятие и понимание фильма требует активного использования знаний, накопленных в памяти и упорядоченных в схемах. (Ostaszewski, 1994). Просматривая фильм, зритель извлекает важную информацию из его изображения и звуковой дорожки. Исходя из этого, он выдвигает гипотезы, и в ходе кинематографического повествования проверяет, подтвердились ли они. Благодаря когнитивным схемам, зритель, увлеченный кинопроизведением, способен найти пропущенные фрагменты, реконструировать хронологию событий и выявить причинно-следственные связи.

Бордуэлл выделяет следующие типы схем:

- схемы прототипов, которые позволяют идентифицировать персонажей, их действия и место действия;
- шаблонные схемы, касающиеся крупных единиц и структур, с помощью которых реконструируется недостающая информация;
- процедурные схемы, упорядочивающие информацию, полученную благодаря шаблонным схемам и схемам прототипов (Ostaszewski, 1994).

Процедурные схемы активизируются в случае неканонической формы произведения. Зритель проверяет ранее принятые основы и ищет цели введения определенного материала. В связи с этим Бордуэлл выделяет четыре вида мотивации: композиционную, реалистическую, художественную, транстекстуальную. Кроме того, он выделяет также дополнительный класс схем, а именно стилистические, которые осуществляются в случае отклонения от нормы, установленной голливудским кино, где стиль был подчинен нарративным функциям.

Бордуэлл предполагает, что референтные и эксплицитные значения создаются зрителем на основе того, что было представлено в фильме либо в визуальной, либо в звуковой сфере. Данная сфера связана с активным процессом понятия, в котором участвуют вышеупомянутые

схемы. В свою очередь, имплицитные и симптоматические значения создаются путем инференции того, что было (не)явно указано в фильме, и зависят от интерпретации. Теория схем в киноведении предполагает модель обработки информации о фильме когнитивной системой человека. Информация поступает сенсорным путем к сенсорной памяти. Находящаяся в ней информация может активизироваться в основном процессе переработки, связанном с кратковременной памятью, называемой *рабочей памятью*. Рабочая память обладает ограниченным объемом перерабатывания информации, т.е. в течение определенного времени может обработать только ограниченное количество данных.

Следующий этап обработки информации проводится на когнитивном уровне, где создается ситуационная модель. Данная модель функционирует в кратковременной памяти, но заимствует схемы из долговременной памяти и соединяет их таким образом, чтобы получить наиболее цельное представление ситуации. Основой ситуационной модели и понятия кинопроизведения является возможность ответа на вопросы: *Что произошло?*, *Где?*, *Когда?* и *Почему?*. Ситуационная модель связана с когнитивным уровнем, принадлежащим к долговременной памяти, которую можно принять как запас знаний, объединенный в определенные схемы. Можно выделить три вида знаний, активизирующихся в процессе восприятия и понимания: нарративные знания (ср. шаблонные схемы Бордуэлла), знания об окружающем мире (зритель делает выводы относительно (не)представленных в фильме событий, затем с помощью соотносительных данных проверяет свои предположения) и знания о кинематографических средствах и формах представления. При этом знания об окружающем мире и нарративные являются декларативными знаниями и хранятся в долговременной памяти, а знания о кинематографических средствах и формах представления – процедурными.

Принимая во внимание вышесказанное, отметим, что восприятие фильма начинается с фазы экспозиции, в которой зритель определяет основу событий и главных героев, а также выдвигает гипотезы относительно хода действий. Затем получая новую информацию во время просмотра, он анализирует свои предположения. Этот процесс касается как фильма в целом, так и его отдельных элементов.

Некоторые произведения искусства особо запоминаются. Благодаря тому, что они остаются в долговременной памяти, мы можем их сопоставлять с другими произведениями, также накопленными в памяти, или вспоминать их во время восприятия новых текстов и находить сходства между ними. В настоящей работе мы рассмотрим театральные

произведения и произведения киноискусства, композиция которых содержит четкий элемент повторения.

Учитывая вышеупомянутые процессы, связанные с использованием памяти во время восприятия кинопроизведений, мы проанализируем три текста: *Кислород* (2009) Ивана Вырыпаева, *Wielopole, Wielopole* Тадеуша Кантора (1980) и *Последняя пленка Крэппа* Сэмюэля Беккета (1989, реж. Антоний Либер). Стоит отметить, что творчество авторов этих произведений считается авангардным. В связи с этим можно предположить, что на момент своего создания они представляли собой своего рода революцию, новый путь в искусстве.

Кислород – это экранизация одноименной драмы Ивана Вырыпаева. Кинокартина является реинтерпретацией *Десяти библейских заповедей*. Фильм рассказывает историю любви Санька и Саши. Санек, житель провинциального городка, убил лопатой свою жену, потому что он полюбил другую «кислородную» женщину из Москвы. В произведении рассматривается то, как люди могут принимать *Десять заповедей* и как их отношение к этим правилам влияет на их взаимодействие с другими людьми. Декалог является композиционным детерминантом формы текста. Фильм создан в жанре мюзикла и состоит из десяти композиций. В каждой из них актеры (Каролина Грушка и Алексей Филимонов) в студии звукозаписи, при помощи пения, озвучивают библейские заповеди. Затем они рассказывают отдельные фрагменты истории Санька и Саши. В это время на экране мы видим сцены, иллюстрирующие текст песен. Однако существуют также отклонения от этой нормы, так как данный фильм по форме является синкретичным. В визуальном слое используется множество форм представления, например, элементы, характерные для компьютерных игр, анимация, специальные эффекты. Особенность данного произведения заключается также в его непредсказуемости, например, в композиции № 5: звуковая дорожка содержит фрагменты новостей о террористических актах и арабскую музыку, а весь текст, относящийся к библейским заповедям и истории Саши, то есть главной теме фильма, представлен только в виде титров. Другим примером может послужить реклама между девятой и десятой композицией. Реклама представлена в форме анимации, в которой поют грибы.

Дополнительно мы хотели бы обратить внимание на особо заметный прием в данном произведении – повторения. В фильме несколько раз исполняют одни и те же строки в каждой из песен, а диалоги исполнителей в перерывах между записями также повторяются. Мы наблюдаем также точные повторы фрагментов многих сцен. Особые формы повторения

можно отметить и в сюжете. Во многих случаях, когда в тексте композиций есть отсылка на библейские заповеди, мы наблюдаем на экране намеки на убийство жены, совершенное Сашей. Это прежде всего возвращение к одной из первых сцен фильма, то есть сцены с падающей лопатой, которая стала орудием убийства. Другой часто повторяемой сценой является та, в которой Саша танцует после совершения убийства. В данном фильме очень частые и четкие повторения могут изумлять зрителей и обладают своего рода гипнотическим воздействием. Повторение также служит способом закрепления информации, поэтому можно предположить, что данный прием сделал фильм более запоминающимся.

Второе произведение, которое мы проанализируем, – это драма *Wielopole, Wielopole* Тадеуша Кантора. Понимание данного текста становится возможным благодаря знаниям теоретических концепций театра Т. Кантора. Учитывая их, можно предположить, что произведение является своего рода реконструкцией воспоминаний детства. В своем тексте *Pamięć dziecka* Т. Кантор предполагал, что в детской памяти сохраняются образы и моменты реальности, которые с наибольшей точностью отражают истину (Kantor, 1984, 24). Театральный режиссер хотел передать детские воспоминания совершенно правдиво, без стилистических и формальных дополнений. Поэтому этот спектакль не обладает канонической фабулой, основанной на определенном порядке событий. Из партитуры мы узнаем, что пьеса состоит из пяти актов. Каждый из них относится к определенным событиям, сохраненным в памяти автора. Персонажами являются люди, члены семьи Т. Кантора, солдаты, а также сам режиссер. Действие происходит в так называемой «комнате детства» (Kantor, 1984, 32–33). На сцене находится авторская подвижная сценография, которая иногда перестраивается персонажами. В тексте присутствуют диалоги, но они кажутся непроницаемыми и абсурдными. Звуковую атмосферу спектакля создает музыка, включающая м. пр. псалом 101, военную песню *Szara Piechota*, музыку из шарманки и другие звуковые эффекты. Например, сцены, в которых появляется войско, обычно сопровождаются песней *Szara Piechota*. В рассматриваемой драме многие сцены повторяются, неким образом закольцовываясь. В некоторых случаях одновременно звучит музыка, характерная для определенных мотивов спектакля. К примеру, обычно сцены, в которых выступает войско, сопровождает песня *Szara Piechota*.

Повторение является одной из причин того, почему данный текст может приводить в изумление зрителей. Стоит добавить, что, по мнению Т. Кантора, этот прием обладает художественной функцией. Автор считает, что повторение является метафизической стороной иллюзии, которая

позволяет перенести реальность в другое поэтическое измерение (Kantor, 1984, 12–14). Последнее произведение, которое мы рассмотрим, – это *Последняя пленка Крэппа* Сэмюэля Беккета. Данный текст показывает человека, который на закате своей жизни сталкивается со своим прошлым, записанным им самым на магнитофонных лентах. Сэмюэль Беккет придерживался принципа *in medias res* (с лат. ‘в середине дела’). Согласно данному принципу, аудитория сразу погружается в самую суть истории без предварительной подготовки к пониманию сюжета (Libera, Pyda, 2018). Необходимую информацию для понятия текста, зрители получают во время спектакля.

В спектакле всего один персонаж – Крэпп. Действие происходит в его квартире. Сценография состоит из письменного стола, есть также магнитофон и пленки, используемые Крэппом. Сначала герой стоит посередине сцены, ходит по своей комнате и ест бананы, вынутые из письменного стола. Вдруг он начинает искать в записной книжке информацию о пленках с записями. Затем он приносит коробки с пленками и, следуя информации из записной книжки, выбирает несколько пленок и прослушивает их. Одновременно Крэпп читает заметки, записанные в прошлом в книжке. Можем заметить, что одна из записей особенно тронула героя. Он прослушивает некоторые фрагменты по несколько раз и вслух, довольно эмоционально анализирует их содержание.

Персонаж повторяет фрагменты услышанных записей. В анализируемом нами спектакле роль Крэппа исполняет Антоний Ломницкий, который несколько раз произносит слово *szpula* (пленка), которое особым способом выделяет голосом. Также в некоторых моментах неточно, почти бормоча под носом, поет польскую религиозную песню *Wszystkie nasze dzienne sprawy*. В записи спектакля мы слышим эхо некоторых звуков и высказываний, что также является особым художественным приемом. Информация о том, что Крэпп на протяжении нескольких лет записывает сообщения на магнитофонной ленте в день рождения, становится известной путем дедукции. Антоний Либера, крупнейший польский специалист по творчеству С. Беккета, подробно объяснил, благодаря каким намекам и элементам текста мы можем рассчитать, когда Крэпп начал делать свои записи и сколько было ему тогда лет (Libera, Pyda, 2018).

В заключении отметим, что повторение в данном произведении применяется как непосредственно, так и посредственно. Непосредственно – это, например, повторения Крэппом некоторых фрагментов записей, многократным пением той же песни и произношении характерного слова *szpula*. В свою очередь, повторение посредственное заключается

в действии, которым занимался Крэпп в дни рождения. Однако получение этой информации возможно только благодаря дедукции, которая требует от зрителя внимательности и умения находить подсказки и связывать их сразу во время спектакля.

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы. Благодаря тому, что первая сцена или образ фильма или спектакля сохраняется в нашей кратковременной памяти, мы можем распознать их повторение. Это касается также отдельных сцен. Прием повторения в произведениях, рассматриваемых нами, может не только изумлять зрителей, но также дает импульс, чтобы задуматься о его цели. Если зритель сможет ответить на заданный себе вопрос, он может получить интеллектуальное удовольствие. Необычности повторений повторений и интеллектуальное напряжение, которые они вызывают, могут способствовать лучшему сохранению фильма в долговременной памяти. В свою очередь, если в нашей памяти сохраняется несколько фильмов с необычной структурой, мы можем сопоставлять их и анализировать сходства между ними. Благодаря этому мы можем развивать свои наблюдательные способности и расширять свои возможности интерпретации разных произведений искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Beckett, S. (2010). *No właśnie co: dramaty i proza*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Czerni, K. (2005). *Tadeusz Kantor i jego Teatr*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/19384/tadeusz-kantor-i-jego-teatr> [dostęp: 12.05.2024].
- Czerska, K. (2017). *Tadeusz Kantor, Wielopole, Wielopole*, <https://culture.pl/pl/dzielo/tadeusz-kantor-wielopole-wielopole> [dostęp: 12.05.2024].
- Kantor, T. (1984). *Wielopole, Wielopole*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kurjački-Góra, N. (2022). *Postmodernistyczne gry Iwana Wyrupajewa*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP.
- Libera, A., Pyda, J. (2018). *Ostatnia taśma. Fiasko autokreacji*, <https://teologiapolityczna.pl/antoni-libera-janusz-pyda-op-ostatnia-tasma-fiasko-autokreacji> [dostęp: 12.05.2024].
- Ostaszewski, J. (1994). *O widzu myślącym*, Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, krytyka, 2 (4), 61–72.

DORASTANIE W OBLICZU KONFLIKTU ETNICZNEGO NA PODSTAWIE UTWORU ZŁATKA ENEWA *REQUIEM DLA NIKOGO* JAKO EGZEMPLIFIKACJA Z POGRANICZA PAMIĘCI ZBIOROWEJ

Okrucieństwo drugiej wojny światowej na długie lata położyło w Europie kres walkom na tle etnicznym i można by myśleć, że historia nigdy więcej nie powtórzy się na taką skalę. Temat ten był dotychczas wszechstronnie analizowany przez przedstawicieli wielu dyscyplin naukowych, głównie przez historyków, socjologów, czy antropologów kulturowych. Moim zdaniem brakuje jeszcze jednego spojrzenia – literaturoznawczego. Dlatego też postanowiłam podzielić się moją analizą oraz przemyśleniami dotyczącymi dwóch, teoretycznie bardzo rozbieżnych zagadnień – dorastania i konfliktu etnicznego na przykładzie literatury. Pragnę swoją analizę oprzeć o zjawisko, jakim jest pamięć zbiorowa, którą rozumiem, jak podają specjaliści zajmujący się nią, jako wyobrażenia konkretnej grupy społecznej o swojej historii oraz jej pielęgnowaniu (Zenderowski, 2011; Golka, 2009).

Nie sposób wskazać państwa, które miałoby w swojej historii jedynie chwalebne wydarzenia. Pośród godnych zapamiętania i uhonorowania wydarzeń, w dziejach każdego kraju znajdują się „czarne karty” historii. Tak też jest w przypadku powojennej historii Bułgarii, gdzie niechlubnie zapisały się wydarzenia z lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku związane z wynarodowieniem i likwidacją mniejszości etnicznych. Komunistyczne władze rozpoczęły w ten sposób narodowościowy konflikt na Bałkanach, który z Bułgarii przeniósł się na grunt Jugosławii i stał się największym konfliktem etnicznym w dziejach powojennej Europy. W połowie lat osiemdziesiątych bułgarskie władze rozpoczęły walkę z zamieszkującymi tam Cyganami i Turkami, doprowadziły do przymusowej zmiany imion, nazwisk i wiary oraz masowej emigracji tych, którzy nie chcieli się zasymilować (Manczew, 1997). Konflikt narastał już od czasów wojny, co oczywiście jest w pewien sposób uwarunkowane

choćaby przez wspólną, i jakże bolesną historię Bułgarów i Turków, jednakże przybrał na sile pod koniec rządów Teodora Żiwkova. Antyturecka kampania wywołała ogromny sprzeciw społeczeństwa i bezpośrednio doprowadziła do upadku komunistycznego rządu. Po latach Bułgarzy próbują rozliczyć się ze swoją przeszłością, choć temat bułgaryzacji Turków nadal stanowi pewne tabu w dyskursie politycznym (PAP, 2012).

Próbę zmierzenia się z tym trudnym rozdziałem w dziejach podejmuje w swoim utworze *Requiem dla nikogo* Złatko Enew, bułgarski pisarz urodzony w Presławiu w 1961 roku. Jego powieść została wydana w Bułgarii w 2011 roku, a na język polski przetłumaczyła ją Hanna Karpińska (Juda, 2009), jedna z najbardziej utalentowanych tłumaczek literatury bułgarskiej. Uważa się, że jest to pierwsza poważna literacka próba zmierzenia się z tym konfliktem, o czym informuje nas notka redakcyjna. Enew obecnie mieszka i pracuje w Niemczech, jest autorem kilku powieści, w tym również dziecięcych, ale tylko *Requiem dla nikogo* zostało dotychczas przetłumaczone na język polski.

Złatko Enew w *Requiem dla nikogo* w dużej mierze poświęca swoją uwagę postaciom dzieci, a właściwie dorastającej już młodzieży, co zapewne nie jest przypadkowe. W każdym konflikcie najbardziej pokrzywdzone są osoby bezbronne, te, które nie mają żadnego wpływu na sytuację, czyli właśnie dzieci. O tym, jak bardzo traumatyczne są to doświadczenia mówią przedstawiciele nauk medycznych, w tym psychiatrii. Podkreślają oni w jaki sposób zachowuje się jednostka ludzka w obliczu sytuacji trudnych, granicznych i jakie konsekwencje są związane z nieprzepracowanym później problemem. W naukowej narracji, ale także w docierających do nas zewsząd doniesieniach medialnych, często spotykamy się z PTSD – czyli zespołem stresu pourazowego, diagnozowanym u żołnierzy, którzy służyli w misjach na terenach prowadzących konflikty zbrojne. Relatywnie mniej mówi się o „spustoszeniu psychicznym” wśród ludności cywilnej, której „codziennosc” stanowi świst pocisków, ciągłe narażenie zdrowia i życia. Psychiatrzy podkreślają, że: „Po traumie obserwuje się zaburzenia pamięci narracyjnej, która umożliwiałaby świadome przypomnienie i odtworzenie faktów. Zdarzenie traumatyczne zapamiętywane jest głównie pod kątem sensoryczno-emocjonalnym. W procesie odtwarzania urazowych przeżyć wyłaniają się zniekształcenia, jakie to doświadczenie spowodowało w procesach poznawczych. Wydarzenie traumatyczne pamiętane jest w sposób fragmentaryczny, zniekształceniu ulega percepcja czasu i szczegółów kontekstu sytuacyjnego” (Gawinecka, Łucka, Cebella, 2008, 65).

Nie można uznać za jednoznaczne zaburzoną pamięć ludzką, będącą efektem traumatycznych doświadczeń z pamięcią zbiorową, jako pewnym zjawiskiem kulturowym. Jednak znając w pewnym stopniu historię Bułgarii i sytuację

związaną z konfliktem etnicznym, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że na pewne wyobrażenia dotyczące wizerunku całej społeczności, jak i świadomość tej grupy mają wpływ też doświadczenia nie będące chlubą ani powodem do dumy.

W niniejszej pracy zostaną omówione sylwetki dorastających dzieci wobec konfliktu etnicznego zapoczątkowanego w Bułgarii w latach osiemdziesiątych. Autor stosując trzecioosobową narrację ukazuje nam kilka wątków, z naszej perspektywy początkowo zupełnie obcych sobie postaci, które z biegiem wydarzeń stają się ze sobą połączone. I choć każda z postaci ma swoją odrębną historię, to wszystkie przedstawione przez Enewa dzieci mieszkają w stosunkowo bliskiej okolicy, chodzą do jednej szkoły i znają się. Poznajemy Marię, córkę Sewdy związanej z funkcjonariuszem partyjnym Angelem, Nikołę, syna Stefany i sędziego Bogomiła Kartalowa, cygańskiego chłopca Stamko, którym na swój sposób zajmował się niespokrewniony z nim starzec Ranko oraz turecką dziewczynkę Zeynep, która musiała przyjąć bułgarskie imię Zvezdomira. Autor ukazał w ten sposób szerokie spektrum spojrzenia na problem, zarówno z perspektywy Bułgarów, jak i członków uciskanych mniejszości narodowych.

Maria, piętnastolatka niezrozumiana przez matkę i ojczyma nie odnajduje się w otaczającym ją świecie. Podczas nabierania wody ze źródła poznaje rok młodszego od siebie cygańskiego chłopca imieniem Stamko i zauważa, że jest ranny. Już w scenie ich poznania widać dwoisty stosunek Marii do tej grupy etnicznej – z jednej strony brzydzi się Cygana, a z drugiej widzi, że potrzebna jest mu pomoc i nawet wyuczona w domu niechęć, nie odbiera jej pierwotnej, wewnętrznej empatii wobec niego, mimo możliwości narażenia się na szyderstwa ze strony rówieśników i ostracyzm społeczny, wysuwa do niego pomocną dłoń. W latach osiemdziesiątych odbiór społeczności cygańskiej był bardzo negatywny, do tego stopnia, że byli oni oddzieleni od społeczności bułgarskiej i zamieszkiwali osobną dzielnicę, do której nikt się nie zapuszczał (Manczew, 1997; Kudlicki 2007). Z czasem Maria przekonuje się do Stamka i zaczynają spędzać ze sobą coraz więcej czasu. Nawiązują potajemną relację w obawie o reakcję otoczenia, spotykają się w jego prowizorycznej chacie, z czasem zaczyna łączyć ich głębsze uczucie bez względu na ich pochodzenie i zarazem również bez względu na ich status społeczny. Maria jest córką pielęgniarki, pasierbicą wysoko postawionego działacza komunistycznego, natomiast Stamko to drobny cygański złodziejasek, bez domu, bez rodziców, pod opieką podstarzałego Ranka. Widzimy tutaj znaczącą dysproporcję pomiędzy statusem społecznym obu bohaterów, która mówi nam, że w ówczesnej sytuacji w małym prowincjonalnym miasteczku w Bułgarii szczęśliwe zakończenie nie jest możliwe. Po pewnym czasie o romansie dowiaduje się Sewda i Angel i próbują zaradzić sytuacji, tak, aby córka nie przyniosła wstydu rodzinie, i uciekając

się do przemocy chcą zakończyć zakazaną, w ich mniemaniu, znajomość. Anieł, wykorzystując do tego swoje stanowisko, wysyła do cygańskiej dzielnicy swoich niezwykle brutalnych, pozbawionych skrupułów, sumienia i moralności pomocników Głowacza i Stanczo. W bestialski sposób mordują cygańskiego chłopca, następnie doprowadzają do pożaru chaty, w której mieszkał razem z Rankiem, by zatrzeć wszelkie ślady swojej zbrodni. Młody chłopiec ginie jedynie ze względu na swoje pochodzenie i na swoje uczucie wobec bułgarskiej dziewczynki. Brutalny sposób opisu jego zabójstwa wywołuje ogromne emocje u odbiorcy tekstu i daje świadectwo o okrucieństwie systemu, w jakim funkcjonowała Bułgaria w tamtym czasie. Scena pokazuje w jaki sposób władza rozprawiała się z niepożądanymi elementami – przemocą, kłamstwem, agresją i brutalnością, nie znosząc sprzeciwu. Maria, kiedy dowiedziała się o jego śmierci bardzo głęboko przeżyła sytuację i nie mogła się z nią pogodzić. Jej serce nie przyjmowało kategorii różnicy etnicznej, dla niej Stamko był przede wszystkim człowiekiem i jej młodym kochankiem, a uczucie, które ich połączyło w oczach matki i ojczyma było czymś zakazanym. Rodzice nie rozumieli jej przynębnienia, bagatelizowali problem, ale ona i jej jeszcze dziecięca dusza, nie potrafiła zrozumieć tej zbrodni. Wizyta w dzielnicy cygańskiej uświadomiła jej skalę okrucieństwa aparatu partyjnego wobec tej mniejszości i wzmocniła chęć walki z systemem, doprowadzając do konfrontacji z Aniełem, co przyniosło jej straszliwe w skutkach konsekwencje. Z rozkazu swojego ojczyma trafiła przez serbską granicę do albańskiego domu uciech, jedynie za to, że chciała pozostać człowiekiem. Została spacyfikowana przez brutalny system, dla którego człowiek nie jest człowiekiem, a jednostką, nie posiadającą własnej woli. To wydarzenie ewidentnie położyło kres jej dzieciństwu i niewinności, a nawet sprawiło, że zaczęła zatracać się w tej rzeczywistości, tracąc swoją empatię. Maria wspomina, że „w tym miejscu życie jest proste i nieskomplikowane: robisz, co ci kaza, i nie myślisz o niczym”. Patrząc na to, co przeżyła będąc zmuszoną do prostytucji, gubi część siebie, dusi w sobie wszystkie emocje, nikomu nie zwierza się ze swoich problemów i nie opowiada swoich przemyśleń. Trafia w jednym z miejsc na wyjątkowo brutalnego tajemniczego mężczyznę, który zmusza ją do niewiarygodnych rzeczy. Doprowadza do jej kompletnego załamania, aż w końcu dziewczyna trafia do ogarniętej wojną domową Jugosławii. Tam znajduje ją dawna nauczycielka niemieckiego z rodzinnej miejscowości – Marion, która próbuje jej pomóc, choć Maria jest już w takim stanie psychicznym, że nawet nie wierzy w tę pomoc, wydaje się, że jest jej wszystko jedno. Nawet po latach od uwolnienia się od oprawców, żyjąc z dala, w bezpiecznym Berlinie, na własny rachunek, wraca do swojej „profesji”, jak nazywa prostytucję. To wciąż w niej tkwi, nie potrafi wyrwać się z lęków i schematów, w których się znalazła w młodzięcym

wieku. Ogrom cierpienia, jaki na nią spadł uniemożliwia jej powrót do społeczeństwa, do norm, które w nim obowiązują i wciąż nie potrafi się odnaleźć. Buduje wokół siebie mur nie do przebiccia i jakby na nowo stawia swój system wartości. Na pewno widać jej psychiczne skrzywienie, ale tak naprawdę próbuje radzić sobie z sytuacją w jakiej się znalazła w sposób wykraczający poza schematy myślowe przeciętnego człowieka z przyjmowanym przez uzus społeczny systemem moralności.

Kolejną dziewczynką, która nie potrafi się odnaleźć w nowej rzeczywistości jest Zeynep, młoda Turczynka, której rodzice postanowili zasymilować się z ludnością bułgarską, przyjąć wiarę i imiona bułgarskie. Patrząc na zachowanie Zeynep, która po wyczytaniu imienia Zvezdomira przez nauczycielkę w szkole nie wie o kim mowa, świadczy o tym, że tak naprawdę ludzie, zmieniając pod przymusem imię, tracą swoją tożsamość, swoje ja, to, co ich identyfikuje i daje poczucie odrębności w świecie. Jak podkreślają naukowcy zajmujący się tym zagadnieniem zarówno pod względem historycznym, jak i politycznym, Bułgaria lat 80. XX wieku stosowała bezwzględne środki przymusu dla przedstawicieli mniejszości etnicznych (Fijołek, 2016). Mimo młodego wieku jest uwikłana w konflikt, na który nie ma wpływu, jest wystawiona na ostracyzm społeczny, Bułgarzy nazywają zasymilowanych Turków „nowymi”, co w pewien sposób identyfikuje ich pejoratywnie i nadaje klasyfikujący ton, rozdzielający jedną grupę od drugiej, a także pokazuje w istocie brak tej asymilacji. Nie chcą jej ani ci Bułgarzy, którzy nie utożsamiają się ze swoimi braćmi, ani ci, dla których każdy człowiek jest równy bez względu na swoje pochodzenie, ani również członkowie tych grup. Gdy nauczycielka, Marion, Niemka, nie rozumiejąc bułgarskich podziałów, pozwala dziewczynce używać prawdziwego imienia na lekcji, doprowadza do całego ciągu zdarzeń, które mają konsekwencje i dla Zeynep i dla niej samej. Dziewczynka natychmiast zostaje wydalona ze szkoły, jej rodzice zmuszeni do sprzedania za bezcen swojego majątku i do wyemigrowania z kraju, natomiast Marion traci posadę nauczycielki, zostaje oskarżona o kontakty z antykomunistycznym elementem za posiadanie ulotek agitacyjnych, nie może znaleźć pracy i ostatecznie zostaje pośrednio zmuszona do opuszczenia Bułgarii. Kobieta jest bardzo wrażliwa na krzywdę drugiego człowieka, przeciwstawia się władzy, walczy o prawa mniejszości – „Ci ludzie... to też są Bułgarzy. Obywatele bułgarscy, więc Bułgarzy. Prawo jest jedno i takie samo dla wszystkich” (Enew, 2021, 145), ale jej zapędy zostają stłumione, a ona sama doprowadzona do porzucenia swoich poglądów. Po pewnym czasie Zeynep pisze do swojej nauczycielki wzruszający list, który opisuje w pełni sytuację, w jakiej znaleźli się ludzie po wypędzeniu ich z Bułgarii – „Tam obcy i tu też obcy, już nie wiem, czy gdzieś na świecie jest miejsce dla nas, bułgarskich Turków.

Dla Bułgarów jesteście Turkami, dla Turków – Bułgarami. Chyba już sami nie wiemy, kim jesteśmy!” (Enew, 2021, 148). Ta wypowiedź stanowi kwintesencję rozważań o tym, ile krzywd wyrządził komunistyczny system zwykłym ludziom, którzy stracili poczucie własnej tożsamości, a w istocie stracili wszystko, miejsce na ziemi, a nawet życie.

Odrębny wątek stanowi historia Nikoły, syna sędziego Kartałowa i jego żony Stefany. Kobieta jest dla syna bezwzględna i okrutna, znęca się nad młodym Nikołą, co wywołuje w nim uraz i traumę, i doprowadza do agresywnych i nie-zrównoważonych działań młodego chłopaka. Zaczyna on przejawiać niezdrowe zainteresowanie plcią przeciwną skupiające się na aktach przemocy. Mimo kar wymierzanych przez Stefanę pograża się on w swojej brutalności jeszcze bardziej. Dopuszcza się gwałtów i pobić na koleżankach ze szkoły, spełniając w ten sposób swoje dziwne fantazje. Po samobójstwie ojca, sędziego – działacza partyjnego, który nie potrafił poradzić sobie z nieumyślnym zamordowaniem ciężarnej kochanki, Nikoła nie może znaleźć sobie miejsca w świecie, choć nie wydaje się to akurat spowodowane utratą ojca, a upadkiem systemu moralnych wartości. Stefana traci nad nim władzę, Nikoła buntuje się przeciwko jakimkolwiek wartościom. Ta próbuje pomóc synowi i naprowadzić go na inną drogę, zwracając się po pomoc do Angła, tego samego, który zamienił życie swojej pasierbicy Marii w piekło. Nikoła podporządkowuje się Angelowi, który staje się coraz bardziej wyrachowany po upadku komunizmu. Widzimy, że system doprowadził do upadku moralności Angła, pokazując, że tak naprawdę dla niego nigdy nie liczyli się ludzie, a jedynie wpływy, władza i pieniądze. Jest człowiekiem pozbawionym kręgosłupa moralnego. W tym samym kierunku zaczyna podążać Nikoła. Staje się coraz bardziej brutalny, aż w końcu zabija syna kogoś wysoko postawionego w Albanii, co doprowadza do zagrożenia wojną pomiędzy dwoma światkami przestępczymi. Aniel, próbując ratować sytuację, zgadza się na wygnanie Nikoły, kiedy widzi, że w chłopaku nie ma ani krztyny wyrzutów sumienia czy skrupułów – pozbywa się problemu. Nikoła, nie mając nad sobą żadnej kontroli, zatracą się w swojej brutalności, staje się bezlitosnym oprawcą w tym albańskim domu uciech, w którym przebywała Maria, i to on przekracza wszelkie normy okrucieństwa. Gdy po latach spotykają się z Marią, i ta odkrywa prawdę o swoim oprawcy, nie wytrzymuje i postanawia zabić ich oboje.

W rezultacie wszyscy bohaterowie są ofiarami systemu komunistycznego, zarówno Bułgarzy, jak i Turcy. Nie ma wyjątków, każdy człowiek został dotknięty tragedią wydarzeń z lat osiemdziesiątych, częściowo pośrednio, a częściowo stając się ich bezpośrednią ofiarą. Można sądzić, że właśnie to próbuje pokazać w swoim utworze Złatko Enew, że brutalność tych wydarzeń dotyczyła każdego, niezależnie od tego kim był, że nie tylko Turcy i Cyganie byli

ofiarami. Może próbuje w jakiś sposób usprawiedliwić Bułgarów, ukazując, że to nie zwykli ludzie byli ich katami, choć tu można by polemizować, odnosząc się chociażby do szykan w kierunku mniejszości, które kilkakrotnie były przedstawione w utworze. Aczkolwiek, dla Enewa, winę za rozpad społeczeństwa bułgarskiego ponoszą ówczesne władze, a nie zwykli, przeciętni ludzie. Każda próba przeciwstawienia się reżimowi spotyka się z ogromną kontrą i niesłychanymi konsekwencjami, komunizm nie wybacza buntu, i w ten oto sposób niszczy w narodzie chęć do działania, do własnego myślenia. Ludzie stają się omamieni przez władzę, jak by poddają się systemowi, co doprowadza ich, jako społeczeństwo, do kompletnej demoralizacji. Enew próbuje w swojej powieści uświadomić ludziom, kto był ofiarą władz, przeprosić za haniebne zachowanie rodaków „Hold waszemu cierpieniu, ludzie. I jeśli możecie, wybaczcie nam! Wybaczcie, wybaczcie, wybaczcie!” (Enew, 2021, 147).

Utwór Enewa poza tym, że na pewno porusza do głębi sposobem opisu wydarzeń, ujmuje swoim kontrastem, pokazuje spory fragment trudnej historii Bułgarii. W książce nie ma przypadkowych postaci, przypadkowych zdarzeń, które nie mają nic wspólnego z ogółem fabuły, jakby wszystko składa się w jedną całość. Szerokie spektrum postaci przedstawionych w *Requiem dla nikogo* pokazuje panoramiczny obraz sytuacji, w jakiej znalazła się Bułgaria w połowie lat osiemdziesiątych, a fragmenty opisujące zdarzenia w następnych dziesięcioleciach wskazują na to, że problem nie został przepracowany i odrobiony przez naród. Dalej tkwi zdra pomiędzy mniejszościami, nie sposób zakopać topór wojenny pomiędzy zwaśnionymi stronami, ponieważ ludzie nie dążą do nawiązania relacji i wypracowania porozumienia. Złatko Enew podejmuje próbę pogodzenia ludzi, pokazując, że wszyscy jesteśmy równi, a nikt nie powinien mieć władzy nad drugim człowiekiem.

Niniejsza analiza to próba ukazania na podstawie jednego tekstu jak dorastanie w czasie konfliktu etnicznego jednostek może wpłynąć na kształtowanie się pamięci zbiorowej danej społeczności. Przedstawione w książce Złatko Enewa postaci w momencie krytycznym wchodziły w dorosłość, borykały się z niezrozumieniem, trudnościami wynikającymi z ich aktualnej sytuacji życiowej czy narodowościowej. Trauma dzieciństwa i dorastania z pewnością miała wpływ na ich późniejsze losy i poczynania, a także na kształtowanie siebie i swojej świadomości w odniesieniu do innych przedstawicieli swojej grupy etnicznej. A przecież wyobrażenia te są podwaliną pamięci zbiorowej. Zenderowski wspomina, że temat pamięci zbiorowej oraz tożsamości narodowej był przedmiotem częstych i zagorzałych sporów szczególnie wśród narodów Europy Wschodniej i Środkowej, tam gdzie obecny był komunizm. Poszłabym dalej, rozszerzając zakres geograficzny o Europę Południowo-Wschodnią – wszakże

w Bułgarii również był obecny ten ustrój polityczny. Autor dodaje, że polityka miała olbrzymi wpływ na kształtowanie się pamięci zbiorowej, ponieważ: „W polityce rywalizują ze sobą różne wizje historii i żądania uczynienia pamięci zbiorowej w postulowanym kształcie, tą jedyną i obowiązującą. Owa rywalizacja nie odbywa się jedynie w układzie horyzontalnym – między poszczególnymi elitami politycznymi i kulturalnymi, jako najbardziej zainteresowanymi tego typu dyskusjami – ale posiada także swój wymiar wertykalny wyrażający się w nieadekwatności „pamięci oficjalnej” i „pamięci potocznej”, tworzonej oddolnie, niemal spontanicznie (choć czasem owa spontaniczność jest tylko pozorna, gdyż w praktyce po cichu reżyserowana jest przez media, np. wysokonakładowe tabloidy). Konsensus dotyczący kształtu pamięci zbiorowej należy przy tym uznać za istotny czynnik integralności narodowej i państwowej (Zenderowski, 1997, 150). Jeśli, podążając za Zenderowskim, potraktujemy opisane przez Enewa historie dorastania młodzieży różnych grup etnicznych w Bułgarii lat 80. XX wieku jako przejawy oddolnie tworzonej pamięci potocznej, będą one stanowiły część pamięci zbiorowej.

BIBLIOGRAFIA

- Enew, Z. (2021). *Requiem dla nikogo*, tłum. H. Karpińska, Wrocław: Książkowe Klimaty.
- Fijolek, K. (2016). *Okres fałszywej stabilizacji. Położenie ludności muzułmańskiej w Bułgarii od zakończenia II wojny światowej do uchwalenia konstytucji z 1971 r.*, Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym, 36 (1), 111–126.
- Gawinecka, M., Łucka, I., Cebelle, A. (2008). *Pamięć zdarzeń traumatycznych*, Psychiatria, 5 (2), 65–69, <https://journals.viamedica.pl/psychiatria/article/view/29155> [dostęp: 30.06.2024].
- Golka, M. (2009). *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Juda, C. (2009). *Rozrachunki po przełomie. Polskie przekłady z literatury bułgarskiej po 1989 r. Diagnozy i prognozy. Współczesność i tradycja*, [w:] *Przegląd Literatur Słowiańskich*, B. Tokarz (red.), t. 1, cz. 1, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 15–28.
- Kudlicki, Ł. (2007). *Bułgaria i Rumunia: specyfika nowych członków Unii Europejskiej*, Bezpieczeństwo Narodowe, I–II (3–4), 76–90.
- Manczew, K. (1997). *Narodowościowo-mniejszościowe problemy Bułgarii i Polski oraz ich wpływ na bezpieczeństwo Międzymorza (1919–1939)*, Mazowieckie Studia Humanistyczne, 3/2, 43–59.

PAP (2012). *Bułgaria ujawnia: Masowa emigracja Turków w 1989 roku była czystką etniczną*, <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/646175,bulgaria-ujawnia-masowa-emigracja-turkow-w-1989-roku-byla-czystka-etniczna.html> [dostęp: 18.06.2024].

Zenderowski, R. (2011). *Pamięć i tożsamość narodowa*, *Athenaeum*, 28, 149–166.

ОТНОШЕНИЕ ИСТОРИИ И ПАМЯТИ /
RELACJE HISTORII I PAMIĘCI

Magdalena Bartoszek

ORCID: 0009-0006-3977-6529

POLISH LANGUAGE IN LITHUANIA: LANGUAGE CULTIVATION NOWADAYS

Although Poland and Lithuania were geographically separated during the third partition of the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1795, some regions of the current small Baltic country were incorporated into Polish territory after World War I in 1918. When both countries declared their independence, conflicts arose over defining their borders due to significant Polish and Lithuanian populations residing in regions claimed by both nations. One of the most challenging discussions was the division of the Vilnius Region, which was strongly influenced by Polish culture and tradition. In 1923, the territory was identified as part of Poland until the end of World War II, when the city of Vilnius was claimed and officially recognized as the capital city of Lithuania. However, the country came under Soviet Union rule, subjecting the population, including the Polish minority, to challenges and changes imposed by the Soviet regime. The Eastern influences have left a significant imprint on Lithuanian traditions and language (Namiotko, Konaszewski, 2017, 75).

Due to the long and complicated history of the country, Lithuania is a region of many nationalities and languages. In 2023, 83.6% of residents claimed Lithuanian nationality, while 6.4% identified as Polish, 5.1% as Russian, 1.7% as Belarusian, and 1.6% as Ukrainian. Additionally, 1% belonged to other nationalities. When it comes to the Polish minority, their highest concentration is observed in the Vilnius Region. In 2021 in the capital itself, about 17% of the population claimed Polish nationality, making it the second largest nationality group in Vilnius, following Lithuanian (European Commission, 2024). What is noteworthy is that the minority population are not immigrants; these are people who originate from the region, whose families have been living there for generations. Hence, they place significant emphasis on preserving their culture, traditions, and language.

Languages naturally evolve every day. Unfortunately, the changes that occur in the Polish language in Poland on a daily basis do not reach the Polish language in Lithuania, also known as 'simple speech'. When Lithuania was annexed by the Soviet Union, a strong emphasis was placed on the Russian language for the inhabitants. While Lithuania was reportedly the only country in the Soviet Union that still provided education in Polish for the minority, many children attended Russian schools for their education and only used their national language at home. As a result, despite a large percentage of Polish people in Lithuania using the language on a daily basis, their ability to read and write in Polish is incredibly poor. Most Polish people in Lithuania are trilingual, proficient in Lithuanian as the official language, as well as Polish and Russian. Additionally, young people are learning English at school. Such variety of languages present in the daily lives of the Polish minority in Lithuania influences the colloquial language they use. In common speech they perform an unconscious tendency to construct sentences that include words from each language. Due to the shared linguistic origins of Polish and Russian, individuals often experience interference between these languages. In Poland the common misconception claims that Polish people in Borderlands speak in Russian. Phonetically, they labialize the vowel 'o' and reduce letter 'e' into 'i', which are characteristics commonly known in Russian language (Geben, 2019, 27). Since the Polish language there does not evolve at the same rate, they still utilize archaisms such as '*stecka*', which in modern Polish is *ścieżka* (eng. a path). Moreover, the common use of the perfect adverbial participles such as *zjadłszy*, *poszedłszy*, *zobaczywszy* occurs while in modern Polish they are correct but not utilized as frequently. As mentioned, Polish minority in Lithuania in their 'simple speech' present the tendency for issues with differentiating Polish and Russian languages, leading to loaning words from Russian language, Polonizing them and adding to their Polish dictionary, such as word *maszyna* (from Russian *машина* – 'a car') or commonly used phrase *mnie nadojadło* (from Russian *мне надоело* – 'I am tired of this'). Additionally, the structure of sentences is also different, similar to Russian, where the subject always appears in the sentence. Moreover, differences can also be observed in the language etiquette used in the Borderlands. While official Polish language uses the formal addresses *pan*, *pani*, and *państwo*, in simple speech it is common to use the polite form '*wy*' when referring to singular individual, a stranger or an elderly person.

To embrace and cherish the Polish language abroad, modern Lithuania offers education in Polish. There are many preschools and schools where the full educational system is available in the Polish language (Roduner, 2006, 40). Children have the opportunity to study in over 20 schools and

31 lower-secondary schools, as well as pursue higher education at the branch of the University of Białystok in Vilnius, where instruction is also provided in Polish. More than half of Polish children living in Lithuania take the opportunity of getting education in Polish language in schools with a good level of education (Wołkonowski, 2017, 118); however, unified national exams in Lithuanian are still obligatory for all students in Lithuania. Polish schools also organize their own Polish language exams, which are mandatory for all students at the institution.

Media play a significant role as a source of information among the Polish minority in Lithuania. They offer not only daily local news but also national information about Poland. Many magazines, such as *Kurier Wileński*, *Nasz Czas* or *Tygodnik Wileńszczyzny* are available for the Polish community, providing information about current events affecting the minority in the area. National Polish television is also broadcasted in Vilnius as *TVP Wilno*. The official and most current news web portal in Lithuania, *Delfi*, offers a fully accessible database of information translated into Polish, also providing present information from Poland (Šimkus, 2013). In terms of radio, numerous stations, such as *Radio Wilno* or *Radio 'Znad Wilii'*, not only play Polish music but also broadcast Polish programs such as *Słowo o słowie* hosted by Professor Jerzy Bralczyk, providing an opportunity to embrace and learn about the Polish language, thereby expanding knowledge within the minority.

The social life of Polish people in Lithuania also significantly contributes to the cultivation of language and culture. Numerous organizations and institutions, such as the *Association of Poles in Lithuania* or the *Polish Discussion Club*, provide opportunities to stay connected with the Polish nationality abroad. They organize many music and art events, creating a significant environment for the minority and connecting Polish people all over Lithuania. Additionally, most churches in Vilnius offer masses in the Polish language at least once a day, attracting large numbers of people.

Although the Polish minority is acknowledged and widely accepted by the Lithuanian government, there are still issues occurring that trouble the minority in Lithuania. Despite being the largest minority group in Lithuania, street signs in the Polish language are strictly prohibited, which clashes with the rights of the minority. Additionally, an increasing number of schools are being closed due to a decline in the number of children opting for additional, non-compulsory Polish classes. Furthermore, until 2022, the use of Polish alphabet signs was strictly forbidden in official documents and in the last names of the Polish minority. For instance, since the Lithuanian alphabet does not include the Latin letter 'w', all Polish last names with this letter had it replaced with 'v'.

The Polish minority in Lithuania remembers not only to cultivate their national traditions but also their language. They embrace their culture on a daily basis, strengthening the sense of identity within Lithuanian society. A significant contribution to preserving their traditions is provided by Poland, which supports the Polish minority in Lithuania through cultural exchanges, educational assistance, and political representation.

REFERENCES

- European Comission (2024). *1.3 Population: demographic situation, languages and religions*, <https://eurydice.eacea.ec.europa.eu/national-education-systems/lithuania/population-demographic-situation-languages-and-religions> [accessed: 27.04.2024].
- Geben, K. (2019). *Współczesny język polski. Swoistość języka polskiego na Litwie*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Namiotko, U., Konaszewski, K. (2017). *From conflict to reconciliation. Creating the national identity of the Polish-Lithuanian borderland*, *Kultura i Edukacja*, 4 (118), 74–91.
- Roduner, M. (2006). *The Polish language in education in Lithuania*, Mercator-Education information documentation research/reserche.
- Šimkus, A. (2013). *Polish mass media in Lithuania*, <https://www.slideshare.net/slideshow/prezentatation-polish-mass-media-in-lithuania-26/24837480> [accessed: 30.04.2024].
- Wołkonowski, J. (2017). *Education in Polish and a Level of Higher Education of Polish Minority in Lithuania*, *Kultura i Edukacja*, 4 (118), 106–121.

Julia Machowska

ORCID: 0009-0009-2559-9252

KRESY W POSTPAMIĘCI. PAMIĘĆ JEDNEJ RODZINY

Na to, w jaki sposób podchodzimy do danych kwestii, jakie postawy przyjmujemy oraz jakie są nasze przekonania, wpływ posiada szereg zróżnicowanych czynników. Najczęściej wymienia się w tym kontekście życiowe doświadczenia, środowisko, w którym funkcjonujemy czy też wpływ osób trzecich na nasze zachowanie. Badacze tacy jak Marianna Hirsch, wskazują jednak, że ludzkie wybory, postawy oraz przyjęty system wartości mogą być determinowane, również poprzez pamięć danego podmiotu, która kształtuje to, kim on jest. Autorka nadała temu czynnikowi kształtującemu „Ja” podmiotu miano postpamięci (Skarga, 1995).

Postpamięć tworzą treści, które są gromadzone w świadomości i podświadomości, nie będące pochodną własnych doświadczeń i przeżyć, ale doświadczeń oraz przeżyć osób bliskich – przyjaciół czy rodziny. Rola pamięci sprawia, że dana jednostka buduje swoją tożsamość (przekonania, system wartości etc.) w oparciu o doświadczenia innych osób. Bardzo istotne jest przy tym emocjonalne powiązanie jednostki z osobami, których doświadczenia kształtują jego postpamięć. Osoby pozostające pod silnym wpływem określonej narracji, mogą przyjmować ją jako własną (Hirsch, 1997).

Mechanizm powstawania postpamięci opiera się na zapamiętywaniu przez daną generację wydarzeń i sytuacji szczególnie istotnych (często utożsamianych, na przykład przez Patrycjusza Piławskiego, ze zdarzeniami traumatycznymi) i budowania na ich podstawie własnej tożsamości. Pamięć o tych wydarzeniach jest później przekazywana następnym pokoleniom, a te z kolei poprzez empatię i poczucie solidarności przyjmują je jako fundament własnej tożsamości. Sama Hirsch definiuje postpamięć jako czynnik budujący tożsamość osób, funkcjonujących w otoczeniu zdominowanym przez przeżycia innych. Jej wpływ jest na tyle silny i istotny, że zastępuje własne doświadczenia tychże osób (Hirsch, 1997).

Z terminem *postpamięci* najczęściej spotkać można się przy okazji dyskusji o wydarzeniach szczególnie bolesnych, np. tragedii II wojny światowej czy odbywającego się w jej trakcie Holokaustu. Trauma tych wydarzeń była tak silna i tak istotnie wpłynęła na psychikę generacji, która jej doświadczyła, że została przekazana następnym pokoleniom. Niezwykle trafnym terminem na określenie tego zjawiska, jest ten sformułowany przez P. Piławskiego, który nazwał je „pamięcią drugiego pokolenia” (Piławski, 2016).

Obserwacja rodzimej sceny politycznej, polskiego dyskursu historycznego oraz kolejnych nieprzepracowanych traum pokoleniowych, nakazuje jednak sądzić, iż autor formułując ten termin nie docenił siły oddziaływania postpamięci – wpływa ona w istotny sposób nie tylko na drugie, ale też kolejne pokolenia, nawet 80 lat od zakończenia takich wydarzeń, jak II wojna światowa. Po tak długim czasie, doświadczenia naznaczonych traumą pokoleń, wciąż potrafią kształtować postawy oraz tożsamość kolejnych generacji (Piławski, 2016).

Postpamięć posiada rolę kreacyjną. Mimo, że jest wynikiem przeszłych, nie rzadko bardzo odległych w czasie wydarzeń to uwarunkowuje postawy oraz działania w teraźniejszości. Poczucie obowiązku, empatia, szacunek i przywiązanie determinują chęć upamiętnienia doświadczeń przeszłych pokoleń, zarówno w słowach, jak i czynach, tak w sposób pośredni, jak i bezpośredni. Badania nad postpamięcią pozwalają na zrozumienie motywacji oraz racjonalizację działań dzieci naznaczonych przez doświadczenia swoich rodziców i dziadków. Kolejne pokolenia czują się moralnie zobowiązane do utrwalania tożsamości i postaw poprzednich pokoleń.

Świetnym przykładem takiej sytuacji są chociażby trudne relacje polsko-izraelskie, które pomimo upływu dziesiątek lat, wciąż determinowane i postrzegane są przez pryzmat tragedii Holokaustu. Mimo, że umierają już ostatni naoczni świadkowie tamtych wydarzeń, to punktem wyjścia w relacjach pomiędzy tymi dwoma społeczeństwami są przekazane w postpamięci doświadczenia okresu II wojny światowej. W dyskursie medialnym i naukowym nadal dominują określenia o „trudnych relacjach”, „traumatycznych doświadczeniach” czy też „bolesnej historii”. Upředzenia, traumy i lęki nie giną wraz pokoleniem, które ich doświadczyły, ale przechodzą na następne generacje (Hirsch, 2011). Innymi słowy, to przeszłość kreuje teraźniejszość oraz przyszłość. Ograniczenie roli postpamięci do aspektu zbiorowych traum, byłoby jednak daleko idącym i krzywdzącym uproszczeniem złożoności tego zjawiska. Postpamięć dotyczyć może też doświadczeń dobrych, wywołujących poczucie nostalgii, a także odnosić się do relacji mniejszych społeczności czy nawet pojedynczych osób. Postpamięć kształtować może na przykład tożsamość członków jednej rodziny, poprzez przekazywanie z pokolenia na pokolenie systemu wartości, wspomnień oraz postaw.

Często też historia i postpamięć danej rodziny wpisują się we wspólnie doświadczona większej zbiorowości. W polskiej historii taka wspólnota doświadczeń dotyczy na przykład rodzin kresowych, zamieszkujących przed II wojną światową tereny dzisiejszej Ukrainy, Białorusi i Litwy. Polskość i patriotyzm budowały nie tylko ich tożsamość narodową, ale też osobistą. Doświadczenia walki o niepodległość oraz kultywowania polskich tradycji i kultury przechodziły z pokolenia na pokolenie, zacierając międzypokoleniowe różnice i tworząc niemal definicyjny przykład postpamięci (Traba, 2016, 148).

Pamięć rodzin kresowych i to jak determinuje ona tożsamość kolejnych pokoleń, obrazują na przykład notatki wykonane na podstawie wspomnień mojego ojca – Krzysztofa Machowskiego – osoby urodzonej w 1952 roku, nie-doświadczonej więc bezpośrednio tradycją i tragedią polskich Kresów. Mimo tego, tradycja i doświadczenia jego przodków są dla mnie, być może, nawet ważniejsze od moich własnych wspomnień.

Kresowa postpamięć wciąż odgrywa dużą rolę w jego życiu, czego dowodem są jego nacechowane emocjonalnie osobiste notatki. Aby w pełni zrozumieć rolę oraz charakterystykę postpamięci na przykładzie jednej rodziny, ocena wspomnień dokonana zostanie z mojej perspektywy, z uwzględnieniem moich odczuć oraz wpływu rodzinnej historii na moją tożsamość. Dzieje moich przodków z całą pewnością odgrywały znaczącą rolę w moim rodzinnym domu. Świadczy o tym fakt, jak szczegółowo mój ojciec opisuje konkretne wydarzenia z historii naszej wielopokoleniowej rodziny:

Krzysztof Machowski, syn Michała i Stanisławy Machowskiej. Stanisława i Michał Machowscy urodzili się na terenie Ukrainy, w miejscowości Daszawie, tam też mieszkali. Rodzice Stanisławy to Anna Preisner i ojciec z pochodzenia Szwed. Michał Machowski i jego rodzice to Katarzyna i Jan Machowscy. Jak wiemy, tereny te były pod zaborem austro-węgierskim, więc w czasie I wojny światowej Machowski Jan został powołany do służby wojskowej i walczył w Alpach przeciwko wojskom włoskim. Po I wojnie światowej szczęśliwie wrócił do domu. Wyżej wymieniony Jan Machowski zmarł przed II wojną światową. Jego syn Michał Machowski miał siostrę Marię Machowską, która wyszła za mąż za Jana Drągą. Jan Drąg został powołany do wojska w 1939 roku. Walczył z najeżdżącą niemieckim. Następnie, jego oddział przekroczył granicę Związku Radzieckiego, gdzie zostali wzięci do niewoli jako więźniowie zesłani na Sybir. Na Sybirze pracowali przy wyrębie lasu, w bardzo ciężkich warunkach głodując i pracując na mrozie po 16 godzin dziennie. Tam też wielu żołnierzy zmarło z wycieńczenia. Następnie, po negocjacjach ze Stalinem, Generał Anders wyprowadził uwięzione oddziały polskie ze Związku Radzieckiego przez Iran do Wielkiej Brytanii. Znaczna część żołnierzy polskich zmarła w Iranie na malarię, pomimo dużej

pomocy ze strony obywateli Iranu. Tutaj pragnę zauważyć, że pomimo różnic religijnych, do dnia dzisiejszego groby zmarłych żołnierzy polskich są pod opieką obywateli Iranu. Następnie, Jan Dąg trafił z całą armią do Wielkiej Brytanii, gdzie zostali poddani opiece zdrowotnej, przeszkoleni i wysłani na front do walki z niemieckim agresorem, przez Afrykę, gdzie odwiedzili grób Chrystusa. Oddziały polskie wraz z innymi oddziałami wojsk Sprzymierzonych trafiły do Włoch, gdzie Jan walczył pod Monte Cassino. We Włoszech skończył się jego szlak bojowy. Po wojnie z powodu braku pracy w Wielkiej Brytanii wyjechał do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. Tam też mu się nie powiodło, zaczął szukać rodziny przez Czerwony Krzyż, ponieważ jego żona Maria Dąg została wysiedlona z terenów Ukrainy i zamieszkała w miejscowości Dzierżysław, województwo opolskie, powiat głubczycki, gmina Kietrz. Po odnalezieniu się przez Czerwony Krzyż jej mąż Jan Dąg przyjechał do Polski w 1956 roku. W 1958 roku zmarł nagle w polu, jego marzeniem było złożyć kości w Polsce. Syn Jana Machowskiego, ojciec Krzysztofa Machowskiego, dziadek Julii Machowskiej ożenił się w 1939 roku w Ukrainie ze Stanisławą, z domu Preisner. Zamieszkali w dalszym ciągu w Daszawie. Pragnę zaznaczyć, że Michał Machowski miał jeszcze czterech braci i dwie siostry. Jedną z sióstr była wyżej wymieniona Maria Dąg. Michał Machowski pracował w Daszawie przy szybach gazowych. Wspomnienia Stanisławy i Michała Machowskich z okresu międzywojennego były bardzo pozytywne, biorąc pod uwagę, że współżyli tam ze sobą Polacy, Ukraińcy, osiedleńcy niemieccy, Żydzi, Rosjanie, Ormianie, Tatarzy, Turcy. Jako młodzi ludzie bawili się razem, zawierali mieszane związki małżeńskie różnej narodowości. Wybuch II wojny światowej na tych terenach dużo nie zmienił. Dopiero czerwiec 1941 roku, wojna pomiędzy Niemcami, a Związkiem Radzieckim na tych terenach zmieniła wszystko. Oddziały niemieckie rozbroiły polskie posterunki policji, a broń przekazali Ukraińcom i już pierwszej nocy Ukraińcy strzelali do okien polskich domów. Z opowieści rodziców wynikało, że szanse przeżycia w dużej mierze zależały od dobrych relacji przedwojennych pomiędzy sąsiadami różnych narodowości. Przykład – przed 1941 rokiem było w tej miejscowości dwóch polskich policjantów, jeden z nich porządny człowiek, przeżył wojnę, zmarł po wojnie na terenach zachodniej Polski, pochowany w Dzierżysławiu. Drugi policjant dał ludziom bez wyjątku za narodowość „popalić”. Zaraz w pierwszą noc po wkroczeniu Niemców i pozyskaniu broni przez Ukraińców został zlikwidowany. W roku 1940 urodziła się Stanisławie i Michałowi Machowskim córka Zdzisława Machowska. Dzięki temu, że mieli po sąsiedzku rodzinę ukraińską, z którą dobrze żyli przed wojną, to przeżyli do 1944 roku. Zawsze przed akcją partyzantki ukraińskiej sąsiadka Ukrainka ostrzegała rodziców, mówiąc: *Machowska, dzisiaj w nocy moja stajnia będzie otwarta* i tak całe noce, gdy Ukraińcy wychodzili na akcję, rodzina Machowskich z rocznym dzieckiem przebywała w stajni u Ukraińców. Pragnę zaznaczyć, że za pomoc

Polakom groziła Ukraincom śmierć. Z opowieści rodziców wynikało, że w miarę upływu czasu walki stawały się coraz bardziej brutalne i nieludzkie (masowe mordy). Ukraińcy mówili, że walczą o wolną Ukrainę spod okupacji polskiej i biorą odwet za zbrodnie Józefa Piłsudskiego. Z powodu zbliżającej się ofensywy wojsk radzieckich oraz wzrostu morderstw ukraińskich Stanisława i Michał Machowscy wraz z córką Zdzisławą wyjechali z Daszawy na zachód, zatrzymując się w Krośnie. Ich decyzja spowodowała to, że można powiedzieć dostali się z deszczu pod rynnę, ponieważ w terminie późniejszym rzekli się w centrum ciężkich walk frontowych wojsk radzieckich przeciwko wojskom niemiecko-włoskim – Przełęcz Dakielska. Walki trwały około miesiąca. W Daszawie pozostała mama Stanisławy Machowskiej, Anna Preisner, która nie chciała opuścić swojego domu. Po zakończeniu II Wojny Światowej władze radzieckie zorganizowały masowe przesiedlenia ludności polskiej na tereny poniemieckie, w zachodniej części Polski. W ten oto sposób Anna Preisner w roku 1945 znalazła się na zachodzie Polski i zamieszkała w miejscowości Dzierżysław, województwo opolskie, powiat głubczycki, gmina Kietrz. Następnie na jesieni 1945 roku do mamy Anny Preisner dołączyła córka, Stanisława Machowska z mężem Michałem i ich córką Zdzisławą. W roku 1946 urodziła im się druga córka, Janina Machowska. Trzecie dziecko, syn Krzysztof Machowski urodził się w 1952 roku. W roku 2000, ze związku Krzysztofa Machowskiego z żoną Beatą Machowską urodziła się piękna dziewczynka, Julia Machowska. Przed narodzinami Julii Machowskiej urodził mi się wspomniały syn, Tomasz Machowski, w roku 1975, z pierwszego związku małżeńskiego z Barbarą Machowską, która już nie żyje. Ojciec mój, Michał Machowski zmarł po ciężkiej chorobie w roku 1984. Mama będąc 11 lat młodsza od ojca, zmarła po przeżyciu męża o lat 11. Nagła śmierć mamy nastąpiła w 1995 roku. Ja, Krzysztof Machowski pisząc to krótkie streszczenie życia mojej rodziny na terenie Ukrainy oraz po wojnie, przepraszam za błędy stylistyczne. Pisząc to mam 72 lata, napisałem to na prośbę mojej córki, która studiuje na Uniwersytecie Opolskim.

Wspomina on swoich przodków z imienia i nazwiska, uzupełniając własny wywód o nacechowane emocjonalnie komentarze. „Machowscy urodzili się na terenie Ukrainy, w miejscowości Daszawie, tam też mieszkali. Rodzice Stanisławy to Anna Preisner i ojciec z pochodzenia Szwed”¹. Precyzja, z jaką wskazuje miejsca i daty poszczególnych wydarzeń („Po odnalezieniu się przez Czerwony Krzyż, mąż jej, Jan Dług przyjechał do Polski w 1956 roku. W 1958 roku

¹ Cytat ze wspomnień mojego (Julia Machowska – autorka tekstu) ojca, który zreferował te zapamiętane fakty. Opole, dn. 05.04.2024 – bez źródeł bibliograficznych (zapis własny – J.M.)

zmarł nagle w polu, jego marzeniem było złożyć kości w Polsce”)², nakazuje sądzić, iż odegrały one w jego życiu bardzo znaczącą rolę, a sam fakt ich przekazywania mnie, świadczy o tym, że zależy mu na kultywowaniu rodzinnej tradycji i zachowaniu pamięci o przodkach. Z mojej perspektywy, sytuacja ta powodować może swego rodzaju presję na zachowanie rodzinnej tożsamości oraz sprawia, że mogę odczuwać emocje towarzyszące mojemu rodzicowi.

Warto również odnotować, jak na łamach jego wspomnień mieszają się losy rodziny i wydarzenia dla niej kluczowe (narodziny, śluby, śmierci) z wielką historią (druga wojna światowa, pogromy banderowców, masowe migracje, wypędzenia na Sybir). „Wyżej wymieniony Jan Machowski zmarł przed II wojną światową. Jego syn, Michał Machowski miał siostrę Marię Machowską, która wyszła za mąż za Jana Drąga. Jan Drąg został powołany do wojska w 1939 roku”³. Dla psychiki młodej dziewczyny zestawianie zdarzeń, o których słyszy na lekcjach historii z sylwetkami konkretnych osób – jej babć i dziadków, może mieć przytłaczający wpływ. Świadomość tego, jak wiele doświadczyli jej przodkowie, może doprowadzić do przeświadczenia o nieistotności jej własnych działań i przeżyć.

W ten sposób to podniosłe tło historyczne wydarzeń, w których brali udział jej przodkowie może definiować jej własną tożsamość. Ponadto, historia traumatycznych zdarzeń, jakie dotyczyły przodków dziewczyny (ukrywanie się przed okrutnym linczem ze strony banderowców), wpływa na odczuwanie lęku i niepewności. Ten lęk i niepewność rezonuje również z notatek jej ojca. Znaczące jest, że przy opisie wspomnień dotyczących ukrywania się przed pogromami, mordu na polskim policjancie czy nawet kwestii grobów żołnierzy armii Andersa w Iranie, ojciec dzieli się refleksjami swoich przodków i automatycznie przyjmuje je jako swoje własne. Trudno o lepszy przykład siły i specyfiki oddziaływania wpływu postpamięci na kolejne pokolenia.

Można z dużym prawdopodobieństwem podejrzewać, że przekonania ojca przejęte zostaną również przeze mnie. Notatki sporządzone na podstawie wspomnień ojca są również mocno nacechowane poczuciem silnej niepewności i tymczasowości. Skomplikowane losy rodziny, której członkowie nie mieli właściwie żadnego wpływu na wydarzenia kompletnie zmieniające ich dotychczasowe życie. W ich życiu nic nie dane było na stałe – miłość, miejsce zamieszkania czy nawet sama możliwość egzystencji. Trudno, aby u wychowanej w warunkach dobrobytu oraz pokoju dziewczyny, takie przeżycia nie

² Tamże.

³ Tamże.

determinowały poczucia lęku oraz wspomnianej już niepewności. Niepewności, że jej komfortowe warunki życia, również nie są wartością stałą.

W dramatycznych wspomnieniach ojca pobrzmiewa jednak nie tylko trauma, ale też tęsknota i zauważalna nostalgia za kresową rzeczywistością, której paradoksalnie nigdy przecież nie doświadczył. Wspomnienia Stanisławy i Michała Machowskich z okresu międzywojennego były bardzo pozytywne, biorąc pod uwagę, że współżyli ze sobą Polacy, Ukraińcy, osiedleńcy niemieccy, Żydzi, Rosjanie, Ormianie, Tatarzy, Turcy. Jako młodzi ludzie bawili się razem, zawierali związki małżeńskie, mieszane, różnej narodowości. Miasta i miasteczka Kresów wraz z całą ich specyfiką i folklorem jawią się jako miejsca idylliczne, wręcz baśniowe. Warto przy tym nadmienić, iż autor wspomnień nie jest w swoich poglądach odosobniony.

Miasta takie jak Równe, stanowiące bastion polskości na Wołyniu czy Janowa Dolina, w której niczym na Dzikim Zachodzie, wzorcowe miasto wyrosło wokół pierwszych na świecie szybów naftowych, są wspomnieniem odległym, nierzeczywistym, ale jednocześnie bardzo silnym i zmitologizowanym. Ich historię opisuje cykl publikacji zatytułowany *Kresowa Atlantyda*. Stanowią one wspomnienie utraconych bezpowrotnie Kresów, w równym stopniu ich miast oraz wsi, jak i sylwetek wybitnych postaci tworzących ten „mitologiczny” klimat. Tęsknota za nimi do dziś zaburza rzetelną ocenę faktycznej historii Kresów – ich biedy, zacofania i konfliktów etnicznych oraz społecznych, których źródła sięgają nawet XVII wieku (Kaniowski, 2008).

Autor *Kresowej Atlantydy*, Sławomir Nicieja na łamach swoich książek opisuje dzieje ponad 200 kresowych miast i miasteczek. Stanowią one tło, również dla opowieści o rodzinnych sagach, takich jak ta opisana we wspomnieniach Krzysztofa Machowskiego. Wskazuje ona na fakt, iż postpamięć pojedynczych osób czy rodzin, jest jednocześnie unikalna i uniwersalna. Tożsamość kolejnych pokoleń budowana jest na tych samych historiach i wzorcach, ale nacechowana też specyfiką indywidualnych przeżyć konkretnych osób. Ten dualizm natury postpamięci, czyni ją jeszcze bardziej fascynującą.

Pomimo tych wad, Kresy wciąż są idealizowane i owiane aurą tajemniczości. Tęsknota udzielać może się wszystkim osobom, w których rodzinach kultywowana jest kresowa tradycja, a rodzinne historie są przekazywane z pokolenia na pokolenie. Kresowa postpamięć pozostaje w ten sposób silna w następnych generacjach ze wszystkimi konsekwencjami tego stanu rzeczy. Zarówno tymi o charakterze pozytywnym – zacieraniu różnic międzypokoleniowych i pielęgnowaniem trwałych relacji rodzinnych, jak i negatywnych – pozostawianiu pod ciągłym wpływem traum przeszłości, niedostosowaniem do nowej sytuacji politycznej oraz społecznej.

Postpamięć można w tym kontekście postrzegać z jednej strony jako nośnik i klucz do zachowania narodowej tożsamości. Dobrze oddaje to jeden z cytatów pojawiający się w Kresowej Atlantydzie: „tu też była Polska, była i pozostawiła trwale ślady, które w jakimś stopniu do dziś pozostały i przypominają o przeszłości” (Nicieja, 2015). Z drugiej jednak strony, może stanowić ona źródło uprzedzeń i konfliktów, zarówno o charakterze osobistym, rodzinnym, jak i narodowym. Destrukcyjny wpływ postpamięci na pokolenia wychowane w jej cieniu jest jej niezwykle istotnym elementem, którego nie można lekceważyć podczas próby analizy tego pojęcia.

Bibliografia

- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Massachusetts)–London: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2011). *Pokolenie postpamięci*, Didaskalia: Gazeta Teatralna, 105, 28–36.
- Kaniowska, K. (2008). *Postpamięć indywidualna – postpamięć zbiorowa jako kategorie poznania w antropologii*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, S.M. Nowinowski, J. Pomorski, R. Stobiecki (red.), Łódź: Instytut Pamięci Narodowej, 65–76.
- Nicieja, S.S. (2015). *Kresowa Atlantyda. Historia i mitologia miast kresowych, t. VI: Stryj, Kutry, Rybno, Banilów, Kniaże, Zatlucze*, Opole: Wydawnictwo MS.
- Piławski, P. (2016). *Hasło Postpamięć*, Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Warszawskiego.
- Skarga, B. (1995). *Tożsamość Ja i pamięć*, Kraków: Znak.
- Traba, R. (2016). *Kresy: miejsce pamięci w procesie reprodukcji kulturowej, Polska Wschodnia i orientalizm*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Maria Kostromitskaia

ORCID: 0009-0002-7938-511X

ZACHOWANIE PAMIĘCI O ZESŁANIACH POLAKÓW NA SYBIR OD XIX WIEKU DO 1939 ROKU

Obraz Sybiru zajmuje ważne miejsce w polskiej pamięci kulturowej. Te olbrzymie tereny są symbolem niewoli, cierpień, upokorzenia i eksploatacji niewinnych. Polacy byli masowo zsyłani na Sybir od drugiej połowy XVIII wieku po rozgromieniu konfederatów barskich. Po rozbiorach kraju wzrosła liczba polskich zesłańców. Jednak najwięcej Polaków zostało deportowanych w głąb ZSRR na początku II wojny światowej.

Warto zauważyć, że skazańcy byli wywożeni nie tylko za Ural, ale także do innych części Cesarstwa Rosyjskiego, a później Związku Radzieckiego, np. do Kazachstanu, na Kaukaz i europejską północ Rosji. Dlatego w języku polskim istnieją dwa słowa Syberia i Sybir. Pierwsze z nich oznacza region geograficzny, a drugie miejsce zesłania, czyli zmitologizowaną przestrzeń bez wyznaczonych granic, która nie pokrywa się z rzeczywistym regionem geograficznym, więc ma przede wszystkim znaczenie symboliczne.

W XIX wieku ukształtował się zmitologizowany obraz Sybiru, głównie dzięki pisarzom romantykom. Temat ten jest dobrze zbadany¹, ale prac dotyczących pielęgnowania pamięci o Sybirze w przestrzeni publicznej jest stosunkowo niewiele, są one fragmentaryczne i zazwyczaj uwzględniają pewien konkretny aspekt (np. historię Związku Sybiraków w latach 1928–1939)². W niniejszym artykule zbadam, w jaki sposób i w jakich formach obraz Sybiru funkcjonował w przestrzeni społecznej i kulturowej w czasach zaborów i w II Rzeczypospolitej. Przyjrzę się, kim byli aktorzy zaangażowani w rozpowszechnienie wiedzy

¹ Zob. np. Trynkowski, 2017; Trojanowiczowa, 1992; Żbikowski, 1996.

² Zob. np. Kuczyński, 2009; Masiarz, 1996; Michalska-Bracha, 2017; Stawarz, 1998; Kołodziej, 1998.

o dziejach Polaków na zesłaniu i w upamiętnienie tych tragicznych wydarzeń. Dzieje pamięci o zesłaniach na Sybir z pewnością wymagają szerzej zakrojonych badań. Ten artykuł stanowi jedynie naszkicowanie głównych etapów tego zjawiska.

Teoretycznym i metodologicznym uzasadnieniem dla tej pracy są studia Jana i Aleidy Assmannów, Pierre'a Nory, Aleksandra Etkinda, Marcina Kuli i Floriana Zielińskiego³. A. Etkind wyróżnia dwie formy pamięci kulturowej – *miękką* i *twardą*.

Pamięć miękka to przede wszystkim teksty – historyczne, artystyczne i inne narracje, natomiast pamięć twarda to przede wszystkim pomniki. Obie te formy są ze sobą ściśle związane: „pomniki są nieznane, jeśli o nich nie piszą i nie mówią, rytuały żałoby są niekompletne, jeśli nie krystalizują się w formie pomników” (Эткинд, 2016, 228).

Do czasów II RP pamięć o Sybirze mogła istnieć na ziemiach polskich jedynie w „miękkich” formach, szczególnie w zaborze rosyjskim, gdzie działała silna carska cenzura, do takich form zaliczyć można, przede wszystkim, literaturę piękną, malarstwo oraz wspomnienia Sybiraków. Po odzyskaniu niepodległości Polacy zyskali nowe możliwości upamiętniania swoich bohaterów i ofiar carskiego reżimu w przestrzeni publicznej, w tym Sybiraków i więźniów politycznych. Niżej przyjrzyć się bliżej, jak przebiegł ten proces.

Pamięć o Sybirze w czasach zaborów

Zachowanie pamięci o Sybirze było ściśle związane zarówno z bieżącymi wydarzeniami, jak i sytuacją polityczną w kraju. W zaborze rosyjskim policja wszędzie szukała spisków i nielegalnych organizacji, dlatego strach przed więzieniem i zesłaniem na Sybir stał się powszechny. Nie dziwi więc fakt, że w XIX wieku pamiętniki zesłańców cieszyły się dużym zainteresowaniem czytelników. Żywo reagowali na nią ci, których bliscy przebywali na Sybirze i ci, których krewni byli w więzieniach, czekając na zesłanie. Jednak carska cenzura często zabraniała wydanie takich tekstów, dlatego wiele z nich zostało opublikowano poza obszarem Królestwa Polskiego. Poza tym w XIX wieku informacje o represjach docierały głównie drogą przekazu ustnego, na przykład, o tym, co działo się w więzieniu w X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej,

³ Assmann, 2008; Ассман, 2014; Нора, 1999; Эткинд, 2016; Kula, 2002; Zieliński, 2005.

potocznie zwanej *Przedśionkiem Syberii*. „Cytadela Warszawska funkcjonowała też zapewne w ustnej tradycji plebejskiej [...], prawdopodobnie najbardziej znanym i popularnym utworem z tego zakresu była ballada o Stefanie Okrzei”⁴, – zauważa Andrzej Stawarz (1998, 29). Pod koniec XIX wieku zaczęły ukazywać się również prace naukowe na temat zesłań na Syberię. Na przykład w latach 1880. Z. Librowicz – pisarz, publicysta i wydawca – opublikował książkę *Polacy na Syberii*, gdzie dokonał zestawienia licznych pamiętników zesłańców, co zdaniem L. Michalskiej-Brachy „z pewnością było przejawem rosnącego od końca XIX w. zainteresowania dziejami polskiej zsyłki” (Michalska-Bracha, 2017, 202). Oprócz tego Polacy, przebywający na emigracji, za jeden z głównych celów stawiali sobie zachowanie polskiej kultury i tożsamości. Dlatego w 1870 roku w Szwajcarii zostało otwarte Muzeum Narodowe Polskie w Raperswilu. W czasach zaborów przejęło funkcję strażnika polskiej kultury na obczyźnie, gromadząc z pietyzmem pamiątki dotyczące polskich powstań narodowych, ale także dziejów Polaków na zesłaniu w XIX wieku, w czym wydatnie zasłużył się... Agaton Giller. [...] okreśłany mianem *pierwszego historyka syberyjskiej Polonii* (Michalska-Bracha, 2017, 205). Oprócz działalności pisarskiej Giller był zaangażowany w zbieranie artefaktów dla muzeum w Raperswilu. W swoim artykule pisarz zauważa, że na wystawie znajdują się „kurtka z szarego, grubego sukna więźnia polskiego skazanego do kopalni w Syberii” (Giller, 1876, 585) oraz „rzeczy niezmiernie drogie dla serca Polaka, pamiątki po więźniach Sybirskich, po męczennikach narodowych” (Giller, 1876, 588).

Na przełomie XIX i XX wieku szczególną rolę w zachowaniu pamięci o Sybirze odgrywał Lwów w okresie autonomii galicyjskiej. Ze względu na liberalną politykę władz austriackich w Galicji, wielu Polaków powracających z zesłania decydowało się osiedlić we Lwowie (Medyński, 1936, 10). W związku z tym właśnie w Galicji powstały pierwsze organizacje udzielające pomocy byłym zesłańcom. „Już w 1869 w Krakowie zawiązało się Stowarzyszenie Wzajemnej Pomocy Sybiraków, a we Lwowie w tym samym roku Komitet Bratniej Pomocy Sybiraków”⁵. Jednak władze austriackie niejednokrotnie zakazywały działalności tego typu organizacji. Na przykład Towarzystwo Opieki Narodowej, które powstało we Lwowie w 1870 roku, zostało zamknięte cztery lata później, a będąca jego następcą organizacja – Towarzystwo Weteranów 1863/4 – przetrwała zaledwie kilka miesięcy. W marcu 1887 roku lwowianie powołali

⁴ Autor cytuje jeden czterowiersz z ballady o Stefanie Okrzei: „Był to chłopak piękny, młody, / Wyście o nim nie wiedzieli, / A jak rzucił w cyrkuł bombę, / Dostał się do Cytadeli”.

⁵ <https://wid.org.pl/...>, [dostęp: 24.05.2024].

do życia Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Uczestników Powstania z roku 1863/1864, „które roztoczyło opiekę nad lwowskimi Sybirakami oraz uczestnikami 1863/4” (Medyński, 1936, 11) i działało do początku lat 30. XX wieku. Celem takich towarzystw było, przede wszystkim, udzielanie pomocy materialnej i socjalnej, ale również „zacieśnianie więzi towarzyskich i środowiskowych oraz, co równie ważne, pielęgnowanie tradycji niepodległościowych”⁶.

Mieszkańcy Lwowa żywo interesowali się życiem swoich rodaków na Syberii. Na przykład w 1876 roku w mieście wydano anonimową ulotkę z wyrazem „głębokiego, żywiołowego oburzenia” (Medyński, 1936, 6) z powodu rozstrzelania Polaków, którzy zorganizowali powstanie w Irkucku nad jeziorem Bajkał w 1866 roku. Od końca XIX wieku Lwów stał się „ważnym ośrodkiem wydawniczym pamiętników i wspomnień z zesłania, publikowanych zarówno w formie odrębnych wydawnictw, jak i na łamach lwowskiej prasy” (Michalska-Bracha, 2017, 203), a także pełnił rolę centrum badawczego nad dziejami polskiej zsyłki. Na początku XX wieku nawet powstała inicjatywa zorganizowania w Lwowskim Ossolineum biblioteki syberyjskiej, czyli odrębnego działu gromadzącego literaturę na ten temat (Michalska-Bracha, 2017, 203). Projekt ten jednak nie został wdrożony w życie.

Warto zauważyć, że na przełomie XIX–XX wieku pamięć o Sybirze była ściśle związana w świadomości zbiorowej Polaków z powstaniem styczniowym, ponieważ po upadku powstania wielu jego uczestników zostało skazanych na zesłanie. Już w XIX wieku zaczął się kształtować rocznicowy rytuał pamięci o roku 1863⁷. Takie obchody zazwyczaj składały się z nabożeństw, odczytów, wieczorków połączonych z wykładami, artystycznymi występami, patriotycznymi pieśniami oraz „tzw. żywymi obrazami, głównie według kartonów Grottera” (Michalska-Bracha, 2003, 50). W trakcie obchodów rocznicowych czasami była poruszana tematyka syberyjska, na przykład w 1893 roku w Krakowie:

program obejmował [...] przedstawienie dramatu Leopolda Starzeńskiego *Gwiazda Syberii* poświęconego tematyce syberyjskich losów zesłańców, które wystawiono w teatrze krakowskim 22 stycznia 1893 r. Sztuka cieszyła się dużym zainteresowaniem, z tego też względu przygotowano drukowany program dramatu w nakładzie tysiąca egzemplarzy. (Michalska-Bracha, 2003, 46).

⁶ <https://www.mec.edu.pl> [dostęp: 24.05.2024].

⁷ „Jednym z pierwszych świadectw upamiętnienia wydarzeń i postaci 1863 r. stała się rocznica wybuchu powstania obchodzona we Francji w 1864 r.”, Zob. Michalska-Bracha, 2003, 36–37.

W 1903 roku w 40. rocznicę wybuchu powstania styczniowego we Lwowie odbył się zjazd weteranów 1863 roku i Sybiraków, w którym wzięło udział ponad 400 osób ze wszystkich zaborów (Michalska-Bracha, 2014, 262). Podobny zjazd miał miejsce dziesięć lat później z okazji 50. rocznicy. Wtedy we Lwowie odbyła się również Wystawa Pamiątek 1863 r., z której dwie sale były w całości poświęcone tematyce syberyjskiej. Tu można było zobaczyć zbiór ponad 1500 fotografii Sybiraków, widoki różnych miejsc zesłania, kajdany, przedmioty wykonane przez zesłańców itp. W sali nr 7 zaprezentowano cykl z 126 obrazów i szkiców autorstwa malarza i Sybiraka Aleksandra Sochaczewskiego. Artysta przez długi czas nie chciał sprzedawać swoich syberyjskich obrazów, zależało mu na zgromadzeniu całego cyklu prac w jednym miejscu. W 1914 roku A. Sochaczewski zgodził się przekazać cały cykl Muzeum Narodowemu im. Króla Jana III we Lwowie w zamian za dożywotnią rentę. Dzięki temu unikatowa kolekcja jego dzieł nie uległa rozproszeniu. Później lwowskie muzea nabywały różne obrazy o tematyce syberyjskiej. Na przykład, w Galerii Narodowej znajdowały się płótna Artura Grottgera, Witolda Pruszkowskiego i Jacka Malczewskiego.

Twórczość Aleksandra Sochaczewskiego wywarła duży wpływ na kształtowanie wizerunku Syberii wśród Polaków. Na przełomie XIX i XX wieku jego syberyjskie obrazy były wystawiane w wielu miastach Europy: w Londynie, Brukseli, Budapeszcie, Wiedniu. W 1900 roku nawet udało się zorganizować w Krakowie wystawę pt. *Sybir*, która „wzbudziła ogromne zainteresowanie wśród społeczeństwa krakowskiego i szerzej – polskiego... Krakowska prasa podkreślała przede wszystkim wątki patriotyczne i moralne wystawy” (Chudzyński, 1998, 17). Oprócz tego w okresie zaborów miało miejsce upamiętnienie konkretnych Sybiraków. Wyrazistym przykładem tego jest oddanie hołdu Agatonowi Gillerowi, który zrobił wiele, aby udokumentować syberyjskie doświadczenia Polaków i rozpowszechniać wiedzę na ten temat. Jego uroczysty pogrzeb odbył się 20 lipca 1887 roku na cmentarzu Sapiieżyńskim w Stanisławowie w zaborze austriackim. „Miał pogrzeb wspaniały – brały w nim udział wszystkie warstwy społeczeństwa, a szczególnie młodzież uważająca Gillera za swego duchowego przewodnika i patrona” (Sokulski, 1937, 65). O znaczeniu tej postaci dla młodych ludzi ze Stanisławowa świadczy coroczny rytuał upamiętniania rocznicy śmierci Gillera – „jednego z najdzielniejszych patriotów doby porozbiorowej” (Nowości Ilustrowane, 1907, 9). W 1907 roku na jego grobie został wzniesiony pomnik autorstwa Tomasza Dykasa, na którym wryto wiersze z poezji Teofila Lenartowicza, nawiązującego m.in. do syberyjskich doświadczeń Gillera: *Twój brat wygnaniec, drogi sybirskie przemierzył,/ Prześladowanie długo cierpiał w cytadeli.*

Dlaczego odsłonięcie takiego pomnika było możliwe w czasach zaborów? Florian Zieliński podaje następujące wyjaśnienie tego zjawiska:

teren kościelny i cmentarny mają swój osobliwy status, nie są ani przestrzenią prywatną, ani też w pełni przestrzenią publiczną. Władza jest skłonna pójść tu na pewne ustępstwa, w końcu kościół i cmentarz to nie to samo co nobilitująca przestrzeń centrum miasta [...] przestrzeń cmentarna [jakby korzysta z pewnego] immunitetu śmierci i oddalenia od centrum (Zieliński, 2005, 227).

Jako przykłady autor podaje powstanie w czasach PRL-u tablic w poznańskich kościołach i skromnych monumentów na cmentarzach, upamiętniających holocaust, w sytuacji, gdy władze sowieckie nie pozwalały na postawienie „prawdziwego” pomnika.

Jak widzimy w okresie zaborów doszło do „wewnętrznego tarcia między przeciwieństwami” (Ashworth, 2007, 97), które można określić jako dycho- tomię „oddziaływania oddolnego i odgórnego (top-bottom/ bottom-up)” (Ashworth, 2007, 97). Władze, szczególnie w zaborze rosyjskim, starały się zapobiec gloryfikacji Sybiraków, ale jednocześnie zastraszyć społeczeństwo polskie w nadziei na zapobieganie przyszłym powstaniom i innym działaniom konspiracyjnym. Podczas gdy poeci, pisarze, malarze i byli zesłańcy uważali za swój obowiązek zachowanie pamięci o powstańcach i Sybirakach.

Pamięć o Sybirze w czasach II Rzeczypospolitej

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości do kraju zaczęli wracać zesłańcy syberyjscy, żołnierze V Dywizji Syberyjskiej, emigranci ekonomiczni oraz Polacy, którzy wcześniej mieszkali w różnych zakątkach Cesarstwa Rosyjskiego. Wśród nich znalazło się wielu młodych ludzi, którzy zdecydowali się podjąć studia wyższe w Warszawie. Jak wspomina Stefan Wojstomski, wtedy „większość powracających z wojska [...] znajdowała się wprost w opłakanych warunkach materialnych, lecz sybiracy w najgorszych” (Dyboski, Sabatowicz, 1934, 37). Wielu z nich początkowo mieszkało w tzw. *Świetlicy Syberyjskiej Dywizji*, czyli w budynku wojskowym przy ul. Koszykowej 82. Wśród tych młodych ludzi zrodził się pomysł utworzenia Akademickiego Koła Sybiraków, m.in. by zbierać fundusze i pomagać najbardziej potrzebującym. Koło Sybiraków powstało w 1922 roku i liczyło około 70–80 członków. Regularnie odbywały się tam wieczorki i bale syberyjskie, prowadzono akcję referatów i odczytów popularyzujących wiedzę o życiu Polaków na Syberii. Oficjalnie Koło nie

zostało rozwiązane, ale z powodu kończenia studiów i braku dopływu nowych członków organizacja faktycznie zakończyła swoją działalność w 1927 roku.

W 1928 roku w Warszawie powstał ogólnopolski Związek Sybiraków z inicjatywy żołnierzy i oficerów V Polskiej Dywizji Syberyjskiej, czyli zesłańców syberyjskich walczących po stronie „białych” podczas wojny domowej w Rosji. Pierwsze zebranie organizacyjne Związku odbyło się 15 stycznia 1928 roku w Cytadeli Warszawskiej. W tym samym roku 29–30 czerwca odbył się I Zjazd z udziałem ok. 2 tys. Sybiraków w gmachu Politechniki Warszawskiej. Następnie podobne wydarzenia organizowano prawie co roku w różnych miastach Polski: w Warszawie (1928, 1930, 1931, 1933, 1938), w Krakowie (1934), w Wilnie (1935), we Lwowie (1936), w Brześciu (1937).

Związek postawił sobie za cel kultywowanie pamięci o życiu Polaków na zesłaniu, upamiętnianie ich losów oraz upowszechnianie wartości patriotycznych.

Działalność Związku Sybiraków poświęcona jest trzem zasadniczym zagadnieniom: pracom historycznym, współczesnym pracom ideowym o charakterze ogólnopaństwowym i współżyciu koleżeńskiemu (Sybirak, 1935 (5), 65).

Związek oświadczył również, że będzie działał na rzecz niepodległej Polski i wyraził pełne poparcie dla polityki marszałka Józefa Piłsudskiego, któremu podczas I Zjazdu jednogłośnie nadano tytuł honorowego członka Związku Sybiraków (Masiarz, 1996, 47). W celu upowszechnienia wiedzy o dziejach Polaków na zesłaniu sekcja propagandowo-wydawnicza Związku w latach 1934–1939 wydawała własny kwartalnik „Sybirak”, w którym regularnie publikowano wspomnienia zesłańców, materiały o dziejach V Dywizji Syberyjskiej, artykuły popularno-naukowe, utwory literatury pięknej itp.

Dzięki aktywnej działalności Związku Sybiraków w latach międzywojennych w Polsce pojawiło się kilka tablic pamiątkowych oraz innych obiektów upamiętniających byłych zesłańców. Podczas IV Zjazdu Sybiraków 18–19 czerwca 1933 roku w Warszawie w Kościele Garnizonowym uroczyste odsłonięto tablicę pamiątkową ku czci Sybiraków, „którzy w walce o Niepodległość Ojczyzny śmiercią bohaterską zginęli” (Sybirak, 1934(1), 34). Kolejna tablica żałobna pojawiła się w Warszawie dwa lata później, tym razem na cześć żołnierzy V Dywizji Syberyjskiej poległych w bitwie z bolszewikami pod stacją Tajga 23–24 grudnia 1919 roku (Sybirak, 1935 (8), 75).

W 1936 roku w Krakowie odbyła się uroczysta ceremonia złożenia ziemi przywiezionej z różnych miejsc Syberii w Kopcu Józefa Piłsudskiego na Sowińcu. W tym celu Związek Sybiraków ufundował piękną urnę, zaprojektowaną przez B. Hryniewicza i odlaną w brązie pod jego kierunkiem. „Urna

przedstawia w górnej części postać katorżnika w kajdanach, przykutego do taczki i wysypującego z niej ziemię” (Sybirak, 1936 (11), 83). Ziemia została zebrana przez mjr. M. Lepeckiego z różnych miejsc zesłania, katorgi i straceń oraz z pól bitew V Dywizji Syberyjskiej. W związku z tym wydarzeniem w Krakowie zorganizowano nadzwyczajny zjazd Sybiraków, w którym wzięło udział około tysiąca osób z całej Polski. Rano 10 października procesja Sybiraków w historycznych mundurach przeszła ulicami Krakowa i udała się na Sowińiec, gdzie odbyła się uroczystość zsypania ziemi do Kopca. Sam Zjazd miał miejsce nieco później na historycznym dziedzińcu wawelskim (Masiarz, 1996, 54–55).

Ponadto Związek Sybiraków w Krakowie planował budowę pomnika-grobowca na cmentarzu Rakowskim ku czci swoich rodaków zmarłych na Sybirze (Sybirak, 1935 (6), 70). Obecnie nie udało się znaleźć informacji, czy ten projekt został wdrożony w życie, czy nie. Oprócz tego w 1935 roku zarząd główny Związku Sybiraków rozpoczął zbiórkę pieniędzy na budowę pomnika Sybiraków w Warszawie (Kuczyński, 2009, 15). Jak podaje czasopismo Sybirak, ten pomnik „powinien stanąć dla przyszłych pokoleń jako widomy hołd wszystkim tym, którzy w okresie półtora wieku ofiarę swą składali na rzecz Niepodległości Polski” (Sybirak, 1935 (6), 68).

Kolejnym projektem Związku było założenie Cmentarza Sybiraków na warszawskich Powązkach obok grobów uczestników powstania styczniowego (Sybirak, 1935 (6), 72). 1 listopada 1938 roku odbyło się uroczyste poświęcenie krzyża Sybiraków, umieszczonego w środku kwatery. Ten krzyż przetrwał II wojnę światową, natomiast został usunięty w końcu lat 60. ubiegłego wieku⁸.

Na szczególną uwagę zasługuje Cytadela Warszawska, której X pawilon w czasach carskich pełnił funkcję więzienia politycznego, nazywano go „«przedsionkiem Syberii», czyli miejscem odbywania kary do czasu odprawienia skazanego” (Markiewicz, 2018, 43) w głąb Rosji. Oprócz tego na stokach cytadeli odbywały się egzekucje, tracono tu więźniów skazanych na karę śmierci. Stopniowo nazwa tego więzienia stała się w świadomości narodowej symbolem walki Polaków o wyzwolenie narodowe i przemiany społeczne. Jak zauważa Andrzej Stawarz (1998, 28), w społeczeństwie polskim drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku wizerunek X Pawilonu został utrwalony jak *grób ludzi myślących, grób dla wolnych czy też polska Golgota*.

W latach międzywojennych podjęto jedno z pierwszych prób upamiętnienia tragicznej historii tego miejsca. 12 listopada 1928 roku w kilku celach X pawilonu zostały odsłonięte pamiątkowe tablice, poświęcone więźniom X Pawilonu – J. Piłsudskiemu, R. Trauguttowi, S. Okrzei i J. Montwiłł-Mireckiemu. Próbowano

⁸ <https://sybiracyzg.pl/?p=349> [dostęp: 24.05.2024].

również zorganizować tam muzeum, już w kwietniu 1919 roku. Naczelnik państwa Józef Piłsudski - były więzień i zesłaniec syberyjski - wydał postanowienie:

budynek X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej [...] nosi charakter pamiątki historycznej z okresu jarzma rosyjskiego, został przeznaczony na urządzenie w nim Archiwum wojskowo-historycznego, muzeum oraz sal odczytowych i wykładowych (Wągradzki, 1995, 227).

Ale plany te z różnych powodów nie zostały wówczas zrealizowane. W 1933 roku na wschodnich stokach Cytadeli Warszawskiej powstała Brama Straceń upamiętniająca miejsce kaźni. Obok założono symboliczny cmentarz straconych. Na bramie przytwierdzono 4 tablice z 102 nazwiskami bojowników o niepodległość więzionych w Cytadeli. Zarząd Główny Stowarzyszenia b. Więźniów Politycznych ufundował oszkloną gablotę, w której umieszczono stojącą tu szubienicę o sześciu hakach, aby zabezpieczyć ją przed zniszczeniem. Obok gabloty znajdowała się kibitka – symbol wywozek na Sybir. Podróż kibitką była bardzo niebezpieczna, niewygodna i traumatyczna. Wizerunek tej karetki więziennej kojarzył się z przemocą i okrucieństwem wobec Polaków ze strony władz carskich.

W czasach II RP pojawiały się również inne projekty mające na celu zachowanie pamięci o zesłaniu. Na przykład, Związek Sybiraków był zaangażowany w tworzenie filmu o dziejach V Dywizji Syberyjskiej, który powstał dzięki inicjatywie rotmistrza Olszewskiego – jego osobiste przeżycia stały się główną osią filmu. Film reżyserii Michała Waszyńskiego pt. *Bohaterowie Sybiru* miał swoją premierę w 1936 roku. Główną rolę zagrał Eugeniusz Bodo, a w role wojskowych wcielili się rzeczywiście byli żołnierze i oficerowie V Dywizji Syberyjskiej.

Warto też zauważyć, że Lwów nadal odgrywał rolę ważnego ośrodka wydawniczego literatury pamiętnikarskiej z dziejów Polaków na Syberii (Michalska-Bracha, 2015, 17). W 1936 roku miasto gościło VII Zjazd Związku Sybiraków, z okazji którego zorganizowano dużą wystawę *Sybir w martyrologii porozbiorowej Polski*. W tym samym roku ukazała się broszura A. Medyńskiego *Lwów opiekunem Sybiraków*, opisującą szczególną rolę tego miasta w życiu byłych zesłańców. Autor podkreśla, że wystawa syberyjska:

odsłoni skarby pamiątek z długiego okresu martyrologii polskiej, gromadzone w ciągu lat przez Miasto [...] by pamiątki te [...] były dla przyszłych pokoleń przeglądem epoki, w której daleki, mroźny Sybir był nam bliski i tak drogi. (Medyński, 1936, 34)

Na wystawie zaprezentowano liczne fotografie i dokumenty oraz obrazy A. Sochaczewskiego, A. Grottgera, J. Malczewskiego, W. Pruszkowskiego,

F. Lachowicza, J. Berkmana. Jak zauważała ówczesna prasa, na ekspozycji można było zobaczyć nie tylko dzieła z motywami martyrologicznymi, ale także z heroicznymi. Na przykład, Feliks Lachowicz – były zesłaniec i żołnierz – przedstawił w swoich akwarelach, namalowanych podczas pobytu w Rosji, dzieje V Dywizji Syberyjskiej (Sybirak, 1936 (11), 76). Według niektórych źródeł na wystawie znalazł się również „projekt pomnika poległych Sybiraków wykonany przez inż. Feliksa Lachowicza” (Pilecki, Długajczyk, Galik, 2014, 9).

Wybuch II wojny światowej i następujące po nim masowe deportacje Polaków radykalnie zmieniły postrzeganie Sybiru. We współczesnym społeczeństwie polskim pamięć o deportacjach jest aktywnie kultywowana, podczas gdy doświadczenia XIX-wiecznych zesłańców raczej zostały zepchnięte na dalszy plan. Jednak działalność carskich zesłańców, w tym Związku Sybiraków, nie przeszła bez śladu, dzięki nim publikowano i zbierano wspomnienia o Syberii, założono kolekcje muzealne (przede wszystkim we Lwowie), odbywały się wystawy oraz rytuały pamiątkowe, na przykład na cześć Sybiraka Agathona Gillera. W latach międzywojennych powstał memoriał i tablice pamiątkowe w Cytadeli Warszawskiej. Dzisiaj ta twierdza jest kluczowym miejscem pamięci o zesłaniach w czasach Cesarstwa Rosyjskiego. W latach PRL cała kolekcja syberyjskich obrazów A. Sochaczewskiego została przywieziona do Warszawy; obecnie jest częścią wystawy stałej w muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej i nadal wywiera silne wrażenie emocjonalne na zwiedzających. Jak zauważa J. Trynkowski:

katorżnik, który jest jedną z ważniejszych figur tego świata, został utrwalony w micie Sybiru jako zesłaniec przykuty do tacek, w morderczym trudzie pracujący w [...] kopalni. [...] Obraz ten, jak ikona, zastygł w naszej pamięci, zachowując do dziś niezwykłą siłę i żywotność (Trynkowski, 2017, 444).

Twórczość A. Sochaczewskiego, a także innych artystów i pisarzy romantyków, miała znaczący wpływ na kształtowanie się tego wizerunku.

Inicjatorami zachowania pamięci o zesłańcach byli sami Sybiracy, czyli były to przede wszystkim inicjatywy oddolne. Dzięki aktywnej działalności Związku Sybiraków w Polsce pojawiło się kilka tablic pamiątkowych oraz innych miejsc upamiętniających te tragiczne wydarzenia. Ponadto opracowywano projekty co najmniej dwóch pomników, ale z powodu trudności finansowych i wybuchu II wojny światowej nie zostały one zrealizowane.

Bibliografia

- Ashworth, G.J. (2007). *Sfragmentaryzowane dziedzictwo. Sfragmentaryzowany instrument sfragmentaryzowanej polityki*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*, M. Murzyn, J. Purchla (red.), Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 91–104.
- Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Chudzyński, M. (1998). *Aleksander Sochaczewski z Iłowa – malarz polskiego losu na Syberii*, *Notatki Płockie*, 1/174, 13–19.
- Dyboski, R., Sabatowicz, M. (red.) (1934). *Sybiracy w Krakowie. Jednodniówka poświęcona zjazdowi Byłych Sybiraków w Krakowie dnia 29–30 czerwca i 1-go lipca 1934 r.*, Kraków: Drukarnia L. Gronusia.
- Giller, A. (1876). *Muzeum Narodowy w Rapperswyllu przez Agatona Gillera*, [w:] *Album Muzeum Narodowego w Rapperswyllu: rok 1876*, J.I. Kraszewski (red.), Lwów: Drukarnia „Gaz. Narod” J. Dobrzańskiego i K. Gromana, 579–599.
- Kołodziej, E. (1998). *Opieka nad X Pawilonem Cytadeli Warszawskiej w latach międzywojennych*, *Niepodległość i Pamięć*, 5/3 (12), 195–204.
- Ku czci Agatona Gillera* (1907). *Nowości Illustrowane*, 32, 10 sierpnia, 9.
- Kuczyński, A. (2009). *Dwie rocznice (1928–1939) – (1988–2008). Dwa jubileusze Związku Sybiraków*, *Zesłaniec*, 39, 3–54.
- Kula, M. (2002). *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa: DiG.
- Markiewicz, A. (2018). *Kobiety i rodziny powstańców styczniowych zesłanych w głąb Rosji*, Warszawa: Difin.
- Masiarz, W. (1996). *Związek Sybiraków w Krakowie 1928–1939*, *Zesłaniec*, 10, 45–57.
- Medyński, A. (1936). *Lwów opiekunem Sybiraków*, Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Michalska-Bracha, L. (2003). *Powstanie styczniowe w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego w okresie zaborów*, Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej.
- Michalska-Bracha, L. (2015). *Syberyjskie losy Polaków w XIX wieku w historiografii polskiej (do 1939 roku)*, *Almanach Historyczny*, 17 (1), 11–27.
- Michalska-Bracha, L. (2017). *Kilka uwag na temat inicjatywy „biblioteki syberyjskiej” w lwowskim Ossolineum*, *Galicja. Studia i materiały*, 3, 200–210.
- Pilecki, J.M., Długajczyk, B., Galik, P. (2014). *Szkie syberyjskie Feliksa Lachowicza*, Lesko: Bosz.
- Powstańcy Styczniowi we Lwowie*. <https://wid.org.pl/wp-content/uploads/Wystawa.-Powstancy-we-Lwowie.pdf> [dostęp: 24.05.2024].

- Sokulski, J. (1937). *Agaton Giller więźniem i wygnańcem sybirskim (w 50-tą rocznicę śmierci)*, Sybirak, 13, 61–65.
- Stawarz, A. (1998). *X Pawilon Cytadeli Warszawskiej w pamięci narodowej*, Niepodległość i Pamięć, 5/3, 27–42.
- Stawicki, R. (2016). *Weterani 1863 r. i tradycja Powstania Styczniowego w II Rzeczypospolitej*, <https://www.mec.edu.pl/patrio/weterani-1863-r-i-tradycja-powstania-styczniowego-w-ii-rzeczypospolitej/> [dostęp: 24.05.2024].
- Sybirak (1934), 1, *Sprawozdanie ze Zjazdu Sybiraków w 1933 r.*, 34–40.
- Sybirak (1935), 5, *Sprawozdanie z działalności Związku Sybiraków*, 64–67.
- Sybirak (1935), 6, *Z życia organizacji*, 68–74.
- Sybirak (1935), 8, *Z działalności Sekcji Historycznej przy Zarz. Gł. Sybiraków*, 75.
- Sybirak (1936), 11, *Urna Sybiraków*, 83.
- Symboliczna Mogiła Sybiraków na Cmentarzu Wojskowym w Warszawie*, <https://sybiracyg.pl/?p=349> [dostęp: 24.05.2024].
- Trojanowiczowa, Z. (1992). *Sybir Romantyków*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Trynkowski, J. (2017). *Polski Sybir, zesłańcy i ich życie: narodziny mitu*, Warszawa: Neriton.
- Wągrodzki, J. (1995). *Jubileusz Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej*, Niepodległość i Pamięć 2/1 (2), 227–240.
- Zieliński, F. (2005). *Szata ideologiczna miasta – pomniki*, [w:] *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, B. Jałowiecki, A. Majer, M.S. Szczepański (red.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 219–232.
- Żbikowski, P. (1996). *Droga krzyżowa Polaków: motyw zsyłek na Sybir i do łagrów sowieckich w literaturze polskiej*, Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Ассман, А. (2014). *Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Нора, П. (1999). *Франция – память*, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета.
- Эткинд, А. (2016). *Кривое горе: память о непогребенных*, Москва: Новое Литературное Обозрение.

Urszula Sochacka

ORCID: 0000-0002-3675-8791

OD PAMIĘCI INDYWIDUALNEJ DO KULTUROWEJ – ŁÓDZKIE WIĘZIEŃIE NA GDAŃSKIEJ JAKO CZĘŚĆ HISTORII OBOZU PRZY PRZEMYSŁOWEJ W ŁODZI

Wprowadzenie

Niniejszy referat jest pierwszym naukowym opracowaniem na temat łódzkiego więzienia na Gdańskiej jako części historii obozu przy Przemysłowej w Łodzi, w tym jako pierwszy odnotowuje istnienie oryginalnych dokumentów potwierdzających obecność na Gdańskiej więźniów Przemysłowej. Inspiracją do jego napisania stały się badania dotyczące Przemysłowej, które prowadzę od 2009 roku, a bezpośrednim impulsem – krytyka źródeł z lat 1946–2023 dotyczących obozu, którą przeprowadziłam do mojej pracy doktorskiej¹. Jej wyniki potwierdziły moje przypuszczenia, iż historia obozu jest słabo reprezentowana w dyskursie naukowym, a jej nieobecność w pamięci historycznej (Golka, 2009, 45–47; Saryusz-Wolska, Traba, 2014, 240) nie jest spowodowana, jak twierdzi wielu autorów, brakiem zachowanej dokumentacji, ale brakiem odpowiednich badań.

Więzienie na Gdańskiej jest jednym z elementów wielowątkowej historii obozu na Przemysłowej. Reprezentuje miejsca (areszty, więzienia, obozy), do których trafiały dzieci w drodze z dotychczasowego życia do wrogiej rzeczywistości obozowej. Stawiana przeze mnie hipoteza brzmi: Gdańska, podobnie, jak Przemysłowa jest słabo reprezentowana w dyskursie naukowym. A przyczyną

¹ *Negocjowanie form pamięci. Reprezentacje i formy pamięci o obozie przy ulicy Przemysłowej w Łodzi* (w przygotowaniu – U. Sochacka)

takiego stanu nie jest, jak twierdzi wielu autorów opracowań o obozie, brak zachowanej oryginalnej dokumentacji, ale brak kompleksowych badań.

Artykuł referuje wyniki badań, w ramach których: 1) sprawdzam, na ile więzienie na Gdańskiej, traktowane jako część historii obozu na Przemysłowej, jest reprezentowane w źródłach z lat 1946–2023 na temat więzień funkcjonujących w Łodzi, w latach 1939–1945; 2) analizuję dynamikę procesu przemiany pamięci indywidualnej (Assmann, 2013, 43) w historyczną (na przykładzie wątku Gdańskiej jako części wspomnień byłej więźniarki obozu); 3) opisuję odnalezione archiwalia potwierdzające związki Gdańskiej z Przemysłową.

Pisząc o pamięci indywidualnej, komunikacyjnej, historycznej, kulturowej itd., mam na myśli ich zakres znaczeniowy zgodny z definicjami autorstwa znanych i uznanych teoretyków pamięci, których wybrane opracowania przywołuję w bibliografii.

Krytyka źródeł

Pytając o obecność w literaturze przedmiotu Gdańskiej (w kontekście Przemysłowej), w pierwszej kolejności sprawdzam poziom reprezentacji samego więzienia w opracowaniach na temat łódzkich więzień funkcjonujących w czasie II wojny światowej. By to zrobić, gromadzę dostępne publikacje o Gdańskiej. Mając na uwadze niewielki rozmiar skompletowanej bibliografii, będącej efektem kwerendy bibliotecznej, internetowej, jak i poszukiwań w specjalistycznej instytucji (mam na myśli Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi posiadające oddział poświęcony historii więzienia na Gdańskiej, mieszczący się w miejscu dawnego więzienia), można jednoznacznie stwierdzić, iż okupacyjne losy ww. miejsca odosobnienia nie są szeroko reprezentowane. Tym bardziej, że niektóre z opracowań mają charakter wspomnieniowy a nie naukowy, a w niektórych Gdańska jest jedynie wspominana (Cygański, 1965; Michowicz, 1969; Szware, 1972; Nawrocki, 1977; Pilichowski oraz zespół, 1979; Galiński, 1979; 1984; 1986; 2008; Baranowski, 1984; 1989; Bojanowski, 1992; Cygańska-Wiland, 2006; Ryłko-Bauer, 2014; Kowalczuk, Sochacka, 2019; Żelazko, 2020; Szczęsny 2020).

Gdańska jest w nich wymieniana wśród innych łódzkich więzień policyjnych, ale określana jako pozostająca w dyspozycji gestapo; przeznaczona dla kobiet – więźniarek politycznych, ale i kryminalnych (niektórzy autorzy wspominają także o pobycie na Gdańskiej dzieci i mężczyzn). Trudne warunki, w tym okrucieństwo przesłuchań, są odtwarzane głównie na podstawie wspomnień byłych więźniarek. Nieliczni z autorów diagnozują także stan badań w odniesieniu do

zagadnienia: „Więzienia i obozy hitlerowskie zajmują szczególne miejsce w historii okupacyjnej Łodzi. Mimo upływu 40 lat od zakończenia wojny, nie doczekały się one faktycznie pełnego opracowania” (Galiński, 1986, 37).

W opinii Antoniego Galińskiego, nie jest dostępna pełna dokumentacja żadnego z więzień i obozów. Według niego łódzkie archiwa liczą 470 jednostek archiwalnych dotyczących więzień, ale są to skorowidze i teczki osobowe więźniów (Galiński, 1986, 37). Stwierdzając, że pod względem liczebności wojennych miejsc izolacji Łódź, jako największe miasto wcielone do Rzeszy, plasowała się zaraz za Poznaniem, wśród 5 więzień policyjnych wymienia m.in. Gdańską 13 – „Polizei Frauen Gefängnis, Danziger Str. 13” (Galiński, 1986, 38). Szersze opisy autor poświęca jednak więzieniom na Sterlinga 16 i Kopernika 29.

Najcenniejszych informacji na temat stanu badań wojennej historii więzienia przy Gdańskiej 13 dostarcza tekst Juliana Baranowskiego (Baranowski, 1989). Jest to przedruk wcześniejszego tekstu autora (Baranowski, 1984), dlatego trudno jednoznacznie stwierdzić, czy referuje stan aktualny na 1984 czy na 1989 rok. Wskazuje na „*niewykorzystane dotychczas*”² akta więzienia kobiecego w Łodzi, przechowywane w Archiwum Państwowym w Łodzi oraz akta śledztwa przeprowadzonego przez Okręgową Komisję Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi w sprawie tegoż więzienia” (Baranowski, 1989, 24). Informując, iż ww. dokumenty stanowią punkt wyjścia dla jego opracowania, omawia zawartość archiwalnego zasobu:

Zachowaną dokumentację aktową wspomnianego więzienia stanowią kompletne alfabetyczne skorowidze więźniarek z okresu ich pobytu w więzieniach od 15 XII 1941 r. do 1 I 1945 r., zawierające następujące dane: nazwisko i imię więźniarki, narodowość, miejsce urodzenia, datę przybycia do więzienia oraz datę zwolnienia, lub miejsce i datę wysłania do obozów koncentracyjnych, więzień i innych miejsc odosobnienia. Informacje te poszerzają zachowane skorowidze chronologiczne z okresu od 19 I 1942 r. do 20 X 1944 r. Oprócz w/w danych zawierają one dodatkowo informacje o przyczynie aresztowania oraz jakiej policji były więźniarkami. Akta śledztwa w sprawie więzienia dla kobiet przy ulicy Gdańskiej przeprowadzonego przez OKBZH w Łodzi stanowią liczne protokoły zeznań świadków, więźniarek tegoż więzienia, akta zgonów ofiar oraz karty personalne funkcjonariuszy (Baranowski, 1989, 24).

Warunki panujące w więzieniu autor odtwarza na podstawie wspomnień byłych więźniarek Gdańskiej – z tekstów Michowicz (1969) i Szwarz (1972) oraz z zeznań, dla których źródłem są protokoły z przesłuchań świadków, które

² Zaznaczenie dodane przez J. Sochacką.

odbyły się w ramach śledztwa przeprowadzonego przez Okręgową Komisję Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi. W przypisach autor przywołuje aktówcę – OKŁ, sygnaturę akt („akta S–23/75 w sprawie hitlerowskiego więzienia dla kobiet w Łodzi przy ulicy Gdańskiej 13”) i dane personalne świadków, wraz z datami przesłuchania (Baranowski, 1989, 25–27).

Baranowski nazywa Gdańską więzieniem „dla kobiet w Łodzi (Frauengefängnis Litzmannstadt)” i więzieniem „policyjnym (Polizeigefängnis)” (Baranowski, 1989, 25). Stwierdza, że „oficjalnie podlegało Prezydium Policji w Łodzi (Polizeipräsidium Litzmannstadt) faktycznie jednak bezpośredni nadzór nad nim sprawowało gestapo łódzkie” (Baranowski, 1989, 25). Szacuje, iż 60% więźniarek podlegało gestapo a 40% – policji kryminalnej i porządkowej. Na Gdańskiej, jak w więzieniu przejściowym, czas pobytu trwał średnio od kilku do kilkunastu tygodni, po czym więźniarki trafiały do różnych miejsc „przymusowego odosobnienia”, stwierdza Baranowski (Baranowski, 1989, 25). Większość informacji na temat struktury społeczności więziennej autor opiera na wynikach własnych badań – analizy 1000 zapisów ze spisu więźniarek (sygn. 3, k. 1–200, od 17 czerwca do 19 września 1943, z AP w Łodzi). Wspomina o aresztowanych kobietach z dziećmi w wieku 12, 10, 5, 2. Podaje wiek najstarszej więźniarki (87) (Baranowski, 1989, 27). Szacuje, iż przez więzienie na Gdańskiej przeszło ok. 14 tysięcy kobiet, i ustala skład narodowościowy więźniarek (większość to Polki) (Baranowski, 1989, 28). Analizując wybraną przez siebie próbę (ww. 1000 zapisów) pod kątem dalszych losów więźniarek, wśród docelowych lokalizacji wymienia m.in. Przemysławą: „trafiło [...] do obozu dla dzieci i młodzieży polskiej w Łodzi przy ul. Przemysławowej – 3 oraz do Urzędu Rasy i Dziedziczenia – 1 dziewczynka” (Baranowski, 1989, 28).

Zważywszy na powyższe, należy stwierdzić, iż pamięć historyczna, rekonstruowana poprzez historiografię (Saryusz-Wolska, Traba, 2014, 240), w odniesieniu do Gdańskiej, traktowanej jako część historii obozu na Przemysławowej, jest reprezentowana w sposób bardzo ograniczony – jedynie poprzez tekst Baranowskiego. Na ten moment (maj 2024 roku) jest on jedynym z odnalezionych przeze mnie opracowań poświęconych Gdańskiej, odnotowujących jej związek z Przemysławą.

Na koniec jeszcze jeden istotny przykład³: na stronie internetowej Muzeum Dzieci Polskich – ofiar totalitaryzmu, instytucji oficjalnie dedykowanej

³ Muzeum nie datuje udostępnianych na swojej stronie informacji (wyjątek stanowi zakładka „Aktualności”). Można domniemywać, iż notka o Gdańskiej pojawiła się na www najwcześniej po 2022 roku.

pamięci Przemysłowej⁴, w zestawieniu „Obozy i miejsca izolacji polskich dzieci w m. Łodzi” na ostatnim miejscu wymieniono Gdańską („17. Więzienne policyjne dla kobiet przy ul. Gdańskiej 13”). A na tej samej stronie, w spisie „Miejsca izolacji na terenie m. Łodzi” można znaleźć krótkie informacje o łódzkich aresztach przy ul. Anstadta 7/9, Kilińskiego 152 i Kopernika 29, o obozie więziennym przy ul. Liściastej 17 oraz o więzieniach policyjnych przy ul. Sterlinga 16 i Gdańskiej 13. Wszystkie one są opatrzone adnotacją (formy zapisu minimalnie się od siebie różnią): „Przetrzymywano tam również młodzież, która następnie trafiała do obozu przy ul. Przemysłowej”. Pełny opis Gdańskiej brzmi następująco:

Więzienne policyjne dla kobiet przy ul. Gdańskiej 13. Miejsce Więzienne policyjne dla kobiet (Polizeigefängnis für Frauen, Polizeigefängnis Danziger Straße, Frauen-Gefängnis Danziger Straße. Lokalizacja Łódź, ul. Gdańska 13 (ówczesna Danzigerstraße) Podległość Policja Państwowa (Polizeipräsidium), faktycznie do dyspozycji Gestapo.

Okres działalności IX 1939–17 I 1945. Liczebność Kobiety, młodzież, mężczyźni (jako pracownicy gospodarczy). Przeciętny stan ok. 300 osób. Przetrzymywano tam również więźniarki, które następnie trafiały do obozu przy ul. Przemysłowej. W pierwszych miesiącach funkcjonowania osadzono osoby zatrzymane w łapankach i masowych aresztowaniach. Później głównie Polki z Rejencji Łódzkiej podejrzane o działalność polityczną. Na terenie więzienia Gestapo prowadziło brutalne przesłuchania. Egzekucje na więźniarkach wykonywano poza terenem więzienia⁵.

Udostępniany zakres wiedzy nie odbiega od zawartego w źródłach o Gdańskiej z lat 1946–2023. Bezsprzecznym wskazaniem, iż notka powstała raczej na bazie dotychczasowych opracowań, a nie referuje wyniki przeprowadzonych przez Muzeum badań, jest to, iż w uruchomionej na stronie Muzeum wyszukiwarce byłych więźniów obozu, nadal figurują dane, których źródłem jest monografia Józefa Witkowskiego z 1975 roku, a więc – nie skorygowane i nie uzupełnione np. o te z odnalezionego przeze mnie zespołu archiwaliów. Zważywszy na powyższe, można domniemywać, iż działające od połowy 2021 roku Muzeum nie przeprowadziło do tej pory (maj 2024 roku) badań dotyczących więzień kontekstowo związanych z Przemysławą.

⁴ Pełna nazwa muzeum brzmi: Muzeum Dzieci Polskich – ofiar totalitaryzmu. Niemiecki nazistowski obóz dla polskich dzieci w Łodzi (1942–1945).

⁵ <https://muzeumdziecipolskich.pl/historia/obozy-i-miejsca-izolacji-polskich-dzieci-w-m-lodzi> [dostęp 8.05.2024].

Od pamięci indywidualnej do kulturowej

W maju 2009 roku zaczęłam rejestrować wywiady z byłymi więźniami obozu na Przemysławej. Pierwszym „dzieckiem z Przemysławej”, które poznałam (pominawszy mojego tatę⁶), była integrująca wokół siebie społeczność poobozową i mówiąca ze swadą „Pani Genowefa”⁷. Zatem można uznać, iż „materialne lub rytualne utrwalenie wybranych przekazów, co stanowi podstawę pamięci kulturowej” (Saryusz-Wolska, Traba, 2014, 245) nastąpiło właśnie w 2009 roku⁸. Niewielka część nagrania (z pominięciem wątku Gdańskiej) trafiła do filmu o obozie, który powstał w 2012 roku⁹, a reszta złożyła się na książkę, której pierwsza wersja powstała w 2010¹⁰, a ostateczna w 2019 roku, kiedy to publikacja ukazała się drukiem. Gdańska, poszerzona o Kilińskiego, jest w niej reprezentowana przez trzy epizody (Kowalczuk, Sochacka 2019, 20–23)¹¹.

Bohaterka – w 2009 roku ponad 80-letnia Genowefa Kowalczuk, a w obozie nastoletnia Gienia Wójcik, jako 13-latką była zmuszona opuścić rodzinny Wieruszów. Z jej narracji wynikało, że stało się to po ostatecznej likwidacji getta i wysiedlenia miasteczka, a więc po sierpniu 1942 roku. To wtedy nastąpiła jej rozłąka z babcią i dziadkiem, u których przebywała przed wojną. To wtedy rozpoczęła swoją samotną podróż, która zakończyła się w obozie na Przemysławej.

Pamięć indywidualna, w tym autobiograficzna (Saryusz-Wolska, Traba, 2014, 244) Gieni przez lata ewoluowała w kierunku pamięci przekazywanej z pokolenia na pokolenie (Saryusz-Wolska, Traba, 2014, 245). Jak mogę

⁶ Stanisław Sochacki, ur. 13.05.1934 roku w Chrzanowie, w obozie przebywał od lipca 1944 roku do wyzwolenia. O jego obozowym epizodzie dowiedziałam się po jego śmierci.

⁷ Tak zawsze się do niej zwracałam, tak o niej często piszę i mówię.

⁸ Oczywiście moja uwaga odnosi się do badanego przeze mnie przypadku. Wcześniej Pani Genowefa udzielała wywiadów, które w różnych formach zostały utrwalone. Wiem, że jeden z nich jest np. na stanie archiwum Ośrodka Karta. Sprawdzenie, na ile reprezentowana jest w niej Gdańska, wymagałoby przeprowadzenia badań.

⁹ Sochacka, U. (2012). *Nie wolno się brzydko bawić*, Kraków: Stowarzyszenie U siebie-At home. To pierwszy współczesny (w rozumieniu – od lat 70. XX wieku) film o Przemysławej.

¹⁰ Książka powstała w ramach autorskiego projektu stypendialnego piszącej te słowa (program „Literatura” MKiDN).

¹¹ *Eee... tam, takiego obozu nie było. Wspomnienia Genowefy Kowalczuk – bylej więźniarki obozu przy ulicy Przemysławej w Łodzi* – książka została wydana przy wsparciu Urzędu do Spraw Kombatantów i Osób Represjonowanych oraz Urzędu Miasta Łodzi.

stwierdzić na podstawie moich osobistych doświadczeń i badań, przekaz wspomnień dotyczących Przemysłowej w ramach rodzin napotykał na różne przeszkody. Powodem była m.in. zła opinia na temat obozu i jego więźniów. Przyczyniła się do niej oficjalna niemiecka nazwa obozu – sugerująca, że więźni w nim byli mali przestępcy. Nie bez wpływu były także skomplikowane losy byłych więźniów obozu, którym niejednokrotnie trudno było się odnaleźć w realiach powojennych. W przypadku Gieni, o zachowaniu i przekazie pamięci z pewnością zadecydowały zdolności narracyjne i upór zabiegającej o pamięć Genowefy.

W samej Łodzi, oprócz obozu, kojarzyła gestapo na Kilińskiego i więzienie na Gdańskiej. Jako dorosła kobieta kilka razy wybierała się, aby zobaczyć miejsce, w którym ostatni raz przed obozem czuła się dzieckiem. Gdańska, opisywana przez naukowców, w tym przez pryzmat relacji jej dorosłych byłych więźniarek, to miejsce ciasne, duszne, brudne, pełne chorych, głodnych i kowanych podczas przesłuchań kobiet. We wspomnieniach Gieni nie prezentuje się lepiej. Jednak Genowefie Gdańska kojarzyła się przede wszystkim z miejscem, gdzie po raz ostatni czuła się traktowana jak dziecko, bo mogła liczyć na wsparcie dorosłych współwięźniarek. Dla porównania – w obozie na Przemysłowej była skazana na bezpośrednie ataki sadystycznych nadzorców oraz agresję ze strony wygłodniałych, napuszczanych na siebie nawzajem i walczących o przetrwanie dzieci. Genowefa Kowalczyk w swoim dorosłym życiu nie dotarła na Gdańską¹².

W 2020 roku, w ramach autorskiego projektu¹³, do którego realizacji zaprosiłam liczne instytucje i ich przedstawicieli, poprosiłam historyka Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi o odnalezienie w księdze więźniarek Gdańskiej, którą w tamtym momencie AP udostępniało Muzeum, wpisu dotyczącego Genowefy Wójcik. Niedługo potem miałam okazję zapoznać się z oryginalnym dokumentem potwierdzającym pobyt Gieni na Gdańskiej, ale i będącym kopalinią innych informacji – bardzo istotnych dla rekonstrukcji historii obozu.

W 2021 roku, w ramach kolejnego autorskiego projektu¹⁴, do którego realizacji ponownie zaprosiłam licznych partnerów, na stronie internetowej

¹² Pani Genowefa zmarła 11.12.2011 roku, w 69. rocznicę pierwszego transportu dzieci do obozu.

¹³ „Obóz przy (?) ulicy Przemysłowej w Łodzi” – projekt realizowany w programie „Miejsca pamięci i trwale upamiętnienia w kraju”, współfinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Urząd Miasta Łodzi.

¹⁴ „Obóz przy ulicy Przemysłowej w Łodzi – rozwój i promocja strony www dedykowanej pamięci o mało znanym dziecięcym obozie” – projekt realizowany w programie

www.obozprzyprzemyslowej.pl¹⁵ odnoszę się do powtarzającej się w opracowaniach o Przemysławskiej frazy „przez obóz przeszli”, m.in., pytam: „Przez obóz przeszli – skąd?”, i informuję:

Rekonstrukcja historii Genowefy Kowalczuk [...] zawiodła mnie po raz kolejny do Archiwum Państwowego w Łodzi. Szukając na listach więźniarek Genowefy Wójcik, natrafiłam także na inne nazwiska, które kojarzę z Przemysławą. Ponieważ, z informacji pozyskanych z Muzeum Tradycji Niepodległościowych wynika, że do tej pory nie przygotowano całościowego opracowania spisu więźniarek więzienia na Gdańskiej, szczegółową kwerendą objęłam w przedmiotowym zakresie zbiory AP w Łodzi [...]¹⁶.

Anonsowane powyżej prace w AP w Łodzi, prowadzone przeze mnie w ramach w/w projektów oraz w ramach przygotowań pracy doktorskiej na temat pamięci Przemysławskiej, zakończyły się zebraniem niezwykle wartościowego materiału archiwalnego, potwierdzającego pobyt więźniów Przemysławskiej na Gdańskiej (i to najprawdopodobniej nie tylko w drodze, ale także i z obozu).

Jego opracowanie jest aktualnie (maj 2024 roku) przeze mnie kontynuowane: skany dokumentów odszukanych w łódzkim AP, w 2021 i 2022 roku wstępnie skatalogowane, opatruję szczegółowymi adnotacjami, w tym precyzyjniejszymi tłumaczeniami (po długich staraniach udało mi się ustalić znaczenie niektórych kluczowych niemieckich określeń, powtarzających się w zapisach dotyczących więźniów). Dodatkowo uzupełniłam spis więźniów Gdańskiej i Przemysławskiej o kolejne osoby. W tym zakresie pomocna okazała się analiza nie tylko chronologicznych, ale także alfabetycznych ksiąg z Gdańskiej. Na ten moment (maj 2024) mogę stwierdzić, iż udało mi się odnaleźć około 100 więźniów Przemysławskiej, którzy jednocześnie byli aresztantami Gdańskiej i najprawdopodobniej innych łódzkich więzień.

„Miejsca pamięci i trwale upamiętnienia w kraju”, współfinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz niemieckich naukowców (dr hab. Imbke Behnken i prof. Jürgen Zinnecker).

¹⁵ Pierwsza strona w całości poświęcona historii obozu na Przemysławskiej, stworzona w ramach projektu w 2020 roku.

¹⁶ <https://www.obozprzyprzemyslowej.pl/lib/uwj111/ODKRYCIE-Z-2021-ROKU-popr-2811-kwj3420m.pdf> [dostęp 08.05.2024].

Opis archiwaliów i metodologii badań

Z oczywistych powodów w ramach niniejszego tekstu nie jestem w stanie szczegółowo opisać odnalezionych przeze mnie archiwaliów, które pod wieloma względami oceniam jako bardzo cenne dla rekonstrukcji historii obozu na Przemysłowej. Podobnie ma się rzecz z opisem wypracowywanej przeze mnie na bieżąco metodologii, której celem było jak najlepsze rozpoznanie zasobów archiwalnych. Referując w maksymalnym uproszczeniu i skrócie: na badania, których charakter określiłabym jako wręcz detektywistyczny, złożyły się: 1) dedukcja tożsamości więźniów na podstawie nazwisk, imion, dat¹⁷ i miejsc urodzenia oraz nazw instytucji nadzorujących aresztantów, a także różnych form nazwy obozu na Przemysłowej; 2) porównywanie danych archiwalnych z danymi z listy więźniów opublikowanej w monografii obozu autorstwa Józefa Witkowskiego z 1975 roku (Witkowski, 1975). Ten ostatni fakt, iż wspomagałam się ww. listą, a nie nowszym opracowaniem, najlepiej świadczy o stanie badań (w tym wypadku w odniesieniu do Przemysłowej).

Najczęściej na liście Witkowskiego odnajdywałam nazwiska i imiona nie do odczytania na wykazie z Gdańskiej. To one, jak i daty urodzin i miejsca urodzenia potwierdzały tożsamość danej osoby. Ale, co interesujące, w pewnych przypadkach dane z Gdańskiej uzupełniły także te z listy Witkowskiego. Najczęściej dotyczyło to daty i miejsca urodzin – najwidoczniej nieznanymi autorowi. Ale moim celem nie było jedynie porównanie listy więźniarek z Przemysłowej z listą z Gdańskiej, ale także sprawdzenie, czy w księdze z Gdańskiej nie znajdują się nazwiska do tej pory niekojarzone z obozem. I tak w pewnym momencie odnalazłam w spisie z Gdańskiej (a tak przynajmniej w tamtym momencie sądziłam) dane więźniów płci męskiej. Wpisy rozpoczynały się we wrześniu 1944 roku, i były opatrzone pieczęcią z odręcznym dopiskiem *P.J.V.L./P.J.V.Lag*¹⁸. Porównując dane z mikrofilmów i drukowanego skoroszytu udostępnionego mi w czytelni AP w Łodzi, w którym znalazłam np. wskazanie na więzienie przy ul. Sterlinga w Łodzi, doszłam do wniosku, że odnalezione zapisy mogły nie dotyczyć Gdańskiej. Niezależnie jednak, jakiego więzienia dotyczą i tak mogą mieć przełomowe znaczenie dla rekonstrukcji historii przy Przemysłowej w Łodzi. Kilku z odnalezionych przeze mnie więźniów nie figuruje na liście Witkowskiego.

¹⁷ Z niewiadomego powodu Baranowski w swoim opisie archiwaliów pomija datę urodzenia, która w przypadku moich badań jest jedną z podstawowych informacji, pozwalających na odnalezienie w księgach Gdańskiej dzieci z Przemysłowej.

¹⁸ Oficjalna niemiecka nazwa obozu brzmi: Polen-Jugendverwahrlager der Sicherheitspolizei in Litzmannstadt.

Jednak ewidentnie są związani z Przemysławą, ponieważ we wpisach dotyczących ich osób pojawia się nazwa obozu. Mamy też do czynienia z sytuacją, gdy np. spośród trzech chłopców z jednego transportu tylko jeden jest na liście Witkowskiego, a przy wszystkich trzech znajduje się adnotacja o obozie.

Podsumowanie

Głównym wykonawcą projektów, w ramach których utrwalono wspomnienia Kowalczuk i udostępniono je m.in. w formie filmu oraz książki, ale także odnaleziono i wstępnie skatalogowano archiwalia dot. Gdańskiej/Przemysławowej, jest mała organizacja pozarządowa z Krakowa (od kilku lat jestem jej prezesem). Wszystkie ww. działania zostały zrealizowane ze środków pozyskiwanych w ramach postępowań konkursowych. Stowarzyszenie *U siebie-At home* nie posiada, ani stałego budżetu, ani etatowych pracowników. Wiele działań jest wykonywanych w ramach pracy społecznej. Odkrycia i wstępnego opisu istotnych archiwaliów dokonała osoba prywatna (córka byłego więźnia obozu, reportażystka telewizyjna, doktorantka kulturoznawstwa). Do tego należy dodać utrudnienia wynikające ze specyfiki samej pracy archiwistycznej (1) forma dokumentów – odręczne, nieczytelne pismo, język niemiecki, zniekształcone formy polskich imion i nazwisk, pomyłone fakty, liczne zagadkowe skrótowce; 2) sposób udostępnienia – miejscami nieostre, zaciemnione klatki mikrofilmu (nośnik pierwszego kontaktu dla badacza np. w przypadku zasobu dotyczącego więzień łódzkich), niekomunikatywny dla osoby spoza archiwum sposób oznakowania archiwaliów, nie ułatwiający rozpoznania zawartości zbiorów; 3) brak opracowań zawierających wiedzę kontekstową niezbędną dla dedukcji danych). I mamy podstawowy zestaw współrzędnych, warunkujących dynamikę procesu konstruowania się pamięci kulturowej (decydujących o jego trwaniu i skokowym charakterze: 1943 – 2009 – 2010 – 2019 – 2020 – 2021 – 2022 – 2024). Szczegółowy opis drogi, jaką pokonało wspomnienie Gieni o Gdańskiej, by stać się częścią pamięci historycznej (w tym roli, jaką w nim odegrały, a jaką powinny odegrać profesjonalne instytucje pamięci) znacznie wykracza poza ramy niniejszego opracowania. Najważniejsze, co należy stwierdzić to to, iż doświadczenie Gieni z 1943 roku, jej wspomnienie i relacja o nim staje się w 2024 roku częścią pamięci historycznej, reprezentowanej przez poniższe opracowanie. A odnalezione przeze mnie archiwalia potwierdzają słuszność stawianej hipotezy, iż jedną z istotnych przyczyn nieobecności Gdańskiej/Przemysławowej w pamięci historycznej nie jest brak dostępnej oryginalnej dokumentacji, ale brak badań.

Bibliografia

- Assmann, A. (2013). *Między historią a pamięcią*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Baranowski, J. (1984). *Więzienie kobiece w Łodzi przy ul. Gdańskiej 13 (1939–1945)*, [w:] *Działalność gestapo w Łodzi (materiały z sesji naukowej)*, Łódź: Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi (brak paginacji).
- Baranowski, J. (1989). *Więzienie dla kobiet w Łodzi przy ul. Gdańskiej 13 (1939–1945)*, Biuletyn OKBZH w Łodzi IPN, I, 24–29.
- Bojanowski, T. (1992). *Łódź pod okupacją niemiecką w latach II wojny światowej (1939–1945)*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Cygańska-Wiland, B. (2006). 'Danzigerstrasse 13' – wspomnienia z czasów wojny (1939–1945), Łódź: Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi.
- Cygański, M. (1965). *Z dziejów okupacji hitlerowskiej w Łodzi 1939–1945*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Galiński, A. (1979). *Hitlerowskie więzienia, areszty i obozy w rejencji łódzkiej jako miejsca eksterminacji dzieci i młodzieży*, [w:] *Zbrodnie hitlerowskie wobec dzieci i młodzieży Łodzi oraz okręgu łódzkiego. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej 12 VI 1979 w Łodzi*, Łódź: Zakład Graficzny Wydawnictw Naukowych w Łodzi, 55–71.
- Galiński, A. (1984). *Miejsca odosobnienia gestapo w Łodzi*, [w:] *Działalność gestapo w Łodzi (materiały z sesji naukowej)*, Łódź: Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi (brak paginacji).
- Galiński, A. (1986). *Hitlerowskie więzienie i obozy*, [w:] *Łódź w planach eksterminacyjnych okupanta hitlerowskiego 1939–1945*, Łódź: Zakład Graficzny Wydawnictw Naukowych w Łodzi, 37–52.
- Galiński, A. (2008). *Likwidacja więzień niemieckich w Łodzi w styczniu 1945 r.*, <https://lodz.ipn.gov.pl/pl6/aktualnosci/86715,75-rocznica-zbrodniczej-likwidacji-przez-Niemcow-wiezienia-na-Radogoszczu-Lodz-1.html> [dostęp: 08.05.2024].
- Golka, M. (2009). *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Kowalczyk G., Sochacka U. (2019). *Eee... tam, takiego obozu nie było. Wspomnienia Genowefy Kowalczyk – byłej więźniarki obozu przy ulicy Przemysłowej w Łodzi*, Kraków: Stowarzyszenie U siebie-At home.
- Michowicz, J. (1969). *Więzienie przy ul. Gdańskiej (1939–1945 r.) w świetle relacji byłych więźniarek*, *Rocznik Łódzki*, 13, 147–152.
- Nawrocki, S. (1977). *O więzieniach hitlerowskich w tzw. Kraju Warty i ich ewakuacji w styczniu 1945 r.*, *Biuletyn GKBZH w Polsce*, XXVII, 73–87.

- Pilichowski, C. oraz zespół (1979). *Obozy hitlerowskie na ziemiach polskich 1939–1945. Informator encyklopedyczny*, Warszawa: PWN.
- Ryłko-Bauer, B. (2014). *A Polish Doctor in the Nazi Camps: My Mother's Memories of Imprisonment, Immigration, and a Life Remade*, Norman: University of Oklahoma Press.
- Saryusz-Wolska, M., Traba, R. (red.) (2014). *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Szczęsny, M. (2020). *Losy Łodzi – Więzienie przy Gdańskiej* (film), Łódź: Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi, <https://www.youtube.com/watch?v=YzbaCXMGHAW> [dostęp: 08.05.2024].
- Szwarc, H. (1972). *Kobiece więzienie gestapo w Łodzi w ostatnim okresie okupacji*, Przegląd Lekarski – Oświęcim, 1, 196–202.
- Witkowski, J. (1975). *Hitlerowski obóz koncentracyjny dla małoletnich w Łodzi*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Żelazko, J. (2020). *Łódzki adres – Gdańska 13*, <https://przystanekhistoria.pl/pa2/teksty/75590,Lodzki-adres-Gdanska-13.html> [dostęp: 08.05.2024].

ПСИХОПАМЯТЬ И ТРАВМА /
PSYCHOPAMIĘĆ I TRAUMA

Natalia Teklik

ORCID: 0009-0009-1052-7029

PAMIĘĆ O ZAGŁADZIE W TWÓRCZOŚCI MAGDALENY TULLI

Wprowadzenie

Refleksja na temat kanonu literatury Zagłady wiąże się z koniecznością akceptacji, iż zawsze pozostanie on niekompletny (Tomczok, 2015). Warto zastanowić się również, czy we współczesnym dyskursie literackim, pojęcie kanonu wciąż jest tak istotne. Kwestia ta jest dyskusyjna i z pewnością zależy od podejścia do tradycji literackiej oraz samej zasadności hierarchizowania literatury (Kozicka, 2022). Marta Tomczok, w pracy na temat kanonu literatury Zagłady, stawia odważną, choć uzasadnioną tezę – kanon Zagłady nie istnieje, przynajmniej nie w formie „wiecznotrwalej”. Badaczka sugeruje, iż kanon literatury Zagłady powinien być reakcją – pozostawać w relacji z wydarzeniami politycznymi, społecznymi i historycznymi. Kanon powinien być strukturą otwartą, podatną na zmiany (Tomczok, 2015, 80). Warto w tym momencie podkreślić, iż sam fakt próby rekonstrukcji kanonu Zagłady nierozzerwalnie łączy się z pamięcią – z próbą wyrażenia tego, co wydaje się niewyraźne. Pamięć staje się podstawą do snucia refleksji, a także ważnym tworzywem literackim.

Magdalena Tulli to autorka, której twórczość trudno przyporządkować do jednego nurtu. Sama Tulli nie przepada za uogólnieniami, w wywiadach podkreśla, że chciałaby, aby jej utwory czytano z otwartym umysłem, bez zbędnych prób kategoryzacji. Tematyczna różnorodność prozy Tulli jest niewątpliwym jej walorem. Pisarka w rozmowach i wywiadach niejednokrotnie podkreślała, iż zdania, historie same do niej przychodzą, wręcz domagając się napisania (Tulli, Dąbrowska, 2017). Są jednak w powieściopisarstwie Tulli wątki, które zazwyczaj zyskują miano trudnych, a nawet niewyraźnych. Do takich tematów

należą: rodzina, Zagłada i pamięć o wydarzeniach, które wiążą się z traumą. Tulli mogłaby milczeć, a jednak tego nie robi. Uznając, iż powieści autorki można włączyć do nieipisanego i wciąż niekompletnego kanonu Zagłady, zyskać możemy dodatkowe konteksty interpretacyjne, a mianowicie – pamięć, postpamięć oraz traumę i lęk, które są przekazywane z pokolenia na pokolenie.

Różne formy pamięci o zagładzie

Pamięć o Zagładzie w twórczości Magdaleny Tulli to z jednej strony próba narracji autobiograficznej, która zyskuje miarę uniwersalną, z drugiej zaś – próba przepracowania wielopokoleniowej traumy, która – widać to szczególnie we *Włoskich szpilkach* (Tulli, 2014a) – oddziałuje na tych, którzy w obozie nie spędzili ani jednego dnia. Pamięć zyskuje wówczas pierwiastek osobisty, nie ma wymiaru wyłącznie terapeutycznego, ale pozwala wyrazić doświadczenia w języku.

Tulli jednak, wbrew pozorom, nie interesuje się Zagładą wyłącznie z powodów rodzinnych. Pamięć o Holokauście to również szyfrowanie treści – są takie powieści Tulli, w których tematyka Zagłady nie jest wyrażona wprost, tak, jak miało to miejsce we *Włoskich szpilkach*. Do takich powieści należy *Skaza* (Tulli, 2006). Kamila Dzika-Jurek, pisząc o (nie)świadomości Zagłady w *Skazie*, zwraca uwagę na wieloznaczności, które sugerować mogą, iż Holokaust jest jednak obecny w powieści, nawet jeśli nie zostało to jasno określone (Dzika-Jurek, 2013). *Skaza* to powieść, która doskonale wpisuje się w poetykę przestrzeni, zapoczątkowaną literackim debiutem Tulli – mowa tutaj o *Snach i kamieniach* (Tulli, 1995). Autorka, tworząc miejsce, chce nadać mu podwójne znaczenie. Owa podwójność w *Skazie* wiąże się z wieloma możliwościami interpretacyjnymi, szczególnie kiedy mowa o bohaterach. Można, rzecz jasna, czytać *Skazę* jako powieść o uchodźcach, można również nie dostrzegać wątków, które mogłyby świadczyć o zainteresowaniu Tulli tematyką Holokaustu i jego znaczenia we współczesnej kulturze. Autorka bowiem należy do pokolenia postpamięci, do pokolenia naznaczonego piętnem traumy i pamięci o wydarzeniach, których ofiarami padli ich rodzice i dziadkowie. *Skaza* może być więc dowodem na to, że pamięć, zarówno zbiorowa, jak i ta jednostkowa, czasami uaktywnia się w przestrzeniach, które pierwotnie wcale nie miały być nią zainfekowane.

Temat Zagłady, nawet jeśli nie pojawia się *explicite* w świecie *Skazy*, to paradoksalnie jego „nieprzedstawialność” w języku stworzyła w kulturze tak mocny system metafor i odniesień, że pozostaje wpisana na zawsze (?) w pewne znaki

i w określoną estetykę literacką osadzoną w podświadomości kulturowej czytelnika. I to jest właśnie tryumf literatury, która nie mogąc liczyć na klarowność przekazu języka, wprowadza sieć skojarzeń, pozwalając pracować naszej kulturowej pamięci (Dzika-Jurek, 2013, 32).

Teza badaczki jest bardzo przewrotna – „nieprzedstawialność” Zagłady stwarza system kulturowych skojarzeń. Tulli należy do pokolenia, które musi pamiętać. Pamięć staje się materiałem, który czasami rozpada się na wiele kawałków. Rekonstrukcja i próba opowiedzenia rodzinnej historii ma miejsce właśnie w literaturze. Czasami w formie zaszyfrowanej, jak miało to miejsce w *Skazie*, czasami jednak owa narracja przywodzi na myśl bardzo konkretne skojarzenia – zarówno te związane z biografią i historią rodziny, jak i te mające charakter ogólnoludzki.

Włoskie szpilki to opowieść o świecie, który zmienił się nieodwracalnie. Akcja powieści rozpoczyna się w powojennej Polsce – kraju niezabliźnionych ran. Tematy związane z wojną wciąż powracają w rozmowach, a mieszkańcy przyjmują różne postawy wobec transformacji ustrojowej.

Z początku liczyli na jakąś nagrodę pocieszenia za to, co przeszli podczas wojny. Ale po wojnie od razu strącono orłu z głowy koronę i była w tym zapowiedź traktowania, na jakie mogliśmy liczyć. Niektórzy szukali pocieszenia w posłuszeństwie posuniętym aż do zerwania z oczywistością i tylko podnosili rękę na zebraniach. Ci wiedzieli przynajmniej, że nie są sami, bo ich głosy roztapiały się w potężnym chórze (Tulli, 2014a, 11).

Głównymi bohaterkami *Włoskich szpilek* są matka i córka. Życie bezimiennej dziewczynki, a zarazem narratorki, oscyluje między dwoma światami. Ojciec na stałe mieszka w Mediolanie, a dziewczynka i jej matka w powojennej Warszawie. Pamięć o wojnie, Zagładzie, bólu i cierpieniu jest wciąż obecna. Przed literaturą, mowa tutaj nie tylko o twórczości Tulli, ale o literaturze w ogóle, stoi wielka misja – staje się ona bowiem medium pamięci.

Literatura pełni wobec pamięci kulturowej głównie funkcję specyficznego magazynu, który przechowuje wspomnienia. Pojawienie się druku sprawia, że dynamika pamięci ulega zmianie. Druk chroni przed całkowitym zapomnieniem, ale zarazem pozwala na komfort niepamiętania, nieprzywoływania określonych wspomnień, a także na przesunięcie ich z pamięci funkcjonalnej do magazynującej. Rozumienie literatury jako modelu pamięci umożliwia uchwycenie pewnej zależności: im bardziej niezawodna i trwalsza jest pamięć magazynująca, tym uboższa jest pamięć funkcjonalna. Mediatyzacja pamięci sankcjonuje niepamięć, która nie jest tożsama z zapomnieniem (Tabaszewska, 2013, 55).

Justyna Tabaszewska, porównując literaturę do magazynu przechowującego wspomnienia, trafnie wskazuje na ważną funkcję słowa pisanego w dyskursie nad pamięcią. Badaczka używa sformułowania *pamięć kulturowa* – pod tym pojęciem można rozumieć rodzaj pamięci zbiorowej, która wymaga utrwalenia w nośnikach materialnych lub rytualnych. Literatura, a nawet szerzej – sztuka/ kultura, pełni więc prymarną funkcję wobec pamięci. Teoretyczne rozważania warto skonfrontować bezpośrednio z przykładem literackim. We *Włoskich szpilkach* obserwujemy bowiem, iż społeczeństwo, które zostało naznaczone przez wojnę i historię, musi ułożyć swoje życie na nowo. Jedni starają się oswoić nową, komunistyczną, rzeczywistość humorem, drudzy próbują dorobić się majątku za wszelką cenę, a jeszcze inni nie potrafią poradzić sobie z wojenną i obozową traumą. Pokolenie postpamięci jest bowiem skażone traumą i skazane jest na nieustanne pamiętanie.

Doświadczenie a trauma. Wyrażanie niewyraźnego

Doświadczenie Holokaustu zazwyczaj określane jest jako niewyraźne. Niewyraźność nie nakłada jednak obowiązku milczenia na twórców, którzy próbują uczynić Zagładę ważnym tematem literackim. Jak pisze Dorota Głowacka:

Motyw paraliżującej ciszy w następstwie Szoa, zmagania pomiędzy mową a milczeniem w świadectwach ocalałych oraz herkulesowego zadania wypowiedzenia kataklizmu za pośrednictwem języka, od lat znajduje się w centrum dyskusji na temat przedstawiania Zagłady. By znaleźć język, który opisałby zło wyrządzone ofiarom, oraz aby wykazać niesprawiedliwość, która uniemożliwia im konkretne dowiedzenie swoich krzywd, muszą zostać wycofane negacje, które blokują ich frazy i powodują milczenie, a odbyć się to może poprzez nas „wtórnych świadków”, którzy się w nie wsłuchujemy (Głowacka, 2007, 53).

Z tezą badaczki można się zgodzić, choć należy pamiętać, iż narracje o Zagładzie nie powinny zawsze opierać się na dwóch skrajnościach „milczenie – wypowiedzanie się”. Jak więc mówić o Zagładzie? Narracje o Holokauście mogą koncentrować się zarówno na doświadczeniu indywidualnym, jak i zbiorowym. Tulli, szczególnie we *Włoskich szpilkach*, dokonuje swego rodzaju syntezy. Z doświadczeniem osobistym, głównie bezimiennej dziewczynki oraz jej matki, z pewnością mogłaby utożsamić się określona zbiorowość. Mimo to, narracja stara się ukierunkować rozważania i refleksje czytelnika w stronę intymnego przeżycia, które urasta do rangi wielopokoleniowej traumy. Pamięć łączy się z lękiem i traumatyczną przeszłością.

Włoskie szpilki są opowieścią o niezrozumieniu. Matka nie potrafi okazać córce miłości, a córka nie ma już siły prosić o miłość.

O niej wiedziałam tylko to, co jej zdaniem wiedzieć powinnam. Wiedziałam, czego sobie nie życzy. Tak się składało, że nie życzyła sobie akurat tego, czego nie sposób było jej oszczędzić. Nie życzyła sobie być dotykana: dzieci zawsze mają lepsze ręce. Nie życzyła sobie kłopotów. A ja byłam fabryką kłopotów. Nie życzyła sobie mojego towarzystwa. Ani mojej miłości (Tulli, 2014a, 32).

Dom powinien być ostoją bezpieczeństwa. Powinien, a nie jest. Dom rodzinny to przestrzeń traumy i pamięci o wydarzeniach, które stały się udziałem matki – byłej więźniarki obozu.

Moja matka po powrocie z obozu miała własne powody, żeby wyskoczyć z przeszłości jak z walącego się domu. Wzięła się do pracy od razu, nie przebierając długo w ofertach. Zaczęła pracować w sortowni przesylek. [...] Moja matka rozumiała, że trzeba zachowywać się, jakby nigdy nie było żadnej przeszłości. Tym lepiej, myślała może. Trzeba było spać, jeść i chodzić do pracy, nic więcej. Trzeba było mieć lampę, stół, parę krzeseł, tapczan i półki na książki, ponieważ należało prowadzić normalne życie (Tulli 2014a, 24–25).

Matka próbowała odciąć się od przeszłości, „wyskoczyła z niej” w pośpiechu, szybko znalazła nowe zajęcie, aby tylko nie myśleć o tym, co przeżyła. Taka postawa, zwłaszcza po obozowych przejściach, jest do pewnego stopnia zrozumiała. Sposobem na poradzenie sobie z traumą byłoby wówczas zatracenie się w innej aktywności. Wyżej zacytowany fragment sugeruje, iż matka nastawiona była na przetrwanie – trzeba posiadać wyłącznie rzeczy niezbędne, jeść, spać i pracować. I w ten właśnie sposób mijać miał kolejny dzień. Mając w pamięci przeszłość kobiety, można by stwierdzić, iż obozowa i powojenna rzeczywistość miały wspólny mianownik – wolę przetrwania i brak perspektyw na to, że kiedyś będzie można chociażby spróbować żyć w inny sposób. Topikę pamięci i (nie)pamięci o Zagładzie, wielopokoleniowej traumy i alienacji, kontynuuje *Szum* (Tulli, 2014b) choć w tej powieści owa tematyka jest niejako uzupełniona o nowe konteksty – na pierwszym planie znajdują się bowiem problemy głównej bohaterki, szczególnie w relacjach rodzinnych i rówieśniczych. *Włoskie szpilki* i *Szum* to nie tylko opowieści o trudnym dzieciństwie, taka powierzchowna interpretacja byłaby bardzo krzywdząca. Istotą tych narracji jest próba spojrzenia na świat z perspektywy kobiet, choć nie tylko, które dźwigają ciężar. Każda inna. Jedyną ostoją dla skrzywdzonego emocjonalnie dziecka, okazuje się Lis, który słucha, rozumie, staje się alegorią wewnętrznego spokoju.

Symbolika Lisa w *Szumie* jest bardzo interesująca, może bowiem przywoływać szereg kulturowych skojarzeń – Lis biega po lesie, wydaje się szczęśliwy, musi tylko uważać na myśliwych. Być może Zagłada wydarza się codziennie – w życiu każdego, tylko pod różną postacią. Matka nie może poradzić sobie z obozową traumą, córka nie umie być wzorową uczennicą, a dodatkowo cały czas próbuje zwrócić na siebie uwagę oschłej emocjonalnie matki. Dzieciństwo to tylko pretekst – ważna jest również przeszłość, która nie daje o sobie zapomnieć do tego stopnia, że powraca w najmniej oczekiwanych momentach.

Mówiąc o pamięci w twórczości Magdaleny Tulli, nie sposób nie wspomnieć również o (nie)pamięci. Matka głównej bohaterki, zarówno *Szumu*, jak i *Włoskich szpilek*, choruje na Alzheimera. Córka opiekuje się matką, spędza z nią dużo czasu, rozmawia również o jej przeszłości (Wiegandt, 2013). Choroba sprawia, iż kobieta nie tylko zapomina o różnych mniej lub ważnych szczegółach ze swojego życia, ale – co wydaje się najważniejsze – zaczyna widzieć samą siebie w różnych rolach i miejscach.

Płynąc dalej pod prąd, moja matka pewnego razu obudziła się pierwszego września. Żeby wiedzieć, że nad ranem wybuchła wojna, nie trzeba było nawet słuchać radia. Matka stała w przedpokoju z torebką przewieszona przez ramię i z ręką na kłamce. Twierdziła, że niezwłocznie musi się gdzieś zgłosić, pewnie do służb pomocniczych, uważała to za swój obowiązek. Obowiązek? Jaki znowu obowiązek? Niech idą inni. Lekarz mówił, że nie wolno wypuścić jej z domu bez opieki (Tulli, 2014a, 76).

Pamięć i (nie)pamięć nie funkcjonują wcale na dwóch przeciwległych biegunach, matka zapomina, kim jest, zapomina również, kim jest jej córka, czasami sugerując nawet, że to nie ona była w obozie, tylko jej dziecko. Zapominanie nie jest jednak równoznaczne z całkowitą utratą pamięci. Pamięć matki to klisze, które nie zawsze układają się w całość. Emocje, które nie zostały przepracowane w pełni. Niestety, choroba każdego dnia zabiera coraz więcej. (Nie)pamięć to również paradoks – kobieta, która przez całe życie próbowała ukryć traumę i żal, w końcu zapomniała, kim tak naprawdę była. Jej córka nigdy nie zapomni, stała się bowiem nieświadomą dziedziczką tego emocjonalnego i życiowego bagażu. Matka zostawiła w obozie część siebie, co do tego nie możemy mieć wątpliwości. Obóz stał się szczególnym, a raczej szczególnie trudnym, miejscem pamięci również dla jej córki. Małgorzata Czermińska, pisząc o specyficznych formach połączenia refleksji o poetyce i przestrzeni (Czermińska, 2011) używa terminu *miejsce autobiograficzne*. Pod tym pojęciem autorka widzi miejsca, które nie potrzebują zbiorowej sankcji, stanowią indywidualne miejsca pamięci i są powiązane bezpośrednio z losem konkretnej

osoby (Czermińska, 2011, 187). Czermińska wyróżnia kilka rodzajów miejsc autobiograficznych, szczególnie istotnym, w kontekście twórczości Tulli, będzie „miejsce wyobrażone”.

W kreacji autobiograficznych miejsc wyobrażonych, to jest stworzonych w odniesieniu do obszaru geograficznego, którego pisarz nie poznał osobiście, nie miał okazji się w nim znaleźć, kluczową rolę odgrywa tradycja rodzinna. Genealogia, która jest ważna dla miejsc wspominanych, w wypadku wyobrażonych staje się po prostu fundamentem konstrukcji. Dotyczy to przede wszystkim drugiego pokolenia migrantów. Przeszłość jest dla nich dostępna nie dzięki własnej pamięci, ale dzięki wyobraźniowemu zakorzenieniu się w niedostępnej przestrzeni, której obraz powstaje jako efekt oddziaływania rodzinnego i kulturowego mitu, bez konfrontacji z osobistym pozawerbalnym doświadczeniem (Czermińska, 2011, 194).

Pamięć jest więc powiązana z miejscem i indywidualnym doświadczeniem. Odnosząc ustalenia Czermińskiej do powieści Tulli, trzeba zauważyć, iż główna bohaterka *Szumu i Włoskich szpilek*, której kreacja czerpie z życia i biografii autorki, nie spędziła w obozie ani jednego dnia. Urodziła się przecież już po wojnie. Obóz jest więc dla niej owym „miejscem wyobrażonym” – poznanym wyłącznie przez pryzmat rodzinnych historii. Matka przekazała córce traumę doświadczenia, którego ta nigdy nie będzie w stanie zrozumieć w pełni. Ocaleni noszą w sobie pamięć i traumę, które ciążą, ale i promieniują na kolejne pokolenia. Nie ma bowiem wątpliwości, iż zarówno Tulli, jak i jej bohaterka, należą do pokolenia postpamięci.

W moim rozumieniu, postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka więź osobista. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość. [...] Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin (Hirisch, 2010, cyt. za: Ubertowska, 2013, 271).

Przywołana wyżej definicja postpamięci doskonale oddaje tragizm, który wpisany jest w pokolenie niejako „skazanych” na pamiętanie. Wiążąca matkę i córkę zazwyczaj uważana jest za relację wyjątkowo intymną i czułą. Okazuje się jednak, że matka, która sama nie przepracowała własnej traumy, może przekazać ją swojemu dziecku. Narracja o obozach i wojnie zdominowała życie dziewczynki, która przecież nie doświadczyła tych wydarzeń w sposób bezpośredni. Postpamięć charakteryzuje się jednak właśnie owym zapośredniczeniem

doświadczenia. Córką została zainfekowana traumą i pamięcią, które – choć nie łączą się w sposób oczywisty z jej egzystencją – zostały wtłoczone w jej „ja” wraz z momentem narodzin.

Wnioski końcowe

Magdalena Tulli nie chce, aby czytelnik podczas lektury jej powieści dokonywał łatwych utożsamień. Mówi, że *Włoskie szpilki* i *Szum* są w pewnej mierze zakorzenione w jej doświadczeniach i biografii, jednak autobiografizm nie powinien być jedynym kluczem interpretacyjnym. Tulli pokazuje, że o tym, co intymne, prywatne i niewyraźne można mówić na wiele sposobów. Pamięć nie jest wyłącznie sprawą osobistą czy rodzinną, staje się tworzywem literackim i polem wyobraźni. „Pamiętać” to także – pracować w języku, demaskować tabu. Narracje o Zagładzie, przy pomocy literatury, mogą kreować sposoby mówienia o traumie, a także, co szczególnie istotnie, łączyć, a czasami rozgraniczać, doświadczenie osobiste i wydarzenia o charakterze generacyjnym. Takich matek i córek, jak u Tulli, jest z pewnością dużo więcej, ważne jednak, aby pierwiastek indywidualności nie zagubił się w morzu uniwersalizujących narracji. Pamięć o Zagładzie to w gruncie rzeczy rekonstrukcja i dekonstrukcja świata, który dla wielu miał swój koniec w momencie przekroczenia bram obozu.

Bibliografia

- Czermińska, M. (2011). *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, Teksty Drugie, 5, 183–200.
- Dzika-Jurek, K. (2013). „Setka szarych palt”: (nie)świadomość Zagłady w powieści „Skażona” Magdaleny Tulli, Teksty Drugie, 5, 25–41.
- Głowacka, D. (2007). *Wysłuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, Teksty Drugie, 1–2, 41–59.
- Kozicka, D. (2022). *Kanon – (nie)ruchomości*, Forum Poetyki, 28–29.
- Saryusz-Wolska, M., Traba, R. (red.) (2014). *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Tabaszewska, J. (2013). *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, Pamiętnik Literacki, 4, 53–72.

- Tomczok, M. (2015). „Opowiadanie jest stałym bytu cieniem”. *Kilka uwag o kanonie Zagłady w literaturze najnowszej*, Narracje o Zagładzie, 1, 75–95.
- Tulli, M. (2006). *Skaza*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Tulli, M. (2014a). *Włoskie szpilki*, Warszawa: Wydawnictwo Nisza.
- Tulli, M. (2014b). *Szum*, Kraków: Znak.
- Tulli, M. (2017). *Jaka piękna iluzja*, Kraków: Znak.
- Tulli, M., Dąbrowska, J. (2017). *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, Kraków: Znak.
- Ubertowska, A. (2013). *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, Teksty Drugie, 4, 269–286.
- Wiegandt, E. (2013). „To” Magdaleny Tulli, *Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka*, 22 (42), 143–156.

Aleksandra Łabędzka

ORCID: 0009-0006-2814-0760

LABORATORIUM PAMIĘCI. TRAUMA I AFEKT W SPEKTAKLACH KRZYSZTOFA WARLIKOWSKIEGO

Sztuka jest laboratorium, w którym prowadzi się eksperymenty przekształcające myśl za pomocą wyobraźni w taki sposób, by wykadrować i oświetlić bolesne miejsca kultury.

(Van Alphen, 2019, 7)

Istotne dla zrozumienia spektakli w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego są sceniczne przestrzenie. Szpitale, łaźnie, poczekalnie, korytarze – na wskroś sterylne, dalekie od domowej atmosfery. Ogołacane z prywatności i intymności, boleśnie puste, kojarzone ze śmiercią, często wywołujące strach i lęk. Pozostawiające człowieka samotnego z bolesnym doświadczeniem, często zagubionego, szukającego swojej tożsamości. Wreszcie – laboratoria. Nie tylko jako element scenografii, ale również jako przestrzeń scenicznej eksploracji. Ryzykownego praktykowania i doświadczeń. Miejsce, które:

jako całość instytucjonalna jest obszarem budowania pamięci i wyciągania z niej wniosków, katalogowania światów już nieistniejących, powstałych w celu przeprowadzenia eksperymentu. Przede wszystkim jednak laboratorium jest światem niepotrafiącego z niego uciec, stale obserwowanego obiektu (Niedurny, 2016, 225).

W scenografiach Małgorzaty Szcześniak odnaleźć można powtarzające się elementy, takie jak łóżko, lustro, sedes, stół czy przezroczysta klatka-szklarnia. To właśnie ta ostatnia, zrobiona z pleksi, stanowi jedno z najbardziej charakterystycznych elementów w przestrzeniach spektakli Krzysztofa Warlikowskiego. Mająca być schronieniem dla bohaterów, jest niczym lustro weneckie dla

widzów. To właśnie w klatce-szklarni odsłaniają się największe obsesje, fobie i traumy bohaterów. Bywa, że jest ona miejscem przesłuchań, strefą zbrodni, pasażem, korytarzem, mikroszeną... A także azyłem, do którego bohaterowie pragną uciec. Nigdy jednak nie znajdują oni prywatności i intymności.

Bowiem u Warlikowskiego osamotnieni bohaterowie nigdy nie są samotni. Oprócz obserwacji przez widzów, wielokrotnie ich działaniom towarzyszą kamery, których obraz jest wyświetlany i widoczny dla publiczności. Filmowanie postaci (najczęściej z bliska) stanowi automatyczną reprodukcję wytworów pamięci i doświadczeń. Kamera jest soczewką dla widza, który może zmienić percepcję widzenia, zbliżyć się do postaci, dociec głębi prawdy.

W teatralnym laboratorium Krzysztofa Warlikowskiego scena traktowana jest jako miejsce pamięci, w którym ważną rolę odgrywają zjawiska, wydarzenia i artefakty kulturowe, w tym postaci rzeczywiste i wyobrażone (zob. Nora, 2009, 4–12). Reżyser komparatystycznie zestawia ze sobą teksty z różnych epok, inkorporując na scenie różnorodne postaci i wątki.

W *Odysei. Historii dla Hollywoodu* zdecydował się na dalekosiężne wojenne wędrówki – poczynając od homeryckiego Odysa aż do Izoldy, bohaterki tekstu Hanny Krall, odbywającej niebezpieczną tułaczkę, aby ocalić swojego męża: kobieta przebywa w więzieniu, getcie, obozie koncentracyjnym. Wreszcie po wojnie dane jest jej spotkać się ukochanym. Jednak nie jest łatwo odbudować im dawne relacje – oboje obciążeni są wojennymi traumami, lękami i zespołem stresu pourazowego. W dodatku Szajek (Mariusz Bonaszewski) nie potrafi uporać się z myślą, że nikt więcej, prócz ich dwójki, nie przeżył z rodzinnego grona.

Pewnego dnia bohater odbiera telefon od tajemniczej kobiety (Maja Komorowska), która oznajmia mu, że wie, w jaki sposób zginęła jego najmłodsza siostra. Wążąc słowa, przywołuje ona z pamięci wizerunek dziewczynki, jej dokładny wygląd i zachowanie. Kolejno przypomina sobie o kobiecie, która jej towarzyszyła, o odmowie udzielenia im azylu przez ojca (co stara się za wszelką cenę usprawiedliwić), a także o morderstwie ludzi na szkolnym placu. Wyznaje, że to właśnie od momentu rozstrzelania, kiedy to ich spojrzenia na moment się spotykały, duch zmarłej dziewczynki zamieszkał w jej ciele. Odnajdując ogłoszenie o poszukiwaniu siostry przez Szajkę, a następnie wykonując do niego telefon, tajemnicza kobieta finalnie zdradza, że od tego momentu duch dziewczynki będzie żył w nim, jego dzieciach i wnukach.

Scena ta ma podwójne znaczenie. Z jednej strony jest to opowieść o dybuku, będącym ważną figurą w wierzeniach żydowskich. Z drugiej zaś stanowi mediację pamięci pomiędzy dwoma bohaterami. Tajemnicza kobieta, dokonując powoli retrospekcji wyglądu i zachowania dziewczynki, a następnie przypominając sobie moment jej zabicia, odsłania silnie afektywną pamięć

autobiograficzną o tym wydarzeniu, a następnie dokonuje transmisji pamięci wobec Szajka. Od tego momentu zapełnia się luka wiedzy mężczyzny o (brutalnym) sposobie odejścia osoby z rodzinnego kręgu. W kontekście teorii Marianne Hirsch o postpamięci (Hirsch, 1997), scena ta również sygnalizuje, w jaki sposób doświadczenia i emocje wpływają na tożsamość następnych pokoleń. Postpamięć odnosi się do pamięci indywidualnej jednostek i grup, które nie przeżyły traumatycznych wydarzeń bezpośrednio, ale poprzez narracje rodzinne oraz przekazy kulturowe są nimi naznaczone.

Nie ulega wątpliwości, że dzieci rodziców bezpośrednio dotkniętych zbiorową traumą odziedziczyły strasliwą, nieznaną i niepoznawalną przeszłość, której ich rodzice mieli nie przeżyć. [...] Są one ukształtowane przez dziecięcą konsternację i odpowiedzialność, przez pragnienie naprawy i przez świadomość, że moje własne istnienie może być formą kompensacji niewyobrażalnej straty. Utrata rodziny, domu, poczucia przynależności i bezpieczeństwa w świecie „spływa krwią” z jednego pokolenia na drugie (Hirsch, 2020, 21).

Przywołać można tu również badania Jana Assmanna o pamięci o komunikacyjnej (Assmann, 2008), opierającej się na bezpośrednich interakcjach międzyludzkich, gdzie wyobrażenia i narracje o przeszłości rodziny potrafią sięgać do 3–4 pokoleń (80–100 lat) wstecz. Według badacza, po czterdziestu latach następuje ożywienie przekazywanych wspomnień. Kolejne generacje, poprzez narrację, wizualizację, empatyzację i odtwarzanie wspomnień, uruchamiają mechanizm przemieszczania (transfer) pamięci na następne pokolenia, co powoduje stały obieg (często traumatycznych) wspomnień pomiędzy kręgami rodzinnymi. Dlatego też wyznanie tajemniczej kobiety, że od tego momentu duch dziewczynki będzie żył w potomkach mężczyzny, jest nie tylko zapowiedzą wspomnianego wcześniej dybuka, ale również znakiem przeniesienia traumy na dzieci i wnuki, będących naznaczonymi śladami przeszłości, mimo że nie doświadczyły jej osobiście.

To właśnie temat Zagłady i jej wpływ na pokolenia jest jednym z najpopularniejszych motywów spektakli Warlikowskiego. Pamięć o wojnie jest podkreślana przez rozgrywające się na scenie wydarzenia, postacie czy poprzez rekwizyty – często minimalistyczne, tak jak w *Elizabeth Costello*, gdzie egzemplarz wydania *Mausa* Spiegelmana jest w milczeniu czytany przez Paula Westa (Andrzej Chyra), autora książki *Godzinki hrabiego von Stauffenberga*. Spektakl jest inscenizacją książki J. M. Coetzego o tym samym tytule, będącej mikroesejami z fikcyjną pisarką w roli głównej.

Jednym z najważniejszych momentów przedstawienia jest scena, w którym Costello (Małgorzata Ostaszewska) tuż przed występem na konferencji

poświęconej złu w sztuce decyduje się podejść do Paula Westa z prośbą o niebranie jej uwag zbyt osobiście – ponieważ to właśnie jego książka stanowi temat jej mowy. Z delikatnej, nieco podenerwowanej i uległej bohaterki następnie przeistacza się w poważną, bezkompromisową kobietę, która wygłasza emocjonalną prelekcję, podczas której zarzuci pisarzowi pornografię cierpienia. Wyrazi przy tym moralne obrzydzenie i zaniepokojenie sposobem opisywania tortur zadawanych spiskowcom przeciwko Hitlerowi. Tak jak Paul West, Elizabeth Costello doskonale wie, jakie chwytty zastosować, aby przykuć uwagę swoich odbiorców. Nie bez powodu używa analogii niemieckich obozów koncentracyjnych do cierpienia zwierząt idących na rzeź. Wielokrotnie w swoich wypowiedziach, prelekcjach i seminariach przedstawionych w spektaklu skupia się na obrazowym opisie życia oraz śmierci różnorodnych istot mniejszych – jest aktywną głosicielką obrony ich praw. Tym razem jednak nie spotyka się ze zbyt ciepłym przyjęciem wygłoszonego referatu. Silne poczucie dyskomfortu, połączone ze wcześniejszym oskarżeniem Westa o konszachty z diabłem, powoduje, że pisarka dokonuje projekcji zła we własnym umyśle (kilkanaście lat temu była ofiarą przemocy seksualnej). Dlatego też, po skończeniu przemowy, szybko udaje się do toalety, gdzie odizolowana od innych osób, doznaje ataku paniki. Nie mogąc oddychać, drapiąc się po ciele i zdejmując ubranie, finalnie podchodzi do zbliżającej się do niej kamery i decyduje się opisać historię, w której doświadczyła przemocy. W ten sposób, artykułując przeszłość, dokonuje reprezentacji pamięci, оголаcając się nie tylko z ubrania, ale również z intymnych szczegółów jej życia.

Choć czytelnicy i widzowie nie znają pełnej biografii Elizabeth Costello (książka i inscenizacja składają się przede wszystkim z prelekcji wygłaszanych przez pisarkę na uniwersytetach), zauważyć można, że w jej wypowiedziach dominują tematy skupione na cierpieniu i niesprawiedliwości – są to przede wszystkim wątki eksterminowanych ludów czy zabijania zwierząt. Uznać można, że doznania traum i afektów stają się dla pisarki katalizatorem do podjęcia działań w sprawie osób i stworzeń, którym odebrano głos. Wygłaszając mowy na konferencjach i seminariach, doznaje silnych emocji – wielokrotnie zabierając głos odczuwa wewnętrzne pobudzenie. Podobnie jest również wtedy, gdy dzwoni do syna (Jacek Poniedziałek) w środku nocy, aby poinformować go o swoim pomysle. Polegać miałby on na stworzeniu szklanych rzeźni w celu uświadomienia społeczeństwa o procesie zabijania zwierząt.

Tworząc bilans spektakli w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, warto zauważyć, jak ważna jest dla niego figura Elizabeth Costello. Po raz pierwszy pojawia się ona w *(A)polloni*, by następnie powrócić w większości kolejnych projektów teatralnych tego reżysera. To właśnie w spektaklu z 2009 roku

wybrzmiewa jeden z jej pierwszych wykładów dotyczących śmierci zwierząt. Inscenizacja, łącząc ze sobą wątki mitologiczne z historią Holocaustu, opowiada o ofiarowaniu i ofiarności. Katach i cierpiętnikach. A przede wszystkim o międzypokoleniowych traumach – spadkach po rodzicach i dziadkach. To także opowieść o kobietach: każda z bohaterek (*A*)*polloni* poświęca swoje życie dla innych. Ifigenia (Magdalena Popławska) przed wojną trojańską ma zostać złożona w ofierze bogom. Alkestis (Magdalena Cielecka) decyduje się umrzeć za swojego męża, aby zapewnić mu nieśmiertelność. Zaś ciężarna Apolonia (Magdalena Cielecka) zostaje zamordowana przez nazistów za ukrywanie w domu Żydów.

Spektakl rozgrywa się na wielopoziomowej konstrukcji, składającej się z licznych mikro i makro historii, pamięci zbiorowej i indywidualnej, a także postpamięci. Momentem kulminacyjnym spektaklu jest scena przyznania tytułowej bohaterce pośmiertnego medalu Sprawiedliwej Wśród Narodów Świata. Niespodziewanie uroczystość zamienia się w konfrontację między bohaterami, zwłaszcza pomiędzy Ryfką (Ewa Dałkowska) a Sławkiem (Marek Kalita). Każdy z nich posiada inną pamięć o tym wydarzeniu, każdy wykreował swoją własną prawdę. Ona jest wdzięczna za uratowanie jej życia, on zaś nie potrafi zrozumieć ostatniej decyzji matki. Dyskusji bohaterów przysłuchuje się Wnuk (Tomasz Tyndyk/Piotr Polak), który w momencie opowieści Sławka o zabójstwie matki, powoli dokonuje retrospekcji podobnego wydarzenia z własnego życia. Opowieść o rozkazie oddania strzału w stronę Apolonii nasuwa mu wspomnienie o zakrwawionej twarzy innej kobiety, do której sam musiał strzelić jako izraelski żołnierz. W ten sposób wyartykułowany zostaje nieprzerwalny łańcuch wojennych zbrodni.

Warlikowski projektuje wizję pamięci traumatycznej, która dlatego, że jest wszechogarniająca, ulega systematycznemu ograniczeniu i stłumieniu. Powstaje tym samym obraz błędnego koła traumatycznego doświadczenia, ewokującego wydarzenie, które stanowić będą traumę dla nowych pokoleń (Bryś, 2013, 398).

U Krzysztofa Warlikowskiego granica pomiędzy sceną a widownią najczęściej jest zatarta. Wielokrotnie bohaterowie siadają tyłem do publiczności, przedłużając jednocześnie strefę przeznaczoną dla widzów i przyglądają się prezentowanej na scenie akcji. Bywa, że następuje zamiana ról – to publiczność jest obserwowana przez aktorów (w spektaklu *Końciec* kamera zaczyna również filmować osoby zgromadzone na widowni). Teatralna przestrzeń staje się miejscem pamięci zbiorowej, przenoszenia i projekcji traum oraz afektów.

Według teorii Ernsta van Alphen'a afekt rozgrywa się w ścisłej relacji pomiędzy widzem (posiadającym własny багаż doświadczeń, wrażliwość kulturową,

społeczną i historyczną) a pracą artystyczną – w tym przypadku spektaklem teatralnym (Nader, 2014, 24, za: Van Alphen, 2008, 23–29). Sztuka nie pełni wyłącznie funkcji reprezentatywnej, nie dostarcza jedynie treści i komunikatów, ale jest także niezbędna do wzbudzania doznań oraz wytwarzania różnorodnych doświadczeń. Wykorzystane takie mechanizmy, jak m.in. interakcje z publicznością, scenografia, dźwiękowość czy tempo i rytm spektaklu stanowią znaczącą siłę napędową w odbiorze widowiska.

W pracach reżysera nic nie przeszkadza w mediatyzacji pamięci między widzami a postaciami, nie ma granic w odczuwaniu silnych uczuć czy emocji. Za najczęstsze motywy związane z traumami i afektami w spektaklach Warlikowskiego wskazać można doświadczenia związane z wojnami, ale również te powiązane z zaburzeniami stresowymi, przeżytą żałobą, doznaniem przemocy, wypadkami czy porzuceniem. Bohaterowie wielokrotnie odczuwają stany depresyjne, nadmierne poczucie winy, impulsywność, a ich zachowania bywają obsesyjne i lękowe. Doświadczają również ciągłych retrospekcji własnych (i cudzych) doświadczeń. Znosząc barierę pomiędzy widownią a sceną, reżyser daje dodatkową przestrzeń na doświadczenie medium pamięci – na jej magazynowanie, cyrkulację i wywoływanie emocji umożliwiających odtworzenie wspomnień (zob. Potasińska, 2017, 25–48; Erll, 2009, 211–247). Fizyczna obecność aktorów, a przy tym dwukierunkowa interakcja (widz-aktor, aktor-widz) dodatkowo wzmacnia emocjonalne i afektywne doświadczenia zebranych na sali osób, wytwarza bardzo silne, spontaniczne oraz wyraźne reakcje na wydarzenia mające miejsce na scenie.

Bibliografia

- Assman, A. (2013). *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bryś, M. (2013). *Przeskok wyobraźni*, Slovenské divadlo, 61 (04), 393–399.
- Erll, A. (2009). *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Perspektywa niemiecka*, M. Saryusz-Wolska (red.), Kraków: Universitas, 211–247.
- Erll, A. (2018). *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fazan, K. (2014). *Czego chce film na scenie? Analiza trzech przypadków*, Kwartalnik Filmowy, 87–88, 114–126.

- Figzał-Janikowska, M. (2021). *(Nie)śmiertelność – recenzja*, Didaskalia, Gazeta Teatralna, 163/164, 354–368.
- Hirsch M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Massachusetts)–London: Harvard University Press.
- Hirsch M. (2011). *Pokolenie postpamięci*, Didaskalia, Gazeta Teatralna, 105, 28–36.
- Hirsch, M. (2020). *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie (fragmenty)*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci* Zagłady, P. Piszczatowski (red.), Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 16–65.
- Kasztelan, M. (2012). *Fenomen pamięci zbiorowej*, Gremium. Studies in History, Culture and Politics, 6, 185–198.
- Lorek-Jezińska, E. (2018). *Rocznicowe mobilizacje pamięci. Międzypokoleniowe projekty teatralne a trauma kulturowa*, Teksty Drugie, 4, 152–169.
- Nader, L. (2014). *Afektywna historia sztuki*, Teksty Drugie, 1, 14–40.
- Niedurny, K. (2016). *Laboratorium człowieka Małgorzaty Szczęśniak*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii: problemy, sylwetki, rozmowy*, K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska (red.), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 223–230.
- Nora, P. (2009). *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, Archiwum, 2, 4–12.
- Potasińska, P. (2017). *„Jak pisarze pamiętają?” – teorie badań nad pamięcią a praktyka literacka*, [w:] *Świadectwa pamięci w kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad (red.), Białystok: Alter Studio, 25–49.
- Semenowicz, D. (2011). *Przeoczone spotkanie. (A)pollonia Krzysztofa Warlikowskiego*, Didaskalia, Gazeta Teatralna, 102, 82–84.
- Van Alphen, E. (2008). *Affective Operations of Art and Literature*, RES: Anthropology and Aesthetics, 53 (1), 20–30.
- Van Alphen, E. (2019). *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wójcicka, M. (2015). *Media i nośniki pamięci zbiorowej w praktykach wcielania i zapisu*, Forum Socjologiczne, 6, 299–315.

Dorota Magda

ORCID: 0009-0003-9395-9180

PAMIĘĆ O OJCZYŹNIE, JĘZYKU OJCZYSTYM I WŁASNEJ TOŻSAMOŚCI NA EMIGRACJI NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI ZŁAP ZAJĄCA LANY BASTAŚIĆ

Wstęp

Jednym z ważniejszych interdyscyplinarnych tematów refleksji nad kulturą współczesną jest zagadnienie pamięci, która stanowi przedmiot zainteresowania literatury niemal od początku jej istnienia. Rozwój badań socjologiczno-kulturowych w tej dziedzinie spowodował, że problematyka potencjalnych związków istniejących pomiędzy literaturą a pamięcią, a zwłaszcza pamięcią kulturową, stała się w ostatnich latach przedmiotem intensywnych badań i wzmożonych dyskusji.

We współczesnej socjologii wyróżnia się pojęcie *pamięci zbiorowej* oraz *pamięci kulturowej* będących zjawiskami zarówno kulturowymi, jak i językowymi. Pamięć zbiorowa to: „podzielane przez członków grupy społecznej wyobrażenia dotyczące jej przeszłości” (Saryusz-Wolska, 2014, 346). Do świata nauki termin ten został wprowadzony przez francuskiego socjologa Maurice’a Halbwachsa (1877–1945), który dowodził, że ludzkie wspomnienia są spójne i jednorodne tylko w obrębie grup społecznych, których są członkami, tj. rodzina, wspólnota wyznaniowa, grupa zawodowa czy klasa społeczna. Zgodnie z przedstawioną przez francuskiego uczonego teorią zarówno treść pamięci indywidualnej (autobiograficznej), czyli tej, która pochodzi z osobistego doświadczenia człowieka, jak i pamięci historycznej, czyli zbiorowej, kształtowana jest przez daną grupę społeczną. Proces ten zachodzi przy użyciu języka, który określa ramy czasowe i przestrzenne określonych wspomnień. Choć pojęcie pamięci zbiorowej pojawiło się w obiegu naukowym na początku XX wieku,

to gwałtowny wzrost zainteresowania naukowców tą tematyką odnotowuje się dopiero od lat 70. XX wieku. Stało się tak za sprawą nie tylko przemian kulturowych i językowych w ówczesnej humanistyce, ale i transformacji politycznych, które skutkowały nasilonymi ruchami migracyjnymi społeczeństw, i – co za tym idzie – konfliktami tożsamościowymi jednostki i całych grup społecznych (Saryusz-Wolska, 2014, 348).

Rodzajem pamięci zbiorowej jest pamięć kulturowa, która istnieje ponad nią i jest utrwalona w piśmie, tekstach kultury, mediach, instytucjach, rytuałach itp. Pojęcie pamięci kulturowej do języka nauki wprowadził w latach 80. XX wieku niemiecki historyk Jan Assmann, a badania na jej temat kontynuowała i rozwinęła w swoich pracach jego żona Aleida Assmann (Saryusz-Wolska, 2014, 337). W teorii przedmiotu pamięć kulturowa definiowana jest w opozycji do pamięci komunikacyjnej, która ma ograniczony zasięg czasowy (do czterech pokoleń wstecz) i która jest przekazywana najczęściej werbalnie, z pokolenia na pokolenie. Pamięć kulturowa pojawia się w momencie, gdy zanikną relacje ustne, a jej forma przekazu wymaga instytucjonalizacji oraz materializacji za pomocą tzw. mediów lub nośników pamięci. Zasadniczą funkcją pamięci kulturowej jest transformacja historii faktycznej w zapamiętaną, czyli w mīt stanowiący określone wyobrażenie na temat ludzi, minionych wydarzeń oraz rzeczywistości, w której żyje dana zbiorowość. Istotę tych kolektywnych wyobrażeń istniejących w powszechnej świadomości przekazuje, natomiast, literatura (Preljević, 2005, 129).

W niniejszym tekście zagadnienie pamięci jako źródła określonych wartości w kontekście tożsamości narodowej i indywidualnej mieszkańców byłej Jugosławii kształtującej się na emigracji, zostanie zobrazowane na przykładzie powieści obyczajowej *Złap zająca* (2023) post-jugosłowiańskiej pisarki Lany Bastašić, która ze względu na mnogość wątków podyktowanych autobiograficznymi refleksjami autorki zaliczana jest do gatunku tzw. autofikcji literackiej. Utwór przybiera formę opowieści-metafory, w której wspomnienia o utraconej tożsamości oraz dawno zapomnianej ojczyźnie ukazane są z perspektywy wieloletniego życia na obczyźnie, gdzie pamięć o kraju pochodzenia przechodzi w sferę mglistych wspomnień zniekształconych przez czas i obcą kulturę (Svirčev, 2019, 178).

Lana Bastašić a problematyka nieokreśloności tożsamości

Lana Bastašić urodziła się w 1986 roku w serbskiej rodzinie w Zagrzebiu. Dorastała w Banjaluce, studiowała w Belgradzie, a po studiach wyjechała do Barcelony, gdzie zerwała wszelkie kontakty i więzi łączące ją z jej rodziną

Bośnią. Doświadczenie wojny oraz wieloletniej emigracji (oraz pseudo-emigracji¹) odzwierciedla się w prozie, którą pisze. Wojna domowa w Jugosławii oraz powojenna emigracja zdają się punktem zwrotnym w biografii autorki nadającym kształt nie tylko jej dalszemu życiu, ale i całej twórczości (Hadżizukić, 2019, 16).

Konflikt zbrojny w Jugosławii wybuchł, gdy pisarka miała zaledwie sześć lat. Wydarzenia z lat 90. XX wieku widziała i zapamiętała oczami dziecka, które obserwuje i interpretuje świat poprzez obrazy, a nie definicje. Pograżoną w powojennym kryzysie polityczno-ekonomicznym ojczyznę opuściła już jako dorosła kobieta. Celem jej emigracji stała się Barcelona, gdzie w ramach adaptacji do nowego środowiska i obcej kultury zerwała wszelkie więzi, również te językowe, łączące ją z krajem jej pochodzenia. Głęboko ukryte i dawno wyparte wspomnienia dzieciństwa, domu i ojczyzny powróciły jednak do jej życia wiele lat później w postaci problemów z bezsennością i nocnych koszmarów, o których Bastašić pisze w posłowie *Złap zającą*:

U ljeto 2014. prestala sam da spavam. Vratili su se stari košmari [...]. Vratila mi se paraliza sna. Gledala sam, u pola noći, kako prema meni hoda čovek-senka, a ja ne mogu da se pomjerim. Vratilo mi se i mesečarenje. Bivši mi je govorio da noću sedim na ivici kreveta, gledam kroz prozor u našu malu baštu, i razgovaram s nekim. A moje prvo pitanje bilo je: Na ko jeziku? Plašila sam se svog jezika u tom trenucima, bio je stranac u našoj spavaćoj sobi, dokaz da će neki dio mene zauvijek biti neprohodan u tom gradu. Radije bih da mjesečarim na katalonskom, rekla sam mu. Ne mogu da se plašim na katalonskom. Strah je za mene srpsko-hrvatski [...]. Košmari su mi smešteni u isti režanj gdje i Balkan² (Bastašić, 2018, 231).

¹ Pojęcie pseudo-emigracji odnosi się do zjawiska migracji mieszkańców Jugosławii pomiędzy poszczególnymi jej republikami. Tzw. pseudo-emigracja stała się przedmiotem dyskusji i rozważań po wojnie domowej w Jugosławii w latach 1991–1995, gdy SFRJ rozpadła się na sześć niepodległych, narodowych państw, a jej obywatelom zostały odgórnie narzucone nowe tożsamości narodowe, często odpowiadające ich aktualnemu miejscu zamieszkania. W rezultacie znaczna część artystów, którzy żyli i tworzyli w przestrzeni na granicy kultur i narodów opowiedziała się za koncepcją „nieprzynależności”, rezygnując w ten sposób z samoidentyfikacji w jakichkolwiek kategoriach narodowych.

² Latem 2014 roku przestałam spać. Wróciły dawne koszmary [...]. Wrócił paraliż seny. Patrzyłam, jak w środku nocy zbliża się do mnie człowiek-cień i nie mogłam się ruszyć. Wróciło lunatykowanie. Mój były opowiadał mi, że w nocy siadałam na skraju łóżka, wyglądam przez okno wychodzące na nasz mały ogródek i z kimś rozmawiam. Moje pierwsze pytanie brzmiało: w jakim języku? W tamtych chwilach bałam się

Wspomniany przez autorkę *człowiek-cień* stanowi metaforę języka ojczystego, którego autorka wyrzekła się na emigracji. *Człowiek-cień* symbolizuje również wszystkie negatywne doświadczenia i wspomnienia pisarki związane z dzieciństwem w cieniu wojny na Bałkanach, które z perspektywy dorosłej osoby nabrały prawdziwego, pozbawionego dziecięcego filtra znaczenia. Niedorzeczność tych retrospekcji wywołała w autorce literackie skojarzenie, które stało się główną inspiracją dla powieści *Złap zająca*: „Zemlja čuda – šta je to jebote?”³ (Bastašić, 2019).

Bastašić w posłowiu utworu wyznaje również, że podczas bezsennych nocy zaczęła pisać, aby oswoić ciemność i zająć czymś ręce. Z czasem luźne zapiski przekształciły się w zarys powieści, której główną bohaterką stała się ojczyzna pisarki – Bośnia. Ponieważ jednak ze wspomnień o niej w pamięci autorki pozostały jedynie niewyraźne obrazy z czasów dzieciństwa, zdecydowała, że pokaże ją jako osobę *człowieka-cienia* – który od dłuższego czasu odwiedza ją w nocy. W ten sposób koszmar senny zamienił się w jedną z dwóch głównych bohaterek powieści *Lejlę* personifikującą wypartą z pamięci ojczyznę pisarki. Siebie, natomiast, Bastašić ukryła pod postacią Sary – zmagającej się z kryzysem tożsamości kobiety-emigrantki, która w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie „kim jestem?” wyrusza wraz z Lejlą w podróż przez Bośnię, która zamienia się w metaforyczną drogę do własnych korzeni, czasów dzieciństwa i wspomnień z ogarniętej wojną Jugosławii. Pamięć o kraju pochodzenia i kultywowanych w nim wartościach przywoływana jest perspektywy wieloletniej emigracji, gdzie dotychczasowa tożsamość pisarki zdążyła się przemodelować pod wpływem drugiej kultury i innego języka (Svirčev, 2019, 179).

Jugosławia jako wymaginowany świat przeszłości

Na wszystkich etapach podróży głównych bohaterek przez Bałkany pojawia się jako tło lub istotny kontekst językowo-kulturowy obraz socjalistycznej Jugosławii, do którego – z uwagi na problematykę pamięci i tożsamości obu kobiet będących przedstawicielkami narodu jugosłowiańskiego - trzeba się odnieść.

swojego języka, był nieznanym w naszej sypialni, dowodem na to, że jakaś część mnie zawsze będzie obca w tym mieście. Wolałabym lunatykować po katalońsku, powiedziałam mu. Nie umiem się bać po katalońsku. Strach jest dla mnie serbsko-chorwacki. [...]. Koszmaram mam umiejscowione w tym samym płacie, co Bałkany (tłum. własne – D. M.).

³ Kraina czarów – co to ma być do cholery? (tłum. własne – D. M.).

Kwestia przynależności narodowej mieszkańców południowej Słowiańszczyzny stanowi nierozwiązany problem od czasów ich wyzwolenia spod osmańskiej okupacji na początku XX wieku do dziś. Obywatele byłej Jugosławii zmieniali państwa, ustroje polityczne i narodowości, nie ruszając się z miejsca, w którym żyli. To właśnie problem tożsamości narodowej, religijnej i etnicznej stał się jedną z przyczyn wojny domowej i rozpadu SFRJ w latach 90. XX wieku (Hasanović, Spahić, 2022, 83). W tym miejscu nasuwa się naturalne pytanie dotyczące stosunku byłych Jugosłowian do reżimowego państwa, jakim była Jugosławia oraz tożsamości narodowej, jaką po rozpadzie SFRJ przyjęli. W rozumieniu pojęcia tożsamości istotne są jej dwa aspekty: pamięć własnej przeszłości i świadome przewidywanie przyszłości tworzące poczucie ciągłości istnienia oraz dostrzeganie odmienności i świadome rozróżnianie kategorii *my* i *inni* (Jastrzębska-Golonka, 2017, 315). Tadeusz Czekalski (2009) we wprowadzeniu do biografii marszałka Józefa Broz Tity *Tito. Zagadka stulecia* napisanej przez serbskiego dziennikarza i publicystę Pero Simicia zauważa:

Wizja Jugosławii jako kraju względnie zamożnego, a co najważniejsze spokojnego i stabilnego, skłaniała do budowania tożsamości hybrydowej: tożsamości osób identyfikujących się jako Jugosłowianie, ale w oderwaniu od tradycyjnych pojęć etnicznych. Ona też najpełniej wyrażała propagandową wizję Jugosławii zawartą w sloganie bratstvo i jedinstvo (braterstwo i jedność) (Czekalski, 2009, 9).

Powyższa uwaga dotyczy jednak pokolenia tych Jugosłowian, którzy nie doświadczyli lub nie pamiętali wojny, a swoją jugosłowiańską tożsamość budowali na znanych z historii motywach separatystycznych i nacjonalistycznych oraz na kulcie Tity (tzw. *titoizm*), który przybrał na sile po śmierci marszałka w 1980 roku i stał się jednym z ważniejszych elementów tzw. *jugonostalgii*, która wraz z kultem wodza tworzyła odrębną kategorię tożsamościotwórczą wśród Jugosłowian w ostatnich dekadach XX wieku. Jugonostalgia, jako zjawisko kulturowe i postawa społeczna idealizująca ogólną sytuację gospodarczą, kulturową i polityczną w socjalistycznej Jugosławii, oscyluje między skomplikowaną przeszłością (problemy wynikające przede wszystkim z wielokulturowości i wielonarodowości SFRJ) a współczesnością, która nie spełnia oczekiwań (Jastrzębska-Golonka, 2017, 318).

Maria Czempeka-Wewióra (2011) opisując sposoby budowania i ujednolicania tożsamości za pomocą pamięci wyszczególnia: memorializację teraźniejszości, wspólnotę wspomnień rodzinnych, pomijanie niechcianej przeszłości, błędy pamięci (interferencja, przekształcanie) oraz odcinanie się od tożsamości niespójnej z aktualnym obrazem siebie. Odnosząc powyższe do analizowanej problematyki tożsamości Jugosłowian, można uznać, że tworzy się ona

poprzez memorializację teraźniejszości, wspólnotę wspomnień rodzinnych oraz pomijanie niechcianej przeszłości. Należy jednak mieć na uwadze, że dotyczy to tego pokolenia Jugosłowian, które wyrosło w duchu titoizmu i jugonostalgii. Lana Bastašić, natomiast, reprezentuje młode pokolenie post-Jugosłowian, którzy urodzili się w ostatnich latach istnienia SFRJ, w czasach nasilającego się nacjonalizmu, pogłębiającego się kryzysu gospodarczego i narastających napięć pomiędzy poszczególnymi narodami jugosłowiańskimi. Jest to pokolenie osób, które obrazy Jugosławii przywołuje z odległych, zniekształconych wspomnień (jeśli takie w ogóle się zachowały), subiektywnych opowieści snutych przez starszych członków rodziny oraz, co najważniejsze, przez pryzmat negatywnych doświadczeń lat 90. Pokolenie Lany Bastašić jest dalekie od jugonostalgii – nie idealizuje upadłej ojczyzny, lecz obwinia ją za wszelkie zło, które nastąpiło na skutek jej rozpadu.

Autorka *Złap zająca* swój osobisty komentarz na temat własnej ojczyzny wyraża kreując postać literacką Lejli, która w utworze personifikuje Bośnię. Lejla przedstawiona jest jako osoba, która budzi skrajnie ambiwalentne emocje. Z jednej strony wzbudza współczucie, ponieważ sprawia wrażenie ofiary przemocy – jest posiniaczona, bezpłodna i zakrwawiona. Została zmuszona do zmiany imienia i nazwiska, a jej tożsamość narzucana jest jej przez innych w zależności od danej sytuacji. Bastašić pokazuje ją jako kobietę upadłą, autodestrukcyjną, w tanim ubraniu i odpustowym makijażu, bez planów na przyszłość i jakiegokolwiek wiary w swoje możliwości. Jednocześnie, jednak, Lejla odpycha i irytuje. Jest zarozumiała, kapryśna i roszczeniowa. Czerpie radość z umniejszania wartości innych. Zachowuje się arogancko i egoistycznie. Narratorka powieści – Sara czuje się przy niej nieistotna i bezwartościowa, a mimo to nie potrafi bez niej żyć, stale ulegając jej dzikiej i nieokiełznanej energii, która wzbudza w niej jednocześnie podziw i niechęć (Krajišnik, 2018).

Bośnia Lany Bastašić to, zatem, miejsce prymitywne, zacofane i toksyczne. Sara się jej wstydzi, nie przyznaje się do niej, wypiera się wszystkiego, co jest z nią związane. A mimo to, coś ją stale do niej przyciąga. Narratorka porównuje powrót do ojczyzny po ponad dekadzie emigracji do powrotu do nałogu narkotykowego: „To jakbym wróciła do heroiny” (Bastašić, 2023, 35). Opisuje Bośnię jako piętno, które człowiek nosi w sobie i od którego nie potrafi się uwolnić, pomimo prób i starań.

Ambiwalentny oraz pełen goryczy i krytycyzmu stosunek autorki do kraju jej pochodzenia można również zauważyć na przykładzie imienia, które Bastašić nadała jednej z głównych bohaterek. *Lejla* w języku arabskim oznacza *noc*. Mrok i ciemność stanowią jeden z najważniejszych motywów utworu, będący metaforą wojny i traumy wojennej. Autorka – kobieta o tożsamości utraconej

na skutek rozpadu Jugosławii oraz wieloletniej emigracji, utożsamia się w ten sposób z Bośnią – krajem, który spłynął krwią i którego tożsamość najpierw, na skutek upadku SFRJ, została mu odebrana, a następnie, po utworzeniu niepodległej Federacji Bośni i Hercegowiny, odgórnie narzucona (Vrbavac, 2018, 46).

Lejla śpiewała, a ja się śmiałam, jakby nie czekało nas nic trudnego. Ale ona tam była, chociaż o tym nie mówiłyśmy. Ciemność u wylotu tunelu, niezmienna, nieunikniona. Zimny dół pośrodku naszej drogi. Umiejętnie skrywany wrzód. Banja Luka (Bastašić, 2023, 171).

Gorzkie uczucia, którymi autorka *Złap zająca* darzy swoje rodzinne miasto – Banjalukę oraz całą Bośnię uwidaczniają również na skutek zestawienia jej w powieści z obrazem Irlandii – kraju, do którego wyemigrowała Sara. Irlandia symbolizuje w utworze cywilizowany, zachodni świat, oazę klasyki literatury i wysokiej kultury, ojczyznę Jamesa Joyce’a i jego bohaterów literackich. Sara na emigracji w Dublinie odcięła się od swoich bośniackich korzeni i zbudowała sobie nową, europejską, nieskażoną Bałkanami tożsamość. Zestawiając w przedstawionej historii oba kraje, Bastašić wprowadza do powieści również rozważania na temat definicji *domu*. Sara przez kilkanaście lat była przekonana, że jest nim Dublin. Pewność ta zachwiała się jednak w momencie, gdy po latach milczenia odezwała się do niej Lejla, prosząc ją, by przyjechała „do domu”, czyli na Bałkany, pomóc jej w poszukiwaniu jej przed laty zaginionego brata – Armina. Autorka problematyzuje w ten sposób kwestię możliwości zerwania więzi z własnymi korzeniami oraz odrzucenia tożsamości zbudowanej na bazie miejsca pochodzenia i wszelkich wartości z nim związanych (Ilić-Mladenović, 2019).

Muszę jechać do domu – powiedziałam wreszcie. *Home*. Byliśmy razem już sześć lat, nie powinnam była tego mówić. *Home* to było nasze mieszkanie, nasze książki, nasze łóżko z wyprofilowanymi poduszkami, nasz zepsuty prysznic, kaczuszka na kafelku w łazience, rysy na parkiecie. Nawet ten goły facet za naszym oknem. *Home* to nie Bośnia. Bośnia to co innego. Zardzewiała kotwica w jakimś zapaskudzonym morzu. Aplikujesz sobie solidną dawkę tęcza, chociaż minęło już tyle lat (Bastašić, 2023, 39).

Sara przyjmuje tak wyjątkowo nieobiektywny i krytyczny stosunek wobec Bośni i wszystkiego, co bośniackie z dwóch powodów. Po pierwsze, jest rozczarowana Jugosławią i ma żal do niej za to, do czego popchnęła Jugosłowian w ostatnich latach swojego istnienia. Po drugie, natomiast, obraz ojczyzny zapisany w jej pamięci ulega negatywnemu zniekształceniu i wypaczeniu na skutek mimowolnego porównywania go z warunkami życia w Irlandii. Jugosławia na

tym etapie życia bohaterki stanowi jedynie wyimaginowany świat przeszłości utrwalony w mglistych, dziecięcych wspomnieniach, które przywoływane z perspektywy życia w Dublinie, uwypuklają jej wady i niedoskonałości. Zła i rozczarowana własną ojczyzną Sara dokłada wszelkich starań, aby stworzyć i utrzymać dystans między sobą i Bośnią:

Nie pamiętałam już smaku naszej kawy, bośniackiej kawy, tureckiej kawy, domowej kawy – jakkolwiek ją byśmy nazwali, smak był ten sam. W Dublinie piłam podwójne espresso, między mną a ziarnami istniał dystans, cała maszynieria, której celem było zabić pamięć o kraju, z którego kawa wyrosła. [...] Ale filizanka w Mostarze doczekała mnie niczym dumna praczka swoją rozwiązłą córkę, która wraca do domu z hulanki: przypominałam sobie, skąd pochodzę i gdzie jest moje miejsce. To była kawa, a nie droga pocztówka z Kolumbii (Bastašić, 2023, 83).

Bastašić w powieści *Złap zająca* krytykuje przede wszystkim Bośnię powojenną, już niepodległą, pogrążoną w chaosie politycznym, nękaną kryzysem ekonomicznym, skorumpowaną i nienadającą się do życia. W tekście można jednak zauważyć również nutę ironii i wyrzutu skierowaną w stronę socjalistycznej Jugosławii, którą zarówno pisarka, jak i jej bohaterka literacka doświadczyły jako małe dzieci. W odróżnieniu od starszego pokolenia Jugosłowian, które dumnie hołdowało swojej ojczyźnie i jej przywódcy – marszałkowi Ticie, Lana Bastašić wprost wyśmiewa sens istnienia i wszelkie wartości, a zwłaszcza ideę *bratstva i jedinstva*, którym Jugosławia oddawała cześć. Robi to m.in. wysyłając bohaterki swojej powieści do bośniackiego miasta Jajce, gdzie kobiety odwiedzają Muzeum AVNOJ-u⁴. Lejla, dotychczas entuzjastyczna i podekscytowana podróżą, w muzeum staje się smutna i zamyślona. Spogląda na zdjęcia i wywieszone flagi wszystkich republik SFRJ z rozczarowaniem, jakby

⁴ 29 listopada 1943 roku w Jajcach odbyła się druga sesja AVNOJ. AVNOJ, czyli Antyfaszystowska Rada Wyzwolenia Narodowego Jugosławii (*Antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Jugoslavije*), była organizacją polityczną zrzeszającą komitety narodowowyzwoleńcze, która zarządzała kontrolowanymi przez nią terytoriami podczas II wojny światowej. Podczas jej drugiej sesji w bośniackim mieście Jajce powołano państwo federalne Jugosławia, w skład którego weszło pięć narodów: Serbowie, Chorwaci, Słoweńcy, Macedończycy i Czarnogórcy zrzeszonych w sześciu jednostkach federalnych: Serbii, Chorwacji, Słowenii, Macedonii, Czarnogórze i Bośni. Na tym samym spotkaniu został utworzony Narodowy Komitet Wyzwolenia Jugosławii, a królowi Piotrowi II Karadziordziewiciowi i jego rządowi na uchodźstwie zakazano powrotu do kraju do czasu ustalenia w referendum ustroju państwowego nowo powstałej Jugosławii.

czegoś szukała i nie znalazła. Przechadzając się ponuro między eksponatami, gwizdże *Międzynarodówkę* – rewolucyjny hymn socjalistów. Jajce symbolizują w powieści narodziny socjalistycznej Jugosławii, a rozzarowana Lejla zastanawiająca się w Muzeum AVNOJ-u nad celem własnej egzystencji ponownie utożsamia się z Bośnią poszukującą sensu istnienia Jugosławii.

Wpatrywała się w całą tę pustkę zawiedziona. Coś tu przecież powinno być. Była podekscytowana, zanim weszliśmy. Próbowala zagwizdać „Międzynarodówkę”. [...] Dla Lejli przeszłość zdawała się tak samo ważna, jak wyrzucone tampony gdzieś w tyle za nami. Jeśli nie jest przed nią, nie nadchodzi, to po co tracić energię? A jednak istniała jakaś historia, w którą uwierzyła i nie potrafiła tego ukryć. W tym bezsensownym otoczeniu wyglądała jak dziecko, do którego nikt nie przyszedł na herbatę. [...] Happy meal, Jugosławia (Bastašić, 2023, 165).

Lana Bastašić krytykuje Jugosławię także podczas pobytu bohaterek w hostelu w Wiedniu, gdzie Lejla próbuje śpiewać *Z marszałkiem Tito* – partyzancką pieśń komunistycznej Ludowej Armii Wyzwolenia Jugosławii na cześć jej dowódcy. Podczas, gdy kobieta udaje, że zapomniała tekst, towarzyszący jej mężczyzna przekręca go, uzyskując drwiącą i ironiczną wersję hymnu o Józefie Broz Tito. W ten sposób pisarka raz jeszcze podkreśla swoje rozczarowanie Jugosławią – kraju *bratstva i jedinstva* i domu wszystkich Jugosłowian – która pewnego dnia bez ostrzeżenia odwróciła się od swoich obywateli i zniknęła, porzucając swoje dzieci bez domu i tożsamości. Wybór tego konkretnego utworu jako intertekstualnego odniesienia do innych tekstów kultury również nie był przypadkowy – pieśń *Z marszałkiem Tito* po raz pierwszy oficjalnie została wykonana 29 listopada 1943 roku podczas drugiej sesji Antyfaszystowskiej Rady Ludowego Wyzwolenia Jugosławii, w trakcie której ogłoszono powstanie Demokratycznej Republiki Jugosławii z premierem Tito na czele.

Jak można zauważyć, podróż Sary i Lejli przez Bośnię stanowi metaforę i odzwierciedlenie podróży Bośni przez historię lat 80. i 90. XX wieku: od miasta Jajce i Muzeum AVNOJ-u, gdzie narodziła się Jugosławia, przez Zagrzeb i Chorwację, gdzie rozpoczęła się wojna domowa, po Wiedeń, gdzie po upadku SFRJ wyemigrowało tysiące Jugosłowian. Bohaterki przemierzają wspomnianą wcześniej ciemność w poszukiwaniu światła reprezentowanego przez Armina, niemal mitycznego bohatera ich dzieciństwa i wczesnej młodości. Goniąc za cieniem zaginionego podczas wojny chłopca, kobiety tak naprawdę próbują odnaleźć dawniej łączącą ich przyjaźń, stracone lata, kraj, którego już nie ma, a przede wszystkim siebie (Nikolić, 2019).

– Chodźmy – powiedziała.

I to było to. Bez stowarzyszenia kolegów, bez sojuszników. Byłyśmy same. Znowu w astrze. Znowu w drodze. Ale tym razem z inną Lejlą. Zostawiła tę rozbawioną kelnerkę na posiedzeniu AVNOJ-u, żeby chodziła między stolikami, flirtowała z ważnymi duchami i podawała herbatę (Bastašić, 2023, 167).

Zakończenie

Historia przedstawiona w powieści *Złap zająca* stanowi literacką próbę odpowiedzi na pytanie, jak wieloletnia emigracja i stała zmiana środowiska życia wpływa na kulturową, socjologiczną i psychologiczną strukturę jednostki. Sara uciekła z zacofanej Bośni do cywilizowanej Irlandii bezkompromisowo wyrzekając się swojego pochodzenia i swojej dotychczasowej tożsamości. Zerwała więzi z rodziną i przyjaciółmi, przestała używać języka ojczystego, wymazała z pamięci wszelkie wspomnienia z dzieciństwa i młodości i zaczęła budować swoje życie od nowa. I gdy zdawało się, że jej się to udało, Bośnia dała o sobie znać, powodując, że wszystko, co przez te wszystkie lata na emigracji stworzyła, straciło sens i znaczenie. Tworząc postać Sary na swój własny obraz i podobieństwo, Lana Bastašić poddaje dyskusji kwestię możliwości nieodwracalnego odcięcia się emigranta od własnego pochodzenia i tożsamości zbudowanej na fundamencie pamięci o ojczyźnie i wartościach wyniesionych z rodzinnego domu (Matijević, 2019).

„Zawsze jesteśmy w Bośni”. Teraz zaczęłyśmy ją wlec za sobą do Europy. Nasz kraj z niespokojnymi granicami tak naprawdę jest bezgraniczny. Na próżno się wadziliśmy, przeganialiśmy i zabijaliśmy: nigdy nawet się w nim nie odnaleźliśmy, to on wdarł się w nas niczym fantomowy świerzb. Na naszej skórze pojawiła się krew, ale drapanie nie ukoilo świądu (Bastašić, 2023, 266).

Aby odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, autorka wykorzystuje w *Złap zająca* technikę tzw. niewiarygodnej narracji. Sara, jako główna bohaterka, jest jedyną narratorką powieści. Lejla pozbawiona jest głosu, a wszystko, co o niej wiadomo, pochodzi z subiektywnej opowieści jej przyjaciółki. Lana Bastašić wyraża w ten sposób swój krytyczny stosunek do informacji przekazywanych tylko z jednej perspektywy i jednego punktu widzenia, a jednocześnie poddaje w wątpliwość obiektywność wszystkich informacji przekazywanych publicznie o wojnie w Jugosławii (Krajišnik, 2018). Ostatnie strony powieści dają również odpowiedź na pytanie o rolę pamięci o ojczyźnie, języku ojczystym i własnym pochodzeniu w życiu emigranta. Autorka zapraszając czytelnika w podróż z Sarą

i Lejlą przez Bośnię i jej historię, prowadzi go do ostatecznego wniosku, że niezależnie od indywidualnych losów jednostki kraj pochodzenia zawsze będzie stanowił pierwotne źródło jej tożsamości kształtujące dalsze życie. Konkluzja, którą proponuje pisarka definiuje pojęcie współczesnego, post-jugosłowiańskiego patriotyzmu – pozbawionego patosu i egzaltacji, pełnego krytyki, dystansu i ciągłego kwestionowania. Ojczyzna w powieści *Złap zająca* jest, zatem, wartością, której pomimo chęci i starań, nie można się pozbyć, porzucić, ani zapomnieć, bo nawet, gdy zamknie się przed nią drzwi, pewnego dnia zapuka do okna niczym nocny cień lub przemówi w języku ojczystym.

Bibliografia

- Bastašić, L. (2018). *Uhvati zeca*, Beograd: BOOKA.
- Bastašić, L. (2019). *Bookstan 2019: Contemporary B&H literature*, https://www.youtube.com/watch?v=2cfg2VmyO3M&t=1043s&ab_channel=BookstanSarajevo [dostęp: 8.05.2024].
- Bastašić, L. (2023). *Złap zająca*, tłum. D. J. Ćirlić, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czekalski, T. (2009). *Wprowadzenie*, [w:] P. Simić, Tito. *Zagadka stulecia*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 5–11.
- Czempka-Wewióra, M. (2011). *Pamięć autobiograficzna jako podstawa kształtowania tożsamości na przykładach ze współczesnej literatury autobiograficznej*, Świat i Słowo: Filologia, nauki społeczne, filozofia, teologia, 2 (17), 58–64.
- Hadžizukić, D. (2019). *Pitanja identiteta u romanima bosanskohercegovačke književnosti u dijaspori*, Društvene i humanističke studije, 2 (8), 13–32.
- Hasanović, A., Spahić, V. (2022). *Nomadizam i pitanje identiteta u romanu „Nigdje, niotkuda” Bekima Sejranovića*, Istraživanja, 17, 75–90.
- Ilić-Mladenović, M. (2019). *Pusti zeca*, <https://libartes.rs/pusti-zeca-lana-bastasic-uhvati-zeca-kontrast-beograd-2018/> [dostęp: 08.05.2024].
- Jastrzębska-Golonka, D. (2017). *Pamięć jako źródło wartości i kształtowania tożsamości narodowej mieszkańców byłej Jugosławii*, [w:] *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność. T. 2. Czas, pamięć*, B. Morzyńska-Wrzonek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski (red.), Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 309–327.
- Krajišnik, D. (2018). *Osvrt: Bosna je nešto drugo*, <https://www.oslobodenje.ba/magazin/kultura/knjizevnost/osvrtbosna-je-nesto-drugo-418736> [dostęp: 8.05.2024].
- Matijević, I. (2019). *Odrastanje u Banjaluci mi je pomoglo da vidim ono najgore i najbolje u ljudima*, <https://www.danas.rs/vesti/drustvo/odrastanje-u-banjaluci-mi-je-pomoglo-da-vidim-ono-najgore-i-najbolje-u-ljudima/> [dostęp: 08.05.2024].

- Nikolić, N. (2019). *Redefinisanje lične istorije*, <https://www.glif.rs/blog/redefinisanje-licne-istorije-uhvati-zeca-lana-bastasic/> [dostęp: 08.05.2024].
- Preljević, V. (2005). *Kulturno pamćenje, identitet i književnost*, *Razlika/Difference*, 10/11, 121–132.
- Saryusz-Wolska, M., Traba, R. (red.) (2014). *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Stanios-Korycka, E. (2014). *Między pamięcią kulturową a kulturą popularną. Wybrane aspekty relacji na przykładzie sposobów kreowania Bizancjum w historiach alternatywnych*, *Acta Humana*, 5 (1), 51–66.
- Svirčev, Ž. (2019). *Putovanje na početak noći*, *Polja*, 515, 178–180.
- Vrbavac, J. (2018). *Roman o ratu bez reči o ratu*, *Književni magazin*, 207–210, 45–47.

ОБРАЗЫ И ФИГУРЫ ПАМЯТИ /
OBRAZY I FIGURY PAMIĘCI

Klaudia Diana Szpocińska

ORCID: 0009-0000-5696-9417

RÓŻNE OBLICZA PAMIĘCI, CZYLI O TYM, JAK ZOSTAŁA ONA CELEBRYTĄ W TWÓRCZOŚCI

Przez lata ukształtowało się wiele różnorodnych definicji słowa *pamięć*. Najprostsza z nich tłumaczy owe pojęcie jako utrwalanie określonych danych. Początkowo w naszych umysłach kreują się tylko engramy, mimo tego wraz z upływem czasu dochodzi do konsolidacji pamięci. Człowiek zapamiętuje konkretne metody postępowania, jednakże w tej pracy głębszej analizie zostaną poddane tylko przykłady pamięci deklaratywnej. Warto jeszcze w tym momencie zwrócić uwagę na słowa Włodzimierza Szewczuka, który podaje bardzo trafną definicję pojęcia „pamiętanie” poprzez skontrastowanie jej z wyjaśnieniem słowa „zapominanie”:

Pamiętanie jest procesem utrzymywania się w stanie utajonym utrwalonego poznania rzeczywistości i działania w niej, a zapominanie jest procesem czasowego lub trwałego zanikania tego utajonego stanu, wyrażającego się w chwilowej lub stałej niemożności odtworzenia poznania, odtworzenia działań (Szewczuk, 1963, 77).

Temat utrwalania rzeczywistości sposobem opisowym od zawsze odgrywał ogromną rolę w życiu człowieka. Pamięć to bowiem element spajający ludzi w określone wspólnoty. Przez wiele lat kształtowały się jej różne oblicza. Pamiętamy ważne wydarzenia historyczne oraz czyny wybitnych osób. Zachowujemy również wspomnienia o naszych najbliższych. Oczywiście, nie zawsze są to tylko pozytywne myśli. Bywają bowiem i te gorsze chwile, które pamiętamy z przeszłości, jednakże to one formują nasz charakter. W tej krótkiej pracy odpowiemy sobie na pytanie, dlaczego pisarze tak często poruszają w swoich dziełach temat pamięci. Na czym tak naprawdę polega jej wyjątkowość?

Pamięć pozostaje w nierozzerwalnym związku z historią. Co więcej, wspomniane zagadnienie stanowi swoistą podstawę patriotyzmu. Wszystkie święta i przepiękne tradycje kreują nasze poczucie przynależności do danej zbiorowości. Taka tematyka niejednokrotnie pojawiała się w różnych dziełach znanych pisarzy. Powstawały powieści ku pokrzepieniu serc, opowiadania oraz wiersze poświęcone bohaterom. Te dzieła stworzono po to, aby ocalić kogoś bądź coś przed zapomnieniem. Warto także podkreślić, że takie powracanie do dziejów z przeszłości w utworach ma na celu propagowanie określonych wzorców postępowania. Innymi słowy w literaturze tworzonego zbiór norm i wartości, które podpowiadały, jak powinien zachowywać się przykładowy obywatel. W ten właśnie sposób dbanie o kultywowanie pamięci stało się nieodłączną cechą postawy patriotycznej. Należy jeszcze wspomnieć o jednej kwestii – wyżej opisana pamięć historyczna bierze czynny udział w tworzeniu bogatych zbiorów informacji na przykład o dziejach i kulturze określonego narodu. O niepodważalnej roli twórczości literackiej w procesie formowania takich swoistych encyklopedii wiedzy pisał między innymi znany pisarz i krytyk literatury – Wissarion Bieliński. Stwierdził on bowiem, iż niezwykle cennym materiałem naukowym jest np. *Eugeniusz Oniegin* Aleksandra Puszkina. Ta przywołana tu *Энциклопедия русской жизни*¹ jest prawdziwą skarbnicą informacji o dziewiętnastowiecznej Rosji. Pozwala ona bowiem odtworzyć w pamięci obraz tamtych czasów. Puszkina stworzył dla przyszłych pokoleń źródło cennych faktów ze wspomnianego okresu (Pushkin, 1982). Tym samym sprawił, iż tamte barwne czasy, owa obyczajowość pozostaną na długo zapamiętane przez wiele osób.

Warto w tym momencie odnieść się jeszcze do słów Elżbiety Rybickiej, która zauważa specyficzne powiązania pomiędzy literaturą i historią:

Pamięć jako kategoria transdyscyplinarna okazała się zatem doskonałym pomostem pomiędzy dyskursem historycznym i literackim, zapewne głównie ze względu na indywidualny, prywatny charakter. Domeną literatury jest przecież pamięć jednostkowa, migawkowa, zawodna, a nie zobiektywizowana wizja historii (Rybicka, 2008, 22).

Kolejną ważną kwestią jest fakt, iż pamięć staje się naszym dziedzictwem, cennym majątkiem. Bardzo dobitnie zaznacza to J. K. Rowling w swojej powieści pod tytułem *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003). Wielokrotnie bowiem bohaterowie udowadniają, że człowiek żyje, dopóki o nim pamiętamy. To pokazuje, jak niebagatelną rolę odgrywa proces pamiętania. Mianowicie,

¹ *Энциклопедия русской жизни*, http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0200.shtml [dostęp: 29.05.2024].

dopóki przypominamy sobie różne chwile związane z daną osobą, to ona nie zginie. Nie trafi do odmętów w naszym umyśle, tylko będzie trwale zajmowała istotne miejsce w naszym sercu. Bardzo często poeci pisali, iż tworząc wzniesli swój „pomnik”. W ten sposób określali oni cały swój dorobek twórczości. Można zatem stwierdzić, iż przetrwanie w pamięci kolejnych pokoleń było od wieków marzeniem wielu z nas. Życie jest bardzo ulotne i dlatego każdy pragnie zostawić po sobie jakiś ślad. Wielu osobom, takim jak na przykład Aleksander Puszkina, to się udało. „Нет, весь я не умру” – tak pisał w swoim wierszu *Я памятник себе воздвиг нерукотворный*². Można więc zauważyć, że wartość pamięci pozostaje ponadczasowa. Jest to przecież swego rodzaju hołd składany osobom, których już niestety z nami nie ma na tym świecie. Wyżej wspomniany motyw „exegi monumentum” cieszy się bardzo dużą popularnością aż do dzisiaj. O chwale i nieśmiertelności poety pisał bowiem nie tylko Horacy, lecz również wiele innych osób z kręgu całego świata. Przykładowo, na polskiej scenie literackiej podobną tematykę poruszali w szczególności Jan Kochanowski i Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Pierwszy z tych twórców pisał w swojej *Pieśni XXIV*, iż poeta z czasem przemienia się w metaforycznego ptaka. Dzięki temu podmiot liryczny staje się sławny wśród wielu różnych narodów³. Z kolei Kazimierz Przerwa-Tetmajer w swoim dziele *Eviva l'arte!* podkreśla, iż w życiu prawdziwego artysty najważniejsza jest jednak sława. Owa rozpoznawalność i zachowanie w pamięci potomnych potrafią zrekomensować wiele życiowych trudności i wyrzeczeń. Można zatem stwierdzić, iż duma wynikająca z publicznego rozgłosu bywa czasem sensem życia wielu poetów⁴. Innymi słowy, każdy z wieszczów pragnie ocalić swoją twórczość przed zapomnieniem. Usilnie chcą wygrać z upływającym czasem, aby wpisać się w uniwersalny kanon literatury.

Omawiając bardziej szczegółowo tę kwestię, trzeba także zwrócić uwagę na jej kolejny aspekt. W wielu dziełach często bowiem pojawiają się odniesienia do tego, iż czas jest największym wrogiem pamięci. I w taki sposób przedstawia nam się następny obraz procesu pamiętania – walczącego o przetrwanie. Przykładowo, czasem ludzie sami starają się zapomnieć o pewnych smutnych wydarzeniach. W dziele *Mały Książę* Antoine de Saint-Exupéry (2015) znajduje odzwierciedlenie następująca myśl, iż każdy dorosły człowiek był przedtem

² Pushkin, <https://ilibrary.ru/text/797/p.1/index.html> [dostęp: 29.05.2024].

³ Kochanowski, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/piesni-ksiegi-wtore-piesni-xxiv.html> [dostęp: 30.05.2024].

⁴ Przerwa-Tetmajer, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/eviva-l-arte.html> [dostęp: 30.05.2024].

małym dzieckiem, uczył się na błędach, zdobywał doświadczenie, lecz niestety wraz z upływem czasu zapomina się o tym. Zdarza się również, że wstydzimy się przeszłości i dlatego próbujemy pozbyć jej się z naszych myśli. Tym samym odsuwamy od siebie historię, która nas ukształtowała. Ludziom nierzadko wydaje się, że najważniejsza jest teraźniejszość i przyszłość. Nie zastanawiają się oni jednak nad tym, w jaki sposób wykreował się ich charakter. Zapominają, że nie powinni wstydzić się tego, co już było. Każda sytuacja z przeszłości to przecież багаż różnych doświadczeń. Wielokrotnie taka tematyka była poruszana w utworach. Szczególnie problem konfrontacji dorosłego człowieka ze wspomnieniami z młodości cieszy się niezwykle dużym zainteresowaniem w literaturze.

Jeszcze jednym, nieprawdopodobnie interesującym obliczem pamięci może być wspomnianie ukochanej osoby. W tym przypadku wyjątkowo silnie podkreślana jest rola uczuć, szczególnie miłości i przyjaźni. Bardzo często w takich utworach dobitnie uwydatnia się tęsknota za dawnym uczuciem. Tematyka ta jest obecna na przykład w utworze Siergieja Jesienina *Я помню, любимая, помню...*. Podmiot liryczny mówi:

[...] И сердце, остыть не готовясь
И грустно другую любя,
Как будто любимую повесть
С другой вспоминает тебя [...] ⁵

Można więc zauważyć, iż pamięć jest silniejsza niż czas. Mimo rozstania i towarzyszącemu mu smutku, ludzie nie zapominają o dawnych miłościach. Niezwykła moc wspomnianego wcześniej uczucia nie pozwala zniszczyć wszystkich wspomnień, związanych z poprzednią ukochaną. W tej sytuacji lirycznej wyrażnie podkreślona zostaje emocjonalna sfera oblicza pamięci. Podobny motyw występuje w znanej piosence zespołu *Нэнси* pod tytułem *Дым сигарет с ментолом*. Możemy w utworze przeczytać:

[...] А я нашёл другую,
Хоть не люблю, но целую.
А когда я её обнимаю,
Всё равно о тебе вспоминаю [...] ⁶

⁵ Esenin, <https://www.culture.ru/poems/44162/ya-pomnyu-lyubimaya-pomnyu> [dostęp: 30.05.2024].

⁶ Bondarenko, Kostenko (i in.), zespół „Nensi”, https://youtu.be/7ECJcEyWWeg?si=zMQWDNnXPtQ0_7q5 [dostęp: 30.05.2024].

Gdy poddamy głębszej analizie powyższy fragment, można będzie z całą pewnością stwierdzić, iż w utworach o uczuciach, temat pamięci pojawiał się zdumiewająco często i to nie tylko w takich odsłonach, jakie zostały przywołane w tej pracy. Przechodząc jednak do meritum – jeśli kogoś kochamy, to nigdy nie zapominamy o tej osobie. Mimo wielu burzliwych momentów w naszym życiu wspomnienie o tej szczególnie dla nas osobie pozostanie z nami na zawsze. Nierzadko w obliczu zagrożenia bądź nawet śmierci, przed naszymi oczami pojawiają się obrazy z przeszłości. Wtedy ludzie, podobnie zresztą jak bohater dzieła *Четыре дня* Wsiewołoda Garszyna (Garshin, 1953), myślą o swoich najbliższych, zaczynają porównywać różne sytuacje. Pamięć jest wtedy sposobem rozliczenia z przeszłością. W takich chwilach człowiek zaczyna rozważać, co mógł zrobić w swoim życiu inaczej bądź ogólnie kontempluje nad jego sensem.

Niezwykle ciekawym akcentem na zakończenie może okazać się przedstawienie uzdrawiającego oraz dobroczynnego wpływu pamięci na jednostkę. Przykładowo, po przeczytaniu dzieła *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego (w tłumaczeniu Aleksandra Wata) można stwierdzić, iż jedno pozytywne wspomnienie potrafi w nadzwyczaj korzystny sposób wpłynąć na samo wychowanie, a w późniejszej kolejności nawet na zbawienie danego człowieka (Dostoevskij, 1993). Stąd wynika wniosek, iż zwykle przypomnienie takiego pojedynczego dobrego czynu może oddziaływać moralizatorsko na zachowanie konkretnej osoby. Warto jeszcze przyjrzeć się utworowi Marka Grechuty pod tytułem *Pamięci wierszy*. Można w nim przeczytać następujące zdanie:

Lecz wiem
Że pamięć zaciera wiele w myślach
Lecz nie kłamie⁷.

Powyższy cytat uświadamia nam, iż pamięć pełni rolę takiej oczyszczającej siły niczym katharsis. Wspomniany już wyżej proces zapamiętywania jest rzetelny, gdyż to działanie ciągle pokazuje odbiorcom, iż prawda jest zawsze jedna i ta sama. Pewne szczegóły mogą ulatywać z pamięci, jednakże ogólne fakty pozostaną niezmiennie. Dzięki temu można docenić ogromną rolę pamięci w dzisiejszych czasach.

Powyższe przykłady pokazują, jak wiele twarzy posiada słowo *pamięć*. Właśnie ta mnogość skojarzeń oraz powiązanych tematów spowodowała, iż ten

⁷ Grechuta, <https://youtu.be/pQUrTofs06w?si=c97zWXg58D0thttH> [dostęp: 30.05.2024].

temat stał się tak niezwykle popularny w twórczości literackiej. Problematyka ta była, jest i będzie źródłem inspiracji dla wielu kolejnych pokoleń. Wszystko jest wzajemnie powiązane, dlatego też nie można mówić o przyszłości, nie znając przeszłości. Bez wspomnień człowiek staje się jednostką pustą, wypaczoną emocjonalnie, a jego życie jest po prostu nudne. Oprócz tego, należy zauważyć, jak nierzadko ściśle są pewne zależności pomiędzy pamięcią a historią czy emocjami człowieka. Reasumując, wspomnianie jest nie tylko elementem tożsamości kulturowej, wyrazem najgłębszych uczuć, lecz również przejawem postawy patriotycznej i narzędziem do samorealizacji. Warto na zakończenie tych rozważań przytoczyć jeszcze słowa wybitnego uczonego – Dmitrija Lichaczowa, który podtrzymywał następującą tezę:

Память – основа совести и нравственности, память – основа культуры, «накоплений» культуры, память – одна из основ поэзии – эстетического понимания культурных ценностей (Shmidt, 2006, 173).

Ten fragment dobitnie pokazuje, w czym tak naprawdę kryje się sens pojęcia *pamięć*. Wszystkie omówione wyżej jej oblicza skłaniają jednak odbiorców do stwierdzenia, iż swoją popularność pamięć zawdzięcza głównie pouczającemu i zarazem jednoczącemu charakterowi. Poza tym, tworzy ona podwaliny szeroko rozumianej kultury, a także moralności. Największym wrogiem wszelkich wspomnień pozostaje jednak wiecznie upływający czas. W dzisiejszych czasach podejmowane są różne metody, aby ocalić dorobek kulturalny przed zapomnieniem. Kwestią otwartą pozostaje jedynie to, czy rola ludzkiej pamięci będzie nadal taka sama, czy zostanie ograniczona przez świat technologii.

Bibliografia

- Dostoevskij, F.M. (1993). *Bracia Karamazow*. T. 2, tłum. A. Wat, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Kochanowski, J. (2024). *Pieśń XXIV*, [w:] *Pieśni. Księgi wtóre*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/piesni-ksiegi-wtore-piesn-xxiv.html> [dostęp: 30.05.2024].
- Przerwa-Tetmajer, K. (2024). *Eviva l'arte!*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/eviva-l-arte.html> [dostęp: 30.05.2024].
- Pushkin, A.S. (1982). *Eugeniusz Oniegin / Aleksander Puszkina*, tłum. A. Ważyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rybicka, E. (2008). *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopolityki)*, *Teksty Druge*, 1–2, 19–32.

- Rowling, J. K. (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, London: Bloomsbury.
- Saint-Exupéry, A. d. (2015). *Mały Księżę*, tłum. A. Trznadel-Szczepanek, Warszawa: Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”.
- Shmidt, S.O. (red.) (2006). *Д. С. Лихачев. Письма о добром*, Moskva–Sankt-Peterburg: Nauka – Logos.
- Szewczuk, W. (1963). *Pamięć (Studium do rozdziału podręcznikowego)*, Rocznik Naukowo-Dydaktyczny, 16, Psychologia, 36–103.
- Белинский, В.Г. (1845). *Сочинения Александра Пушкина. Статья девятая*, http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0200.shtml [dostęp: 29.05.2024].
- Гаршин, В.М. (1953). *Четыре дня*, [w:] *Избранные рассказы*, Ленинград: Лениздат.
- Есенин, А.С. (2024). *Я помню, любимая, помню...*, <https://www.culture.ru/poems/44162/ya-pomnyu-lyubimaya-pomnyu> [dostęp: 30.05.2024].
- Пушкин, А.С. (2024). *Я памятник себе воздвиг нерукотворный...*, <https://ilibrary.ru/text/797/p.1/index.html> [dostęp: 29.05.2024].

Julia Sokołowska

ORCID: 0009-0001-9300-1015

ПАМЯТЬ КАК ТВОРЧЕСКАЯ ЖАЖДА В ЛИТЕРАТУРЕ

«Прошлое, хранящееся в памяти, есть часть настоящего» – это слова Тадеуша Котарбиньского, первого ректора Лодзинского университета. Все, что сделал и сделает человек, останется в памяти и станет нашим настоящим. Поэтому множество людей пытается оставить след своего существования, в частности, писатели, идеи которых сопровождают нас по сей день. В самом начале следует упомянуть идею, изложенную в одной из од Горация, славной *exegi monumentum aere perennius* (лат. – я памятник себе воздвиг прочнее меди). Итак, чем является этот памятник? Следуя словарям, слово обозначает какую-то материальную вещь, чаще всего архитектурное сооружение в память о ком-нибудь или чем-нибудь (Ожегов, 1989). Это то, что позволяет сохранить воспоминания. *Памятник* – это слово, этимологически связанное с памятью, поэтому можем сказать, что это не только предмет, объект, но также отражает собой мысли и чувства, которые мы в состоянии сохранить и передать другим. Этим мотивом воспользовалось множество писателей, особенно поэтов.

На оде Горация базировали свои произведения русские писатели, в частности: Александр Сергеевич Пушкин *Я памятник себе воздвиг нерукотворный...* (1836), Гавриил Романович Державин *Памятник* (1795) или Михаил Юрьевич Лермонтов *Нет, я не требую внимания!* (1830). Среди польских – ими были, например, Ян Кохановский *Pieśń XXIV* (1586) и Адам Мицкевич *Exegi Monumentum – Aere Perennius* (1833). Однако эти восхитительные строки произведений описывали не только окружающий мир поэтов, но и чувства и идеи, касающиеся творчества. Возвращаясь к стихотворению Горация, можем заметить, что заключенная в первой строчке мысль, вдохновила других поэтов на выражение собственного взгляда на вечность и быстротечность жизни. Пробуя сохранить память

о самих себе, поэты создают произведения, которые становятся парафразой древнеримской оды, а также являются образом внутренних сомнений и мыслей, связанных с судьбой своего творчества после смерти.

«Wybudowałem pomnik trwalszy niż ze spiżu» – так звучит перевод оды Горация на польский язык (Ważyk, 1979). Затем то, что является литературным произведением – намного качественнее драгоценных металлов. «Nie naruszą go deszcze gryzące [...] oszczędzi go nawet łańcuch lat niezliczonych i mijanie wieków»¹. Уже в двух первых строфах Гораций показывает, что знает о своей славе, которую получил и получит. Он уверен в своих словах. «Nie wszystek umrę wiem, że uniknie pogrzebu / częśćka nie byle jaka»², поэтому слова, которые поэт оставил миру, – это не просто строки, а нечто гениальное и вечное. В двух следующих строфах Гораций обращает внимание на исключительность своей поэзии, ведь он был первым, который перешел некую творческую границу, вырос и дал людям свои стихотворения. В последних строчках обращается к Мельпомене, музе трагедии. Просит свою покровительницу, чтобы она наградила его лавром, желает, чтобы она гордилась им. Он уверен, что его ждет вечность в этом лирическом памятнике, который он оставил будущим поколениям.

Многие знаменитые авторы создали стихотворения, используя идею Горация. Поэты часто парафразировали первую строку или ссылались на нее в заглавии. У польского поэта Юлиана Тувима упомянутый мотив встречается несколько раз. Стихотворение, которое больше других напоминает оригинал по форме, – это *Aere perennius* (1935). Оно было написано после смерти маршала Польши Юзефа Пилсудского (1935):

Pomnik trwalszy nad spiż własnym żywotem wzniośł,
Górą trudów się wzbil ponad Giewontu szczyt,
I nie skruszy go czas ani go przeżre rdza,
Ani stokrotny wiek skazy nie znajdzie w nim³.

В стихотворении поэт говорит о величии фигуры польского маршала в истории страны. Тувим пишет, что «памятник» Пилсудского прочнее бронзы, выше одной из высочайших гор Польши, Гевонта, тем самым он подчеркивает масштаб достижений маршала. Поэт упоминает также

¹ https://poezja.org/wz/Horacy/27881/Piesn_III_30_Wybudowałem_pomnik_trwalszy_niz_ze_spiżu [dostęp: 06.06.2024].

² Тамże.

³ *Aere perennius* – Julian Tuwim, https://poezja.org/wz/Julian_Tuwim/24225/Aere_perennius [dostęp: 10.05.2024].

колокол Зигмунда, показывая, какие эмоции вызывает деяния Пилсудского: они сильнее звука колокола, который можно услышать только во время важнейших для страны событий. Тувим не хочет, чтобы люди прошли мимо памятника, стараясь показать, что надо его охранять. Даже смерть не лишит памяти этот вечный памятник:

Nie pomogła mu śmierć, nie wyzwolił go zgon,
Ale skazał na straż sumień naszych i serc,
I gdy drgniemy – to on gniewnie spojrział spod brwi,
Głośniej bijąc we krwi, niżli Zygmunta dzwon⁴.

В следующем фрагменте Тувим говорит о достижениях Пилсудского, о воскресении слов *добродетель, честь и действие*. Именно поэтому Рим должен ему создать надгробную плиту с надписью *virtutibus* (добродетельный). В конце Тувим, как и Гораций, обращается к музе. Однако стихотворения отличаются друг от друга окончанием. Так Тувим, в отличие от Горация, замечает, что память – творческая награда – требует одиночества и труда. Хотя стихотворение поэт создал после смерти маршала, не зная исторического контекста, можем отнести его как политической деятельности, так и лирическому гению. Благодаря принесенной жертве, связанной с непониманием, человек-создатель чувствует, его ждет бесконечная память будущих поколений. Стихотворение Тувима *Pomnik* созвучно с одой Горация в следующем: лирический герой чувствует, как будто он сам себя устанавливает («ввинчивает»), в центре рыночной площади, «проникая в шумное пространство». *Dumnym swym pomnikiem*⁵ пробует найти свое место между людьми и привлечь их внимание:

W obłądnych ulic bystrym młynku,
Pędzonym gromem dnia i krzykiem,
Jak śruba, dumnym swym pomnikiem
Wkręciłem się w sam środek rynku.

Sekunda chwały! O, kamieniu
Upozowany w niej nadgrobnie!
I gołąb siadł mi na ramieniu,
I laur pod stopy spadł żałobnie (Tuwim, 1928, 249).

⁴ Aere perennius – Julian Tuwim, https://poezja.org/wz/Julian_Tuwim/24225/Aere_perennius [dostęp: 10.05.2024].

⁵ Своим гордым памятником (перевод мой – J.S.).

Во второй строфе лирический герой обращается к камню, который стал его памятником после кончины. В отличие от Горация Тувим немного иронически подходит к такому завершению истории, ведь он только после смерти стал известным. *Лавр* получил после смерти как траурную награду за свои литературные достижения.

В 1917 году Иван Алексеевич Бунин также создает стихотворение, используя мысли древнеримского поэта. *Этой краткой жизни вечным измененьем* (1917) является следующим примером отношения писателя к памяти:

Этой краткой жизни вечным измененьем
Буду неустанно утешаться я, –
Этим ранним солнцем, дымом над селеньем,
В алом парке листьев медленным паденьем
И тобой, знакомая, старая скамья (Полежаев, 2006).

Лирический герой, который может у нас ассоциироваться с самим автором, обращает внимание на непрерывность жизни, а также ее красоту, которую находит в гармонии природы. «Буду неустанно утешаться я, – / [...] И тобой, знакомая, старая скамья» – в этих строках автор упоминает некую неслучайную скамью, которую мы можем воспринимать ее метафорой места будущей связи двух душ с помощью поэзии (Четверикова, 2007, 152). Как в первой, так и во второй строфе упоминается *алый парк*, являющийся в стихотворении памятником автора. Это словосочетание является своего рода символом повторения. *Алый* цвет можем соотносить с осенью. Использование такого выражения в первой строфе, говорящей об утешении жизнью, и во второй – обращающей внимание реципиента на смысл смертности творчества, указывает на завершение некоего писательского цикла. Вторая строфа относится к будущему – Бунин выражает мнение о своем творчестве. Можем заметить, что его поэзия – это не просто слово, а что-то данное Богом, созданное и сохраненное, благодаря Ему. Бунин пишет «Стану их мечтами, стану бестелесным, / Сметри недоступным»⁶. Хорошо знает, что его *Слово-памятник* сохранится в памяти людей, пока они будут посещать этот *алый парк*, читая его поэзию.

Будущим поэтам, для меня безвестным,
Бог оставит тайну – память обо мне:

⁶ И. Бунин (2024). *Этой краткой жизни вечным измененьем ...*, <https://litmir.club/br/?b=180020&p=93> [Доступ: 09.06.2024].

Стану их мечтами, стану бестелесным,
Смерти недоступным, – призраком чудесным
В этом парке алом, в этой тишине⁷.

Подытоживая, многие поэты, осознающие свой талант, создавали стихотворения, в которых обращали внимание на смертность человека и бесконечность своего творчества. Эта тема привлекала многих, у каждого из них взгляды были свои, но все единогласно утверждали, что судьба их творчества играет для них очень важную роль.

«Движение, шорох – это проявление жизни. С точки зрения вселенной человек ничтожен, мал и преходящ. Но душа его вечна» (Четверикова, 2007). Затем все, что является материей, телом – исчезнет. В памяти людей сохранятся только достижения и чувства, касающиеся непосредственно человеческой души. В ней они создадут *памятник*, который будет вечен, *памятник*, который станет объектом творческой жажды, мечтой поэтов и их бесконечной наградой.

Библиография

- Бунин, И. (2024). *Этой краткой жизни вечным измененьем ...*, <https://litmir.club/br/?b=180020&p=93> [доступ: 09.06.2024].
- Ожегов, С.И. (1989). *Толковый словарь русского языка*, Москва: Русский мир.
- Полежаев, А.К. (2006). *Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 2. Стихотворения (1912—1952); Повести, рассказы (1902—1910)*, Москва: Воскресенье.
- Четверикова, О.В. (2007). *Поэзия И.А. Бунина в аспекте когнитивного анализа*, Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы. Серия общественных наук, 4, 150–152, <https://cyberleninka.ru/article/n/poeziya-i-a-bunina-v-aspekte-kognitivnogo-analiza/viewer> [доступ: 09.06.2004].
- Tuwim, J. (1928). *Rzecz czarnolesska*, *Wiadomości Literackie*, 41, 249.
- Wążyk, A. (1979). *Wybór przekładów*, Warszawa: Czytelnik.

⁷ Там же.

Julia Kozuchowska

ORCID: 0009-0000-5624-0183

GRA W MEMORY. ETYKA PAMIĘCI I PAMIĘĆ O KOBIETACH W *LOLICIE* WŁADIMIRA NABOKOWA

Pamięć jest przedmiotem badań wielu nauk: psychologii, filozofii, socjologii, etnografii, historii, literaturoznawstwa, a pod jej nazwą rozumie się proces zapamiętywania, magazynowanie oraz umiejętność odtworzenia informacji. Jerzy Kałużny zauważa, że:

Spektrum literaturoznawczych ujęć problematyki pamięci jest bardzo szerokie i – sądząc po rozległej literaturze przedmiotu – wykazuje dużą dynamikę rozwojową polegającą między innymi na kulturoznawczej modyfikacji takich tradycyjnych koncepcji pamięci reprezentowanych przez naukę o literaturze, jak topika, intertekstualność, kanoniczność i historia literatury (Kałużny, 2007, 86).

Wyzwanie stanowić może próba zdefiniowania pojęcia pamięci przez literaturoznawców – wynika to z różnych podejść badaczy wobec poszczególnych gatunków i epok literackich. W tym obszarze pojawiają się bowiem trzy pojęcia: pamięć literatury, pamięć w literaturze oraz literatura jako medium pamięci. Pamięć literatury umożliwia „dostęp do diachronicznego ujęcia literatury jako systemu symbolicznego, w którym poważny wpływ na powstawanie tworzących go dzieł mają spokrewnione z mechanizmami pamięci procedury powtarzania i aktualizowania form estetycznych” (Kałużny, 2007, 87). Pamięć w literaturze natomiast to sposób przedstawiania wspomnień w dziełach literackich; może być to zarówno pamięć indywidualna, jak i zbiorowa. Medium pamięci zajmuje się z kolei problemem zwiększania efektywności medialnego oddziaływania literatury w obrębie kultury pamięci. Z tej perspektywy „[...] Pamięć jest już nie tylko dyspozycją umysłu, pojemnikiem i przenośnikiem obrazów i wrażeń, ale także materią służącą tworzeniu i podlegającą przetwarzaniu, obiektem świadomych działań i zabiegów” (Chlebda, 2011, 83).

Istotnym pojęciem z punktu widzenia badań nad pamięcią jest także tożsamość. Temat ten zyskał na popularności w latach 80. XX wieku, kiedy to wybrzmiała teza, że formowanie się tożsamości jest nierozzerwalne z pamięcią, która tworzy ciągłość pomiędzy przeszłością, a teraźniejszością. Tożsamość zawiera w sobie czynnik diachroniczny, pozwalający na przypomnienie i odtworzenie wspomnień, które kształtują człowieka i oddziałują na jego aktualne życie.

Z kategorią tożsamości wchodzi w dyskurs problem etyki. Brigit Neumann próbuje określić funkcje etyczne literatury ze względu na ich związek z pamięcią. W pracy poświęconej tej problematyce badaczka wychodzi od pytań, czym jest etyka oraz etyczność pamięci i jaki jest jej związek z literaturą (Neumann, 2008, 131). Badaczka zauważa, że literatura jest kształtowana przez aktualny dla danej społeczności system wartości. To jednak, czy sama przedstawia jakąś wartość etyczną, stanowi osobny problem – nacechowanie etyczne literatury jest faktem, bez względu na to, czy samą literaturę uznaje się za etyczną, czy też nie (Neumann, 2008, 134). Neumann twierdzi również, że związek literatury i etyki jest koherentny ze względu na samoświadomość i samozwrotność literatury. To zaś oznacza, że każda interpretacja zakłada świadomość tego, czym jest wybór oraz dopuszcza kwestionowanie zasad określających przyjmowane przez nas wartościowanie (Neumann, 2008, 136). Jak podkreśla badaczka:

Łączy ona [etyka] to, „co” jest pamiętane, z tym, „jak” jest pamiętane, ustanawiając niekończący się dialog między przeszłością a jej współczesnymi reprezentacjami. „Co” i „jak” pamiętania stale negocjują z sobą i przeciw sobie, stale stawiają sobie wyzwania, wzywając do zmiany znaczenia (Neumann, 2008, 138).

Pamięć wpływała na literaturę od początków piśmiennictwa – od najdawniejszych epok powstawały dzienniki i pamiętniki, które są niczym innym jak utworem wspomnień. Mirosław Sadowski przytacza przykłady wykorzystywania pamięci w literaturze:

[...] pamięć może zostać wykorzystana do stworzenia wielu form literackich. Są to wiersze, eseje, opowiadania, powieści... Nie można jednak zapominać, iż gatunki literackie tradycyjnie związane ze wspomnieniami to: pamiętnik [...], dziennik [...], sylwa [...], reportaż [...], autobiografia [...] (Sadowski, 2014, 305).

Znamienne, że pamięć należy do grupy najważniejszych wartości w prozie Nabokowa i zauważalne jest to już w jego pierwszych powieściach. Koncepcja przeszłych wydarzeń i opowieści o nich rozwija się wraz z pisarzem. Widoczne jest to w dwóch autobiografiach.

Я думаю [писзе Nabokov], что память и воображение принадлежат к одному и тому же, весьма таинственному миру человеческого сознания...»; «Есть в воображении нечто такое, что связано с памятью, и наоборот. Можно было бы сказать, что память есть род воображения, сконцентрированного на определенной точке...»; «Воображение – это форма памяти... В этом смысле и память, и воображение упраздняют время...» (Степанова, 2011, 162).

Lolita, czyli wyznania wdowca rasy białej – taki tytuł nosiły zapiski wspomnień Humberta Humberta – narratora powieści *Lolita* pióra Nabokowa. Kontrowersyjna tematyka nie ułatwiała Nabokowowi wydania tego utworu, który przyniósł mu międzynarodową sławę. Styl powieści, którym jest forma pamiętnika oraz specyficzna drobiazgowość, dotycząca relacji intymnych głównych bohaterów sprawiły, że czytelnicy zaczęli doszukiwać się w samym pisarzu pedofilskich zapędów. Leszek Engelking zwraca uwagę na wyjątkowość sposobu prowadzenia narracji w *Lolocie*, pisząc:

W tym najślawniejszym dziele Nabokova (i jak on sam powiada, „najtrudniejszym”, gdyż „podejmującym temat” skrajnie mu daleki i obcy jego „życiu uczuciowemu”) spotykamy się z narratorem, jakiego znamy już z niektórych wcześniejszych utworów pisarza, np. z *Rozpaczy*, narratorem, któremu nie można ufać, narratorem głęboko „solipsystycznym” (w tym znaczeniu, że skupionym wyłącznie na sobie i nie potrafiącym przekroczyć własnej perspektywy), narratorem którego tekst ma na celu nie tyle informację o otaczającym go świecie i o wydarzeniach, ile manipulację. A przy tym z narratorem zręcznym i bardzo sugestywnym, który umiejętnie narzuca nam swój punkt widzenia i swój sposób rozumowania, zjednując nas dla swoich racji (Engelking, 2011, 287).

Gdyby nie forma pamiętnika, czy wręcz spowiedzi, w którym spisywane są wspomnienia, *Lolita* mogłaby przybrać całkiem inny kształt. Budowa utworu utrzymuje czytelnika w ciągłym napięciu i stanie zaciekawienia. Jeżeli zmieniono by formę narracji pierwszoosobowej na trzecioosobową, odebrano by poczucie możliwości wejścia w chory umysł narratora, powstałaby granica i dystans, natomiast gra, którą Nabokow rozpoczyna z czytelnikiem mogłaby nie mieć prawa bycia. Odbiorca utworu zmuszony jest do podjęcia rzuconej mu rękawicy. Monika Grygiel w monografii *Gra w wartości – aksjologiczna strategia prozy Vladimira Nabokova* zwraca uwagę na zastosowany przez Nabokowa zabieg:

Pisarz nie ogranicza bowiem własnej lektury jedynie do słownej zabawy i literackiej szarady, apeluje przeciw do myślącego czytelnika, wrażliwego, ale i uważnego. Grę z czytelnikiem można postrzegać nie tylko jako lingwistyczno-stylistyczno-konwencjonalne łamigłówki Nabokova, lecz przewrotną edukację pisarza na temat człowieka i świata, w którym żyje (Grygiel, 2016, 14–15).

Aspekt etyki pamięci oraz gry z odbiorcą pozwoli na zauważenie kontrastów w przytaczanych przez Humberta Humberta – głównego bohatera i jednocześnie narratora – wspomnieniach o kobietach. Zauważalny jest kontrast w sposobie opisywania wyglądu, zachowania i relacji z płcią przeciwną ze względu na jej wiek. Podejmowana jest także próba manipulowania odbiorcą, by oprawca stał się ofiarą swoich czynów.

Gra między głównym bohaterem, a czytelnikiem rozpoczyna się już na początku powieści. Humbert Humbert wielokrotnie zwraca się bezpośrednio do odbiorcy: „Panie sędziny, panowie sędziowie [...] spojrzcie na ten cierniowy splot” (Nabokov, 2023, 11), „czytelnik zauważ” (Nabokov, 2023, 21), „czytelnik z żalem się dowie” (Nabokov, 2023, 44), „ale słuchajcie, co było potem” (Nabokov, 2023, 71) i wiele innych. Ma na celu zmniejszenie dystansu, wzbudzenie zaufania, przekonanie do siebie. Niełatwo jest oprzeć się pokusie, by przychylniej spojrzeć na Humberta, okazującego skruchę i przedstawiającego się jako ofiarę własnych poczynań. Podejrzenia natomiast wzbudzają niekonsekwencja i szybkie zmiany językowe w jego wypowiedziach:

Это особенно хорошо заметно по первой главе «Лолиты»: начав с выпренок поэтического слога («Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел»), уже в третьем абзаце он переходит на разговорный язык («А предшественницы то у неё были? Как же – были...»), а затем и вовсе обращается к сказочной стилистике: «В некотором княжестве у моря (почти как у По)» (Рыжова, 2024).

Tego rodzaju gra słowna i emocjonalna między etyką a estetyką ma, zdaniem badaczki [Naumann], gwarantować poddawanie każdego impulsu etycznego przemyśleniu i krytyce, równocześnie regulując sposób prezentowania wartości (Tabaszewska, 2013, 59). Sposób, w jaki Humbert Humbert wypowiada się o małych, dorastających dziewczynkach jest wręcz poetycki: „Lolito, światłości mojego życia, ogniu moich lędźwi. Grzechu, moja duszo” (Nabokov, 2023, 11), „skóra barwy miodu” (Nabokov, 2023, 14). Te wyjątkowe dziewczęta, które wzbudzą jego zainteresowanie, nazywa nimfetkami. Przedstawia swoją tezę w następujący sposób:

Otóż między dziewiątym a czternastym rokiem życia zdarzają się dziewczeczki, które pewnym urzeczonym wędrowcom, dwakroć lub wielokroć starszym niż one, zdradzają swą naturę, nie ludzką, lecz nimfią (czyli demoniczną); tym to stworzeniom wybranym proponuję nadać miano „nimfetek” (Nabokov, 2023, 20).

Wszelkie ich cechy opisuje z czułością, zachwytem; zwraca uwagę na szczegóły, na które przeciętny człowiek nie zwróciłby uwagi, a on zapamiętał je

w najbardziej dokładny sposób: „koci zarys kości policzkowej, smukłość członków pokrytych puszką oraz inne rysy [...]” (Nabokov, 2023, 22). Humbert traktuje owe dziewczynki jak demony, które nim władają. Czerpie przyjemność z najmniejszego kontaktu z nimi – w sytuacji, gdy dziewczynka siada obok na ławce w parku, gdy stawia obok niego nogę, czy bawi się w pobliżu. Mogłoby się wydawać, że nie robi on nic złego, sam również nie sytuuje siebie w roli przestępcy, wręcz przeciwnie, tłumaczy się nawet tym, że w innym czasie lub w innej kulturze jego zachowanie nie zostałoby uznane za moralny występki, czy też bestialstwo. Zdrowemu człowiekowi, posiadającemu wartości etyczne, nie przeszłoby przez myśl traktowanie dziecka jako obiektu seksualnego. Z moralnego punktu widzenia niedopuszczalnym są tym bardziej kontakty seksualne z dziećmi oraz wykorzystywanie ich niewiedzy i niezrozumienia do zaspokajania swoich potrzeb. Niewinna dla Lolity zabawa na kanapie w rzeczywistości była dla Humberta spełnieniem jego pragnień i rozładowaniem rosnącego w nim napięcia seksualnego. Na potępienie zasługuje również manipulacja i wynagradzanie pieniędzmi stosunków płciowych, które dla dorastającej dziewczynki stały się czymś odrażającym.

Budzącym niepokój zjawiskiem jest fakt, że, prawdopodobnie, pełnoletnia prostytutka, a z pewnością nie będąca już w przedziale wiekowym nimfetek, nie wzbudza na długo zainteresowania w Humbecie, bo, jak sam mówi „tak jakby przez noc stała się mniej dziewczęca, bardziej kobieca” (Nabokov, 2023, 29). Z etycznego punktu widzenia, to właśnie kobiecość powinna być czynnikiem oddziałującym na mężczyznę. Widoczne jest to również w kontaktach Humberta z dorosłymi, dojrzałymi kobietami. Szczególnie zauważalne jest to we wspomnieniach o swoich żonach – Walerii i Charlotte Haze. Z Walerią Humbert ożenił się, ponieważ, jak sam mówi:

Pomyślałem, że [...] rozmaite małżeńskie konwencje, rutynowa profilaktyka sypialnianych zajęć oraz, kto wie, prawdopodobny w końcu rozkwit pewnych wartości moralnych, [...], może mi pomóc – jeśli nawet nie całkiem wyzbyć się upadających i niebezpiecznych pragnień, to przynajmniej łagodnie trzymać je na wodzy (Nabokov, 2023, 31).

O obu swoich żonach Humbert wypowiada się bez szacunku, z pewną odrazą i z zniesmaczeniem, chociaż nawet w Walerii odnalazł namiastkę dziewczęcości: „[...] w Walerii pociągały mnie jej pozy małej dziewczynki” (Nabokov, 2023, 33). O Walerii mówił najczęściej negatywnie: „rosłe, pękate, krótkonogie, piersiaste i właściwie bezmózgie babsko” (Nabokov, 2023, 34), „tłusta Waleria” (Nabokov, 2023, 35), natomiast wygląd Charlotty wspominał w następujący sposób: „Jej bardzo szeroko osadzone, morsko-zielone oczy miały ten

dziwny zwyczaj, żeby pełzać po całym rozmówcy [...], dźwigała się wężowym ruchem” (Nabokov, 2023, 48). Niemoralnym były również myśli o pobiciu czy zamordowaniu żon. Humbert rozważał zastrzelenie Walerii i jej kochanka, lecz, jak sam stwierdził, zadowoli go zadanie jej bólu; wyobrażał sobie śmiertelny „wypadek” Charlotty, który pozwoli mu przejąć opiekę nad Dolores.

Leszek Engelking podsumowuje postawę Humberta w następujący sposób:

Nabokov jest bardzo uwrażliwiony na krzywdę wyrządzaną dziecku i niezależnie od sytuacji nie znajduje dla niej żadnych „okoliczności łagodzących”. [...] Humbert stanowi jeden z Nabokovowskich przykładów skrajnego egoisty, jest egoistą także w relacjach z tytułową bohaterką powieści, ów egoizm wobec seksualnej tyranii, jaką stosuje w stosunku do Lolity, jeszcze się nawet uwydatnia. Cieleśna żądza walczy w nim z tkliwością i zwycięża (Engelking, 2011, 36).

Bez wątpienia etyka pamięci Humberta jest godna potępienia. Sposób, w jaki wspomina zarówno małe dziewczynki, jak i dojrzałe kobiety, budzi w zdrowo myślącym człowieku moralny sprzeciw. Pomimo prób przedstawienia siebie jako ofiary, główny bohater jest oprawcą niemożliwym do zrehabilitowania.

Bibliografia

- Chlebda, W. (2011). *Szkice do językowego obrazu pamięci. Pamięć jako wartość*, Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury, 21, 83–98.
- Engelking, L. (2011). *Chwyt metafizyczny. Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Grygiel, M. (2016). *Gra w wartości – aksjologiczna strategia prozy Vladimira Nabokova*, Lublin: KUL.
- Kałużny, J. (2007). *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, Kultura Współczesna, 3 (53), 85–103.
- Nabokov, V. (2023). *Lolita*, tłum. M. Kłobukowski, Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal.
- Neumann, B. (2008). *What makes literature valuable: fictions of meta-memory and the ethics of remembering*, [w:] *Ethics in Culture. The Dissemination of Values through Literature and Other Media*, A. Erll, H. Grabes, A. Nunning (red.), Berlin, 131–152.
- Sadowski, M.M. (2014). *Pamięć w aspekcie psychologicznym, kulturowym i literackim*, Acta Erasmiana, 7, 295–317.

- Tabaszewska, J. (2013). *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, 4, 53–72.
- Рыжова, П. (2024). *Владимир Набоков Лолита 1955*, <https://polka.academy/articles/576x> [доступ: 23.03.2024]
- Рыжова, П. (2024). *Роман, который сделал Набокова мировым классиком и изменил представления о границах дозволенного в литературе*, <https://polka.academy/articles/576?block=3530> [доступ: 20.05.2024].
- Степанова, Н.С. (2011). *Воспоминания и память в русских романах В. В. Набокова*, Знание. Понимание. Умение, 2, 162–166.

Dominika Zielińska

ORCID: 0009-0006-6353-5987

A COMPARATIVE EXPLORATION OF NIKOLAI GOGOL'S WORLD IN HIS LETTERS AND THE CONTEMPORARY WORLD

Nikolai Gogol is widely recognized as one of the most prominent Russian authors of the 19th century. Although he is most famous for his novel, *Dead Souls*, which was first published in 1842, he was also a very famous short story writer and a playwright. In his literary works, Gogol explored and popularized the notion of 'little people', which refers to ordinary, often unremarkable individuals who lead routine lives but are depicted with depth and complexity. His greatest mentor was Alexander Pushkin, who later became his cherished friend. Gogol's huge impact on literature all over the world has been noted by writers and critics. His influence has been acknowledged by individuals such as Franz Kafka,¹ Vladimir Nabokov,² Ryunosuke Akutagawa³

¹ The names of Franz Kafka and Nikolai Gogol often appear together in literary analysis. Many researchers have already noted Kafka's inspiration in the short stories written by Gogol, especially making *The Metamorphosis*, where he focuses on the character of a salesman Gregor Samsa, who is very similar to the characters created by Gogol in his "little people" stories. Kafka himself considered Gogol to be his "true blood brother".

² Vladimir Nabokov not only acknowledged Gogol but also held him in high regard, considering him one of the greatest writers. Nabokov wrote a critical study titled *Nikolai Gogol*, published in 1944, which delves deeply into Gogol's literary genius and influence as well as criticizes his eccentric persona.

³ While there is no extensive documentation of Akutagawa explicitly detailing Gogol's impact on his work, scholars and literary critics have noted the similarities in their styles and thematic explorations. Additionally, Akutagawa's short story *The Nose*, which revolves around the absurd predicament of a priest whose nose grows

or Flannery O'Connor.⁴ Nikolai Gogol not only captivated readers with his imaginative narratives, but he also left behind a rich collection of letters that provided insight into his worldview and the society of his time. This essay aims to juxtapose the world depicted in Gogol's letters with the contemporary world, highlighting both resemblances and dissimilarities.

Social inequalities in Gogol's time

Despite the long time between the Russian writer's time and the present, we find that many of the issues Gogol addressed in his correspondence still resonate today. Modern society, like Gogol's Russia, is characterized by deep inequalities. Despite technological advancements and economic growth, poverty and wealth inequality persist in numerous regions of the world. The disparity between the affluent and the impoverished persists, resulting in societal tensions and unrest.

In the early to mid-19th century, the Russian Empire was characterized by a rigid social hierarchy. The society was divided into four classes: the nobility, clergy, merchants, urban working class, and peasantry. The aristocracy owned large estates and lived in luxury, while the majority of the population, especially the serfs, lived in abject poverty. In his letters, Gogol frequently critiqued the moral and social decline he observed within the Russian aristocracy. He lamented their preoccupation with wealth and status, frequently juxtaposing it with the suffering and deprivation of the peasantry. For instance, in his correspondence, Gogol frequently emphasized the predicament of the common people and the indifference of the affluent class towards their hardships. This view is clearly evident in the letter he wrote in 1844 to his confidante Alexandra Osipovna Smirnova, in which he noted:

I turn to your assaults on the folly of Petersburg youth, who have offered golden garlands and toasted goblets to foreign singers and actresses when whole provinces in Russia are starving. This is not a result, however, of folly, nor of

inexplicably long, bears a striking resemblance to Gogol's tale of the same title, *The Nose*, where a man wakes up to discover his nose missing.

⁴ O'Connor's use of dark humor, her focus on human flaws, and her exploration of moral and spiritual dilemmas echo the stylistic and thematic elements found in Gogol's stories. She herself admitted in an interview from July, 1962: "I'm sure Gogol influenced me".

hardness of heart, nor even of frivolity of thought. It is a result of normal human heedlessness. The miseries and horrors produced by hunger are far from us; they are happening in the interior of the provinces, they are not before our eyes – that is the solution to and the explanation of everything! (Gogol, 1969, 29).

In the contemporary world, wealth inequality still remains a significant issue on a global scale. According to the World Inequality Report 2022 the richest 10% of the global population owns 76% of all wealth, while the poorest half only owns 2%. This disparity is not confined to any particular country but is rather a worldwide phenomenon. Tax policies in many countries often favor the wealthy, exacerbating income inequality. Capital gains, for instance, are often subject to lower tax rates than regular income.

Corruption, nepotism, and other vices in Gogol's time

Nikolai Gogol's works, particularly his letters and stories such as *The Government Inspector*, offer a vehement critique of the bureaucratic corruption prevalent in Tsarist Russia. Gogol depicted a government plagued by inefficiency, bribery, and a lack of accountability. The tsar Nicholas I, who reigned from 1825 to 1855 (which are the years that Gogol was most prolific as a creator) is a controversial figure in Russian history, although numerous contemporary historians criticize his governance, like Barbara Jelavich, who points out his many failures including the “catastrophic state of Russian finances” (Jelavich, 1974, 119) and the bureaucracy “which was characterized by graft, corruption, and inefficiency” (Jelavich, 1974, 119). Additionally Gogol's letters often lamented the pervasive dishonesty and self-serving nature of officials. He articulated his criticism strongly but with great subtlety while describing the main character from *The Government Inspector*, a civil servant named Ivan Kholestakow, in a letter to Shchepkin, who was supposed to stage the play, from May 10th, 1836:

He is simply stupid; he babbles only because he sees that they are disposed to listen; he lies because he had a hearty dinner and drank a considerable quantity of wine. He is frivolous only when he approaches the ladies. The scene in which he starts lying at random should receive special attention. His every word, i.e., sentence or utterance, is a completely unexpected impromptu, and therefore should be expressed abruptly (Gogol, 1969, 55).

Gogol frequently also addressed the issue of nepotism, where government positions and favors were often granted based on personal connections instead

of merit. This practice led to widespread incompetence and further entrenched the power of the elite, exacerbating social inequalities and hindering progress.

Similar to the 19th century, bureaucracy and corruption remain significant challenges for many countries, including Russia. Although forms of corruption may have evolved, the fundamental issues of nepotism, cronyism, and bribery continue to plague governments and institutions around the globe. The inefficiency of bureaucratic systems frequently impedes progress and incites frustration among citizens. According to Transparency International's Corruption Perceptions Index (CPI), corruption is a pervasive problem affecting both developed and developing countries. The CPI scores countries on a scale from 0 (highly corrupt) to 100 (very clean), and the global average score in 2023 was only 43, indicating widespread corruption issues. It is important to note that, according to the study, 23 countries out of 180 ranked countries fell to their lowest scores to date in 2023, including Russia, with a score of only 26 points out of 100.

In his correspondence, Gogol also alluded to the cholera epidemic that was ravaging Europe during the 19th century. He describes it with very passionate and destructive words, such as 'raging' and 'decimating', saying it 'has chased everyone off in all directions'. This is noteworthy in light of the COVID-19 pandemic, which can be aptly described with similar terms. Despite the advancements in technology and medicine, approximately 7 million individuals perished due to the illness caused by coronavirus or complications associated with it.

Censorship and the freedom of speech crisis

Censorship has a long history in Russia and has been an instrument of power for many centuries, including during Gogol's times, which certainly caused him and many other authors before and after him a great headache. His satirical play, *The Government Inspector*, which focused on the criticism of corruption in Russia, received considerable backlash from both the government and society. The reception of his work prompted his resignation and dissatisfaction, which he expressed in a letter to Mikhail Shchepkin in April 1836:

Everyone is against me. Respectable middle-aged civil servants shout that there is nothing holy for me if I dare to talk this way about those who serve the government. The police are against me, the merchants are against me, the literary people are against me. They curse and go to the play: it is impossible to get tickets for the fourth performance. Were it not for the lofty intercession of the

Emperor my play would not have appeared on the stage at all; there were already people trying to have it forbidden. Now I see what it means to be a comic writer. The slightest phantom of truth, and not one man, but entire classes will rise up against you (Gogol, 1969, 54).

The issues and emotions expressed by Gogol in the letter above seem similar to what contemporary Russian authors may feel. Censorship continues to be a significant issue, particularly under the administration of President Vladimir Putin. The Russian government exerts control over various forms of media, including television, radio, print, and online platforms, and seemingly also over the opinions of public figures. A lot of Russian authors, artists, or even scientists speaking against the authorities meet with great backlash or even bans from society. This happened to Lyudmila Ulitskaya, who spoke against Russian aggression towards Ukraine, and is now officially banned in Russia along with all her works. On March 1, 2024, the Russian government declared Lyudmila Ulitskaya a “foreign agent”.

Moral dilemmas of Nikolai Gogol

Moreover, contemporary society grapples with its own set of spiritual and moral dilemmas. In an increasingly secular world, traditional values are often sidelined in favor of individualism and consumerism. Many people feel disconnected from a sense of purpose or meaning, leading to a rise in mental health issues and existential angst. In his letters, Nikolai Gogol frequently lamented the moral and spiritual decline he observed in Russian society. He criticized the superficiality, materialism, and lack of genuine spiritual values among the nobility. Gogol believed that this moral decay was a significant barrier to the country's progress and well-being.

Comparatively, contemporary society faces its own set of moral dilemmas, shaped by the complexities of the modern world. Issues such as consumerism, digital privacy, and the ethical implications of artificial intelligence dominate today's discourse. While materialism continues to be a concern, modern moral dilemmas also encompass global challenges like climate change, social justice, and the balance between technological advancement and ethical responsibility. Both Gogol's time and the present day grapple with the consequences of moral choices on a societal level, highlighting the enduring relevance of ethical introspection and the need for a moral compass in navigating the evolving landscape of human values.

Was Gogol a feminist?

It seems excessive to employ the term *feminist* in reference to a male Russian author of the 19th century. The women's movement in Russia only began to exist in the 1860s, and its influence grew during the 1900s. Nonetheless, in his letters, he did express certain opinions that, even in the contemporary times, could be characterized as feminist. It appears that the most important letter is the one from 1844, allegedly addressed to Alexandra Osipowna, which he also published in his own publication of his selected correspondence with friends under the name *Selected Passages from Correspondence with Friends* in 1847.

You believe that you cannot have any influence on society; I believe the opposite. The influence of a woman can be very great, especially now, in the present order or disorder of society, in which there is a kind of spiritual chill, a kind of moral fatigue, demanding reanimation. In order to produce this reanimation, the co-operation of woman is indispensable. This truth, in the form of a dim presentiment, is being carried through all the world, and everyone is now awaiting something from woman (Gogol, 1969, 55).

Nikolai Gogol's belief that women can have a great influence on society can surely be connected in a way to some conservative visions. He believed women were to bring warmth and light into the home, guide their husbands morally, and raise their children, emphasizing their intellectual capabilities within these confines. This perspective is starkly contrasted by contemporary feminist ideas, which advocate for gender equality across all areas of society. Nonetheless, it seems noteworthy that women in those times were rather neglected and ignored, so just noticing them in a way that implies great influence and bringing order to the disordered world, seems monumental, especially coming from a privileged man.

Alexandra Smirnova was also a significant figure in terms of Gogol's alleged feminism. She is a woman whom Gogol admired greatly. Their relationship is one of the more enigmatic aspects of Gogol's personal life. She appears to have been a source of inspiration and emotional support for Gogol during certain periods of his life, particularly during his later years, when he struggled with personal and spiritual crises. But most importantly, in this case, Smirnova may be the closest an early-19th-century woman could be to 'feminist'. She was very passionate about independence and was always willing to speak her mind, regardless of the critical looks that might come upon her, especially from men. Alexandra Smirnova possessed a highly educated and well-read personality.

In comparison to modern times, latest data, such as the World Economic Forum's Global Gender Gap Report 2023, highlights significant progress in closing the gender gap in education and political empowerment, underscoring the importance of women's contributions beyond the household. Studies also show that women in leadership roles enhance ethical decision-making and organizational performance, challenging the traditional notion that their influence should be restricted to the private sphere. The shift from Gogol's era to today marks a profound change in how society views and values women's roles, recognizing their intellectual, moral, and professional capabilities in the public domain. This evolution underscores the ongoing efforts of feminist movements to achieve true gender equality, advocating for women's full participation in all aspects of life, including leadership, education, and public engagement.

Logically, there are also numerous studies that continue to demonstrate the disparities between males and females. Women still continue to experience neglect in their workplace, and their position is still being reduced to that of a mother and a wife, especially in countries with more conservative views where gender roles are more traditional. Women are also less likely to hold higher positions; only 28.2% of managers are women, and there are only 13 female presidents in 193 countries.

In conclusion, while there are undeniable similarities between the world Nikolai Gogol describes in his letters and the world we live in today, there are also significant differences shaped by historical, cultural, and technological changes. Gogol's critiques of inequality, corruption, and moral decay continue to resonate, reminding us of the enduring challenges facing human society. By reflecting on Gogol's insights, we can gain a deeper understanding of our own world and work towards building a more just and compassionate society.

Bibliography

- Bowie, U.R. (2015). *A Personal and Critical Essay on Flannery O'Connor*, <https://classical-russian-literature.blogspot.com/2015/08/a-personal-and-critical-essay-on.html> [accessed: 20.05.2024].
- Chamie, J. (2018). *More Women Stay at Home Than Men*, <https://archive-yaleglobal.yale.edu/content/more-women-stay-home-men> [accessed: 28.05.2024].
- Dyvik, E.H. (2023). *Proportion of women in managerial positions worldwide 1991–2021*, <https://www.statista.com/statistics/1259478/women-in-managerial-positions-worldwide/> [accessed: 28.05.2024].

- Field, E. et al. (2023). *Women in the Workplace 2023*, <https://www.mckinsey.com/featured-insights/diversity-and-inclusion/women-in-the-workplace> [accessed: 28.05.2024].
- Gippus, V.V. (Maguire R. A.) (1981). *Gogol*, Michigan: Ardis.
- Gogol, N. (1969). *Selected Passages from Correspondence with Friends*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Gogol, N. (1972). *The Government Inspector*, London: Heinemann.
- Gray, R.T. (2005). *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport (Connecticut): Greenwood Press.
- Jelavich, B. (1974). *St. Petersburg and Moscow: Tsarist and Soviet Foreign Policy, 1814–1974*, Indiana University Press.
- Kantha, S.S. (2022). A Comparison of Two Famous Tragicomedy “Nose” stories by Gogol and Akutagawa, tinged with Medical Humor, *International Medical Journal*, 29 (5), 300–303.
- Lavrin, J. (1951). *Nikolai Gogol*, London: Sylvan Press.
- Llewellyn, J. et al. (2018). *Russian society*, <https://alphahistory.com/russianrevolution/russian-society/> [accessed: 20.05.2024].
- Ludmila Ulitskaya Is the Latest Russian Writer under Fire (2024), *The Moscow Times*, <https://www.themoscowtimes.com/2024/02/02/russia-seeks-arrest-of-fourth-navalny-lawyer-a83958> [accessed: 28.05.2024].
- Nabokov, V. (1961). *Nikolai Gogol*, New York: New Directions.
- Proffer, C.R. (1967). *Letters of Nikolai Gogol*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ritchie, H. (2020–2022). *Coronavirus Pandemic (COVID-19). Our World in Data*, <https://ourworldindata.org/coronavirus> [accessed: 30.05.2024].
- Russia Labels Author Lyudmila Ulitskaya Foreign Agent (2024). *The Moscow Times*, <https://www.themoscowtimes.com/2024/03/01/russia-labels-author-lyudmila-ulitskaya-foreign-agent-a84313> [accessed: 28.05.2024].
- Stites, R. (1990). *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860–1930*, Princeton: Princeton University Press.
- Гурболиков В., Харпалева Н. (2024). Гоголь и Смирнова-Россет: «не роман» на всю жизнь, *Журнал ФОМА*, <https://foma.ru/gogol-i-smirnova-rosset-ne-roman-na-vsju-zhizn.html> [accessed: 21.05.2024].

Dagmara Jas

ORCID: 0009-0002-8582-8458

PAMIĘĆ W DOBIE INTERNETU: ROLA NOWYCH MEDIÓW W PRZECHOWYWANIU WSPÓLNYCH DOŚWIADCZEŃ

Całkiem nowe media

W dobie wszechobecnego Internetu nasza percepcja i sposób przetwarzania informacji ulegają dynamicznym zmianom. Obserwujemy, jak tradycyjne formy komunikacji ustępują miejsca nowym mediom, które przenoszą naszą pamięć i doświadczenia do cyfrowej przestrzeni. Zmiany w kwestiach społecznych, politycznych, interpersonalnych, a także kulturowych dają możliwość odpowiedzi na pytanie jak pamiętamy i jak zapominamy (Hoskins et al., 2008, 5–7).

W niniejszym artykule przyjrzymy się roli nowych mediów w przechowywaniu wspólnych doświadczeń oraz ich wpływowi na nasze zrozumienie pamięci zbiorowej. Nie stanowi on pełnej formy opracowania tej obszernej sfery badawczej, a jest jedynie przybliżeniem wybranych nowoczesnych narzędzi służących do przechowywania wspólnych i personalnych doświadczeń. Skoncentrujemy się zarówno na pozytywnych aspektach, takich jak łatwiejszy dostęp do informacji i szybsza komunikacja, jak i na potencjalnych wyzwaniach, takich jak zniekształcenia pamięci wynikające z nadmiaru informacji oraz utrata kontroli nad własnymi wspomnieniami.

Powszechnie wiadomo, że nowe media na przestrzeni ostatnich lat zdominowały wiele aspektów naszego życia. Warto jednak podkreślić fakt, że rozwój nowych technologii, sztucznej inteligencji oraz narzędzi, które pomagają nam materializować i przechowywać wspomnienia jest w fazie ciągłego, dynamicznego rozwoju i z każdym rokiem, a nawet miesiącem zaskakuje nas – odbiorców i użytkowników. Właśnie dlatego warto zadać sobie pytanie z jakich obecnie narzędzi możemy skorzystać, aby lepiej zapisać nasze wspomnienia.

Warto również zastanowić się, czy wykorzystywane aplikacje i narzędzia nowych technologii mają jakieś wady, a być może, dla obecnych pokoleń materializacja wspomnień i ich przechowywanie nie są już tak istotne. Według Paula Levinsona z Fordham University w Nowym Jorku, żyjemy w czasach nowych mediów (Levinson, 2010, 11–13). Nie jesteśmy jedynie konsumentami, ale staliśmy się również twórcami, aktywnie uczestniczącymi w procesie tworzenia i zachowywania wspomnień w mediach.

Tradycyjne metody

W dobie Internetu i nowych mediów pamięć ludzka poddawana jest wielu próbom. Otoczeni przez urządzenia jesteśmy częściowo zwolnieni z zapamiętywania rzeczy istotnych, a życie w ciągłym biegu często powoduje brak skupienia na dobrych wspomnieniach. Kolejną z przyczyn jest również przeświadczenie, że obecny świat i możliwości pozwalają nam odtworzyć wspomnienia po raz kolejny w realnej rzeczywistości. Często spotkania lub wyjazdy traktowane są jako sytuacje, w których można uczestniczyć po raz kolejny. Jednak w czasach przed rewolucją nowych mediów i Internetu standardy dotyczące przechowywania wspomnień wyglądały zupełnie inaczej. Od wielu pokoleń dominowały ustne opowiadania i rytuały. Obok formy werbalnej znajdowały się odręczne zapiski, z własnoręcznie wykonanymi ilustracjami lub fotografiami. Te drugie często po wywołaniu na odwrocie miały zapisaną datę oraz miejsce wykonania zdjęcia. Być może, autorzy robili to z powodu niedoskonałej jakości wykonanych zdjęć lub z większego sentymentu do uwiecznionych wspomnień.

Większość ludzi jako nośnik pamięci historycznej wymienia: pamięć indywidualną i tradycję, dzienniki i pamiętniki, podręczniki, wszelkiego rodzaju dzieła literackie, a także filmy i audycje telewizyjne o przeszłości lub pamiętinki domowe (Kołodzińska, 2015). Oznacza to, że informacji o przeszłości możemy szukać praktycznie w każdym przedmiocie. Ponadto nośnikiem pamięci może być praktycznie wszystko (Kula, 2002). Jedynie forma w jakiej przetrwało przez lata może dostarczyć nam więcej lub mniej informacji.

W przypadku interpersonalnych nośników wspomnień z odległej przeszłości sprawa jest zdecydowanie bardziej indywidualna. To od człowieka, czyli jednostki zależy, jak wiele zapamiętamy i jak wpłyną na nas pozostałe czynniki, na przykład czas lub priorytetyzacja przeżytych wspomnień. Czasem pod wpływem silnych pozytywnych emocji powstają w naszej pamięci zdecydowanie trwalsze wspomnienia, a pod wpływem negatywnych doznań

proces zapamiętywania jest zdecydowanie słabszy (Bajczyk, 2019). Tradycyjne metody, takie jak opowiadanie historii, pisemne zapiski czy fotografie, nadal stanowią istotny sposób zachowywania wspomnień, jednakże zanotowane na kartach Internetu stają się one nie tylko bardziej dostępne, lecz także bardziej trwałe i skalowalne.

Nowe możliwości

Wspomnienia od wieków stanowiły fundamentalną kwestię ludzkiego doświadczenia i tożsamości. Wraz z nieustannym postępem nowych technologii poszukujemy i odkrywamy coraz to nowsze sposoby ich przechowywania.

Podstawowym narzędziem do ich magazynowania jest oczywiście Internet i działające dzięki niemu aplikacje.

Gdy okno przeglądarki internetowej zastąpiło zarówno ekran kinowy i telewizyjny, jak i ściany w galerii sztuki, bibliotekę i książkę, uświadomiliśmy sobie, w jakiej znaleźliśmy się w sytuacji: cała kultura, miniona i obecna, zaczęła być filtrowana przez komputer i szczególny interfejs człowiek – komputer (Manovich, 2006).

W obecnych czasach to właśnie nasze komputery i smartfony stały się nośnikami naszych wspomnień. W folderach, podfolderach lub w prywatnych dokumentach elektronicznych przechowujemy to co ma zostać z nami na dłużej. Obecnie młode pokolenie dalekie jest od wywoływania zdjęć i przechowywania ich jedynie w formie papierowej. To właśnie w obecnych czasach następuje ogromny rozwój cyfrowych alternatyw stworzonych do przechowywania wspomnień. Wspomniane wcześniej smartfony zdecydowanie zdominowały ranking narzędzi do materializacji i przechowywania wspomnień już wiele lat temu. Jedną z przodujących marek jest amerykańska korporacja *Apple*. Marka ta powstała pod koniec lat 70. XX wieku, łącząc ze sobą różne środowiska kulturowe (Mishra, 2019). Obecnie użytkownicy marki *Apple* posiadają w swoim sprzęcie kilka ciekawych funkcji. Aplikacja *Zdjęcia* oferuje funkcję zwaną *Memories*, która automatycznie tworzy skompilowane filmy ze zdjęć i filmów zapisanych w urządzeniu użytkownika. Te filmy mogą być oparte na różnych kryteriach, takich jak data, lokalizacja czy osoby obecne na zdjęciach. Przygotowany materiał może zostać udostępniony innym osobom.

Kolejną opcją oferowaną przez firmę *Apple* jest usługa *iCloud*, która umożliwia automatyczną synchronizację zdjęć i filmów między różnymi urządzeniami użytkownika. Nawet podstawowa aplikacja *Zdjęcia* automatycznie organizuje

i kataloguje wykonane zdjęcia i filmy użytkownika. Dzięki funkcjom, takim jak automatyczne tworzenie albumów, rozpoznawanie twarzy i miejsca, użytkownicy mogą łatwo przeglądać i odnajdywać wspomnienia, które zostały konkretnie skategoryzowane.

Uporządkowanie wspomnień sprzyja lepszemu procesowi ich odświeżania w późniejszym czasie. Oprócz kategoryzacji niezwykle istotna jest również trwałość. Właśnie dlatego wraz z postępem technologii została stworzona opcja zapisu w chmurze, która przez wielu uznawana jest za jedną z bezpieczniejszych opcji przechowywania naszych danych. Poniżej znajduje się kilka najważniejszych zalet korzystania z alternatywy tradycyjnego serwera, na którym przechowujemy nasze wspomnienia:

- oszczędność miejsca na fizycznym dysku – w przypadku dużej ilości cyfrowych wspomnień użytkownicy nie zabierają całej pojemności pamięci urządzeń mobilnych;
- historia nagrań – zapis w chmurze pozwala na pełną kontrolę wprowadzonych zmian w plikach;
- współdzielenie – za pomocą udostępnionego materiału możemy podzielić się naszymi wspomnieniami z innymi użytkownikami. Pliki mogą być prywatne lub publiczne, w zależności od tego jakie treści planujemy udostępnić;
- synchronizacja – funkcja, która pozwala na połączenie ze sobą wszystkich urządzeń, na których zalogowany jest użytkownik. Dzięki temu mamy dostęp do tych samych plików niezależnie od tego czy korzystamy obecnie z telefonu czy laptopa.

Pomimo wielu zalet, każde nowe rozwiązanie technologiczne posiada również słabe strony. Warto w tym miejscu podkreślić fakt, że poufność naszych danych zostaje zagrożona. Nasze zdjęcia i inne pliki nie są przechowywane fizycznie na naszych serwerach. Zapis w chmurze nie gwarantuje poufności danych i podwyższa ryzyko ich wycieku do osób niepożądanych. Właśnie dlatego powinniśmy zwracać szczególną uwagę na treści zapisywane na urządzeniach mobilnych.

W ostatnim czasie popularnym zjawiskiem pojawiającym się w Internecie jest tworzenie przez młodych rodziców skrzynek mailowych, na które zostają wysyłane zdjęcia i tekstowe zapisy wspomnień przez pierwsze 18 lat życia ich dzieci. Wraz z przekroczeniem progu pełnoletności, dzieci dostaną dane dostępne do maila, który przyjął formę archiwum wspomnień. Warto podkreślić, że jest to stosunkowo nowa tendencja i ciężko prognozować jej trwałość w kolejnych latach.

Kolejną aplikacją, która zrewolucjonizowała proces tworzenia wspomnień przez młode pokolenia jest *Snapchat*. Od czasów jego uruchomienia

w 2011 roku (Smith, 2017), pobił on rekordy popularności wśród użytkowników. Na czym polegał fenomen aplikacji i co pozwoliło jej przetrwać do dnia dzisiejszego? Popularne snapy to potoczne nazwy zdjęć lub krótkich nagrań udostępnianych na aplikacji. Od początku wyróżniał się on na tle innych aplikacji, ponieważ oferował dwa sposoby dzielenia się wspomnieniami i aktualnymi wydarzeniami z naszego życia. Pierwsza z nich to wiadomości wideo lub zdjęcia, które mogą być wysyłane do konkretnych osób na czas określony przez nadawcę (od kilku sekund do maksymalnie 24 godzin). Po upływie tego czasu snap zostaje usunięty. Druga to publikacja stories, czyli zbiorów snapów, które mogą być oglądane przez wszystkich znajomych użytkownika przez 24 godziny. Zdjęcia i filmy, które mogą być ustawione jako publicznie dostępne dla wszystkich lub tylko dla wybranych osób.

Ponadto aplikacja *Snapchat* oferuje wszelkiego rodzaju efekty specjalne, filtry i grafiki. W ten sposób zmienione zdjęcia mogą dalece odbiegać od formy pierwotnej. Odtworzenie ich po wielu latach będzie przekłamywać nasze wspomnienia, bo wizerunek widoczny na grafice lub krótkim wideo nie ma nic wspólnego z zdjęciem wykonanym bez żadnego retuszu.

Snapchat stał się pionierem w publikacji stories, jednak niewiele później kolejne aplikacje służące nie tylko do komunikacji międzyludzkiej, ale również materializacji wspomnień poszły w jego ślady. W sierpniu 2016 roku zrobił to *Instagram* (Instagram Blog, 2017), *WhatsApp* w lutym 2017 (Wagner, 2017a), następnie podobną funkcję dodał do swojej aplikacji *Facebook* w maju 2017 (Wagner, 2017b).

Udostępnienie funkcji stories przyczyniło się do jeszcze większej popularności ww. aplikacji w naszym społeczeństwie:

More people than ever are sharing their own media, social media engagement now represents over 20 percent of total internet use, many millions of hours are being spent by people uploading pictures, tagging links with comments, writing little blurbs, and yes, once in a while uploading a video they made themselves. Many more people, and communities, are waking up to the power of their own voice in the media, and are finding the means to express themselves, for themselves and their communities through the new media (Lambert, 2013).

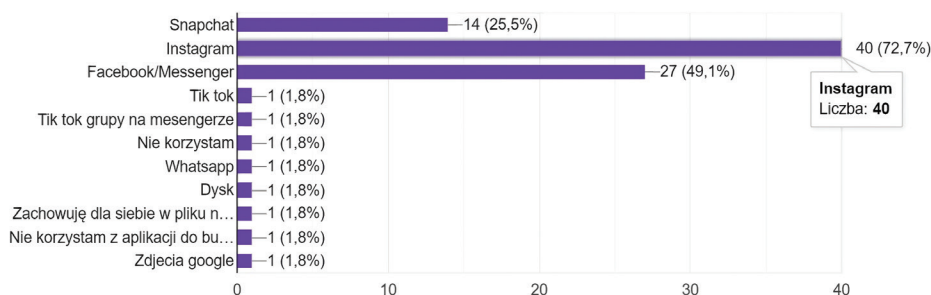
Nowe media i social media stały się więc nieodłącznym elementem dokumentowania i przechowywania wspomnień w obecnych czasach. Zróżnicowana baza opcji i personalizacja przechowywania daje użytkownikom dużą swobodę wyboru. Wprowadzenie do analizy danych związanych z dokumentowaniem wspomnień jest kluczowe dla zrozumienia roli, jaką odgrywają w naszym życiu. Są nieodłącznym elementem naszej świadomości, pozwalają nam lepiej

zrozumieć teraźniejszość i przeszłość. Poprzez analizę poniższych danych można zgłębić wzorce i trendy związane z dokumentowaniem wspomnień, a także zidentyfikować ewentualne korzyści i wyzwania związane z tą praktyką.

Poniższy wykres to wynik zapytania ankietowanych, którą z popularnych aplikacji najczęściej wykorzystują do dokumentowania wspomnień.

Z których aplikacji korzystasz przy dokumentowaniu wspomnień?

55 odpowiedzi



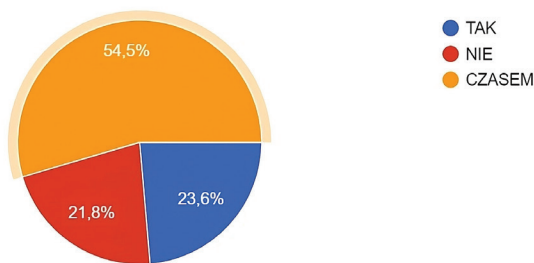
Rys. 1. Aplikacje do dokumentowania wspomnień

Źródło: opracowanie własne

Kolejne zagadnienie odniosło się do klasycznej formy wywoływania i przechowywania zdjęć w formie papierowej.

Czy wywołujesz/drukujesz zdjęcia w formie papierowej?

55 odpowiedzi



Rys. 2. Popularność wersji papierowej zdjęć

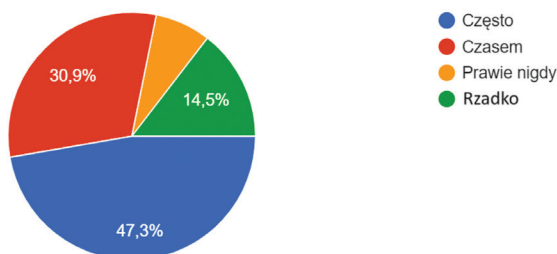
Źródło: opracowanie własne

Ostatnie pytanie dotyczyło powrotu do wspomnień i próby odpowiedzi na pytanie, czy chętnie wracamy i wspominamy prowadząc obecnie tak zajęty i zabiegany styl życia. Poniższy diagram pokazuje wariant „często” w prawie

połowie ankietowanych odpowiedzi. Taki wynik daje nadzieję na przyszłość i pielęgnowanie wspomnień przez kolejne pokolenia.

Czy często wracasz do starych wspomnień?

55 odpowiedzi



Rys. 3. Powrót do starych wspomnień

Źródło: opracowanie własne

Badania wykazują, że nowe media nie tylko zmieniły i zmieniają sposób, w jaki przetwarzamy i przechowujemy informacje, ale również pokazują wpływ na sposób, w jaki formujemy nasze zbiorowe pamięci. Dynamika procesu materializacji i przechowywania wspomnień ulega ciągłej zmianie. Pomimo rewolucji i odejścia od tradycyjnych metod, wspomnienia dalej są dla nas istotne.

Dzięki platformom społecznościowym, takim jak *Facebook* czy *Instagram*, ludzie mogą szybko i łatwo dzielić się swoimi doświadczeniami z innymi oraz tworzyć wspólne wirtualne przestrzenie pamięci. Oczywiście istnieje szereg zagrożeń przedostania się naszych prywatnych rzeczy do szerszej i niechcianej publiczności, jednak obawa przed utratą danych jest wciąż mniejsza, niż chęć dokumentacji i publikacji naszych wspomnień. Warto jednak podkreślić, że w przypadku wspomnień to nie forma ich przechowywania jest najważniejsza, ale emocje, jakie towarzyszą nam, kiedy tworzymy te wspomnienia w czasie rzeczywistym. To właśnie od nich i od tego, jak pozytywne będą zależeć czas przechowywania ich w naszym umyśle, a nie na *Instagramie*.

Bibliografia

Bajczyk, D. (2024). *Rola emocji w zapamiętywaniu*, <https://www.senuto.com/pl/blog/rola-emocji-w-zapamietywaniu-czyli-jak-tworzyc-zapamietywalny-content/> [dostęp: 21.04.2024].

- Hoskins A., Banier A., Kantsteiner W., Sutton J. (2008). *Editorial*, *Memory Studies*, 1, 5–7.
- Instagram Blog (2017). *Introducing Instagram Stories*, <http://blog.instagram.com/post/148348940287/160802-stories> [accessed: 20.02.2024].
- Kołodzińska M. (2015). *Cyberpamięć i inne formy upamiętniania w przestrzeni Internetu jako czynnik kształtowania kultur pamięci miast*, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 11 (3), 9–20.
- Kula, M. (2002). *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Lambert, J. (2013). *Digital Storytelling: Capturing Lives, Creating Community*, New York: Routledge.
- Levinson, P. (2010). *Nowe nowe media*, Kraków: WAM.
- Manovich, L. (2006). *Język nowych mediów*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Mishra, V. (2019). *5G Captured 5% of the Global Premium Market in Q3 2019*, <https://www.counterpointresearch.com/5g-captured-5-global-premium-market-q3-2019/> [accessed: 20.04.2024].
- Smith, C. (2017). *121 Amazing Snapchat Statistics and Facts (February 2017)*, DMR, <http://expandedramblings.com/index.php/snapchat-statistics/> [accessed: 20.03.2024].
- Wagner, K. (2017a). *WhatsApp is rolling out its own version of Snapchat (and Instagram) Stories*, <https://www.recode.net/2017/2/20/14663674/whatsapp-rolling-out-version-snapchatinstagram-stories> [accessed: 20.02.2024].
- Wagner, K. (2017b). *Messenger just became the latest Facebook app to launch a Stories feature*, <https://www.recode.net/2017/3/9/14863428/messenger-stories-days-snapchat-instagram> [accessed: 15.02.2024].

Julia Tomczak

ORCID: 0009-0002-7888-0506

ОБРАЗ ГЕРОЕВ В СЕРИАЛЕ *ОХОТНИКИ ЗА БРИЛЛИАНТАМИ*

Современная массовая культура все чаще обращается к прошлому. В связи с тем Ю.М. Лотман отмечает, что: «пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, т.е. пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализированы»¹. Именно из-за актуализации прошлого присваиваются образцы культуры, традиции, а также ценности, и в результате освоения этих элементов, формируется массовое сознание (Ерохина, 2017, 1). Актуализацию прошлого в массовой культуре замечаем в сериале *Охотники за бриллиантами*, который стал объектом нашего исследования. Он непосредственно ссылается на прошедшие времена, однако это не документ. В его основе только лежат реальные события, которые влияют на формирование образа прошлого в нашем сознании.

Следует добавить, что обращение к прошлому охватывает не только исторические сюжеты, жанры, но и, прежде всего, образы. Именно последний компонент является неотъемлемой частью каждого текста культуры, поскольку позволяет реципиенту лучше понять его содержание. Так происходит, например, во время просмотра фильма – у зрителя, наблюдающего за сюжетной линией, пробуждается ассоциативное мышление, и тем самым, он начинает процесс активного осознания фильма. В данный момент память смотрящего подсказывает ему похожие ситуации, аналогичные положения и известные ему лица (Рзаева, 2013, 52). Именно поэтому, мы обратили особое внимание на указанные в анализируемом нами сериале образы, и особо важным, с нашей точки зрения, является образ героев. Авторы данного текста культуры

¹ Ю. Лотман, *Память в культурологическом освещении*, <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92f.htm> [Доступ: 12.05.2024].

показывают, как на протяжении сериала (что соответствует меняющимся временам в нем) преобразуются герои.

Особо интересным явлением в кинематографе является эволюция образа правоохранителей. Благодаря их отражению в фильмах даже молодой зритель получает полную картину прошедших времен, которая сохранилась в культурной памяти. Приблизим, как на протяжении времен этот образ менялся. Так, начиная с 30-х и 40-х годов, милиционеры не пользовались популярностью. Больше внимания удавалось чекистам, контрразведчикам и царским жандармам, которые должны были избавляться от революционеров. Следует подчеркнуть, что этот культ был связан с массовыми политическими репрессиями. Милиционеры, скорее всего, служили деталью, которая должна была дополнять идеологию. Показывается их как добродушных, но не игравших важную роль в органах². Следуя дальше, в 50-е годы, после смерти И. В. Сталина, проходит значимая реформа МВД. Также растет уровень бандитизма, но при чем смягчаются наказания за мелкие преступления. К тому же начинается процесс реабилитации политзаключенных. Образ милиционера в то время начинает меняться – он (милиционер) становится немного инфантильным, но положительным героем, который отличается честностью. В противовес ему стоят враги-интеллигенты из хороших семей. К тому же, в фильмах, таких как, например, *Дело «пестрых»*, обращается внимание на незаконное поведение во время допросов: давление на свидетелей, избиения, а также несоблюдение презумпции невиновности³.

В 60-х годах расцветает хрущевская оттепель. Однако, после отставки Н. С. Хрущева ужесточается режим и начинаются гонения на диссидентов. Также в это время все больше граждан СССР знакомится с западной массовой культурой. В этот период начинают появляться пародии на милиционеров, так как в фильме Э. Рязанова *Берегись автомобиля*. К тому же, постовых представляют простыми людьми, которые должны призывать остальных граждан трудиться⁴. Социальный кризис 70-х годов тоже отображается в кинематографе. Из-за новых государственных запретов и соперничества между МВД и КГБ страдает вся страна. Появляется борьба за очищение образа милиционеров, в связи с чем органы сами контролировали, какое кино посмотрит зритель. Фильмы

² А. Гореликов, *Менты и копы: Как за 100 лет менялось полицейское кино в России и США*, <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3260148/> [доступ: 12.05.2024].

³ Там же.

⁴ Там же.

были монотематическими и ничем особым не выделялись: работники милиции успешно ведут расследования, при чем борются со всеми, кто пытается им мешать⁵. Фильмы 80-х годов охватывают падение советской власти, и в результате, реформы во всех общественных сферах. К тому же, уровень бандитизма стремительно растет, процветает коррупция в милиции и увеличивается организованная преступность. Из-за фильма по сценарию Ю. Короткова *Авария дочь мента* меняется среди граждан образ милиционера вместе с его названием – слово «милиционер» считается архаизмом и его заменяет унижительное «мент». В этом фильме показывается правоохранитель, который не может справиться с системой, которой принадлежит⁶. А в 90-е и 2000-е переживают расцвет телесериалы в жанре детектива, где первостепенные роли играют уже полицейские, а не органы. На основании сериала *Улицы разбитых фонарей*, который пользовался большой популярностью, можно сказать, что полицейского представляется как человека, который не вредит другим, но все-таки указывается на общую страсть к деньгам. Он передвигается на старой отечественной машине, курит дешевые сигареты и носит мешковатую одежду, зачастую простые свитера. Его образ сближается до образа населения в то время. К тому, показывается, что у полицейских есть свои идеалы, но они по-прежнему не верят в систему, которой они принадлежат⁷. Можно подытожить, что на протяжении лет, и в связи с разными мировыми переменами, образ правоохранителей в фильмах менялся. Поэтому, он в нашей памяти тоже не является однозначным, выполняет разные роли, и конечно, из-за этого влияет на позднейшее восприятие всего фильма.

Итак, избранный нами сериал для анализа *Охотники за бриллиантами* был снят по заказу кинокомпании Централ Партнершип, а его производством занималась киноиндустрия РИМ. У сериала были две премьеры: первая, украинская, состоялась 17 сентября («ICTV»), а вторая – российская 3 октября 2011 года («Первый канал»). Сериал состоит из одного сезона и насчитывает 8 серий продолжительностью около 53 минут. Его жанр сложно определить из-за его сложной структуры, мы склонны отнести его к историко-психологическому детективу. Следует вспомнить, что у сериала ограничение по возрасту. Он четко отображает преступный мир, и в связи с указанием сцен насилия, он доступен только для совершеннолетних. В съемочную группу вошли: режиссер – Александр

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

Котт; продюсеры – Сергей Даниелян, Арам Мовсесян, Александр Новин и Денис Фролов; сценаристы: Дмитрий Черкасов и Вячеслав Рогожин⁸.

Сюжет сериала основан на реальных событиях: в центре событий находится самое шумное ограбление 80-х гг. XX века⁹ – ограбление вдовы Алексея Толстого. Из квартиры выносят ценности, но, главной целью воров была «Бурбонская лилия» – изготовленная для Людовика XV бриллиантовая брошь. Поскольку у вдовы обширные связи в силах Министерства Внутренних Дел, расследование получает статус государственной важности и тем самым выходит за пределы Российской Советской Федеративной Социалистической Республики. Что интересное, украшение стоимостью в миллион советских рублей не найдено до сих пор.

Сериал можно рассматривать как иллюстрацию жизни в РСФСР в конце прошлого века. Действие сериала, в основном, проходит в «период застоя», значит охватывает эпоху правления Л. И. Брежнева. Стоит добавить, что этот термин возник в связи с пассивностью в экономической и общественной областях. (Белов, 2010). Также на название данного периода влиял мировой экономический кризис 80-х годов, во время которого рос уровень преступности, а государство не до конца понимало какие меры следует принять, чтобы с этим бороться. К тому же, из-за средств массовой информации, которые четко описывали происходящее, и одновременно, призывали к протестам, начался процесс сотрудничества и объединения криминалистов (Брюхнов, Кутякин, Напханенко, 2019, 2).

В выбранном нами сериале показывается структура культурной памяти как феномена. Она формируется в процессе коммуникации социума по средствам уникальных знаковых систем и проявляется в основных взаимосвязанных формах (Шуб, 2017, 7–9).

В качестве первой, информационной формы, которая заключается в представлении о прошлом, мы бы хотели разделить по категориям главных персонажей, которых, в основном, можем разделить на три группы. К первой группе мы можем причислить силы МВД: Николая Георгиевича Шахова – майора, старшего оперуполномоченного Московского Уголовного Розыска; Игоря Владимировича Латышева – старшего лейтенанта, приставленного к Шахову в качестве напарника;

⁸ См.: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/87272/titr/> [Доступ: 12.05.2024].

⁹ *Охотники за бриллиантами*, <https://www.youtube.com/watch?v=ysQ-0tudb20&t=279s> [Доступ: 12.05.2024]. В дальнейшем все ссылки и цитаты из фильма приводятся по этому источнику.

Сергея Ивановича Орлова – полковника милиции, начальника Шахова; Юрия Михайловича Чурбанова – генерал-лейтенанта, заместителя министра МВД СССР; Семёна Альбертовича Иванова – «человека в сером», который с сериала работает на Комитет государственной безопасности наёмным убийцей. Далее, во вторую категорию мы включаем преступную группу, которая отвечала за нападение на вдову: Анатолий Бессонов, по кличке «Бес» – вор-рецидивист; Вероника Пордео – подруга Беса, французская подданная, жена дипломатического работника; Леонид Бахер, по кличке «Красавчик» – вор-рецидивист, сообщник Беса и организатор налета; и к тому же, причислим еще главных членов, так называемой, «бриллиантовой мафии»: Борис Иванович Буряце – оперный певец, солист Большого театра и Галина Леонидовна Брежнева, дочь Леонида Ильича Брежнева. К третьей группе мы отнесем жертв преступления, которых преступление коснулось не только напрямую, но также опосредованно: Людмила Ильинична Толстая – вдова Алексея Толстого; Серафима Андреевна – домработница в доме Толстой; Татьяна Викторовна – гражданская жена Шахова и Егор – сын Татьяны.

Ссылаясь на вторую форму (деятельностную), суть которой заключается в представлении важных моделей поведения, которые были в прошлом и являются значимыми в соцпространстве, следует подчеркнуть, что нельзя точно категоризовать всех персонажей. Грань между силами МВД, преступниками и жертвами является очень плавной, и только полностью посмотрев сериал, зритель получает полный образ данного героя. В качестве примера такого явления можно привести роль полковника милиции С. И. Орлова, который в начале сериала показан строгим начальником, изо всех сил пытающимся раскрыть дело. Он сильно вовлечен в расследование, поскольку знает последствия, которые грозят всем милиционерам. Приведем фразу, которая звучит в начале расследования и повторяется следователям на протяжении почти всего сериала: «Значит так, дело поставлено на контроль ЦК партии. Если завтра, послезавтра не будет первых результатов, всем обещаю в Мухоморск участковыми и сам с вами поеду. Можем о праздниках забыть и о премии тоже и так по пунктам». Можно сказать, что это была своего рода маскировка, которая должна была запутать младших следователей и поставить их в тупик. В ходе событий, но только 12 лет спустя, тайна раскрывается. Майор Шахов, отбыв наказание, находит новые улики, которые ведут его обратно в 1980 год. Оказывается, что все это время во главе «бриллиантовой мафии» как раз стоял С. И. Орлов, который пользовался своим служебным положением и поэтому был вне подозрений. Учитывая все обстоятельства, можно заметить, что из-за своей работы начальник

действительно должен находиться в группе сил МВД, однако смотря на его поведение стоило бы включить его в преступники.

Дальше, отметим ценностную форму, которая заключается в сакрализации и десакрализации прошлого. В связи с этим, стоит упомянуть, что в сериале указаны не только жертвы преступления, но и прежде всего системы. В качестве примера можно привести образ главного героя – майора Шахова. В течение расследования представлен честным человеком, который любой ценой хочет добиться справедливости. Из-за его смелых поступков, и в результате, приближения к раскрытию дела, погибает его жена и страдает сын. Однако, высокопоставленные люди еще не останавливаются – фальсифицируют доказательства и обвиняют Н. Г. Шахова в убийстве своей семьи. Из-за этого Шахова можно причислить к третьей группе персонажей сериала, т.е. к жертвам. То же самое касается его семьи – Татьяны и сына Егора. Они не принимали прямого участия в расследовании дела, а пострадали от рук «человека в сером», который работал на КГБ, и из-за чего можно сказать, что вся их семья является жертвами власти.

И последняя форма – эмоциональная, которая включает в себя универсальные реакции на явления и события прошлого. С этой точки зрения и еще рассматривая жертв системы, интересным является образ Галины Брежневой. В начале она выступает в роли защитницы-преступницы, которая благодаря своему отцу (Л. И. Брежневу, генеральному секретарю Центрального Комитета Советского Союза) и мужу (С. М. Чурбанову – генералу) чувствует себя неприкасаемой. Именно она, вызывая одновременно страх и уважение, умеет раскрыть все дела, которые находятся за рамками права, прежде чем ими заинтересуется милиция. Однако, с распадом СССР сама, в метафорическом смысле, становится жертвой. Ее пример можно принять как обобщенный образ людей, которые пострадали от власти в СССР. К тому же форма наказания героини – это не приговор суда: без отцовской защиты, она опускается на дно, что является самым строгим наказанием. Поэтому, с этой точки зрения, нельзя называть Брежневу только преступницей – ее случай тоже показывает эту плавную грань, которую представляем между силами МВД, преступниками и жертвами. Эту героиню, без сомнений, также можно отнести к группе жертв.

На основании представленных нами форм, можно сказать, что культурная память является устойчивой системой, которая состоит из значимых представлений о прошлом. Вышеупомянутые формы являются общими, определяют модели поведения героев, а также их ценности.

В связи с тем, что сериал рассказывает историю прошедших событий, то следует затронуть аспект памяти о прошлом в сериалах. В настоящее время, киноиндустрия довольно часто решается снимать сериалы о советском прошлом. На основании сериала *Охотники за бриллиантами* можем выделить несколько основных приемов, которые воздействуют на реципиента и влияют на восприятие всего образа, в том числе, образа героев.

Итак, сериалы, основанные на реальных событиях можно считать «инсценированными документами эпохи», которые должны представлять собой настоящую историю. Однако, они зачастую служат своеобразной «фабрикой» воспоминаний, под которой подразумевается соиздание режиссером альтернативного прошлого. Реципиенты начинают доверять представленной им картине и в результате считают сериал источником знаний о событиях и персонажах. Так как зрители не ищут дополнительной информации, то изменяется их представление о прошлом (Бугаева, 2022, 12). В связи с тем, что уже в самом начале появляется информация, что сериал основан на реальных событиях, а действие проходит в 80–90 гг., то у реципиента может возникнуть смутный образ его собственных воспоминаний, что в результате влияет на восприятие представленного образа. Этот прием используется в качестве манипуляции памятью и эмоциями реципиентов с целью вызвать испуг или, как раз наоборот, некую любовь к описываемой эпохе (Бугаева, 2022, 10).

К полному восприятию образа добавляется еще «эффект реальности» и «сверхреальность». На чувство реальности у зрителя складываются, например, все детали облика персонажей – костюмы, прически, украшения, также места действия: дома, магазины, а в них интерьеры и оборудование. В это входит еще представление средств транспорта – старые машины, поезда, автобусы. Если все эти элементы соответствуют требованиям, то существует большая вероятность, что зритель примет такую картину (Бугаева, 2022, 4). Как раз эти элементы косвенно создают образгероев выбранного нами сериала – они зачастую определяют состояние и роль данного персонажа, что тоже влияет на восприятие представленного нам образа. В качестве примера можно привести сравнение двух крайне противоположных персонажей – Г. А. Брежневу (реального персонажа) и Н. Г. Шахова (вымышленного персонажа). Внешний облик и пространство Галины Леонидовны представляется в сериале таким, каким он был на самом деле – имеется в виду не только подборку соответствующей по внешнему виду актрисы, но также окружающие ее элементы, как например, дорогие машины и украшения. Что касается майора Шахова, то он – образ типичного, честного милиционера, немного уставший от жизни,

живущий в квартире гражданской жены. Таким образом, у реципиента возникает восприятие реальности, и он может сравнивать представленный образ с окружающей его действительностью.

К сверхреальности обычно относится сюжет, который не до конца соответствует событиям. Режиссер сам выбирает, что должно быть включено в фильм и, в связи с этим, наблюдается много действий (часто невозможных), чтобы заинтриговать зрителя (Бугаева, 2022, 4). Например, в связи с тем, что сериал основывается на реальных событиях, а не является документом, появляются биографические фрагменты исторических персонажей, которые не были тайной для съемочной группы, как, например, роман Г. А. Брежневой и оперного певца, что позволяет прочувствовать реципиенту реальность. Однако, зритель часто упускает добавление к ним вымышленных ситуаций, например, увлечение Г. Брежневой майором Шаховым, который был вымышленным персонажем. К тому же, можно добавить разные погони следственного аппарата за преступниками, которые скорее всего, напоминают современный боевик, чем расследование 80-х годов.

И наконец, «считывание советского прошлого» по приёму «минимального расхождения» и «минимального багажа». Под последним из упомянутых терминов скрывается мысль: то, чтобы зритель посмотрел данный сериал, у него должны быть определенные знания, которые сталкиваются с интерпретацией режиссера. От этого «багажа» зависит восприятие картины зрителем и доверие художественному миру (Бугаева, 2022, 4). К этому можем отнести интерес к сериалу – в нем выступают как реальные, так и вымышленные герои, что еще больше привлекает зрителя и заставляет их задуматься над образом, который создается в их голове.

Подытоживая, образ героев в сериале «Охотники за бриллиантами» нельзя считать однозначными. У всех представлены свои уникальные качества, которые повлияли на дальнейшее развитие их судьбы. Не следует забывать, что сериал был снят «под зрителя», значит при некоторых сценах были использованы определенные приемы, например, сверхреальности, которые должны манипулировать чувствами реципиента, и в результате, чтобы достичь кассового успеха. Несмотря на это, сериал, приближает к реалиям того времени, и параллельно, не дает забыть о прошедших событиях в СССР.

Библиография

- Белов, И.В. (2010). *Эпоха застоя*, <https://encyclopaedia-russia.ru/article/epoha-zastoya> [доступ: 12.05.2024].
- Ерохина, Т.И. (2017). *Феномен памяти в массовой культуре: контрпамять и постпамять в отечественном кинематографе*, Ярославский педагогический вестник, 5, <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-pamyati-v-massovoy-kulture-kontrpamyat-i-postpamyat-v-otechestvennom-kinematografe> [доступ: 12.05.2024].
- Брюхнов, А.А., Кутякин, С. А., Напханенко, И. П. (2019). *Историко-криминологический анализ состояния противодействия вора в законе и криминальным авторитетам в местах лишения свободы в конце 80-х – начале 90-х годов XX века*, Философия права, 2 (89), <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-kriminologicheskij-analiz-sostoyaniya-protivodeystviya-voram-v-zakone-i-kriminalnym-avtoritetam-v-mestah-lisheniya-svobody-v-viewer> [доступ: 12.05.2024].
- Бугаева, Л.Д. (2022). *Советское прошлое на постсоветском телеэкране*, Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 12 (2), 4–12, <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskoe-proshloe-na-postsovetskom-teleekrane> [доступ: 23.04.2024].
- Гореликов, А. (2018). *Менты и копы: Как за 100 лет менялось полицейское кино в России и США*, <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3260148/> [доступ: 12.05.2024].
- Лотман, Ю.М. (1992). *Память в культурологическом освещении*, <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92f.htm> [доступ: 12.05.2024].
- Охотники за бриллиантами*. <https://www.youtube.com/watch?v=ysQ-0tudb20&t=279s> [доступ: 12.05.2024].
- Охотники за бриллиантами (2011)*. <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/87272/titr/> [доступ: 12.05.2024].
- Охотники за бриллиантами (сериал 2011)*. https://www.kinopoisk.ru/series/511363/?utm_referrer=yandex.ru [доступ: 12.05.2024].
- Пепеляева, С.В. (2023). *Феномен культурной памяти в пространстве отечественного кинематографа*, Культурное наследие России, 3 (42), 1–4, <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-kulturnoy-pamyati-v-prostranstve-otechestvennogo-kinematografa/viewer> [доступ: 12.05.2024].
- Рзаева, Н.С. (2013). *О кинематографическом образе*, Международный научно-исследовательский журнал, 9 (16), 52, <https://research-journal.org/en/archive/0-0-None-january/o-kinematograficheskom-obraze> [доступ: 12.05.2024].
- Шуб, М.Л. (2017). *Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий*, Обсерватория культуры, 14 (1), 7–9, <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/448> [доступ: 12.05.2024].

Karolina Sobik

ORCID: 0009-0001-1575-1689

«Я ПОЧТИ ЗАПИЛ, НО НЕ ЗАБЫЛ ТЕБЯ»¹ O SENTYMENCIE DO ZSRR NA PRZYKŁADZIE LATA KIRILLA SEREBRENNIKOVA

Wstęp

We współczesnej Rosji pod rządami Putina rozpad Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich jest uważany za jedno z najtragiczniejszych wydarzeń XX wieku. Ideę tę wyraźnie powiela się podczas przemów politycznych, obchodów uroczystości narodowych, a jego pokłosie można dostrzec w zaognionym od 2014 roku konflikcie rosyjsko-ukraińskim oraz w agresji zbrojnej Rosji na Ukrainę, rozpoczętej w roku 2022. W oficjalnych przekazach władza sowiecka od ponad dwóch dekad (od rezygnacji Jelcyna ze stanowiska prezydenta) ujmowana jest w apologetycznych ramach.

Według danych przytoczonych przez W. Wernera (Werner, 2019, 205–220), badania ankietowe z 2011 roku wykazały, że 73% respondentów negatywnie odnosi się do rozpadu ZSRR. Opinie te wyraźnie przekładają się na obraz współczesnej popkultury rosyjskiej i podejmowane przez nią wątki. Książki popularnonaukowe wydawane na rosyjskim rynku, zdaniem autora artykułu, są dość przychylne wobec ustroju radzieckiego. Przytacza on Siergieja Kara-Murza i Aleksieja Czickina, dla których system ten stanowił kontynuację tradycji rosyjskiej oraz pozytywnie wpływał na światowy ład polityczny. Jego upadek wiązały zaś z błędami poszczególnych przywódców i działaniami Zachodu (silne zakorzenienie koncepcji wroga zewnętrznego, ale też odwołania do wewnętrznych zdrajców). Upadek państwa miał za to pozwolić owym wrogim siłom na

¹ Prawie się zapilem, ale nie zapomniałem o tobie (tłum. własne – K.S.); Kino (1990) *Лето, Черный альбом*.

większą akumulację kapitału oraz wyzysk klasy średniej i robotniczej. W literaturze popularnej wydawane są powieści alternatywno-historyczne, w których albo ZSRR nigdy nie został rozwiązany lub próbuje się zapobiec jego rozwiązaniu, albo bohaterzy biorą udział w wielkiej wojnie ojczyźnianej. Ciekawi przede wszystkim fakt krytyki rewolucji październikowej jako przecięcia rosyjskiej tradycji historycznej (co wiąże się zapewne z odnowionym gloryfikowaniem rosyjskiej monarchii), ale pochwała wobec ZSRR jako powrotu na słuszną ścieżkę. Sentyment i apologetyzm są widoczne również w kinematografii i grach komputerowych, gdzie na przykład można wcielić się w rolę funkcjonariusza stalinowskiej formacji SMIERSZ².

Na rynku filmowym znalazły one miejsce nawet w dziełach twórców krytycznych wobec ówczesnej władzy oraz wcześniejszego ustroju. Postaram się to udowodnić, poddając analizie pod tym kątem film *Lato* w reżyserii Kirilla Serebrennikova, cieszącego się uznaniem rosyjskiego reżysera oraz wieloletniego dyrektora Centrum Gogola, zrzeszającego rosyjskich artystów. Choć twórca ten w widoczny sposób naraził się władzy państwowej, co poskutkowało oskarżeniami o defraudację pieniędzy oraz umieszczeniem go w areszcie domowym, jego ostatni film zdaje się bezpiecznym z perspektywy Kremla – nie jest bowiem wolny od romantyzowania okresu socjalistycznego.

Postsowieckie kino zwierciadłem (niby)przeszłości

Zaraz po rozpadzie ZSRR w kinematografii rosyjskiej dominowały dzieła związane z imperialną historią kraju. Jeszcze przed objęciem władzy przez Putina telewizja i kino prezentowały wiele produkcji dotyczących dynastii Romanowów oraz czasu Rurykowiczów. Nie zmieniło się to po objęciu przez niego urzędu prezydenta. Wynikało to z ówczesnych starań, aby zmienić oficjalną narrację historyczną i przywrócić do łask okres, w którym państwo rosyjskie stanowiło niekwestionowaną potęgę w Eurazji. Podjęte działania zawierały w sobie rehabilitację postaci kolejnych carów, przypomnienie potężnych monarchów oraz zwycięskich wydarzeń historycznych. Przy tej okazji „władze rosyjskie dosyć często odwołują się do tematu *prawdziwych, nieskażonych* wartości rodzinnych, łącząc go z prawosławiem i historią” (Tsibets, 2019, 159). Przede wszystkim zaś stale odświeżano mit *wielkiej Rosji* i odmalowywano na nowo

² SM IERSZ to zjednoczona struktura kontrwywiadu wojskowego w Ludowym Komisaracie Obrony ZSRR (data powstania 1943). Nazwa pochodzi z rosyjskiego akronimu *Смерш* (*смерть шпионам* – *śmierć szpiegom*).

obraz tradycji imperialnej. Narracje te miały wpłynąć pozytywnie na Rosjan, przechodzących przez trudny okres transformacji ustrojowej, a także być może przygotować grunt pod dzisiejsze działania wojskowe, będące przejawem odrodzenia się w pełni rosyjskich ambicji kolonialnych i imperialistycznych.

Odnowiona oficjalna narracja historyczna przywróciła do łask również kulturę sowiecką. Zadanie to okazało się łatwiejsze ze względu na pamięć osób urodzonych jeszcze podczas jej trwania. Zdaniem I. Tsibets naród po rozpadzie Związku Sowieckich Republik Radzieckich starał się zresztą lepiej lub gorzej kontynuować jego kulturę. Dlatego właśnie po ponad 30 latach od upadku tego ustroju w kinie można zaobserwować sentyment do czasów poprzedzającym to wydarzenie.

W cytowanym już tekście autor pisze, że: „Badacze współczesnej kultury oraz rosyjskiego społeczeństwa bardzo często stwierdzają, że komunizm nadal jest lansowany, ale w wersji przefiltrowanej i nieco zmiękzonej” (Tsibets, 2019, 162). Wpływ na to ma przede wszystkim ponownie silna pozycja religii prawosławnej we współczesnej Rosji, której niezbyt sprzyja wspomnianie okresu wzmocnionych działań na rzecz świeckości państwa. Ciekawi fakt, że początkowo kino postradzieckie zajmowało się okresem istnienia ZSRR raczej pod kątem rozliczenia się z nim, o czym można przeczytać w książce Pauliny Gorlewskiej *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1991 roku*. Szybko jednak, bo już w drugiej połowie lat 90., wybór takiej tematyki zaczął być nieprzychylnie oceniany i przez widzów, i przez polityków. Tworzenie tego typu dzieł stało się nieopłacalne zarówno wizerunkowo, jak i finansowo. Zdaniem Gorlewskiej dzisiaj sowiecka trauma jest już niemalże nieobecna w rosyjskiej kinematografii. Za to w pierwszej dekadzie lat dwutysięcznych niewielu twórców kierowało na nią swoją uwagę, ale jeżeli się na to zdecydowali, to tworzyli dzieła o drastycznej wymowie, jak w przypadku *Ładunku 200* Aleksieja Bałabanowa.

W artykule dla Kwartalnika Filmowego Gorlewska wśród przyczyn odrzucenia *Ładunku 200* przez rodzimą widownię wymienia m.in.: „zdemaskowanie wyparcia, wybiórczej amnezji połączonej z nostalgią, wobec Breżniewowskiego zastoju i ostatnich lat istnienia ZSRR” (Gorlewska, 2018, 104). Można z tych słów wywnioskować, że utwór ten zniechęcił do siebie odbiorców, ponieważ stał w opozycji do powszechnego wśród nich sentymentu wobec czasów radzieckich. Wyróżniał się też na tle innych narracji dotyczących tej epoki. W takim wypadku niczym szokującym nie jest silny polityczny i społeczny odzew oraz powszechne potępienie *Ładunku 200*. Jak pisze dalej Gorlewska:

[...] wraz z instytucjonalną rehabilitacją i rewitalizacją fragmentów radzieckiego uniwersum ręka w rękę szła oddolna i spontaniczna tęsknota za lepszymi czasami

(w wymiarze ekonomicznym i społecznym) oraz wynikające z niej nostalgia, idealizacja przeszłości oraz wybiórcze zapomnienie. W latach 90. obiektem nostalgicznych afektów był Breżniewowski zastój w rozkwicie, czyli siódme dziesięciolecie XX w., zaś w kolejnej dekadzie naturalnie, wraz z wejściem w największą aktywność kolejnego pokolenia, punktem odniesienia stał się późny socjalizm lat 80 (Gorlewska, 2018, 105).

Warto zaznaczyć, że tęsknota ta nie wiąże się jedynie z politycznym aspektem. Poza kwestią potęgi państwa, stabilności czy ambicji kolonialnych, ZSRR wiąże się także zwyczajnie ze specyficzną estetyką – konkretnymi lokalizacjami, zawodami, odzieżą, pojazdami, wystrojem mieszkań i warunkami żywotnymi. Ludzie za to mają tendencję do gloryfikowania czasów swojej młodości i powszechne jest przekonanie, że *wtedy było jakoś lepiej* odnoszone do kolejnych dekad. Dlatego część Rosjan z pewnością wspomina okres sowiecki z pewnym rozrzewnieniem.

Tęsknota w *Lecie*

A. Kustarev, rosyjski publicysta zajmujący się tematyką socjologiczną, podaje analizie dawne mity krytyczne wobec Związku Radzieckiego oraz powstałe w okresie 2000–2013 nostalgiczne kontrmity, wykorzystywane w celu wybielenia okresu socjalistycznego (Кустарев, 2013). Tak więc na przykład mit represyjny przeciwstawia się profilowaniu represji wyłącznie jako dzieła „кровожадных комиссаров революции”³ oraz akcentowaniem poczucia bezpieczeństwa i politycznej stabilizacji za Breżniewa, a mit deficytu kontrmitowi o wystawnych ucztach, pełnych lodówkach i nieformalnych sposobach pozyskiwania potrzebnych produktów. Poza tym w ramach budowania narracji nostalgicznej wobec ZSRR mówi się o dziecinnie prostym dostępie do służby zdrowia i edukacji, wysokim poziomie ówczesnej kultury, rzekomej solidarności międzyludzkiej czy dużej ilości czasu wolnego.

Kontrmity te znalazły swoje miejsce w filmie Kirilla Serebrennikova *Lato*. Reżyser poświęcił w nim uwagę dwóm znanym leningradzkim grupom – *Zooparkowi* i *Kinu*. Tytuł nawiązuje do ich piosenek, a zarówno jedno, jak i drugie *Λemo*⁴ pojawia się w ścieżce dźwiękowej filmu. Przeniesieni na ekran muzycy wywarli spory wpływ na radziecką konkulturę, żeby chociaż wspomnieć

³ „krwiożerczych «komisarzy rewolucji»” (tłum. własne – K.S.).

⁴ *Lato* (tłum. własne – K.S.).

o piosence *Хочу перемен*⁵ zespołu *Kino*, która stała się hymnem pierestrojki, wyrażającym młodzieńczą energię nowego pokolenia i ich nadzieję. Serebrennikov nie skupia się jednak na tym aspekcie ich twórczości, a cofa się do czasów poprzedzających ów rozwój kariery.

Akcja filmu rozgrywa się w roku 1981 i krąży wokół rosyjskiej *undergroundowej* sceny muzycznej. W centrum został ustanowiony trójkąt miłosny pomiędzy Majkiem, wokalistą *Zooparku*, jego żoną Nataszą i Wiktorem, młodym, utalentowanym muzykiem z przyszłego zespołu *Kino*, któremu ten pierwszy służy radą i wsparciem. Bohaterowie spędzają czas na słuchaniu zagranicznych płyt oraz rozmowach ze sobą. W jednej z pierwszych scen popijają wino i tańczą na plaży w letni dzień, a kończą go nagą kąpielą w morzu poprzedzoną skakaniem przez ognisko. Przebywają w mieszkaniach sprawiających wrażenie zagranych, lecz przestronnych. Dziecko oddają w opiekę troskliwej sąsiadce. Noszą Majkowi do pracy jedzenie i kawę. Brzdękają na gitarach podczas prywatek, na których można choć trochę poszaleć. Występują też w *Рок Клубе*⁶ przy sztywno siedzącej widowni, a nawet nagrywają swoje płyty, choć dostępny sprzęt nie jest najwyższej jakości. Z tego wyliczenia można łatwo wywnioskować, że konfliktu w filmie nie budują raczej wymagania życia w Związku Radzieckim. Rolę tę pełni odwzajemnione zauroczenie Nataszy Witją oraz nie zawsze podzielane wizje artystyczne dwóch liderów zespołów.

Stosunek reżysera do tamtych czasów zdaje się dość zniuansowany. Zdają się drobne przytyki w stronę rzeczywistości wokół (np. w postaci Majka zakładającego się, czy wiadomości zaczną się znowu od pochwał w stronę Leona Breżniewa), a także jej otwarta krytyka przez bohaterów. Zwykle zostaje ona jednak skontrowana, a postaci na ogół spokojnie toczą swe życia. Jeżeli mają problem z nabywaniem zagranicznych płyt, to widz nie zobaczy tego na ekranie. Jeżeli pojawiają się poważne konflikty między nimi a urzędnikami, również. Nawet w ramach *Рок Клуба*, w którym występują, mogą się cieszyć względną swobodą – jeżeli teksty Wiktora o miłości do ośmioklasistki się nie podobają, to wystarczy nazwać je satyrą i miło się uśmiechnąć do pani zatwierdzającej występ *Kina* (niewierzącej zresztą w przywołane wytłumaczenie), by uzyskać jej aprobatę. Odejście dwóch członków z zespołu ze względu na pobór wojskowy również znika gdzieś w tle – Losza co prawda się tym stresuje, ale Wiktor zdaje się dość obojętny i spokojnie proponuje, by puścić perkusję z nagrania. Życie głównych bohaterów nie wydaje się w gruncie rzeczy trudniejsze od tego, jakie zostaje przedstawione w filmie *Control* o Joy

⁵ *Chcę przemian* (tłum. własne – K.S.).

⁶ „Klubie rockowym” (tłum. własne – K.S.).

Division lub o jakim można przeczytać w reportażu *Please kill me. Punkowa historia punka*, opowiadającym o amerykańskich zespołach.

Grupie Wiktora Coja, kojarzonej w Rosji ze szlachetnym buntem, spłotowano zęby. Tutaj buntu nie ma. Jakkolwiek sprzeciw wydaje się wyrażać tylko łamiąca czwartą ścianę anonimowa postać, w której można dopatrywać się osoby scenarzysty, Michaela Idova, lub reżysera. To on stara się zachęcić swoich bohaterów do bycia bardziej *punkowymi*. W scenach, w których mu się to udaje, wyciąga na koniec przewrotnie kartkę z napisem „Этого не было”⁷ lub wypowiada tę kwestię. W jego działaniach jest gwałtowność i gniew, którego nie urazymy ze strony Majka, Wiktora czy Nataszy. Pojawia się w różnych momentach – siedzi w wagonie po bójce jednej z postaci ze służbami i zachęca ją do pościgu przez pociąg do melodii piosenki *Psycho Killer*; odgrywa rolę sceptyka i każe do siebie strzelić, gdy w jego opinii Majk pisze piosenki o niczym ważnym; podczas koncertu w *Рок Клубе* zachęca wszystkich do wstania i tanecznego szaleństwa. Stara się wprowadzić chaos w życia bohaterów, które są w gruncie rzeczy ustatkowane i spokojne. To, że przed widzem zostaje odkryta fikcyjność jego działań, zdaje się znaczące i wysyła pewien komunikat. Widownia zapewne chciałaby zobaczyć, jak bohaterowie filmu wchodzą w konflikty na pięści z przedstawicielami służb bezpieczeństwa albo sprzeciwiają się nakazowi siedzenia bez ruchu podczas koncertu – reżyser ukazuje jej takie sceny, ale podkreśla ich nieprawdziwość. Zaprzecza tym samym wyobrażeniom na temat tego, jak mogło wyglądać bycie członkami rockowych zespołów w okresie sowieckim. Nie było buntu, a względny spokój.

W *Lecie* Wschód nie jest zupełnie oddzielony i zawieszony w próżni, a poprzez muzyczną fascynację przeplata się z Zachodem, jak przyznaje producent, Ilya Stiurt (Stiurt, 2018). Widoczne jest to również w ścieżce dźwiękowej filmu, gdzie pojawiają się piosenki rockowe zespołów/wokalistów amerykańskich i angielskich. Serebrennikov napisał w swoim liście intencyjnym tak:

To brutalna i alternatywna epoka, w której bohaterowie – Majk Naumenko i Wiktor Coj (o którym radziecka prasa po jego śmierci pisała *ostatni bohater rocka*) cieszą się jeszcze pełnią życia. W *Lecie* są nieskażeni, niewinni. Pożyczyliśmy wehikuł czasu, który zatrzymuje się w wybranym momencie tylko na krótką chwilę. I w niej nasi bohaterowie robią to, co kochają najbardziej. Tworzą muzykę. Zawieszeni w czasie i przestrzeni (Serebrennikov, 2018).

Owa tworzona przez nich muzyka posiada zresztą dość uniwersalne teksty. Sugestie, że powinna być bardziej polityczna zostają jawnie zignorowane, na

⁷ „Tego nie było” (tłum. własne – K.S.).

przykład w scenie, gdy sąsiad Majka rzuca do odchodzących muzyków: „Napisz piosenkę o moim druhu. Był w kompanii karnej” i ucisza go jedna z kobiet. Według samego wokalisty *Zooparka* prawdziwą sztuką są piosenki bez znaczenia, a jego przyjaciel przyznaje, że nie zna dobrych piosenek, które byłyby o czymś.

Warto spojrzeć, w jaki sposób *Lato* powiela wspomniane wcześniej kontrmity wyróżnione przez Kustareva. Bohaterowie, mimo że czerpią muzyczne inspiracje z *wrogiego Zachodu*, otrzymują wsparcie od systemu – w końcu miejscem, które umożliwia im występy na żywo przed większą publicznością, jest właśnie *Рок Клуб*. Kobieta odpowiedzialna za kontrolę treści do niego dopuszczanych może i wzdycha ciężko, czytając teksty Wiktora Coja, ale daje się przekonać, by dać młodym muzykom szansę na występ, i przymyka oko na wymowę ich muzyki. W fabule ma miejsce również nieformalne pozyskiwanie produktów. Gdy Majk przebywa w pracy jako stróż nocny, Natasza i Witja odkupują od starszego mężczyzny filiżankę z mocną kawą, której nie mógłby tam dostać. W przestylizowanej scenie jadą tramwajem wśród pasażerów śpiewających *The Passenger* Iggy'ego Popy i dostarczają napój, choć już całkowicie zimny. Zresztą, pomimo różnych zajęć bohaterowie zdają się mieć ogromne ilości czasu wolnego, które zagospodarowują właśnie na zapoznanie się z zagraniczną muzyką, tworzenie nowych piosenek czy spotkania towarzyskie. Serebrennikov zdecydowanie nie prezentuje też tamtego okresu historycznego jako jałowego pod względem kulturalnym. W końcu to właśnie era, gdy muzykę tworzą *Zoopark* i *Kino*. Na stacjach metra sprzedaje się plakaty i płyty zagranicznych zespołów – robi się to po kryjomu, jednak bohatera nie dotyczą żadne negatywne konsekwencje tych działań, zdają się one więc pozbawione realnego ryzyka. Podczas prywatek organizuje się za to szalone koncerty, po których podejmuje się głębokie rozmowy. Na solidarność międzyludzką także znalazło się miejsce. Pomimo dylematów miłosnych cała trójka bohaterów jest przyjacielska wobec siebie. Kiedy Losza i Wiktor przychodzą pokazać Majkowi swoje piosenki, ten bierze ich pod swoje skrzydła. Kiedy Natasza przebywa na koncertach Majka, ich dzieckiem opiekuje się sąsiadka, która zdaje się o nie dbać, jak o własne. Kiedy Witja i Natasza zjawiają się razem w mieszkaniu, to zanim nastąpi ich pocałunek, mężczyzna najpierw pomaga jej umyć syna i ułożyć go do snu. Jednym słowem, kontakty międzyludzkie są zdecydowanie życzliwe. I choć w jednej scenie Majk zakłada się, czy w telewizji znowu będzie o Breżniewie, to jednak rzeczywistość pod jego rządami w filmie naprawdę wydaje się bezpieczna i stabilna. Gdy dopada go za to żal odnośnie jego stanu materialnego („Marzyłem o tym, by mieszkać z tobą [Nataszą] w starym zamku. Tymczasem gnieździśmy się w komunalce. Żyjemy z pensji nocnego stróża”), jego żona

odpowiada, że wystarczy jej tyle, co mają, Łatwo odczytać romantyzujący ton w przytoczonej wcześniej wypowiedzi reżysera. ZSRR nie jest w *Lecie* miejscem uciemiężenia, a po prostu tłem dla historii i to tłem, które przyciąga. Nawet pomimo decyzji, by nakręcić film w biało-czarnych barwach, świat przedstawiony nie wydaje się odpychający czy zasmucający. Wręcz przeciwnie – oczarowuje widza swoją estetyką, pozornym nieskrępowaniem postaci i porządkiem w jego ramach. Nie można pominąć również samego tytułu – *Lato*. Co prawda ma on swoje źródło w piosenkach obu grup (mających zresztą drastycznie inną wymowę), ale równocześnie wiąże się z konkretną porą roku – okresem powszechnie darzonym sympatią, kojarzonym z odpoczynkiem i beztroską. Ta warstwa znaczeniowa wydaje się współgrać z filmem, który przedstawia właśnie takie lato w życiu bohaterów.

Podsumowanie

Sentyment do okresu istnienia Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich jest dzisiaj obecny w rosyjskim życiu społeczno-politycznym, ale nie tylko. Sprawnie został przeniesiony na grunt popkultury. Zarówno literatura, jak i kinematografia sięgają po schematy narracyjne, mające na celu zrehabilitować ten okres i ukazać go od strony pozytywnej. W literaturze można zauważyć wyraźny nurt narracji alternatywno-historycznych, skupionych na ratowaniu ZSRR przed upadkiem. W kinematografii za to okres sowiecki bywa romantyzowany, a dzieła wychodzące poza ten schemat spotykają się z krytyką zarówno osób publicznych, jak i widzów. Po ten rodzaj narracji sięgają również twórcy niesprzyjający ówczesnej władzy w Rosji ani wcześniejszemu systemowi. Kirril Serebrennikov co prawda jest postacią problematyczną z punktu widzenia Kremla, lecz także w jego filmie *Lato* jawnie widoczny jest sentyment względem Związku Radzieckiego. Przejawia się on przede wszystkim w nazywaniu części scen ukazujących jakiejkolwiek formy buntu nieprawdziwymi oraz w skupieniu na życiu bohaterów, które jest w gruncie rzeczy spokojne i bezpieczne. *Lato* odżegnuje się od przedstawiania konfliktów między postaciami a systemem – konflikt dotyczy ich sfer prywatnych. Równocześnie plasuje się w kontrze do mitów, opisujących okres radziecki jako pełen przemocy i ucisku. Wątpliwe jest, aby było to świadomym zamierzeniem autora, co może oznaczać, że wyszczególnione przez Kustareva kontrmity są w rzeczywistości wysoko zinternalizowane przez współczesne rosyjskie społeczeństwo.

Bibliografia

- Gorlewska, P. (2018). *O potworach i trupach, czyli symptomy rozkładu postsowieckiej Rosji w Ładunku 200 Aleksieja Bałabanowa*, Kwartalnik Filmowy, 101–102, 101–130.
- Gorlewska, P. (2021). *Kino postradzieckie. Trauma doświadczenia sowieckiego w rosyjskich filmach fabularnych po 1991 roku*, Kraków: Universitas.
- Serebrennikov, K. (2018). *Reżyser o filmie*, [w:] *Lato* – wydanie w formie płyty DVD z książeczką, Gutek Film, Warszawa: Burda Publishing Polska.
- Stiuart, I. (2018). *Producent o filmie*, [w:] *Lato* – wydanie w formie płyty DVD z książeczką, Gutek Film, Warszawa: Burda Publishing Polska.
- Tsibets, I. (2019). *Stary mit w nowej odsłonie. Kinematografia rosyjska wobec kryzysu tożsamości*, Kwartalnik Filmowy, 105–106, 105–166.
- Werner, W. (2019). *Zrozumieć drugi punkt widzenia. Tęsknota za ZSRR we współczesnej rosyjskiej kulturze*, [w:] *Dezintegracja i upadek ZSRR w perspektywie ćwierćwiecza*, E. Lesiewicz, P. Stachowiak (red.), Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa, 205–220.
- Кустарев, А. (2013). *Мифология советского прошлого*, Неприкосновенный запас, 89 (3), <https://web.archive.org/web/20171105190039/http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/1m.html> [Доступ: 08.05.2024].

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMACJA O AUTORACH

Bartoszek Magdalena

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
magdalena.bartoszek@edu.uni.lodz.pl

Dobosz Barbara

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Humanistyczny
ul. gen. S. Grota-Roweckiego 5, 41-200 Sosnowiec
doboszbarbara7@gmail.com

Dopierała Justyna

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
ul0189252@edu.uni.lodz.pl

Jas Dagmara

niezależny badacz
dagmarajas13@gmail.com

Kostromitskaia Maria

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Wydział Nauk Historycznych, Instytut Archeologii
ul. K. Wóycickiego 1/3, Warszawa 01-938
kostromitskaya.m@gmail.com

Kożuchowska Julia

Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Słowiańskiej
ul. Poczтова 9, 53-313 Wrocław
321924@uwr.edu.pl

Łabędzka Aleksandra

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
aleksandra.labedzka@edu.uni.lodz.pl

Machowska Julia

Uniwersytet Opolski
Wydział Nauk o Polityce i Komunikacji Społecznej
ul. Katowicka 89, 46-061 Opole
127569@student.uni.opole.pl

Magda Dorota

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
dorota.magda@filologia.uni.lodz.pl

Najdowski Jan Jerzy

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
jan.najdowski@edu.uni.lodz.pl

Sobik Karolina

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
karolina.sobik@edu.uni.lodz.pl

Sochacka Urszula

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
ul. Gołębia 14, 31-007 Kraków
urszula.sochacka@interia.pl

Sokołowska Julia

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
julia.sokolowska2@edu.uni.lodz.pl

Szpocińska Klaudia Diana

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
klaudia.szpocinska@edu.uni.lodz.pl

Teklik Natalia

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. A. Fredry 10, 61-701 Poznań
nattek@st.amu.edu.pl

Tomczak Julia

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
tomczak810@gmail.com

Zielińska Dominika

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
dominika.zielinska2@edu.uni.lodz.pl

Monografia, na którą składają się teksty młodych adeptów nauki, przeznaczona jest dla szerokiego grona odbiorców zainteresowanych językoznawstwem, literaturoznawstwem, filozofią, socjologią, psychologią, kulturoznawstwem i ogólnymi problemami humanistycznymi. Autorzy poruszają w niej wiele aspektów lingwistyczno-krajoznawczych oraz kulturoznawczych, dostarczają czytelnikom bogatej wiedzy o języku, literaturze i kulturze różnych krajów, która może być przydatna nie tylko filologom, lecz także specjalistom z innych dziedzin nauki do uogólniania prac teoretycznych z zakresu studiów nad pamięcią.

Z recenzji dr. hab. Krzysztofa Kusala
prof. Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi

Książka ma na celu połączenie tekstów opisujących różne przejawy koncepcji pamięci w różnych kulturach, nie tylko europejskich, co daje wyobrażenie o jej wspólności dla całej społeczności światowej. Niewątpliwą zaletą monografii jest mnogość i różnorodność materiału faktograficznego, nie tylko uwzględnionego już w literaturze naukowej, lecz także współczesnego, nowego, takiego, który dotychczas jeszcze nie był analizowany i opisywany w pracach naukowców. Potwierdza to, że główny cel, jaki postawili sobie autorzy – ukazanie związku przeszłości z teraźniejszością i znaczenia pamięci w tym związku – został osiągnięty.

Z recenzji dr. hab. Aleksandra Gadomskiego
prof. Uniwersytetu Opolskiego