

STAROŚĆ I MŁODOŚĆ W LITERATURZE I KULTURZE



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Analecta Literackie i Językowe, t. V

**STAROŚĆ I MŁODOŚĆ
W LITERATURZE
I KULTURZE**

ANALECTA LITERACKIE I JĘZYKOWE

tom V

Rada redakcyjna serii wydawniczej

Marcin Bauer

Katarzyna Kaczor-Scheitler

Magdalena Kuran

Michał Kuran (zastępca redaktor naczelnej)

Małgorzata Mieszek

Krystyna Płachcińska (redaktor naczelna)

Dawid Szymczak

Maria Wichowa

STAROŚĆ I MŁODOŚĆ W LITERATURZE I KULTURZE

pod redakcją Michała Kurana



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2016

Michał Kuran — Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Tadeusz Błazejewski, Anna Car, Mariola Jarczykowska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD i ŁAMANIE

Michał Kuran

INDEKS

zestawienia nadesłane przez Autorów scalił Michał Kuran

KOREKTA

Michał Kuran i Zespół Autorów

PROJEKT OKŁADKI

Stämpfli Polska Sp. z o.o.

Zdjęcie wykorzystane na okładce © Shutterstock.com

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2016

© Copyright by for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

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

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07159.15.0.K

Ark. druk. 21,625

ISBN 978-83-7969-662-8

e-ISBN 978-83-7969-953-7

<https://doi.org/10.18778/7969-662-8>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

MICHAŁ KURAN, Starość i młodość jako nieustannie aktualne, uniwersalne motywy literackie i kulturowe — wprowadzenie do zbioru studiów.....	7
W KRĘGU ANTROPOLOGII I FILOZOFII	
KAMILA KULESZA, „Gdy wspomnę, w onej szczęsnej dobie czem byłam, a czem dziś się stałam”. Antropologiczno-historyczna analiza motywu młodości i starości w poezji François Villona.....	25
DAWID NOWAKOWSKI, <i>Vetus melius est</i> . Zarzuty nowinkarstwa i apologia tradycji w szesnastowiecznych sporach między humanistami a scholastykami.....	37
ANNA Ż. M. WIŚNIEWSKA-GRABARCZYK, Czy literatura potrafi „mówić kulinariami”? Na przykładzie kategorii starości i młodości.....	47
NIEWINNOŚCI KOSZTOWANIE SMAKÓW MŁODOŚCI	
KATARZYNA STEPIŃSKA, Dziecko w twórczości księdza Jana Twardowskiego.....	63
MICHAŁ SADOWSKI, Pierzchliwa, młoda, płocha — wizerunek głównej bohaterki romansu Samuela Twardowskiego ze Skrzypny <i>Nadobna Paskwalina</i> , w kontekście mitologii.....	71
BARTŁOMIEJ ŁUCZAK, Nie tylko muzyczna droga wirtuoza. O młodości, dorastaniu i życiowej klęsce Romualda z <i>Książki pamiątek</i> Narcyzy Żmichowskiej.....	81
JOANNA JABŁOŃSKA, „Czemu młodości nie dał mi Bóg, tej płochej, lekkiej, swawolnej?” — rachunek z życiem w twórczości Marii Bartusówny.....	93
Sylwia Kępa, Obraz pensjonarki w literaturze popularnej początku XX wieku na podstawie powieści <i>Płomyk. Z pamiętnika instytutki</i> Eugenii Żmijewskiej.....	103
ANNA KAŻMIERSKA, Kobieta u progu życia. Dojrzewanie do miłości, seksualności, przyjaźni w <i>Kobietach</i> Zofii Nałkowskiej.....	113
KATARZYNA BIS, Bunt czy egzaltacja? Atrybut młodości w literaturze popularnej na przykładzie wybranych powieści dla dziewcząt z okresu PRL-u.....	139
ODCIEŃ I SMAKI STAROŚCI	
KLAUDIA ADAMCZEWSKA, Refleksje na temat zdrowej i szczęśliwej starości w <i>Żywocie człowieka pocziwego</i> Mikołaja Reja i <i>Zielniku</i> Stefana Falimirza (sfery <i>sacrum</i> i <i>profanum</i>).....	149
BEATA PROKOPCZYK, Umizgi staruszka — o sielance <i>Chloe i Likas</i> Franciszka Zabłockiego.....	155
EWELINA SZYMCZAK, Motyw starości w wybranych utworach Franciszka Karpińskiego.....	163

MAGDALENA CIECHAŃSKA, Opowieść ciała — ciało opowieści. Jak dojrzewała słowiańska epopeja Juliusza Słowackiego?.....	173
MATEUSZ GRABOWSKI, „Ogień i piasek” — o ostatnim okresie życia i twórczości Norwida na podstawie elegii <i>Na zgon Poezji</i>	183
ALDONA JANKOWSKA, Odkryć piękno w starości... . Kobieta w jesieni życia w świetle wybranych źródeł XIX i XX stulecia.....	195
MONIKA URBAŃSKA, „Patrzę na zniszczenie, co święci swe dzieło, lecz przecież nic w moim sercu nie poszło na marne” — poetyckie retrospekcje Jana Lechonia.....	203
ALEKSANDRA SMUSZ, Wariacje na temat starości w opowiadaniach Brunona Schulza.....	213
KATARZYNA OSSOWSKA, Starość, czyli „niemożność, zdeaktualizowanie, zblaknięcie”, jako leitmotiv w tryptyku sylwicznym oraz autokomentarzach Tadeusza Konwickiego.....	227
KAMIL DŻWINEL, „W młodości byłem Tezeuszem”. Perspektywa senilna w twórczości Jacka Kaczmarskiego.....	237
CIERPIENIE I ŚMIERĆ	
PAULINA POTERAŁA, „Odstąpcie, nie umarła dziewczeczka, ale śpi” — życie jest czekaniem na śmierć — z kaznodziejstwa Fabiana Birkowskiego.....	249
MARTA TYSZKO, Moralizatorska funkcja motywów eschatologicznych w poemacie <i>Przeraziłwe echo trąby ostatecznej</i> Klemensa Bolesławiusza.....	257
MONIKA BEDNARCZYK, Droga krzyżowa jako metafora przemijania.....	271
EWA JOANNA MARCZAK, „Żyje się tylko chwilę” — czy Halina Poświatowska zmarła młodo?....	283
JOANNA POPLAWSKA, „Nasz zdrowy świat nie chce świata choroby...”. O bólu i cierpieniu w reportażach Wojciecha Tochmana.....	293
STANISLAVA SCHUPPLEROVÁ, Literární paměť a region.....	301
MAŁGORZATA HERCHEL, Językowo-kulturowy obraz czasu oparty na metaforze cyklu dobowego i rocznego utrwalony w inskrypcjach nagrobnych cmentarzy wiejskich (na przykładzie wybranych wsi Podkarpacia i Małopolski).....	309
Bibliografia.....	319
Indeks osób.....	335

MICHAŁ KURAN*
Uniwersytet Łódzki

STAROŚĆ I MŁODOŚĆ JAKO NIEUSTANNIE AKTUALNE, UNIWERSALNE MOTYWY LITERACKIE I KULTUROWE — WPROWADZENIE DO ZBIORU STUDIÓW

Kategorie czy też toposy starości i młodości są bardzo często obecne we wszelkich dokonaniach będących przejawem działalności artystycznej. Funkcjonują w kulturze wysokiej, jak i popularnej, ponieważ należą do pojęć podstawowych, stanowiąc fundamentalne wymiary przebiegającej w czasie egzystencji człowieka. Będąc odbiciem ludzkiej wędrówki od początku do kresu, są etapami usytuowanymi na krańcach tej drogi, często jednak zawłaszczającymi jej cały przebieg, co wyrażają pytania o to, kiedy kończy się młodość, a zaczyna starość. Etap pośredni tej wędrówki zdaje się eliminowany. Człowiek jest albo młody, albo stary, wiek dojrzały w potocznym myśleniu traci rację bytu, przestaje być atrakcyjny, bliższy jest etapowi starości.

Starość i młodość można z sobą zestawiać, by — konfrontując je — opisać łączone z nimi cechy dystynktywne. Omawiane kategorie poddaje się także oglądowi osobno, aby też rozpatrywać każdą z nich niejako samoistnie.

Starość i młodość stały się przedmiotem namysłu i dyskursu już w antyku. Interesowali się nimi filozofowie (m.in. Marcus Tullius Cicero), jak i teoretycy literatury (np. Horatius Flaccus Quintus). Cyceron przedstawił swe poglądy w dwóch pracach: *O starości i o powinnościach*, natomiast Horacy w *Liście do Pizonów*. Dzieła te zdają się konstituować toposy starości i młodości, funkcjonujące później w literaturze staropolskiej. Niejako wokół nich rozwinąć się miała dawna twórczość parenetyczna¹, czego

* Michał Kuran — studia polonistyczne ukończył w roku 1996 na Uniwersytecie Łódzkim. Od roku 1998 pracuje w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych tej uczelni. Stopień doktora uzyskał w roku 2003, zaś doktora habilitowanego w 2013 roku. Od roku 2009 pełni funkcję wicedyrektora Instytutu Filologii Polskiej, należy do zespołu redakcyjnego „Czytania Literatury” i „Meluzyny”. Główne obszary zainteresowań badawczych to literatura polska XVII wieku; w szczególności literatura okolicznościowa świecka i religijna (poezja i proza), edytorstwo tekstów dawnych, epika staropolska, tematyka orientalna w literaturze staropolskiej, dorobek Samuela Twardowskiego i Marcina Paszkowskiego. Autor książek *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego* (Łódź 2008) oraz *Marcin Paszkowski — poeta okolicznościowy i moralista z pierwszej połowy XVII wieku* (Łódź 2012), redaktor zbiorów studiów, m.in. ostatnio *Wzniosłość i makabry w literackich obrazach śmierci* (Łódź 2014). Przygotował edycję *Książę Janusz Wiśniowiecki (1598–1636) w lubelskich kazaniach pogrzebowych* (Lublin 2007). Publikował artykuły w „Terminusie”, „Baroku”, „Napisie”, „Pracach Polonistycznych”, „Acta Universitatis Lodziensis — Folia Litteraria Polonica”, „Acta Universitatis Lodziensis — Folia Librorum” i w „Akapicie” oraz w monograficznych tomach zbiorowych. Recenzje ogłaszał w „Ruchu Lite-

świadcstwem nie tylko *Żywot człowieka poczciwego* Mikołaja Reja, ale także uwagi i zalecenia formułowane z myślą o wychowaniu młodego pokolenia, jakie znajdują się w traktatach i innych pismach pedagogicznych (ich autorami byli m.in. Szymon Marycjusz z Pilzna, Andrzej Gostyński, Hieronim Baliński, Erazm Gliczner). Wiedzy na temat obrazu młodości szukać można też w dziele Łukasza Górnickiego *Dworzanin polski*, jak też u Andrzeja Frycza Modrzewskiego w *Commentariorum de Republica emendanda libri quinque*. Ustanowiony w literaturze dawnej obraz pozwala dostrzec dwa fundamentalne toposy „nierozumnej młodości” i „rozumnej starości”. Naturalną cechą młodzieńca jest brak roztropności, której może nabrać w trakcie wychowania. Starzec zaś ma się legitymować mądrością. Oczywiście dopuszczalne są także dwa inne warianty: godna pochwały „rozumna młodość” (*puer senex*) oraz zasługująca na potępienie „nieroztropna starość”².

Warto sięgnąć po *List do Pizonów* Horacego, który bardzo celnie dokonał deskrypcji cech typicznych starości i młodości z myślą o literatach–dramaturgach kreujących wizerunki. Konstruuując je artyści mieli korzystać z uniwersalnych modeli postaw i postępowania. Według Horacego, owa zgodność jest konieczna, by w procesie tworzenia uzyskać postać wiarygodną. Dlatego też za istotne uznał nadanie bohaterom wyrażonych cech właściwych każdemu wiekowi:

Jeżeli więc słowa nie będą zgadzać się z dołą mówiącego, rycerze rzymscy i lud wybuchną głośnym śmiechem. Wielka też różnica będzie, czy mówi [...] wiekowy starzec, czy zapalczywy młodzieniec w kwiecie wieku³.

Kontynuując rozważania, Horacy wyodrębnił cztery etapy w życiu człowieka, wśród nich młodość i starość, reprezentowane przez młodzieńca i starca, którzy legitymują się cechami ukazującymi przywileje, zalety, wady i uciążliwości wieku. Oparte na obserwacji ludzkiego życia zalecenia Horacego na temat konstruowania charakteru postaci w dramacie można rozciągnąć na całą literaturę i kulturę:

Jeżeli chcesz mieć oklaski widzów [...] to musisz poznać obyczaje każdego wieku i dać to, co przystoi latom ruchliwym i co dojrzałym. Tak dziecię, które niedawno nauczyło się mówić i pewną nogą stąpa po ziemi, pragnie bawić się z rówieśnikami, wpada bez powodu w gniew, wnet ochłonie, co godzinę jest w innym nastroju. Młodzieniec, jeszcze bez zarostu, pozbywszy się wreszcie pedagoga, cieszy się końmi i psami i trawą słonecznego Pola Marsowego, podatny jak wosk wobec kusicieli do złego, oporny wobec upomnień, powolny w przewidywaniu korzyści, rozruca pieniądze, wysoko patrzy, płonie namiętnością, prędko do porzucenia tego, co ukochał. [...] Wiele dolegliwości otacza starca, czy

rackim”, „Pamiętniku Literackim” i „Studiach Źródłoznawczych”. Opiekun Koła Naukowego Literatury i Kultury Staropolskiej UŁ.

¹ M. Pierzgałska, *Toposy „młodość” — „starość” w literaturze parenetycznej doby staropolskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 7: 2005, s. 129–150.

² Tamże, s. 149.

³ Quintus Horatius Flaccus, *List do Pizonów*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, oprac. St. Stabryła, Wrocław 1983, BN II 207, s. 43–44.

to dlatego, że ciuła, a od zbioru się biedak wstrzymuje i boi się go użyć, czy też dlatego, że wszystko w ogóle trwożliwie i zimno załatwia, wszystko odkłada na później, żywiąc dalekie nadzieje; gnuśny, żądny przyszłości, trudny w pożyciu, skłonny do narzekań, chwalcą dawnych czasów, w których sam jeszcze był chłopcem, karciciel i surowy sędzia młodych. Przychodzące lata przynoszą z sobą wiele dobrego, odchodzące zabierają wiele⁴.

Obraz nakreślony przez Horacego jest odzwierciedleniem rzeczywistości (*mimesis*) i konwencji literackiej (*imitatio*), zarazem wyłaniają się z niego cechy stereotypowe postaci młodzieńców i starców. Twórcy dawnych epok również starali się naśladować realny bieg zdarzeń, co znajduje odzwierciedlenie w pamiątnikach, eposach, poematach dydaktycznych i kazaniach pogrzebowych. Wielką pochwałą było powiedzieć o człowieku zmarłym w średnim wieku, że już osiągnął pełnię życia za sprawą doświadczenia, mądrości, zwłaszcza cnoty, dlatego też zmarł nie doczekawszy starości w sensie biologicznym.

Twórcy pragnęli też na rzeczywistość wpływać, jak choćby Rej w *Żywocie człowieka poczciwego*, kreśląc obraz modelowego dzieciństwa i wzorcowej młodości (księga 1) oraz pogodnej starości (księga 3). W księdze I (kapitulum 3), uczył rozpoznawać typy charakterów dziecka, by potem dawać szczegółowe rady wychowawcze, na przykład, jak ubierać, karmić, przed czym chronić, czego uczyć dziewczynki a czego chłopców:

[...] albowiem wierz mi, iż młode wychowanie roztropne siłą potom obyczajów dobrych na starość każdemu umnożyć może. A widzamy to i między rodzoną bracią, iż jeden, doma źle a swowolnie wychowany, jaki jest brzydki w obyczajach swoich, jako jest niedbały w sprawach swoich, iż wszystko snadniej i utracić, i sam się w niwecz obrócić może. A drugi będzie dobrego a poczciwego wychowania, wszystko ono, za nim chodząc, pozbiera⁵.

Pisarz podkreślał rolę otoczenia w kształtowaniu obyczajów, doceniał dydaktyczną siłę lektury, która podsuwa godne naśladowania wzorce osobowe. Nauka winna służyć cnocie: m.in. „sprawiedliwości, stałości, roztropności, pomірności, miłosierdziu, stateczności”⁶. Do rodziców należy nauczenie dziecka mądrości, m.in. z pomocą również pożytecznych rozmów, by umiało przez dalsze lata korzystać rozsądnie z życia.

Rej przestrzegał starców przed pokusą nieograniczonego korzystania z życia, przypominając o rychłym zgonie i o konieczności podporządkowania poczynąń doczesnych potrzebom życia po śmierci:

Panie stary,
Porzuć czary,
Im się wiary,
Gotuj mary,
Bo bez wiary

⁴ Tamże, s. 47–48.

⁵ M. Rej, *Żywot człowieka poczciwego*, [w:] tenże, *Wybór pism*, oprac. A. Kochan, Wrocław 2006, BN I 308, s. 376.

⁶ Tamże, s. 387.

Diabeł szary
Do swej fary
Za swe dary
W swe browary
Na przewary [warzenie piwa]
Nie wziął cię na święta.
Mądrze gól! [postępuj mądrze]⁷.

Stwierdził Rej, że w starości człowiek powinien się trzymać cnoty, unikać szaleństwa. Przypomniął o eschatologicznym wymiarze życia ludzkiego, o nieodwracalnym upływie czasu, wzywał, by podtrzymywać gotowość do ostatniej drogi. Zalecał, by nie lamentować nad tym, co bezpowrotnie przeminęło. Za nieszczęsnych uznał tych, którzy swoje lata poświęcili próżnowaniu, przypominał o strachu człowieka starego przed śmiercią. Rozważaniom starca o śmierci towarzyszyć miały zajęcia, które mogły dawać pociechę, jak korzystanie z ciepła domowego zapewnianego przez sam budynek, przytulnego łóżka, usłużności otoczenia. Satysfakcję dawać miało dobrze prowadzone gospodarstwo, radzenie sobie z przeciwnościami losu.

Z kolei obraz konfrontacji starości i młodości znajdujemy w *Transakcji wojny chocimskiej* Wacława Potockiego. Waloryzowana dodatnio (w duchu *laudatio personae*) postać starego statecznego, doświadczonego, pełnego mądrości rozważliwego, postępującego honorowo, uczciwie, zgodnie z nakazami religii hetmana wielkiego litewskiego Jana Karola Chodkiewicza⁸ została przeciwstawiona ocenianej ujemnie (z zastosowaniem repertuaru środków retorycznych właściwych w ramach *genus demonstrativum* naganie — *vituperatio*) postaci młodego sułtana Osmana II, który był m.in. porywczy, zapalczywy, niecierpliwy, okrutny, wierzył wróżbitom — a więc nie posiadał stabilnych poglądów religijnych, prowadził walkę niehonorowo. Osmana cechować miały także nienawiść, zapalczywość i brak namysłu. Wizerunki nakreślone przez Potockiego utrwały stereotypowe cechy przypisywane młodym i starym.

Pozbawiony jednoznaczności obraz tak młodości, jak i starości nakreślił Krzysztof Opaliński w satyrze *Na złe ćwiczenie i rozpasaną edukacją młodzi*. Pozornie zdawać by się mogło, że jest ona utworem dydaktycznym, którego cel stanowi ukazanie ne-

⁷ Tamże, s. 447. Podane w nawiasach objaśnienia przywołuje się za tą samą edycją.

⁸ Wizerunek Chodkiewicza–starca w kaznodziejstwie pogrzebowym zrekonstruowałem w studium *Jan Karol Chodkiewicz — przykład wizerunku starca w oracjach pogrzebowych*, [w:] *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 125–146. W tym samym tomie Tadeusz Piersiak opublikował studium zestawiające obraz Chodkiewicza i Stanisława Lubomirskiego w *Wojnie chocimskiej* Wacława Potockiego. Przywołany tom gromadzi liczne prace poświęcone starości. Wśród nich znajdują się też studia, których autorzy zestawiają bądź konfrontują literackie obrazy starości i młodości, jak czynią Renarda Ociecek, Piotr Pirecki i Monika Metlerska. Autor wstępu do tomu, Stefan Kruk, odnotował, iż Miesięcznik „Więź” „poświęcił osobny zeszyt antagonizmowi *Starzy i młodzi* (1968, nr 1)” — (*Wprowadzenie*, [w:] *Dojrzewanie do pełni życia*, s. 23), jak też wspomniął opublikowany w 1995 roku zbiór *Starość. Wybór materiałów...* opracowany przez środowisko literaturoznawców z Uniwersytetu Śląskiego (Aleksander Nawarecki i Adam Dziadek) z częścią czwartą poświęconą relacji „Stary z młodym”.

gatywnych cech uczącej się młodzieży szlacheckiej. W istocie krytyka magnackiego satyryka równie mocno dotyka także osób reprezentujących starsze pokolenie — rodziców uczących się dzieci. Zwracając się do szlachcica, który zachłannie gromadził dobra materialne, krzywdził też innych, by przekazać je niegodnemu posiadania ich potomkowi, poeta bowiem stwierdził:

Nie umiecie ćwiczenia dawać dziatkom z młodu.
Owszem, przykładem swoim barzi ich psujecie⁹.

Nakreśliwszy obraz pozornego wykształcenia, szkodliwej swobody, która umożliwiała hojne korzystanie z rozrywek w miejscach gromadzących swawolącą młodzież w kraju, jak i zagranicą, ostrze krytyki skierował satyryk w stronę ojców. Ramię w ramię z synami wiedli oni życie godne ukazania jako antywzór. Szlachecki dom, podobnie jak miasto, stał się miejscem dalszej deprawacji:

[...] Cóż wždy po nim w domu,
Kędy się nie nauczy, chyba wszeteczeństwa
I wszelkich niepoczciwych obyczajów oraz.
Pan ociec sam stanie mu za mistrza dobrego,
Pań matka też i siostry takiegoż gatunku.
Pije ociec w dzień i w noc, nie wyda go synek,
Gra kostek — i tych pewnie ten dopomoże.
Zwadźca on, wprawi się też niedługo w toż i syn.
Rad podwiczki pilnuje, i w tym go wyrazi
Ad amussim, i w inszych zbytkach i nierządzie,
I które tylko możesz ogarnąć rozumem
Niecnotach; ojcowski dom stanie mu za szkołę¹⁰.

Dostrzegł satyryk i kazał uznać za konieczność zachowanie dystansu wobec dziecka, jak też przyjęcie roli surowego opiekuna, który będzie wymagał od potomka tego, do czego sam się nie przekonał. Satyryk wzywał więc pośrednio rodziców, którzy nie nabyli mądrości, mającej zgodnie z modelem kulturowym stanowić cechę przedstawicieli starszego pokolenia, by zmienili własne postępowanie, jak też zachęcał wprost do wzorcowego wypełniania obowiązków wynikających z wieku:

Utraty i złych rzeczy nie ucz, owszem broń;
Niech się też synek z tobą nie pospolituje,
Aby cię i na potym szanował, i matkę,
Niech zna oko surowe ojcowskie i matki.
[...]
Bo takiego potrzeba przybrać [preceptora — dop. M. K.], kto by umiał
Kierować nim i jego porywczą młodością¹¹.

⁹ K. Opaliński, *Na złe ćwiczenie i rozpasaną edukacją młodzi*, [w:] tenże, *Satyry*, oprac. L. Eustachiewicz, Wrocław 2005, według pierwodruku z 1953 roku (BN I 147), s. 7, w. 12–13.

¹⁰ Tamże, s. 10, w. 62–73.

¹¹ Tamże, s. 14, w. 169–170.

Powraca więc przekonanie, że młodość to okres rozwoju wybujałego temperamentu, który należy kiełznać. Obowiązek ten spoczywa na szlacheckich rodzicach, do których należy nie tylko dawanie przykładu, ale też zatrudnienie odpowiedniego preceptora mającego sprawować bezpośrednią pieczę nad młodym pokoleniem.

Opaliński więc wzywał w satyrze inicjującej zbiór do zachowania tradycyjnych ról przez osoby starsze, rodziców. Próby porzucenia oczekiwanej postawy kończył się miały anarchią i utratą pozycji społecznej, na jaką zapracowały pokolenia. Misja dobrego wychowania młodych spoczywała na ich rodzicach, którym zabraniał satyryk bratania się z dziećmi i wspólnego oddawania się przyjemnościom.

* * *

Dziedzictwo kultury dawnej, w tym utrwalaony w niej obraz młodości i starości, najlepiej oddaje mądrość przekazana w przysłowiach. Znane i cenione w antyku, spopularyzowane przez Erazma z Rotterdamu w słynnych *Adagiach* zyskały dużą popularność w odnowionej formie w dobie renesansu. Znamy je też bezpośrednio z kart dopełniającego *Żywot Ezopa Fryga* z 1622 roku Biernata z Lublina zbioru bajek, w których paremia odgrywają niepoślednią rolę. O wartości przysłów przekonani byli też gromadzący je Mikołaj Rej, Salomon Rysiński, Grzegorz Knapiusz, Wacław Potocki, Stanisław Herakliusz Lubomirski oraz Andrzej Maksymilian Fredro, jak również znacznie późniejsi Samuel Adalberg oraz Julian Krzyżanowski i jego zespół.

Przysłowia o młodości i starości obrazują **relacje między kobietą i mężczyzną** („Gdyby starzy nie igrali, skądże by się młodzi brali?”, „Z młodym stara — śmieszna para; stary z młodą grozi szkoda”, „Daremnne zachody staremu do młodej”, „Staremu różaniec, młodemu dziewczyna”, „Staremu stara, młodemu młoda, zaś drwa ogniowi, ryba wodzie — nic zgodliwszego”, „Staremu za piecem zagrozić, młodemu do dziewczyny chodzić”, „Lepiej być kochaną przez starego, niż zwodzoną przez młodego”, „Gdzie się młodzi kochają, niech się starzy nie wdają”, „Lepiej za starego cesarza, niż za młodego pisarza”), **mówią o wartości rozumu i mądrości** („Nierychło na starość rozumu się uczyć”, „Jak starzy śpiewają, tak młodzi skaczą”, „Dwie rzeczy nie do rzeczy: młodego o radę pytać, a starego o krótką odpowiedź”, „Stary niech radzi, a młody niech słucha”, „Młodego rada a starego wojna — śmiechowisko”), **pokazują konflikt pokoleń i różnice między starością a młodością** („Kto chce być długo starym, niech nie będzie długo młodym”, „Lepiej starego dźwigać, niż młodego ścigać”, „Lepiej za starym nosić niż młodego prosić”, „Lepiej u starego pod broda, niż u młodego pod kijem”, „Starego pomiatają, gdy młodzi nastają”, „Starego szpeci, co dobre dla dzieci”, „Staremu szata, młodemu lata”, „Stary płacze, młody skacze”, „Młodzi skwapliwością grzeszą, starzy więcej czasem się lękają, niż trzeba”, „Młodzi w głowie muchy mają, prędko starszych oszukają”), ale też **potrafią pozytywnie waloryzować starość, doceniając wartość doświadczenia** („Żywot starszego uczy młodszego”, „Stary, a młodego mógłby przeskoczyć”, „Stary, ale jary”, „Gdzie młody nie doskoczy, tam stary dolezie”,

„Niejeden młody zedrze zęby, niż stary z nóg się zwali”), **negatywnie opisują myślenie i zarozumiałość młodych lub starych** („Stary do rady, młody do zwady”, „Młody, a stare dzieje pamięta”, „Więcej czasem znajdzie u młodego rozumu w pięcie, niż u drugiego starego w mózgu”, „Żeby młodzi tak zrobili, jako starzy uradzili”), **opisują upływ czasu i przemianę, jakiej doświadcza nieuchronnie człowiek, choć wolałby pozostać wiecznie młody, dlatego też stara się zachować pozostałości tego, co przeminęło** („Stary płacze po młodości, młody wzdycha do starości”, „Starzy sobie lat ujmują, młodzi przydają”, „Stary łącno odmłodnieje, gdy sobie trochę poleje”, „Kto starał się za młodu być starym, ten na starość zawsze będzie młodym”, „Kto się z młodu nie wyszaleje, musi na starość”, „Gdzie młody wystąpi, tam szaleje stary”, „Młody gorący, a stary zimny”, „Młody może umrzeć, a stary musi”), **pokazują konsekwencje złego lub dobrego postępowania w młodości na starość** („A cóż na starość, kiedy tak za młodu?”, „Biedna starości, wszyscy cię żądamy, a kiedy przyjdiesz, to zaś narzekamy”, „Poznać łatwo w starości, jaki kto był w młodości”, „Co za młodu zaniedbasz, to ci się na starość wróci”, „Coś siał w młodości, to będziesz zbierał w starości”, „Czego się człowiek za młodu nauczy, to na starość znajdzie”, „Czegoś z młodu nie upiekł, nie będziesz jadł starym”, „Jeżeli w czas nie złomiesz młodości, wierz mi, iż zapłaczesz nad nią ku starości”, „Każdy na starość żałuje, że się z młodu nie uczył”, „Kto nie pracuje za młodu, ten na starość dozna głodu”, „Młody nabywaj, stary zażywaj”, „Kto za młodu hula, skacze, ten na starość za to płacze”), **opisują swoistość starości i młodości** („Starość nie radość”, „Młodego człowieka krasa zdobi, a starego szaty”, „Młodemu praca, staremu lata ciężą”, „Młodemu świat się śmieje, staremu płacze”, „Staremu wino mlekiem, młodemu miodem”, „Z starym pieszczota, z młodym robota”, „Sława młodego z czerstwości, starego z pieniędzy, średniego z dzielności zaleca”, „Młodym robić, mężom rządzić, starym modlić się przystoi”) i **relacje między starością a młodością — podobieństwa, różnice i wzajemne powinności** („Jak się stary ustroi, za młodego osto”, „Stary ze starym, młody z młodym rad przebywa”, „Stary rychlej młodemu wybacz”, „Nie wyrozumie młody staremu, aż dozna”, „Młody starszego ma szanować, starszy młodego zaś miłować”, „Młody, ale by starego nauczył”)¹².

Przykłady zestawiania starości z młodością i młodości ze starością przynosi także sztuka. Przykładowo tematyką tą interesowali się Teodor Axentowicz (1859–1938), malarz portrecista, rysownik i grafik, autor m.in. prac: *Starzec i dziewczyna* (ok. 1900), *Lirnik i dziewczyna* (ok. 1900), kilku obrazów zatytułowanych *Starość i młodość* (m.in. prace z lat 1927, 1937), *Młodość i starość*, *Jesień, starość i młodość*, też utrwalający wizerunki dzieci (np. *Portret dziewczynki*), młodych kobiet (np. *Dziewczyna z różami*, *Dziewczyna z dzbanem*, *Wiosna*) oraz starców (np. *Wizja*, *Weteran*, *Stary Hucul*). Twórca nie malował jednak ani młodych mężczyzn (poza autoportretem), ani starych ko-

¹² *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, oprac. w oparciu o dzieło Samuela Adalberga Zespół Redakcyjny pod kier. J. Krzyżanowskiego, Warszawa, t. 2 — 1970, t. 3 — 1972. Wszystkie przysłowia cytuję się za hasłami „Młodość” i „Młody” — t. 2, s. 498–507 oraz „Starość” i „Stary” — t. 3, s. 306–317. Nie podaje się źródła, z których zostały zaczerpnięte przysłowia, nie sytuje się ich w czasie.

biet. Starość kojarzył ze starcem—mężczyzną, młodość z dziewczynką, młodą kobietą¹³. Podobnie tematyką młodości i starości zajmował się Wlastimil Hofman (1881–1970), przedstawiciel symbolizmu, uczeń i przyjaciel Jacka Malczewskiego. Portretował dzieci, starców, jak też malował sceny ukazujące baśniowy świat faunów. Do jego prac należą m.in. *Portret starca* (1921), *Starzec*, (1923), *Starość i młodość* (1925), *Starość* (1918), *Starzec i dziewczyna* (1922 i z lat 20.), *Dwaj chłopcy z glinianym ptaszkiem*¹⁴. O ile w jego malarstwie znajdujemy portrety chłopców, o tyle nie utrwałał wizerunków starych kobiet. Starość i młodość stały się tematem prac portretującego górali i góralki Stanisława Górskiego, a także Brunona Schulza (*Kobieta i pochylony starzec*), Ludomira Śledzińskiego (*Głowa staruszki*) i Jerzego Dudy-Gracza.

Wydaje się, że utrwalony w literaturze i kulturze w postaci toposów, jak i przysłów oraz w malarstwie obraz cech kojarzonych z młodością i starością od antyku po dzień dzisiejszy, pod wpływem postępujących zmian kulturowych i obyczajowych uległ w ostatnich czasach fundamentalnym zmianom. Symptomy tych przemian polegających na przejmowaniu inicjatywy obyczajowej i kulturotwórczej przez młode pokolenie, jak i dążenie starszego pokolenia do poniesienia roli przypisanej osobom starszym dostrzegał już Opaliński w *Satyrach*. Znaczącego osłabienia doznał autorytet starszego pokolenia dopiero jednak całkiem niedawno. Obecnie w zasadzie mądrość życiową, jaką zdobyli ludzie starsi, mogą oni wykorzystywać na własne potrzeby. Młódzież dorastająca w fundamentalnie odmiennych warunkach ustrojowych, obyczajowych, technologicznych częściowo też kulturowych, nie chce słuchać rad starszych. Czerpie wiedzę o życiu od rówieśników, z Internetu, opiera się wreszcie na własnych doświadczeniach. Osłabło znaczenie przewodników, do których należą rodzice i dziadkowie, szkoła i związki wyznaniowe. Kierunek, można powiedzieć, uległ odwróceniu. To młodzi uczą starszych korzystania z nowinek technicznych, często też wyznaczają standardy obyczajowe i etyczne, uczą mobilności, gotowości zaczynania życia od nowa. Młodzi własnym przykładem zachęcają starszych nie tylko do większej swobody, ale też przekonują do troski o los zwierząt, szczepią świadomość ekologiczną, dają przykład otwartości na ludzi z innych kręgów kulturowych, do czego przyczyniają się podróże i emigracja. Nie obserwuje się już wzmożonej walki starych z młodymi, odwieczny konflikt pokoleń zdaje się zamierać. Starsze pokolenie albo milcząco nie akceptuje zaszłych zmian, albo poddało się dynamicznemu rozwojowi wydarzeń rozumiejąc, że uwidaczniającym się tendencjom, logicznie biorąc, trudno stawiać opór.

Tak więc zmagania młodych ze starymi i starych z młodymi, jakie opisuje literatura XIX i XX wieku również tracą na aktualności. Rewolucja, którą postulowano w tych dziełach, dokonała się. Opisy starcia międzypokoleniowego, walki z konwenansami

¹³ Zob. Wybór prac artysty dostępny na *Teodor Axentowicz* [online], dostęp 26 sierpnia 2015, dostępny: <<http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Axentowicz/Index.htm>>; *Archive Art Database* [online], dostęp 26 sierpnia 2015, dostępny: <http://www.agra-auctions.com/gallery.php?off=108&curr=PLN&sch=1&ord=da&s=1&gal=1&id_malarza=13&int=>>. Zbiór gromadzi reprodukcje 110 prac Axentowicza.

¹⁴ *Vlastimil Hofman* [online], dostęp 26 sierpnia 2015, dostępny: <http://www.agra-auctions.com/gallery.php?off=96&curr=PLN&sch=1&ord=cu&s=1&gal=1&id_malarza=107&int=>>.

mają już tylko walor historyczny. Obecnie zainteresowanie mogą budzić przede wszystkim utrwalone w tych utworach obrazy dojrzewania i inicjacji, ujmujące finezją opisu, wprowadzające na wyższe piętra doznań, ukazujące trudno uchwytnie niuanse. Zastanawiające, że deskrypcje inicjacji znajdujemy w poezji i prozie kobiecej. To dziewczęta i kobiety chcą być stale młode, kochane, poznawać świat, brać udział w wydarzeniach, co widać szczególnie mocno w literaturze, poczynając od XIX wieku (w obecnym tomie czytamy o tym w omówieniach twórczości m.in. Eugenii Żmijewskiej, Zofii Nałkowskiej, Marii Krüger i Haliny Snopkiewicz). Mężczyźni zaś kultywują starość, chcą osiągnąć ją jak najszybciej, by zyskać autorytet i szacunek, pragną dojrzeć przedwcześnie, nie zakosztowawszy smaków młodości (w obecnym tomie myślenie to ujawniono w twórczości Jana Lechonia i Tadeusza Konwickiego).

Przesunięciu uległy też granice wieku. Skoro Dante w *Boskiej Komедii* uznał, że połową egzystencji, zgodnie również z myśleniem zapisanym w Biblii, jest 35 rok życia, przyjmując, że granicą wieku ma być 70 lat (tak właśnie Księga Psalmów, Ps. 90, 10), to za absolutną młodość uznać by należało okres do 20, najdalej 25 roku życia, zaś starość to czas po 50 roku życia. Obecnie granice te zdają się przebiegać inaczej. Do 35 roku życia ludzie uważają się absolutnie za młodych, zaś po osiągnięciu 60 lat można mówić o wczesnej starości.

* * *

Rozpatrywane razem i osobno w kontekście zwłaszcza literatury od dawnej po najnowszą kategorie starości i młodości stały się atrakcyjnym tematem rozważań konferencyjnych. Zaprośili do nich studenci i doktoranci należący do Koła Naukowego Literatury i Kultury Staropolskiej, działającego pod moją opieką przy Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych UŁ. W skład grupy, która postanowiła zorganizować studencko-doktorancką konferencję naukową, weszli mgr Paulina Poterała, lic. Klaudia Adamczewska, mgr Joanna Woron-Trojanowska, mgr Katarzyna Ossowska, mgr Beata Prokopczyk, mgr Justyna Muszyńska i lic. Alicja Okólska. Sprawność organizacyjną na etapie przygotowań zapewniły: mgr Poterała, która prowadziła korespondencję z uczestnikami, przygotowywała zaproszenie, opracowała konferencyjny harmonogram i książkę abstraktów, prowadziła obrady, wreszcie gromadziła napływające teksty. Z kolei mgr Woron-Trojanowska zatroszczyła się o przygotowanie strony internetowej, multimedialnej prezentacji towarzyszącej obradom i materiałów informacyjnych, brała udział w otwieraniu konferencji oraz prowadziła obrady. O promocję wydarzenia zadbała mgr Ossowska, która pozyskała też patronat Plastra Łódzkiego, ELDEZET.PL oraz płyn POD PRĄD. Z kolei mgr Prokopczyk i Muszyńska opracowały wizytówki, doglądały też recepcji. W pracy administracyjnej uczestniczyła z kolei aktywnie lic. Adamczewska, która prowadziła zestawienia, jak też wspomagała mgr Poterałę.

W zaproszeniu proponowaliśmy uczestnikom, by podjęli rozważania wokół następujących problemów:

- miłość młodzięcza, miłość na starość;
- poszukiwanie drogi życia, podróż;
- mądrość i doświadczenie;
- bunt i rewolucja;
- głupota i bezmyślność;
- choroby ciała i duszy;
- dorastanie i dojrzewanie;
- rozrachunek z życiem;
- czas i przemijanie;
- wspomnienia i marzenia.

Nadesłane zgłoszenia pozwoliły wykrystalizować się nieco innym kręgom tematycznym, którym postanowiliśmy przypisać problematykę wystąpień, jak: *Spojrzenia w przeszłość; Narodziny i śmierć; Młodość i starość kobiety; Rozmyślenia o życiu i śmierci; Wokół starości; Smaki młodości i starości; Twórczość pod koniec życia; Czy wiek ma znaczenie?* Z uwagi na wymogi logistyczne nie zawsze możliwe było ściśle dostosowanie tematów wystąpień do głównego zagadnienia patronującego danej sekcji.

W trwających trzy dni obradach (23–25 maja 2014 roku), które odbywały się w Centrum Szkoleniowo-Konferencyjnym UŁ przy ul. Kopcińskiego w Łodzi, wzięło udział 36 referentów, reprezentujących poza UŁ (17 referatów) sześć uczelni krajowych (UMK w Toruniu, UP w Krakowie, UJ, UW, UG, KUL, URz i UJK w Kielcach) i jedną zagraniczną (Uniwersytet Ostrawski). Przeważali doktoranci, ale występowali także absolwenci studiów licencjackich przygotowujący podczas kolejnego etapu kształcenia prace magisterskie, ponadto dwoje doktorów. Obrady miały charakter interdyscyplinarny. Obok polonistów występowali filozofowie, socjolożka/polonistka zajmująca się filmem, referentka badająca funkcjonowanie fotografii w kulturze oraz badacz zajmujący się piosenką.

Oto wykaz referatów w kolejności zapisanej w programie konferencyjnego spotkania:

- 1) dr Monika Urbańska (UŁ) *Patrzę na zniszczenie, co święci swe dzieło, lecz przecież nic w mym sercu nie poszło na marne — retrospekcje Jana Lechonia.*
- 2) mgr Dawid Nowakowski (UŁ) *Vetus melius est. Zarzuty nowinkarstwa i apologia tradycji w szesnastowiecznych sporach między humanistami a scholastykami.*
- 3) mgr Stanislava Schupplerová (Uniwersytet Ostrawski) *Pamięć i region literacki.*
- 4) mgr Joanna Jabłońska (URz) *„Czemu młodości nie dał mi Bóg, tej płóchej, lekkiej, swawolnej?” — rozrachunek z życiem w twórczości Marii Bartusówny.*
- 5) mgr Katarzyna Stępińska (UG) *Dziecko w twórczości księdza Jana Twardowskiego.*
- 6) Klaudia Adamczewska (UŁ) *Niezawodny przepis na zdrową starość — profilaktyka i lecznictwo w „Zielniku” Stefana Falimirza.*
- 7) mgr Monika Bednarczyk (UP) *Droga krzyżowa jako metafora przemijania.*
- 8) mgr Paulina Poterała (UŁ) *„Odstąpcie, nie umarła dziewczeczka, ale śpi” — życie jest czekaniem na śmierć — z kaznodziejstwa Fabiana Birkowskiego.*

9) mgr Aldona Jankowska (UŁ) *Odkryć piękno w starości, czyli o życiu kobiety dojrzałej w świetle wybranych czasopism przełomu XIX i XX wieku.*

10) Sylwia Kępa (UP) *Obraz pensjonarki w literaturze trywialnej początku XX wieku (na podstawie powieści „Płomyk. Z pamiętnika instytucji” Eugenii Żmijewskiej).*

11) Anna Kaźmierska (UŁ) *Kobieta u progu życia. Dojrzewanie do miłości, seksualności, przyjaźni w „Kobietach” Zofii Nałkowskiej.*

12) Kamila Kulesza (UŁ) *„Gdy wspomnę, w onej szczęsnej dobie czym byłam, a czym dziś się stałam”. Antropologiczno-historyczna analiza motywu młodości i starości w poezji François Villona.*

13) Katarzyna Bis (UP) *Bunt czy egzaltacja? Obraz młodości w literaturze popularnej na przykładzie wybranych powieści dla dziewcząt z okresu PRL-u.*

14) Ewa Joanna Marczak (UG) *„Żyje się tylko chwilę” — czy Halina Poświatowska zmarła bardzo młodo?*

15) mgr Terezie Foldynová (Uniwersytet Ostrawski) *Pohyb a jeho tvořivá síla v „Seštre” Jáchyma Topala.*

16) Daria Płaneta (UP) *Wiosna i jesień życia w kulturze. Potyczki z czasem w poezji różnych epok.*

17) mgr Emila Kolinko (UW) *Dziennik choroby Eleonory Woronieckiej na tle dziewnastowiecznej diarystyki.*

18) mgr Marta Tyszkó (UJ) *Dlaczego „człowiek wolny o niczym nie myśli mniej niż o śmierci”?*

19) dr Małgorzata Herchel *Językowo-kulturowy obraz czasu oparty na metaforyce cyklu dobowego i rocznego utrwalony w inskrypcjach nagrobnych cmentarzy wiejskich (na przykładzie wybranych wsi Podkarpacia i Małopolski).*

20) mgr Dominika Dźwinel (UMK) *Pomiędzy odą a sielanką. Wizje starości w twórczości Adama Naruszewicza.*

21) mgr Kamil Dźwinel (UMK) *W młodości byłem Tezeuszem”. Perspektywa senilna w twórczości Jacka Kaczmarskiego.*

22) Katarzyna Ossowska (UŁ) *Starość, czyli „niemożność, zdezaktualizowanie, zblaknięcie”, jako leitmotiv w tryptyku sylwicznym oraz autokomentarzach Tadeusza Konwickiego.*

23) mgr Jowita Podwysocka-Modrzejewska (UŁ) *Élan vital w poezji Boława Leśmiana — siła sprawcza (nie) tylko młodości.*

24) Anna Wiśniewska-Grabarczyk (UŁ) *Pamięć smaku — czy literatura potrafi „mówić kulinariami”? Na przykładzie kategorii starości i młodości.*

25) mgr Ewelina Warumzer (UJ) *Miłość w młodości czy na starość? Obraz relacji międzyludzkich w kinie.*

26) mgr Bartłomiej Łuczak (UMK) *Nie tylko muzyczna droga wirtuoza. O młodości, dorastaniu i kłęsce życiowej Romualda z „Książki pamiętek” Narcyzy Żmichowskiej.*

27) mgr Joanna Woron-Trojanowska (UŁ) *Młodzi kochankowie i ich rodzice w polskich romansach barokowych. Kształtowanie relacji.*

28) dr Assel Baieli (KUL) *Motywy starości i młodości w powieści Hanny Malewskiej pt. „Panowie Leszczyńscy”*.

29) mgr Magdalena Ciechańska (UŁ) *Jak dojrzała słowiańska opowieść Juliusza Słowackiego? Od „Balladyny”, przez „Lillę Wenedę”, do „Króla-Ducha”*.

30) mgr Mateusz Grabowski (UŁ) *„Ogień i piasek” — o ostatnim okresie życia i twórczości Norwida na podstawie elegii „Na zgon Poezji”*.

31) mgr Elwira Kamola (UG) *Żył tak jak pisał i pisał tak jak żył — wizja przemijania w tomiku Jerzego Harasymowicza „Ma się pod jesień”*.

32) mgr Ewelina Szymczak (UJK) *Ja już nie ten... — motyw przemijania i starości w wybranych utworach Franciszka Karpińskiego*.

33) mgr Aleksandra Smusz (URz) *Wariacje na temat starości w opowiadaniach Brunona Schulza*.

34) mgr Michał Sadowski (UŁ) *Pierzchliwi, młodzi, płosi — wizjerunki zbłąkanych postaci w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego ze Skrzypny w kontekście mitologii i innych dzieł literackich*.

35) mgr Beata Prokopczyk (UŁ) *Umizgi staruszka — o sielance „Chloe i Likas” Franciszka Zabłockiego*.

36) mgr Justyna Muszyńska (UŁ) *Czy wiek ma tu jakieś znaczenie? Stary i młody w „Dies irae” Lucjana Rydla*.

Rzecz jasna, zestawienie to nie jest zbieżne w 100% z wykazem tekstów, które ostatecznie znalazły się w tomie. Niektórzy referenci nie dostali swoich prac, rezygnując z publikacji, nieliczne studia odrzucili recenzenci. Ostatecznie w skład tomu weszło 27 tekstów.

Z uwagi na swoistość monograficznego tomu, który w naturalny sposób różni się od konwencji i dynamiki, jakim podporządkowane są obrady konferencyjne, wprowadziłem nieco inny podział materiału badawczego niż wynika to z proponowanej tematyki czy też delimitacji narzuconej przez rytm spotkania na żywo. Wchodzące w skład tomu prace postanowiłem pogrupować wokół czterech kategorii. Pierwsza z nich obejmuje teksty łączące lub konfrontujące z sobą obie kategorie, zarazem ukazujące je z zastosowaniem szczególnego rodzaju klucza badawczego, który wykracza poza granice czystego literaturoznawstwa (*W kręgu antropologii i filozofii*). Grupa druga gromadzi prace odwołujące się do kategorii młodości. Znalazły się w niej wypowiedzi na temat dzieciństwa, jak też inicjacji. Cztery z sześciu studiów podejmują rozważania skoncentrowane wokół problematyki kobiecej (*Niewinność i kosztowanie smaków młodości*). Trzecia grupa, najliczniejsza, odnosi się do kategorii starości. Studia przybliżają zmagania z nią poetów, począwszy od Mikołaja Reja, poprzez Franciszka Zabłockiego, Franciszka Karpińskiego, Juliusza Słowackiego i Cypriana Kamila Norwida, po Jana Lechonia i Jacka Kaczmarskiego. Prace przybliżają również wizje Stefana Falimirza, Marii Bartusówny, Brunona Schulza i Tadeusza Konwickiego (*Odcienie i smaki starości*). Ostatnia grupa studiów dotyczy tego, co może towarzyszyć starości,

ale też stanowi jej nieubłaganą konsekwencję (*Cierpienie i śmierć*). Teksty ukazują, że cierpienie i śmierć dotyczą nie tylko ludzi starych, lecz także dzieci, młodych, czy będących w kwiecie wieku. Prace sygnalizują nieuchronność przemijania, ujawniają zarazem ludzkie pragnienie pozostania w pamięci potomnych. Studia obejmują także problematykę przygotowania się do śmierci.

W tomie znajdujemy charakterystyki utworów respektujących poetyki kolejnych okresów literackich od średniowiecza po czasy współczesne. Omawiane dzieła literackie przynależą do poezji oraz do prozy, reprezentując liczne gatunki i formy, jak: poemat, traktat, kazanie, poradnik, wierszowaną epikę, sielankę, dramat, elegię, epita-fium, powieść, krótkie utwory liryczne (wiersze), rozważania drogi krzyżowej, reporta-ż aż po piosenkę. Mamy tu struktury literackie należące do literatury wysokiej, jak i użytkowej.

Zgromadzone w tomie prace obejmują głównie twórczość autorów polskich, nie-liczne wyjątki wykraczają poza ten krąg. Młodzi badacze spojrzeli przekrojowo na literaturę od średniowiecza po współczesność. Cenne jest nawiązanie do sporów, jakie elektryzowały europejskich uczonych doby wczesnego renesansu, jak też rozważania o poezji François Villona. Dość liczne są prace z zakresu literatury dawnej, rene-sansowej, barokowej i oświeceniowej. Odwołują się do twórczości Stefana Falimirza, Mikołaja Reja, Fabiana Birkowskiego, coraz silniej zyskującego na znaczeniu Samuela Twardowskiego, modnego Klemensa Bolesławiusza, Franciszka Zabłockiego i Fran-ciszka Karpińskiego. Zainteresowaniem młodych badaczy cieszy się nadal literatura romantyczna w postaci dokonań Juliusza Słowackiego i Cypriana Kamila Norwida, jak też epigonki Marii Bartusówny. Literatura pozytywizmu znalazła odbicie w tomie w znikomym stopniu. Obecna jest prekursorka feminizmu, Narcyza Żmichowska. Najbardziej przyciąga jednak piarstwo autorów XX-wiecznych zarówno tych, którzy apogeum twórczości osiągnęli przed wojną, jak i po niej. Badacze pisali o dokonaniach żyjącej na przełomie wieków Eugenii Żmijewskiej, Brunona Schulza, Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Haliny Poświatowskiej, Tadeusza Konwickiego, tekściarza i muzy-ka Jacka Kaczmarskiego, reportażysty Wojciecha Tochmana. Sięgnięto także do prozy socrealistycznej, jak również do twórczości użytkowej w postaci współczesnych rozwa-zań służących odprawianiu nabożeństwa drogi krzyżowej oraz napisów nagrobnych z terenu Małopolski i Podkarpacia.

Zwrócić należy uwagę na duże zainteresowanie piarstwem kobiecym z jego nie-rzadkim ukierunkowaniem ku dyskursowi feministycznemu. Pojawiły się bowiem pra-ce na temat życia i twórczości Żmijewskiej, Żmichowskiej, Bartusówny, Nałkowskiej i Poświatowskiej, literatury dla dziewcząt. Analizuje się także obraz kobiet w prozie i poezji męskiej.

Wątkami interesującymi, które przewijają się w pracach, są inicjacja — w tym tak-że seksualna, jak i zderzenie pragnień erotycznych starców z oczekiwaniami dziewcząt. Podejmując te tematy autorzy odzwierciedlali problemy rzeczywistości, zmagając się stale z obyczajowym tabu. Ukazywali, że upływ czasu jednym pozwala zyskać fizyczną

atrakcyjność, wejść w świat cielesnych doznań, innym zaś odbiera możliwość aktywności w przestrzeni erotycznej, pozbawiając bezpowrotnie walorów i atutów, zsyłając w niebyt. Owo zderzenie starości szukającej za wszelką cenę zaspokojenia w kontakcie fizycznym z młodością ukazane zostało w poezji oświeceniowej. Starzec staje się pośmiewiskiem, gdy zamiast czcić mądrość i budować swój autorytet ugania się za pannami, które stanowczo odrzucają jego awanse, pragnąc zainteresowania młodszych. Zarazem badacze ukazywali kobiety poszukujące miłości i spełnienia fizycznego, poznające własną cielesność i seksualność. To bohaterki utworów Twardowskiego, Żmijewskiej, Nałkowskiej, jak też powieści dla dziewcząt wczesnego PRL-u. Ogląd zmagania kobiety z życiem dają prace na tematu Bartusówny i Poświatowskiej.

Obraz starości konstituują w tomie zwłaszcza studia o poezji Lechonia oraz prozy Schulza i Konwickiego. Nie jest to starość łatwa, pozbawiona problemów i modelowa. Badacze odtwarzają trudne zmagania z tym okresem, utrwalone na kartach dzieł literackich, brak zgody na starzenie się, bezczynność, niemożność odnalezienia własnego miejsca w świecie. Przeciwnieństwo tego obrazu kreślą prace o wizji szczęśliwej starości u Falimirza i Reja, jak też w wybranych utworach ukazujących kobiety z XIX i XX wieku.

Nie tylko starość wiedzie ku śmierci. Choroba i cierpienie, często też właśnie śmierć dotykają ludzi w różnym wieku. Nieodwołalność wyroku i nieodwracalność stanu, jak też konieczność przygotowania się na to, co po życiu — dokumentują teksty o twórczości z kręgu religijnego Birkowskiego i Bolesławiusza, jak też rozważania drogi krzyżowej. Dramaty umierających oddają zapisy wyryte na płytach nagrobnych. To religia uświadamiać ma ludziom zarówno nieuchronność przemijalności, jak i budzić nadzieję na życie po śmierci oraz do niego przygotować. Teksty pokazują, że cierpienie i śmierć, mogące towarzyszyć zarówno staremu, jak i młodemu są powodem walki człowieka, który pragnie się od nich uwolnić, szukając ucieczki czy to w kosztowanie smaków życia, czy to w niebędącą synonimem rezygnacji lub kapitulacji refleksję przygotowującą do nieuchronnego kresu.

Jako opiekun Koła Literatury i Kultury Staropolskiej UŁ i redaktor niniejszego tomu pragnę podziękować w pierwszym rzędzie najpierw autorom, którzy zechcieli odpowiedzieć pozytywnie na wystosowane przez Koło zaproszenie konferencyjne. Szczególnie mam na myśli tych, którzy nie poprzestali na wygłoszeniu swoich referatów, ale odważyli się zmierzyć z przygotowaniem publikacji, poświęcić czas na dopracowanie tekstów. Słowa podziękowania kieruję do prodziekan Wydziału Filologicznego oraz kierownika Katedry Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych dr hab. prof. UŁ Krystyny Płachcińskiej, która nie tylko obrady otwierała, lecz także w ich części uczestniczyła, słuchając wystąpień referentów. Dziękuję też współpracownikom z Koła Naukowego najpierw za zgłoszenie inicjatywy konferencji i za czas oraz pracę poświęconą przygotowaniu spotkania. Szczególne wyrazy wdzięczności należą się mgr Joannie Woron-Trojanowskiej, jak i mgr Paulinie Poterale, które wzięły na siebie główny ciężar prac przygotowawczych. Dzielnie wspierała je p. Klaudia Adamczewska. Za

przygotowanie i opiekę nad recepcją oraz nad uczestnikami obrad dziękuję mgr Justynie Muszyńskiej i mgr Beacie Prokopczyk. Całemu Zespołowi za stworzenie bardzo przyjaznej atmosfery podczas konferencji.

Dziękuję również Recenzentom, którzy zgodzili się podjąć oceny nadesłanych prac, a więc prof. dr hab. Marioli Jarczykowej, kwalifikującej teksty należące do literatury dawniejszej, prof. dr hab. Tadeuszowi Błazejewskiemu, który recenzował prace należące do literatury współczesnej, jak też dr hab. Annie Car, badającej współczesną literaturę czeską. Dzięki wnikliwej lekturze Recenzentów udało się wyeliminować prace niegodne druku, zaś pozostałym nadać doskonalszy kształt.

Michał Kuran

SENILITY AND YOUTH AS STILL ACTUAL, VERSATILE LITERARY AND CULTURAL MOTIFS —
AN INTRODUCTION TO THE COLLECTION OF STUDIES

Summary

The study presents selected examples of functioning in the literature and culture the category of senility and youth in the idea of Antiquity, as well as examples from the circle of literature of Renaissance and Baroque (in the context especially of Parenetics). The versatility of these categories present also proverbs existing in such works of culture as Erasmus of Rotterdam's *Adagia* and Ezop's fables. The examples of meetings, but also confrontations, and well as independent functioning motifs of senility and youth in the art are among others paintings of Teodor Axentowicz and Wlastimil Hofman. The study also pays attention to the transformations, which have occurred in the functioning of senility and youth in the culture of recent years, including changes in defining their borders. Deliberations present afterwards course of conference devoted to the titled issue and also they describe motifs, which have guided to group studies collected in the volume.

Słowa kluczowe: starość i młodość — konferencja naukowa — parenetyka — paremiografia
Keywords: senility and youth — scientific conference — Parenetics — Paremiography

Translate by Ewa Maciejczyk

Szczególne podziękowania za opiekę, wszechstronną pomoc oraz poświęcony czas i energię należą się opiekunowi Koła Literatury i Kultury Staropolskiej, Panu dr hab. Michałowi Kuranowi.

Paulina, Michał, Klaudia,
Katarzyna, Anna,
Beata i Justyna

W KRĘGU ANTROPOLOGII I FILOZOFII

KAMILA KULESZA*
Uniwersytet Łódzki

„GDY WSPOMNĘ, W ONEJ SZCZĘSNEJ DOBIE CZYM BYŁAM, A CZYM DZIŚ SIĘ STAŁAM”

ANTROPOLOGICZNO-HISTORYCZNA ANALIZA MOTYWU MŁODOŚCI I STAROŚCI

W POEZJI FRANÇOISA VILLONA

O Villonie w naszym kraju nie napisano dużo¹. Wśród tego, co napisano, szczególnie cenny jest wstęp tłumacza do polskiego przekładu utworów François Villona, zaliczający poetę do grona najlepszych w historii literatury autorów piszących o przemijaniu i śmierci. W słowie wstępnym do *Wielkiego Testamentu* Boy — bo o nim mowa — określił to dzieło mianem szczególnie mu bliskiego, jako że czas jego przekładu zbiegł się z doświadczeniami frontu I wojny światowej². Szok wywołany przez niekontrolowane okrucieństwo w środowisku, któremu bliżej było do obyczajów *la belle époque* niż do militarnej surowości można, według tłumacza, przyrównać do ogólnej sytuacji we Francji pierwszej połowy XV wieku.

W 1431 roku, roku spalenia na stosie Orleańskiej Dziewicy, na świat przyszedł Franciszek z Moncobier. Francją wstrząsały niepokoje społeczne, wyczerpywały ją polityczne zmagania z wybijającą się na państwową niezależność Anglią i ciągnącą się w nieskończoność wojna stuletnia. Villon, nazwisko, które dziś znajdziemy w słownikach literackich, było dla poety nazwiskiem przybranym, gdyż po śmierci ojca przyszłego poetę wychowywał kanonik Wilhelm Villon, który podjął się też jego nauczania. Przed rozpoczęciem „kariery” awanturnika François zetknął się ze środowiskiem uniwersytetu paryskiego. W tym czasie — ze względu na obniżenie, w stosunku do wieku XIII i XIV, rangi uczelni i brak pełnej instytucjonalizacji — stało się ono po części środowiskiem jednostek zdeprawowanych, a więc takich, które jawnie wykraczały przeciwko przyjętej ówczesnie moralności³. Luki biograficzne sprawiają, że nie wiemy

* Kamila Kulesza — absolwentka filologii polskiej i etnologii Uniwersytetu Łódzkiego, stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na teorii literatury i problematyce szeroko pojętych związków literatury z filozofią, socjologią oraz antropologią kultury. Autorka prac poświęconych między innymi Fryderykowi Nietzsche, Jacquesowi Derridzie oraz estetyce Gastona Bachelarda.

¹ Wyjątek stanowią historyczne publikacje Bronisława Geremka, zob. B. Geremek, *Życie codzienne w Paryżu Franciszka Villona*, Warszawa 1972, i tenże, *Ludzie marginesu w średniowiecznym Paryżu: XIV–XV wiek*, Poznań 2003.

² T. Boy-Żeleński, *Od tłumacza*, [w:] F. Villon, *Wielki testament*, przekł. T. Boy-Żeleński, Gdańsk 2000, s. 4–12.

³ Tamże, s. 5.

prawie nic o rozwoju procesu twórczego Villona. Pewnym jest jednak, że pierwsze znane wydanie *Wielkiego Testamentu* ukazało się w 1489 roku, a jego popularność sprawiła, że do 1533 roku wydano je aż dwadzieścia razy, co, zwracając uwagę na realia epoki, jest faktem niezwykłym. Podejmowane przez Villona tematy obracały się wokół egzystencji zwykłego człowieka — tego, o którym nie wspominały żadne kroniki i nie upamiętniały go średniowieczne romanse. Jako jeden z niewielu obywateli swoich czasów poświęcił Villon miejsce na refleksje dotyczące kobiecego losu⁴. Wśród biednej paryskiej masy, złożonej z renegatów, żebraków i pospolitych oszustów znajdowały się także samotne, wzgardzone kobiety, które historia uczyniła niewidzialnymi. Ich samotność to samotność totalna — o ile bowiem skazani na ostracyzm mężczyźni przeważnie mogli liczyć na porozumienie wewnątrz własnej grupy, o tyle biedne i samotne kobiety doświadczały także wykluczenia wewnętrznego, spowodowanego brakiem porozumienia i solidarności z innymi przedstawicielkami swojej płci. Zmuszone do ciągłej rywalizacji o względy mężczyzny, a więc *de facto* do walki o fizyczne przetrwanie, ponieważ one same pozbawione były możliwości akceptowanego społecznie zarobku, w późnych etapach życia pozostawały osamotnione. Najbardziej tragiczna i uwypuklona w poezji okazywała się nieuchronność tego rodzaju doświadczenia. Ten pomijany przez ogół obraz stosunków międzyludzkich wyłania się z poetyckich fraz Villona. Większa część opisywanego przez niego środowiska doczekała się już współcześnie opracowania mikrohistorycznego, bowiem szczęśliwie dla poety, kolebką zantropologizowanej historii stała się właśnie Francja⁵. W ostatnim czasie także kobiety, grupa do pewnego stopnia pomijana w historii kultury, w dobie modnego od jakiegoś czasu rewizjonizmu feministycznego stała się jej częścią⁶. Temat ginocentryzmu wpisuje się we wszechobecną u Villona tematykę przemijania, ale koncentruje się — inaczej niż w wypadku mężczyzny — na czymś dla bohaterek ówczesnego świata najcenniejszym, bo stanowiącym ich jedyną wartość — na młodości i urodzie. Upływający czas, motyw stale obecny w refleksji Villona, w kontekście życia kobiecego ujawnia więc wymiar szczególnie tragiczny, pogłębiając dramatyzm położenia słabszej z płci. Myśl ta nie stanowi zarazem żadnej tezy interpretacyjnej, nader często wypowiediana jest ona bowiem w *Wielkim Testamencie expressis verbis*⁷. Interesującym wyzwaniem badawczym wydaje się natomiast próba rekonstrukcji, w oparciu o zachowaną poezję

⁴ Pomijając modne przedstawienia postaci dam, które były kreacją męskiego podmiotu, bowiem funkcjonowały przede wszystkim jako jego dookreślenie. Brak natomiast w kulturze średniowiecznych sylwetek kobiet realistycznych, podmiotów cierpiących i przeżywających rozterki egzystencjalne (wyjątek stanowi oczywiście twórczość Krystyny de Pisan).

⁵ Nie bez znaczenia jest w tym kontekście fakt, że w Polsce problematykę tę badał właśnie B. Geremek, uczeń Jacquesa Le Goffa.

⁶ Impulsu do tych badań dostarczył m.in. słynny artykuł Elaine Schowalter podejmujący próbę klasyfikacji badań w ramach studiów kobiecych. Zob. E. Schowalter, *Krytyka feministyczna na rozdrożach*, przekł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 115–146.

⁷ Zob. F. Villon, *Żale pięknej płatnerki dobrze już sięgniętej przez starość*, [w:] tenże, *Wielki Testament*, przekł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2005, s. 22–24 (wszystkie cytowane dalej fragmenty *Wielkiego Testamentu* pochodzą z tego wydania).

Villona, kondycji społeczno-kulturowej jednostki, dostarczającej tła dla takiej aksjologii. Aby sprostać temu zadaniu, na równi z wynikami analizy filologicznej przyjdzie się posiłkować w obecnym studium rezultatami badań filozoficznych, historycznych oraz antropologicznych — dopiero takie syntetyczne ujęcie dostarcza bowiem kontekstu niezbędnego do zrozumienia sytuacji bohaterki omawianej poezji. Zarazem, mając na uwadze współczesne spory związane z retrospektywnymi badaniami nad sytuacją grup wykluczonych, do których niewątpliwie, zgodnie z przekonaniem socjologii feministycznej, nadal zalicza się kobiety, warto zasygnalizować, że prowadzone tu dociekania nie pozostają na służbie żadnej ideologii. Zakres podjętych tu obecnie badań nie zamyka się zatem w ramach optyki feministycznej, nawet jeśli wybór tematyki niesie z sobą takie sugestie. Ociera się zaś o feministyczne postulaty jedynie o tyle, o ile czytelnik na podstawie opisu faktów wysnuje własne, niezależne wnioski.

Większość utworów Villona składających się na *Wielki Testament* poświęcona jest, jak zostało to już podkreślone, uniwersalnej kategorii ludzkiego przemijania, dlatego w orbicie zainteresowania niniejszego studium pozostaje jedynie kilka napisanych przez poetę starofrancuskich ballad, które wprost wiążą temat przeobrażeń wywoływanych w ciele ludzkim przez upływ czasu z zagadnieniem egzystencji kobiecej. Bohaterki Villona stanowiły specyficzną grupę społeczną, rekrutującą się w znacznej mierze z kobiet publicznych, co w świetle — jak się okazało — uniwersalnej i ponadczasowej wymowy jego poezji stawia interpretatora przed banalnym, ale wcale niełatwym pytaniem: dlaczego właśnie ta grupa? Pod dyktatem metodologii konstytuującej tak zwaną powszechną historię średniowiecza bohaterki te stanowią antywzorzec osobowy, będąc w dosłownym sensie tego słowa „wykluczone” poza nawias społeczeństwa, choćby przez liczne edykty zabraniające im pojawiania się w centrach miast i spacerowania po ulicach, oraz wytyczne dotyczące ubioru (w tym zakaz noszenia biżuterii), a nawet gestykulacji⁸. Nieobecne są też w warstwie przenośnej — jako wielkie niemowy historii (jak ujął to J. Le Goff) nie pojawiają się one w literaturze i kulturze, nastawionej przez długi czas na przekaz ukształtowanych kulturowo wzorców parenetycznych⁹. Literatura, sztuka i historia przeważnie milczą na ich temat, z dwoma „problematycznymi” (z kościelnego punktu widzenia) wyjątkami: biblijnej Ewy i Marii Magdaleny. Dlatego też pozostawiona przez Villona poezja, oprócz bezsprzecznych walorów estetycznych, stanowi artefakt społeczny szczególnie ważny z punktu widzenia antropologii. Na nieco więcej uwagi w naszkicowanym kontekście zasługują: *Ballada o paniach minionego czasu*, *Żale pięknej płatnerki dobrze już sięgniętej przez starość*, *Ballada pięknej płatnerki do dziewcząt lekkiego obyczaju* i *Ballada Villona do swej miłej*¹⁰.

⁸ O represjach wobec kobiet lekkich obyczajów wyczerpująco pisał Nickie Roberts. Zob. N. Roberts, *Dziwki w historii. Prostyucja w społeczeństwie zachodnim*, przekł. L. Engelking, Warszawa 1997, s. 334. Szerszy kontekst związany z władzą i jej wpływem na „politykę ciała” nakreślili oczywiście Michael Foucault i Pierre Bourdieu. Zob. np. M. Foucault, *Historia seksualności*, przekł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk 2010 oraz P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przekł. L. Kopciwicz, Warszawa 2004.

⁹ J. Le Goff, *Długie średniowiecze*, przekł. M. Żurowska, Warszawa 2007, s. 85.

¹⁰ F. Villon, *Wielki testament*, s. 17–18, 22–29, 43–45.

W pierwszym z utworów, *Balladzie o paniach minionego czasu*, Villon posłużył się standardowym motywem *ubi sunt* — pojawiającym się zazwyczaj w patetycznych wyliczeniach imion wielkich zmarłych postaci historycznych, gwoili podkreślenia maksymy *memento mori* — jako matrycą do przywołania imion i pseudonimów najsłynniejszych kobiet lekkich obyczajów: Flory, historycznie zidentyfikowanej jako żona Pompejusza, ale noszącej też imię bogini kwiatów w okresie kwitnienia (potocznie w starożytności określano tym mianem także prostytutki) oraz Archippy, której imię do niedawna budziło dyskusje wśród badaczy twórczości Villona; część z nich utożsamiała je bowiem z przydomkiem Aspazji, greckiej kurtyzany, późniejszej żony Peryklesa, część zaś z platońskim „wzorem piękna”, uczniem Sokratesa — Alcybiadesem¹¹. Jak już obecnie wiadomo, w świetle nowych ustaleń historycznoliterackich, Villon był przekonany, że postać ta, słynąca z nieprzeciętnej urody była kobietą¹². Zatem problematyczna dla egzegetów jego poezji Archippa — Villonowy „cud między cudnemi”, przez samego autora *Wielkiego testamentu*, błędnie została utożsamiona z wpływową małżonką Peryklesa, Aspazją. Z mroków starożytności na światło dzienne Villon wydobyl jeszcze jedną słynną kurtyzanę, Tais, by następnie przenieść się w czasy mu bliższe, obfitujące w mnogość wielkich królowych, księżniczek, wśród których znalazł miejsce nawet dla słynnej Beatrycze z Prowansji, żony Karola I. Wszystkie wymienione przez poetę imiona należy zatem traktować jako przydomki historycznych postaci, które, co prawda, dzięki urodzie posiadały ponadprzeciętną, społeczną władzę, ale ze względu na upływający czas, bezlitosny i nieubłagany, władzy tej — uzależnionej paradoksalnie od przymiotów własnej natury — zostały pozbawione¹³. W ten sposób wspólnym mianownikiem przywołanych przez Villona postaci stał się unicestwiający wpływ czasu i wpisane w ludzką kondycję przemijanie.

Wybór ten implikuje jednak szereg problemów związanych z próbą powiązania twórczości François Villona z etyką obowiązującą w ówczesnej epoce. Dlaczego Villon zdecydował się na przywołanie postaci potępianych przez średniowieczne społeczeństwo, bądź ze względu na wykonywaną profesję „kobiety upadłej”, bądź za sprawą zachowania — jak miało to miejsce choćby w wypadku księżnej Nawarry, której przypisywano mord na Janie Buridanie? Utworom mającym wywołać humanistyczne zrozumienie dla tragicznej egzystencji tych kobiecych jednostek nie ułatwiło to na pewno zadania. Problem ten potęguje się jeszcze bardziej, gdy przypomnimy sobie charak-

¹¹ P. Champion, *François Villon. Sa vie et son temps*, Paris 1913, s. 47.

¹² Nieporozumienie to rozwikłał już pół wieku temu Ernst R. Curtius, przypisując jego przyczynę jednemu z najważniejszych filozofów wczesnego średniowiecza — Boecjuszowi, który stosując grąfię łacińską w swoim najważniejszym dziele *De consolatione philosophiae*, w błędny sposób przetłumaczył imię Alcybiadesa, postać znaną z pism Arystotelesa jako „Alcibiadis”. Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. A. Borowski, Kraków 2009, s. 413.

¹³ Swoją pierwotną historię miała także słynna „piękna płatnerka” z Villonowych ballad — autor wzorował się bowiem na słynnej paryskiej kurtyzanie, która w czasach powstania utworów *Wielkiego Testamentu* była już u schyłku swojego życia. Zob. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przekł. T. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 115.

terystyczne dla wieków średnich oddanie starożytnej, bo wywodzącej się co najmniej od Arystotelesa idei **kalokagatii**, unii dobra z pięknem, polegającej, w powszechnym rozumieniu, na utożsamieniu dobroci jednostki z jej nienagannie estetyczną powierzchownością¹⁴. Dodatkowo, w starożytnej idei unii dobra i piękna niedwuznacznie dochodzi do głosu aspekt socjo-ekonomiczny, skoro, tłumaczona też jako „szlachetność” przypisywana była jednostce z wysokim statusem społecznym¹⁵. W żaden sposób więc dla postaci Villona nie można znaleźć miejsca w tym antycznym wzorcu. Idea **kalokagatii**, zmodyfikowana przez chrześcijańską, średniowieczną moralność, odcisnęła swe piętno nawet na ówczesnych traktatach medycznych, które jeśli już mówią o jakichś chorobach, to nie o częstych w owych czasach bólach brzucha, lecz przypadłościach skórnych, a więc dolegliwościach jawnie stygmatyzujących jednostkę jako niemoralną lub pokutującą za dopuszczenie się nieakceptowanych czynów¹⁶. Echa tego sposobu myślenia rezonują nawet w ludowych podaniach i legendach, w których antagoniści oraz antagonistki pozytywnych bohaterów i bohaterek charakteryzowali się niewątpliwym brakiem urody. Bazą dla takiej konstrukcji postaci stało się wyobrażenie o harmonii powierzchowności i charakteru, wyobrażenie zdeterminowane przez starożytną ideę opierającą się o Platónską triadę Prawdy, Dobra i Piękną. Przywołanie przez Villona wymienionych postaci, z punktu widzenia moralności godnych najwyższego potępienia, a jednak nieszeptnych, w świetle przywołanej idei **kalokagatii** wydaje się więc sprzeczne. W istocie jednak Villon obnażył jedynie niekoherencję, a co za tym idzie hipokryzję leżącą u podstaw całego średniowiecznego ładu. Wychodzi ona na jaw, gdy uświadomimy sobie, że pojęcie dobra w średniowieczu charakteryzowało się szerszym niż obecnie zakresem semantycznym, oznaczając także, a może przede wszystkim, właściwe pełnienie oczekiwanej od jednostki roli społecznej — w przypadku kobiety roli żony i matki¹⁷. W takim systemie pojęciowym jednostka mogła być szczęśliwa jedynie wtedy, gdy postępowała zgodnie z wolą ogółu społeczeństwa i wtedy też była „dobra”, a jednocześnie, zgodnie z **kalokagatią** stała się „piękna”. W powszechnym odbiorze owo funkcjonalne dobro, podporządkowanie przypisanej jednostce roli społecznej, implikuje piękno — nie na odwrót. Innymi słowy, estetyka zdeterminowana jest przez społecznie określoną etykę. Piękni byli zatem rycerze, wybitni władcy, jak na przykład Karol Wielki i pobożne, dobre żony. Kobiety publiczne *ex definitione* sytuowały się natomiast w opozycji do średniowiecznego wzorca kobiety „dobrej” i mimo gładkiej powierzchowności, w społecznym odbiorze pozbawione są przymiotu piękna. Skontrastowane z wzorcem dobrej żony czy matki prostytutki traktowane były przez *opinio communis* jako jednostki z jednej strony pasożytnicze, co pogłębiało ich ostracyzm, z drugiej zaś strony już Ojcowie Kościoła przypisywali

¹⁴ Arystoteles, *Etyka eudemejska*, [w:] tenże, *Etyka wielka, Etyka Eudemejska*, przekł. W. Wróblewski, Warszawa 1997, 1248b–1249b.

¹⁵ Tamże, s. 292.

¹⁶ R. Fossier, *Ludzie średniowiecza*, przekł. A. Czupa, Kraków 2009, s. 94.

¹⁷ Tamże, s. 33.

im działanie prewencyjne, chroniły bowiem porządne kobiety przed atakami ze strony mężczyzn, kanalizując w domach publicznych ich naturalną, męską chęć¹⁸. Wraz z rozwojem Kościoła stosunek do prostytucji stawał się jednak coraz mniej tolerancyjny. Kobiety lekkich obyczajów dopełniały więc w późnym średniowieczu, epoce Villona, szereg wykluczonych, podobnie jak osoby trędowate. Jednocześnie, z owym kulturowo-społecznym wzorcem konkurowała ocena naturalistyczna — ta jednak dochodziła do głosu wyłącznie w sferze relacji indywidualnych. Właśnie ona i tylko ona gwarantowała jednak bohaterkom Villona młodzieńcze powodzenie, wbrew propagowanej moralności.

Bohaterki te w bezprecedensowy sposób obnażały ów schizofreniczny rozdźwięk między społeczną etyką a średniowieczną pragmatyką. Ich jedyną wartością, kobiecą walutą była uroda, która w słynnej *Balladzie pięknej płatnerki do dziewcząt lekkiego obyczaju*, u schyłku życia została przyrównana do „grosza, który wypadł już z obiegu”¹⁹. Młodość kobiet waloryzowana jest pozytywnie — w przeciwieństwie do lekkomyślnej i zuchwałej młodości mężczyzn — jako jedyny czas, w którym nie są one samotne i który pozwala na osiągnięcie prywatnej korzyści. Świat wymagający od kobiet pełnienia jasno określonej funkcji, w przypadku sprzeciwu, czy z powodu innego pomysłu na życie, skazywał bohaterkę na społeczny ostracyzm. Zgodnie z wymogami Arystotelesowskiej *kalokagatii*, niechęć do odgrywania przez płęć piękną przygotowanej dla niej arbitralnie roli nieuchronnie kończyła się wykluczeniem, to zaś — i w tym Villon był faktycznie dzieckiem swoich czasów — musiała prowadzić do sytuacji, w które jednostka czuła się nieszczęśliwa. Fakt ten dobitnie podkreśla się we wszystkich przywoływanych utworach — problem osiągnięcia szczęścia pobrzmiwał zresztą w większości tekstów zawartych w *Wielkim Testamencie*²⁰. Oprócz standardowej, egzystencjalnej interpretacji, związanej z nieuchronnością ludzkiego przemijania, można by jednak zaproponować właśnie społeczno-etyczną interpretację tego fenomenu, koncentrującą się na relacji między jednostką a społeczeństwem. Interpretacja ta, ze względu na konsekwentny wybór przez Villona bohaterów nieakceptowanych lub marginalizowanych przez większość, zdaje się bowiem co najmniej równie uprawniona. W ujęciu odwołującym się do skonstruowanej przez Northopa Frye’a, jednego z głównych przedstawicieli mitokrytyki, kategorii *pharmakosa*²¹, wymienione przez Villona „panie lekkich obyczajów” można by więc utożsamić z kozłem ofiarnym. Zadanie *pharmakosa*, kontrastującego ze społeczeństwem, którego jest częścią, polega na tożsamościowym scaleniu pozostałej części grupy dzięki przymusowej ofierze z własnej egzystencji. Podobnie panie lekkich obyczajów oraz inne wymienione przez Villona

¹⁸ Problem ten ilustruje na przykład cytat ze św. Augustyna: „Jeśli wykorzenienie prostytucję, zniszczy was gwałtowność waszych namiętności” (św. Augustyn, *O porządku*, [w:] tenże, *Dialogi filozoficzne*, przekł. J. Modrzejewski, Kraków 1999, s. 195–196).

¹⁹ F. Villon, *Ballada pięknej płatnerki do dziewcząt lekkiego obyczaju*, [w:] tenże, *Wielki testament*, s. 25.

²⁰ Zob. np. F. Villon, *Wielki testament (XX–XXIII)*, *Ballada w tejże samej materijce (XLIII–XLIV)*, *Piosnka lub raczej rondo*, [w:] tenże, *Wielki testament*, s. 10–11, 20, 45.

²¹ N. Frye, *Anatomia krytyki*, przekł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012, s. 51.

jednostki stanowiły negatywny punkt odniesienia dla członków prawego społeczeństwa, co — mimo pozytywnej roli jaką dla większości pełniły — nieuchronnie, z powodu wykluczenia, wywoływało u nich poczucie życiowego nieszczęścia. W przypadku opisywanych kobiet, nieszczęście to miało podwójny wymiar — ze względu na negatywny stosunek grupy do roli, jaką przyszło im pełnić w życiu, a zarazem, i przede wszystkim, ze względu na utratę jedynej rzeczy, która w przeszłym hipokryzją społeczeństwie mogła poprawić ich los, choćby na płaszczyźnie indywidualnej — młodości i urody. Przemijające walory estetyczne, lata, sprawiające, że stawały się one coraz mniej atrakcyjne dla dominującego w tych czasach mężczyzny, były przyczyną prawdziwego tragizmu ich egzystencji. Na bohaterki Villona można spojrzeć niejako z dwóch perspektyw, od strony społecznej i egzystencjalnej, ale młodość i starość to kategorie—klucze, scalające oba te podejścia. Jedyne wewnętrzne poczucie wartości ówczesnej kobiety, uzależnione od atrakcyjności, jaką cieszyła się w oczach mężczyzn, wraz z przemianą jej fizjonomii rodziło ostateczne poczucie egzystencjalnej pustki. Tragizm kobiecego losu podkreślał zastosowany w *Balladzie pięknej płatnerki do dziewcząt lekkich obyczajów* zabieg dramatyzujący, polegający na wprowadzeniu bohaterki mającej już najlepsze lata za sobą, występującej z „napomnieniem” skierowanym do młodszych koleżanek, by kierowały się życiowym hedonizmem, na który pozwala im jedynie młodość²². Forma napomnienia, często wykorzystywana w literaturze średniowiecznej, została tutaj zastosowana, by w dość szokujący sposób, nawet dla współczesnych czytelników, ukazać konflikt wartości propagowanych przez społeczeństwo z tymi, które naprawdę mogą sprawić przyjemność jednostce. Napominano się je, by nie poświęcały tych lat dla nikogo, by nie zachowywały wierności („omotać się jednemu nie daj”) i by próbowały maksymalizować profity wynikające z urody („gdzie możesz, krasę swoją sprzedaj”). Ta niemoralna dla większości postawa, z punktu widzenia kobiety, która przeżyła już życie, służyć ma choćby częściowej kompensacji tego, co nieuchronnie nadejdzie później — samotności, starości i brzydoty.

Jak to jednak możliwe, że Villon, bądź co bądź człowiek średniowiecza, ważył się, i co ważniejsze potrafił dostrzec i zakwestionować obowiązujący ład? Nie jest to oczywiście związane z procesem ogólnej indywidualizacji jednostki, który w czasach późnego, ale bądź co bądź, średniowiecza nie mógł jeszcze w pełni zaistnieć. Zamiast interpretacji egzystencjalnej, odpowiedzi na tego rodzaju pytanie dostarcza analiza informacji związanymi z przemianami w ustrukturuwaniu średniowiecznego społeczeństwa. Wertykalny porządek społeczny z podziałem na trzy stany ustalił się na początku XI wieku. Grupy, które się z niego wyłaniały, legitymizował boski ład, *ordo*²³. Kobiet w ogóle w nim nie uwzględniono najpewniej dlatego, że ich definicja nie opierała się na uwzględnieniu kategorii zawodowych, ale odwołaniu do ciała i pełnionych przez nie funkcji biologicznych, takich jak rodzenie czy karmienie (funkcji, które możliwe są, jak wiadomo, jedynie w pewnym okresie życia kobiety). W XIII wieku hierarchia

²² Tamże, s. 25–28.

²³ A. Radziwiński, *Kobieta w średniowiecznej Europie*, Toruń 2012, s. 20.

ta zaczęła ulegać rozkładowi — wyłaniające się nowe grupy zawodowe i społeczne wymagały reorganizacji modelu, który z wertykalnego przekształcił się w horyzontalny: *ordo* zastąpiły takie określenia, jak *status* i *conditio*²⁴. Według Maxa Webera, każda działalność, także żebractwo czy prostytutka, stanowią zawód, który pozwala wyodrębnić nowe *conditio*, a stworzenie *quasi*-instytucjonalnej, grupowej działalności prowadzi z kolei do wykształcenia się ogółu społecznych wyobrażeń na jego temat²⁵. Bohaterki Villona przynależąc, jak wspomniano, do grupy panien lekkich obyczajów, były zapewne tych stereotypowych przeświadczeń ofiarami. Podkreślając w *Balladzie pięknej płatnerki do panien lekkich obyczajów*, że każdą z nich „starość powoła do szeregu”²⁶, Villon wskazywał niewątpliwie na popularną, średniowieczną ideę egalitaryzmu wszystkich jednostek wobec nieuchronności losu, zarazem jednak wyrażał już tymi słowami właśnie ów nowy, horyzontalny porządek, eliminujący stanową drabinę. Znamienne, że wraz z rozwojem epoki średniowiecznej, a przede wszystkim z przestrzenną zmianą w strukturze, pojawił się i upowszechnił motyw tańca śmierci, do którego Villon niewątpliwie się odnosił, posługując się motywem *ubi sunt*. Horyzontalne ujęcie struktury pozwoliło na egalitarne umiejscowienie w niej wszystkich jednostek i przedstawienie tego choćby w formie tańca²⁷. Tylko dzięki tej społecznej zmianie dyskurs Villona jest w ogóle możliwy. Odtąd bowiem, choć tożsamość kobiety nadal określa przede wszystkim zdolność do pewnych funkcji biologicznych i implikowany przez nią stan rodzinny — można być matką, żoną, narzeczoną, wdową — za sprawą wskazanych przemian strukturalnych możliwa jest także, w określonych granicach, ich „zawodowa” emancypacja. Z możliwości tej „skorzystały” właśnie prostytutki. Należąc niewątpliwie do jednej z nielicznych kobiecych grup niemających rodzinnej „dzierżawy”, posiadają one, podobnie jak zakonnice, własny, odrębny *status* — *conditio*. Niemniej, ich sytuacja społeczna pozostała zagmatwana przede wszystkim za sprawą stałego nachodzenia na siebie dwóch różnych porządków — starego i nowego. Złożoność tę doskonale ilustruje wyimek ze średniowiecznych statutów leprozorium w Amiens — za nazwanie kobiety zamężnej prostytutką można było iść do więzienia na 20 dni, jeśli natomiast nazwało się tym epitetem pannę, więzienie groziło jedynie przez dni dziesięć²⁸. Reputacja zależała zatem w dużej mierze od stanu cywilnego, ale nie był to żaden gwarant bezpieczeństwa.

²⁴ Tamże, s. 24.

²⁵ Tamże, s. 21.

²⁶ F. Villon, *Wielki testament*, dz. cyt., s. 25.

²⁷ Hans Belting, jeden z najwybitniejszych teoretyków obrazu, zwrócił uwagę na niejednoznaczny stosunek epoki średniowiecza do reprezentacji ciała i materii. Jej wczesny i środkowy okres koncentrował się bowiem na wizualnym ukazaniu dualizmu ciała — dusza (za sprawą modnych ówczesnie czasach sarkofagów z reliefami przedstawiającymi zmarłych jako osoby, które po prostu śpią), okres późny natomiast wprowadzenie konwencji makabry i rozkładającego się ciała (prezentowanej w motywie *danse macabre*), korespondującej ze zmianą filozoficznego światopoglądu, akcentującego odtąd przede wszystkim marność ciała i waloryzującego jedynie transcendencję. Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu*, przekł. M. Bryl, Kraków 2012, s. 124–125.

²⁸ F. Villon, *Wielki Testament*, s. 26.

Dramat starości nie był oczywiście wyłącznym problemem kobiet upadłych. Okazuje się bowiem, że jej pojęcie nie było zdeterminowane tylko przez czynniki obiektywne, takie jak rzeczywisty upływ czasu. Jedna z zachowanych pieśni wybitnego truwera francuskiego Adama de la Halle z końca wieku XIII pokazuje, jak cienka granica dzieli zafascynowanie kobietą wolną i postrzeganiem jej urody już w małżeństwie:

[...] lato było piękne i pogodne [...] ujrzałem tę, która dziś jest mą żoną / wtedy jej lico łączyło biel lilii i róży urodę [...], dziś opasła jest i nieforemna smutna i zgorzkniała [...] miłość święci ludzi blasku dodając cnym kobietom wdzięk / przesadnie je ukazuje²⁹.

Refleksja ta, co symptomatyczne, pojawiła się u autora w rok po ślubie. Ta komiczno–tragiczna sytuacja, w jakiej postawiła żonę autor tych słów, sprawiła, że stała ona w gruncie rzeczy bezbronną jednostką całkowicie uzależnioną od opinii mężczyzny. Bez męskiego zainteresowania, mimo że kobieta, o której mowa jest przede wszystkim żoną, jej egzystencja straciła na wartości, stając się, wedle metaforyki Villona, „jak grosz, co wyszedł już z obiegu”. Sytuacja kobiet–żon nie była w istocie aż tak różna od kondycji bohaterki Villona. Poeta, który w *Żalach pięknej płatnerki dobrze już sięgniętej przez starość* włożył w usta bohaterki myśl o samobójstwie, musiał zszokować niejednego z ówczesnych odbiorców *Wielkiego Testamentu*. Również dzisiaj szokuje, że kobieta opuszczona, chora i pozbawiona opieki nadal obsesyjnie przywołuje dawne fizyczne atuty. Mania urody, której uległ podmiot liryczny, trwa aż do śmierci, a starość przez wyliczenia tego „czym byłam, a czym dziś się stałam”³⁰ zostaje ukazana jedynie w kontraście do młodości, nie rychłej śmierci (!), zaś smutna konkluzja zapisana w ostatnich wersach utworu, w tłumaczeniu Boya brzmi:

[...] tak dobrych czasów żałujemy, gromada starych wieźm / siedząca w kuczki / w żałości grzęznąć niemey / łachmanów kupa, ot cuchnąca / niby konopnych sznur paździerzy/ co ledwo zatli się — już gaśnie / niegdy kwiat ziemi — cudny, świeży / otoć samicza dola właśnie³¹.

Słowa te warto poddać jednej z ostatnich refleksji. Stosowane przez Villona porównania wpisały się, jak łatwo zauważyć, w tradycyjny schemat średniowiecznego podejścia do ciała, zdeterminowanego ówczesną wykładnią religijną³². Turpistyczne opisy ciała nie służyły jednak moralistycznemu napomnieniu jednostki, która tak jak w szeregu przykładów ze średniowiecznej literatury dydaktycznej wobec „przemijalnej postaci świata” swoją uwagę winna skierować ku rozważaniom eschatologicznym. W przywołanych utworach Villona nie odnajdziemy bowiem żadnej idei transcendentnej *consolatio*, brak jakiegokolwiek możliwości religijnej kompensacji żałosnego *status quo*. Villonowa starość i samotność była nieunikniona, totalna oraz ostateczna.

²⁹ Tamże, s. 161–162.

³⁰ F. Villon, *Wielki testament*, s. 23.

³¹ Tamże, s. 24.

³² J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, przekł. I. Kania, Warszawa 2006, s. 121–124.

Bóg, nawet jeśli gdzieś był, był *deus otiosus*, i w żaden sposób nie chciał czy też nie mógł determinować ziemskich losów jednostki. W przywołanych Villonowych balladach konsekwentnie nie występował więc lęk przed grzechem, jednostce poza jej własnym życiem nie groziła już żadna inna kara — świat Villona jest bowiem światem bez Chrystusowej soteriologii. Piekieł okazało się dla człowieka przede wszystkim starość i nieestetycznie wyglądające ciało. Młodość zaś, szczególnie w przypadku kobiet stanowiła jedyną szansę na chwilowe wydostanie się z wpisanego w życie tragizmu, beznadziejnej sytuacji egzystencjalnej, w której przede wszystkim uczucia obzewładniającej samotności doświadczała kobieta.

Postawienie przez Villona w centrum zainteresowania przedstawicieli środowiska, które poeta niewątpliwie dobrze znał³³, dostarczyło historii literatury unikatową możliwość zbadania średniowiecznej perspektywy, stworzonej przez jednostkę zmarginalizowaną i zdemoralizowaną. Dlatego stara kobieta zwracająca się do młodych dziewcząt za nic miała pobożność i moralność eklezjastycznej wspólnoty, koncentrując się jedynie na egoistycznie pojmowanym dobru jednostki. Można pokusić się o tezę, że jej spojrzenie na otaczający świat było spojrzeniem podmiotu lirycznego, będącego *porte parole* samego Villona. W innym z jego utworów, pozbawiony jakiegokolwiek nadziei na poprawę swego losu podmiot ten skierował prośbę — co symptomatyczne — nie do Boga, ale do śmierci, jedynej znajomej stale goszczącej w ludzkim życiu³⁴. Wyjęty spod prawa i zapewne sceptyczny wobec naiwnej religijności Villon stworzył dzieło pod każdym względem unikatowe i oryginalne, stanowiące materiał do badań zarówno dla historyków literatury, jak i antropologów.

Studium to stanowi próbę spojrzenia z interdyscyplinarnej perspektywy badawczej, pozwalającej na ukazanie nowych jakości samego tekstu. *Wielki Testament*, wielokrotnie wznawiany na przełomie XV i XVI wieku, niewątpliwie przeczy popularnym wyobrażeniom o uniwersalnej aksjologii średniowiecza. Obecne rozważania z konieczności obejmuje jedynie kilka wstępnych propozycji poszerzających metodologiczne instrumentarium badań nad grupami wykluczonymi, nie przekreślając przy tym możliwości klasycznej egzegezy tekstu. Przedstawione tu propozycje mają także zasadniczo roboczy charakter, wskazując jedynie punkt wyjścia do dalszych badań. W ostatecznym rozrachunku odzwierciedlają one jeszcze jeden przypadek zmagania filologa z tekstem, zmagania, w których stoi on na z góry straconych pozycjach, skoro to, co się naprawdę ostaje, ustanowili poeci:

Zabrałaś mi tę jurną pychę,
Jaką czerpałam z mej urody,
Nad kupce, klechy, żaczki liche;

³³ Francois Villon należał prawdopodobnie do stowarzyszenia Muszelników, północnofrancuskiej, średniowiecznej mafii. Poza tym był dwukrotnie oskarżany o zabójstwo i został skazany na karę śmierci, zamienioną później na banicję (J. Rajman, *Encyklopedia Średniowiecza*, Kraków 2006, s. 986–988).

³⁴ Inicjalny wers utworu brzmi: „Śmierci dajże mi odpocznienie” i pełni zarazem funkcję refrenu w tekście. Zob. F. Villon, *Piosnka lub raczej rondo*, [w:] tenże, *Wielki testament*, s. 45.

Naówczas bowiem stary, młody,
Wszelki człek dałby, co bych chciała,
Choćby i dusił grosz natwardziej,
Bylebych zwolić mu przystała
Tego, czym dziad dziś wszawy gardzi!³⁵

Kamila Kulesza

**“AND WHEN I THINK, ALAS! IN TEARS OF WHAT WAS THEN AND WHAT IS NOW”
AN ANTHROPOLOGICAL-HISTORICAL ANALYSIS OF THE YOUNG AND THE OLD AGE
IN THE POETRY OF FRANÇOIS VILLON**

Summary

The main aim of this paper is to analyse the medieval image of young and old age as presented in some poems of François Villon. The analysis, based on the hermeneutic reading of Villon's poems and inspired by works of the scholars of Annales tradition, focuses on the question of social worth of individuals as determined by their age, with the special reference to the fate of medieval women, condemned by culture to inevitable loneliness.

Słowa kluczowe: poezja średniowieczna — Villon — kobieta — antropologia
Key words: medieval poetry — Villon — woman — anthropology

³⁵ F. Villon, *Wielki testament*, s. 22.

DAWID NOWAKOWSKI*
Uniwersytet Łódzki

VETUS MELIUS EST
ZARZUTY NOWINKARSTWA I APOLOGIA TRADYCJI
W SZESNASTOWIECZNYCH SPORACH MIĘDZY HUMANISTAMI A SCHOLASTYKAMI

Vetus melius est, „stare jest lepsze” — taką postawę zarzucał w 1519 roku Tomasz Morus swojemu przeciwnikowi, kartuzjanowi Johnowi Batmansonowi, przeciwstawiającemu się poprawianiu starego tłumaczenia Wulgaty¹. Nie było to jednak prostym zdeprecjonowaniem starości jako takiej, bo przecież pamiętać musimy o samej naturze odrodzeniowego ruchu z napędzającym go hasłem *ad fontes!*, lecz odwołaniem do wieloznacznych słów Ewangelii św. Łukasza o młodym winie i starych bukłakach:

I nikt nie wlewa młodego wina do starych bukłaków, bo inaczej młode wino rozsadzi bukłaki i samo się wyleje, i jeszcze bukłaki zniszczą. Lecz młode wino należy łąć do nowych bukłaków. I nikt napiwszy się starego, nie chce od razu młodego; mówi bowiem: Stare jest lepsze. (Łk 5. 37–39)².

Tym zatem, co Morus chciał podkreślić, była względność stosowanych przez scholastyków kategorii, tak „starości”, jak i „młodości”, wynikające z ich nieświadomości historycznej pomieszanie przyczyny i skutku — podobne temu, z czym w swych apologiach borykali się pierwsi chrześcijanie. Z jeszcze większą wyrazistością wysmiany jest ów zarzut rzekomego nowinkarstwa w satyrycznym dziełku Johannaesa Jaegera z mniej więcej tego samego okresu, *Teolodzy na naradzie*, w którym opowiadający się za dominikańskim inkwizytorem i naczelnym przeciwnikiem Reuchlina, Jakubem Hoogstratenem, znany z polemik z Erazmem Edward Lee zarzeka się: „nigdy nie zaaprobuję tej nowej mody i tych nowych doktorów, Hieronima, Augustyna, Atanazego”³. Rzekoma nowość, w której obronie występowali renesansowi humaniści, była bowiem — jak sami wielokrotnie przypominali — przywróceniem czystości zbrukanej rzece trady-

* Dawid Nowakowski — (rocznik 1985) doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego. Przedmiotem jego zainteresowania jest przede wszystkim myśl filozoficzno-religijna renesansu i reformacji, zwłaszcza zaś dzieło intelektualne Erazma z Rotterdamu. Publikował m.in. w „Twórczości”, „Folia Philosophica”, „Odrodzeniu i Reformacji w Polsce” oraz „Kronosie”.

¹ Cyt. za: E. Rummel, *The Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and Reformation*, Cambridge Mass. 1995, s. 98.

² *Biblia, to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 2010.

³ J. Jaeger, *Theologians in Council*, [w:] *Scheming Papists and Lutheran Fools. Five Reformation Satires*, ed. E. Rummel, New York 2001, s. 57.

cji⁴ i odzyskaniem utraconego wzorca, zaciemnionego przez wymysły niedouczonej ludzi⁵. Tak więc, zarówno humaniści, jak i scholastycy, w swym własnym przekonaniu występowali jako obrońcy uświęconego długim trwaniem ładu, bliższego naturze *status quo*. Scholastycy humanistów zwalczali jako „miłośników innowacji”, tytułując Erazma mianem *novitatis amator*, które to określenie na konferencji zwołanej przez hiszpańskie zakony, by przebadać ortodoksyjność jego pism, pojawia się w werdykcie nie mniej, niż pięć razy⁶. Humanisci przedstawiani byli jako „nowi teologowie”⁷, niedoświadczeni młodzieńcy pozbawieni odpowiednich kwalifikacji, by zajmować się poważnymi kwestiami⁸. Z drugiej strony scholastycy w krytyce humanistów również występują powszechnie jako *theologi novi* czy *moderni* i przedstawiani są pod postacią zdzienniających starców zajętych bez reszty pustą paplaniną, pozbawioną jakichkolwiek odniesień do spraw ważnych i istotnych. Ukonstytuowane w tej retorycznej polemice, czy też raczej w gwałtownym sporze, typy scholastyka i humanisty zaciążyły nad przebiegiem linii argumentacyjnych i znakomicie wpisały się w społeczne ramy pokoleniowego konfliktu między młodymi i starymi. Początek szesnastego wieku bowiem, podobnie jak późniejsze epoki *Sturm und Drang*, czy czasy *Kriegskinder*⁹, naznaczony był licznymi spięciami, jakie szczególnie silnie rysują się między generacjami w okresie kulturowych zerwań i przemian. To właśnie wtedy, w przededniu nowożytności, na świeżo założonych północno-europejskich uniwersytetach starli się ze sobą wykształceni w duchu paryskim scholastyczni dyalektycy, z inspirowanymi powiewem klasycznej łaciny zwolennikami poezji.

Jakkolwiek — na co wskazuje James H. Overfield¹⁰ — nie sposób jednoznacznie wytyczyć linii podziału między scholastykami i humanistami w ich sporach, gdyż zdarzali się zarówno scholastycy broniący humanizmu (Pollich), jak i humanisci broniący scholastyki (Wimpfeling), daje się jednak dostrzec dwa socjologiczne typy: z jednej strony starzy mistrzowie, dobrze umocnieni na swych stanowiskach i opowiadający się

⁴ Zob. Erazm z Rotterdamu, *Metoda teologii*, przekł. J. Domański, [w:] tenże, *Trzy rozprawy*, Warszawa 2000, s. 232, 463–464.

⁵ Zob. Tamże, s. 196–197.

⁶ E. Rummel, *dz. cyt.*, s. 98.

⁷ *Listy ciemnych mężów*, przekł. T. Brzostowski, Warszawa 1977 s. 226.

⁸ Zob. E. Rummel, *dz. cyt.*, s. 6 o znaczeniu tytułów w podejmowaniu dyskusji. Ale także u Erazma w listach (np. w liście z 1501 roku do Anny von Borselle: „[...] verum vt nunc tempora sunt, ita morem geras, quando nunc non dicam vulgo, sed etiam iis qui doctrinae principatum tenent, nemo doctus videri potest nisi Magister Noster appelletur, etiam vetante Christo theologorum Principe: cum antiquitus non ideo quis pro docto habebatur quod doctoris nomen esset mercatus, sed ii doctores dicebantur qui libris aeditis manifestum doctrinae specimen dedissent”. Ep. 145, [w:] *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, ed. P. S. Allen, t. 1, Oxford 1906, s. 345).

⁹ Zob. *Generations in Conflict. Youth Revolt and Generation Formation in Germany 1770–1968*, ed. M. Roseman, Cambridge 2003, *passim*.

¹⁰ J. H. Overfield, *Humanism and Scholasticism in Late Medieval Germany*, Princeton, New Jersey 1984, s. 207, 330. Wimpfeling jest autorem jedynego traktatu z początku XVI wieku w pełni poświęconego obronie scholastyki.

w większości za podtrzymaniem obecnego stanu rzeczy, z drugiej zaś młodzi magistrzy poszukujący dla siebie i swoich zainteresowań miejsca w zastanym, bądź zmienionym, społecznym łańdzu. Jak dowiadujemy się, na przykład ze zbioru dokumentów przedłożonych przez członków Uniwersytetu w Lipsku ich patronowi, księciu Jerzemu Saksońskiemu, starzy profesorowie, wskazując na znaczenie „senioralności” i utyskując na brak szacunku i wzgardę ze strony młodych *magistri*, odwoływali się jednocześnie do uniwersyteckiej tradycji i ustalonego porządku, łączącego władzę i przywileje z odpowiednim wiekiem¹¹. Z podobnymi skargami i próbami ograniczenia wpływu młodych uczonych i humanistycznego ruchu spotykamy się również na innych niemieckich uniwersytetach, w Kolonii i w Heidelbergu¹².

„Po co coś zmieniać, skoro jest dobre?” — tak zasadniczo brzmiała odpowiedź scholastyków na humanistyczne próby zmiany akademickiego *curriculum*¹³. Przecież „*vetus melius est*”. Jak pisał Jakub Masson, „źródłowy sens Pisma odnajdywany jest w swej najczystszej formie w wyjaśnieniach i komentarzach” scholastycznych doktorów i nie trzeba żadnych innych. Gabriel Biel zaś, którego znaczenie dla dziejów filozofii w obrębie *via moderna*, dzięki pracom Heiko Obermana jest coraz wyraźniej rozpoznawane, *explicité* odwoływał się do kategorii młodości i starości, wskazując na propedeutyczne znaczenie uniwersyteckiego kanonu — kierowanie nowicjuszy wprost do Biblii jest jak „wrzucanie noworodków do głębokiego i ogromnego morza”; Pismo jest „zbyt trudne, niemal bezużyteczne” dla początkujących i lepiej jest, by wpięrc czytali *Sentencie* Piotra Lombarda i dyskutowali je *scholastico more*¹⁴. Na scholastyczny sprzeciw wobec humanistów — jak podaje Erika Rummel¹⁵ — składały się trzy podstawowe czynniki: opór wobec jakiegokolwiek zmiany, obawa przed zagrożeniem poganizmu i odrzucenie wyszukanego języka. Wszystkie zaś trzy ugruntowanie znajdowały w przekonaniu, że to scholastyka właśnie jest ostoją ortodoksji, że to ona broni odwiecznej prawdy przed niebezpiecznym nowatorstwem i herezją¹⁶.

Tymczasem wcale nie inaczej brzmiały zarzuty humanistów pod adresem scholastyków: „po co zmieniliście to, co było dobre?”. Ludwik Vives to właśnie w scholastycznej dialektyce widzi zarodki niebezpiecznego pragnienia oryginalności i waloryzowania zmiany dla samej zmiany:

Całą ich sztuką jest nie używać sztuki, lecz każdy z nich podróżuje swą własną drogą, dla własnej przyjemności, gdziekolwiek wie dzie, i myśli, że osiągnął wreszcie szczytny cel, gdy pod każdym względem różni się wielce od wszystkich innych i nie proponuje niczego, co byłoby głoszone przez kogoś wcześniej¹⁷.

¹¹ E. Rummel, *dz. cyt.*, s. 63.

¹² J. H. Overfield, *dz. cyt.*, s. 234–235; E. Rummel, *dz. cyt.*, s. 66.

¹³ Scholastycy godzili się na zmiany, a nawet sami się z nimi opowiadali, jedynie wówczas, gdy nie naruszały one istoty i zasadniczej formy średniowiecznego nauczania.

¹⁴ Cyt. za: E. Rummel, *dz. cyt.*, s. 7–8.

¹⁵ Tamże, s. 16.

¹⁶ Tamże, s. 126.

¹⁷ „[Q]uorum est tota ars, nulla uti arte, sed sibi unumquodque pro libito viam facere, qua ingrediatur. Ac tum demum se rem assequutum praeclaram existimate, quum ab omnibus per omnia longe discrepat,

Z wyobrażeniem dialektyków jako tych, którzy zrywają z obecną w klasycznej filozofii tradycyjną jednością mądrości i elokwencji, spotykamy się już u Leonarda Bruniego w jego *Dialogach*¹⁸, który pisze nawet, że gdyby Arystoteles powrócił do życia, nie rozpoznałby w występujących pod swym imieniem dzieł własnego autorstwa — tak bardzo zostały zmienione! Humanisci widzieli w sobie legalnych spadkobierców dawnej tradycji, kogoś, kto przerzucając pomost ponad „ciemnymi wiekami” na nowo nawiązuje kontakt z pradawnymi pokoleniami, czerpiąc ożywcze soki z ich mądrościowej literatury. Petrarka rozmawia z Cyceionem, jak gdyby był mu współczesnym, jak gdyby — dzięki literaturze — można było zniwelować ponad tysiąc dzielących ich lat. To, co wydarzyło się w międzyczasie, staje się właśnie jakimś nieistotnym „międzyczasem”, *media aevi*, nie tyle wartościowym okresem kształtowania się tradycji, co raczej okresem zapomnienia. Humanisci, dzięki swej literackiej pamięci, choć historycznie młodszy, okazali się być jednak od scholastyków duchowo starsi, posiadając większy autorytet. Zestawienie tej starczej głupoty scholastyków z młodzieńczą mądrością humanistów odnajdujemy w historyjce, jaką w swym liście z 1515 roku do Marcina Dorpa opowiada Tomasz Morus:

Sam spotkałem się z tym przekonaniem [że nie ma prawdy poza *summules* — dop. D.N.] nie tak dawno temu w sklepie księgarza. Był on starym człowiekiem, z jedną nogą — jak się to mówi — w grobie, i drugą z pewnością nieodległą od niego; księgarz ów został przed ponad trzydziestu laty wyróżniony, jak to nazywają, honorowym doktoratem. Zdarzyło się, iż powiedziałem do niego: „Św. Augustyn uważał kiedyś, że wszystkie duchy są cielesnymi substancjami”. Od razu ściągnął swe brwi i zmierzył mą zuchwałość niezadowolonym spojrzeniem. Kontynuowałem: „Nie mówię, ojcze, że bronię tego stanowiska, ani Augustyna w tej kwestii. Był on człowiekiem, mógł więc się mylić. Wierzę, że był wielkim geniuszem, lecz nikt nie jest doskonały”. Wówczas człowiek ten poważnie zaczął się zapalać, zwłaszcza dlatego, że uczyniłem tak niegodny zarzut przeciwko takiemu Ojcu. „Czy myślisz, że ja — rzecze — nie czytałem Augustyna? Zaiste czytałem,” mówi, „i to zanim się urodziłeś”. I z pewnością zmieszałby mnie tymi ostrymi słowami, gdyby odparcie nie leżało w zasięgu ręki. Bowiem, gdy byliśmy w księgarni, podniosłem niewielki tom *De divinatione daemonum* Augustyna, przewróciłem kartę i pokazałem mu. Wpierw przeczytał on ów fragment raz i drugi i dopiero za trzecim czytaniem (i to z moją pomocą) zaczął go rozumieć, pełen zdumienia. „Cóż” — powiedział — „jestem bardzo zdumiony tym, co Augustyn mówi w tej księdze, ponieważ z pewnością nie mówi tego w *Mistrzu sentencji*, która jest bardziej magisterialną księgą, niż ta”. Ludzie z takiego zaciera, którzy nigdy nie czytali żadnych antycznych pisarzy, ani niczego z Pisma za wyjątkiem tego, co jest w *Sentencjach* i ich komentarzach, wydają się mi dokładnie tacy, jak człowiek, który pomija wszystkich piszących po łacinie autorów, poszukuje gramatycznych konstrukcji w zasadach Aleksandra i próbuje uczyć się reszty łacińskiego języka z *Cornucopii* Perottusa i od Calepino, ponieważ jest przekonany, że u nich można znaleźć wszystkie łacińskie słowa¹⁹.

nihilque sic tradit, ut ab aliquo alio est antea traditum”. L. J. Vives, *Against the Pseudodialecticos*, s. 74. Zob. też: Erazm z Rotterdamu, *Apologia contra Latomi dialogum*, [w:] tenże, *Opera omnia*, Lygdni–Battavorum 1706 (LB), t. 9, kol. 86b.

¹⁸ E. Rummel, *dz. cyt.*, s. 44.

¹⁹ “In cuius animi quendam etiam ipse iam olim quadam bibliopolae taberna incidi; erat enim senex, qui alterum (vt aiunt) pedem habebat in sepulchro, et certe non multo post vtrumque, iam doctoratus (vt vocant) honore plusquam annos triginta fuerat insignitus. Dico forte apud eum, beatum Augustinum aliquando putasse, demones omnes substantias esse corporeas. Ibi ille statim supercilium contrahere, et temeritatem meam rugosa fronte compescere. Tum et, ‘Non dico,’ inquam, ‘hoc ipse, Pater, nec

Prowadzona na wielu frontach humanistyczna krytyka niestrudzenie obnażała ową doktrynalną jałowość scholastyki. Posiłkując się wiedzą historyczną, obyciem w literaturze i umiejętnościami retorycznymi odrzucała jedno za drugim kolejne jej rozszczenia: na płaszczyźnie filozoficznej, pokazując ograniczoność dialektyki wtedy, gdy zestawia się ją z sylogistyką i retoryką, na płaszczyźnie historycznej, wykazując krótkość trwania i brak ciągłości scholastyki z tradycją zachodnią (krytyka Awerroesa)²⁰, na płaszczyźnie filologicznej, ujawniając zatracenie naturalności języka, gdy wraz z wprowadzeniem gramatyki spekulatywnej zniesiono jego idiomatyczną funkcję²¹, na płaszczyźnie etycznej, wskazując na oderwanie scholastyki od życia i wreszcie, na płaszczyźnie teologicznej, oskarżając ją o zapoznanie praktycznego aspektu teologii i egzystencjalnego znaczenia aktu wiary²². Przez wzgląd na swą niepamięć i niewiedzę, ta chępiąca się swą starożytnością scholastyka, okazywała się być tylko zdziecinniałą staruszką — miana tego używa Vives w stosunku do Uniwersytetu Paryskiego²³ — która we własnej głupocie odnajduje najsilniejsze wsparcie dla swej dumy. Scholastycy, powie Erazm w swym młodzieńczym dziele *Antibarbari*, nie byłiby tak pyszni, gdyby nie byli tak głupi:

Gardzą oni elokwencją Cyclerona, będąc sami niemymi jak ryby; gardzą oni bystrością Chryzypa a sami są tak tępi jak największe tłuki. Gardzą oni poezją, będąc niewtajemniczonymi i, jak mówi Platon, obcymi dla Muz.

[...] Spostrzegam — mówi dalej Batt — że Kwintylian widział to jasno: „im mniej jest wart umysł jakiejś osoby, tym bardziej próbuje ona się wywyższyć i zwiększyć swoją ważność”. Widzimy wielu ludzi, którzy zdają się sobie najwyższymi uczonymi, nim posiadają jakąkolwiek ideę o tym, co znają lub czego nie znają. Od kiedy przekonali samych siebie, a przez swą głupotę zdobyli pewną reputację erudycji wśród

Augustinum in ea re defendo. Homo erat, errare potuit. Credo ei quantum cui plurima, sed nemini vni omnia.’ Iam vero coepit homo excandescere, vel ob id precipue, quod tanto Patri calumniis tantam intenderem. ‘Nam putas me,’ inquit, ‘non legisse Augustinum? Imo,’ inquit, ‘priusquam tu nascereris.’ Me iam suis seuis dictis protelasset, nisi commodè fuisset paratus eenchus. Nam vt erat in taberna, sumo in manus libellum Augustini de Diuinatione Demonum, verto ad locum, atque ostendo; vbi locum semel atque iterum legit, ac tertia demum lectione, me adiuuante, coepisset intelligere, tandem admirabundus. ‘Certe,’ inquit, ‘ego valde miror de hoc quod Augustinus dicit sic in isto libro, quia certe non dicit sic in Magistro Sententiarum, qui est liber magis magistralis quam iste.’ Qui sunt ex hac farragine, qui neque Veterum quenquam, neque Scriptorum quicumque legunt, nisi in Sententiis, et earum commentariis, hi perinde mihi videntur facere, ac si quis authoribus omnibus qui Latine scripserunt omissis, constructionum praeceptis ab Alexandro petitis, reliquum Latinae linguae ex Perotti Cornucopia, et Calepino conetur ediscere, quod persusum habeat, in his omnia Latinae linguae vocabula sese reperturum, et profecto reperiet plurima, eademque electissima”. Cyt. za: L. J. Vives, *dz. cyt.*, s. 184–186. Wszystkie przekłady, o ile nie zaznaczono inaczej, są dziełem autora artykułu.

²⁰ Humanieści często podawali dokładny wiek i historyczne początki scholastyki jako takiej. Np. Vives (*dz. cyt.*, s. 95) mówi o pięćsetletnim okresie trwania scholastyki, a Erazm zazwyczaj jej początki łączy z *Sentencjami* Piotra Lombarda (I. Bejczy, *Erasmus and the Middle Ages. The Historical Consciousness of a Christian Humanist*, Leiden–Boston–Köln 2001, s. 63).

²¹ Zob. I. Bejczy, *dz. cyt.*, s. 66–67.

²² Zob. Tamże, s. 75, 105.

²³ L. J. Vives, *dz. cyt.*, s. 103.

pospolitego tłumu, jest niemożliwe, by nie mieli ani odrobiny uznania dla siebie i nie gardzili innymi. Śmiało nauczają oni tego, czego nie wiedzą; piszą, mówią, wyjaśniają; nie ma niczego, co zostawiliby nie poruszonym, niczego nie przepuszczają; polegając na aplauzie swych zwolenników, sztydzą z osądu uczonych i ich niewielkiej ilości; są oni zgubą rodzaju ludzkiego, a ich umysłowy światopogląd stoi w zgodzie z ich głupotą²⁴.

Głupota bowiem, zauważa — w *Moriae encomium* Erazm — choć jako taka charakteryzuje przede wszystkim młodość, towarzyszyć może również i starości, jeśli ta jest zdziecinniała²⁵. Zdziecinnieniem zaś słusznie będzie nazwać stan polegający na zajmowaniu się zajęciami właściwymi dzieciom, będąc już w dorosłym wieku. Skoro zaś dialektyka, jako należąca do *trivium*, powinna być uprawiana raczej u początku nauki i to w młodym wieku, po co starcom ćwiczyć w niej umysł, jeśli i tak nigdy nie zaczną go poważnie używać i do końca życia trwać przy tych dziecięcych igraszkach?²⁶ Nie jest bowiem dialektyka — jak podkreślił Vives — „sztuką, która powinna być uczona dla samej siebie, lecz by wesprzeć inne sztuki”.

Człowiek, który — czytamy u Vivesa — spędza długi czas na dialektyce i nie stosuje jej do innych gałęzi nauki — jest jak ów, który kupiwszy sito, by przesiać mąkę i zrobić chleb, spędza długie godziny na składaniu i układaniu narzędzi. [...] Tylko głupiec czyni długie i pełne niepokoju usiłowania złożenia narzędzia, zamiast niezwłocznie zabrać się do pracy, do której to narzędzie jest przeznaczone²⁷.

Już Petrarka nazywał tych „nowoczesnych” teologów *senes pueri*, biorąc swe wyrażenie, jak wykazał Eugenio Garin z komentarza Chalcydiusza do *Timajosa*: „Tych Arystoteles chłopięcymi starcami nazywał, których umysł niewiele różnił się od umysłu chłopców”²⁸. To, jak komiczny widok przedstawiają ci nigdy niedojrzewający starcy, uzmysłowił ku przestrodze Erazm w swej *Metodzie teologii*:

A tymczasem — cóż to za widowisko, gdy taki osiemdziesięcioletni teolog nic nie robi innego, tylko albo innych w szkole naucza uprawiać dialektyczne i filozoficzne zapasy, albo sam je uprawia. Tutaj gada bez

²⁴ „Ciceronianam contemnunt eloquentiam homines mutis piscibus mutiores, Chrisippi contemnunt acument, cum sint ipsi quouis pistillo retusiores. Poesim contemnunt prophani et (vt inquit Plato) longe a Musis alieni. [...] Quod idem Quintilianum probe vidisse, intellogi. Quo quisque, inquit, ingenio minus valet, eo magis attollere se ac dilatare conatur. Videmus enim permultos, priusquam quid sciant aut nesciant, satis cognitum habeant, iam sibi consummate doctis videri. Hi postquam et sibi persuaserunt et dementia sua nonnullam apud vulgus eruditionis opinionem sunt aucupati, et sibi non parum tribuant et alios fastidiant necesse est. Docent audacter quae nesciunt, scribunt, orant, interpretantur, nihil non tentant, nihil non audent, suis applausoribus freti, eruditorum tum iudicia, tum paucitatem contemnunt. Pestilens hominum genus et sua mente suaque stoliditate dignum”. Erazm z Rotterdamu, *Antibarbari*, ed. K. Kumaniecki, [w:] *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, (ASD) I–1, Amsterdam 1969, s. 76–77, 87.

²⁵ Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, przekł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 2001, s. 24–25.

²⁶ Zob. L. J. Vives, *dz. cyt.*, s. 81.

²⁷ L. J. Vives, *dz. cyt.*, s. 89.

²⁸ Chal. *Com.*, CCIX; Petrarka, *Le Familiari*, I.7 (cyt. za: R. Guerlac, *Introduction*, 1979, [w:] L. J. Vives, *dz. cyt.*, s. 14).

końca — do głoszenia ewangelii Chrystusowej brak mu języka. Do końca życia nic innego nie czyni, tylko oddaje się dysputom, żeby już nie powiedzieć, że opowiada brednie²⁹.

Owo zestawienie spodziewanej powagi u dostojnego starca z jego oddawaniem się dziecięcym igraszkom, czy też — jak powie Erazm w liście dedykacyjnym tłumaczenia *Uczty* Lukiana dla Johanna Hutticha (?) — dziecięcej „paplaninie”, stanowi powszechny chwyt w kierowanym przeciw scholastyce ostrzu satyry³⁰. Wtedy jednak, gdy na postawę scholastyków spojrzysz z perspektywy znacznie szerszej, z perspektywy naczelnego celu doskonalenia się człowieka, który to cel stanowił i nadal stanowi fundament wszelkiego prawdziwego humanizmu, niewinne z pozoru dialektyczne igraszki okazują się być niebezpieczną pułapką odbierającą człowiekowi rzecz niezwykle cenną, choć rzadko w porę docenianą — mianowicie, odbierają czas. Poczucie zmarnowanego czasu, rozminięcia się z pierwotnym celem poszukiwań — nieobce chyba również i naszym czasom — było doświadczeniem, z którym borykało się wielu średniowiecznych akademików, choć — rzecz jasna — nie wszyscy chcieli się do tego, jak nauczyciele Vivesa, Dullaert i Gaspar Lex, przyznać. Vives wspomina, że często słyszał ich uskarżających się gorzko, że „spędzili tak wiele lat w tak pustej i beużytecznej pogoni”³¹. Niech ci — powie w innym miejscu — którzy pragną poznać te rzeczy, uczą się ich, „ale w kilka krótkich miesięcy, by zrozumieli, jak są one bezsensowne”. Cytuje też „biednego, głupiego Teofrasta”, uskarżającego się, że życie jest zbyt krótkie, by nabyć prawdy w dyscyplinach prowadzących „do mądrości, dobra i szczęśliwego życia, tak że umieramy, gdy tylko staniemy się odrobinę mądrzy!” Tymczasem scholastycy marnują całe swe życie na „brednie odpowiednie dla starych kobiet”³².

Próżność dialektycznych kwestii, którymi zajmowanie się odbiera cenne lata młodości i życia, nie przydając jednocześnie oczekiwanej od starości mądrości, w sposób mistrzowski wykpiwa Rabelais, gdy opowiada, jak to Tęgospust, zobaczywszy niewątpliwe oznaki rozumu u syna swego Gargantui, postanawia oddać go scholastykom na naukę:

Jakoż w istocie przydano mu wielkiego doktora teologii, nazwiskiem mistrz Tubal Holofernus, który nauczył go tak dobrze abecadła, iż recytował je z pamięci od końca. Co zajęło mu pięć lat i trzy miesiące. Potem czytywał mu Donata, Faceta, Theodoleta i Alanus *in Parabolis*, na czym zeszło trzynaście lat, sześć miesięcy i dwa tygodnie. [...]

Potem mu czytywał *de Modis significandi*, z komentarzem mistrzów Pyskatego, Nicpotem, mistrza Jana Ciołka, Stękały, Kujona i wielu innych; na czym zeszło więcej niż osiemnaście lat i jedenaście miesięcy. [...]

²⁹ Erazm, *Metoda teologii*, s. 206.

³⁰ Ep. 550, [w:] *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, ed. P. S. Allen, Oxford 1910, s. 503. Zob. też *List Tomasza More'a do Marcina Dorpa z 1515 roku*, [w:] L. J. Vives, *dz. cyt.*, s. 190.

³¹ L. J. Vives, *dz. cyt.*, s. 99.

³² Tamże, s. 87. O scholastykach jako o marnujących swe życie na rzeczach bezwartościowych pisał również Jakub Locher w mowie *O studiach humanistycznych w pochwałę poezji* (1496; za: E. Rummel, *dz. cyt.*, s. 78).

Potem mu czytał *Computum*, na czym strawił Gargantua szesnaście lat i dwa miesiące; w tym to czasie jego preceptor umarł [...].

Po nim miał jeszcze drugiego starego stękałę, zwanego mistrz Pała Zakuta, który mu czytywał [liczne dzieła] [...]; z których to dzieł stał się tak mądry, jak był w bebechach swojej matki. [...].

Owóż ojciec jego spostrzegł, iż mimo że chłopiec kształci się bardzo pilnie i obraca cały swój czas na naukę, wszelako nic mu to nie płuży, a co gorsza, staje się z tego pomyłony, przygłupiasty, zatumaniony i jołopowaty. Za czym gdy się wyżałał przed don Filipem Marejskim, wicekrólem Papeligossy, rzekł mu tamten, iż lepiej by było chłopcu niczego się nie uczyć niż uczyć się z takich książek pod takimi preceptorami. Bowiem ich cała nauka to jeno błazeństwo, a mądrość ich to wierutne bzdury służące do zbędkarzenia dobrego i szlachetnego umysłu i zatruwające cały kwiat młodziży³³.

Nieprzydatność scholastyki najlepiej spostrzec, obserwując zachowanie dawnych mistrzów uniwersyteckich, którzy gdy tylko opuszczą szkołę, natychmiast stają się głupi i milczący, a wszelka ich wiedza znika niczym dym. Według Vivesa:

Cały swój scholastycyzm pozostawiają wraz ze szkołami i nie mają już o czym gadać. Nieoczekiwanie ci, którzy niegdyś przewyższali w paplaniu kobiecy i sroki, bardziej donośni nawet niż Stentor, grecki herold w Troi, teraz biją w milkliwości same ryby [...]³⁴.

Ujawniwszy w swej krytyce prawdziwą naturę scholastyki, będącej pustą grą, w której nie wygrywa się nic, a przegrywa życie, humanizm kieruje odezwe, ale nie do młodziży — jak zapewne miałoby to miejsce w dzisiejszych, postromantycznych, wojnach pokoleniowych — gdyż ta, zgodnie z klasycznymi przekonaniami wciąż jeszcze nie potrafi używać samodzielnie rozumu, lecz do samych tych przegranych starców, do tych, którzy doszedłszy do kresu scholastycznej drogi, choć sami nie mogą już zawrócić, wciąż jeszcze zdolni są powstrzymać innych. Nieuczynienie tego, staje się w perspektywie moralnej nie tylko błędem, ale również i winą³⁵. Kończy swój traktat Vives:

Nie zabiegam o względy młodzieńców, którzy nie mają zrozumienia, osądu, ni władzy rozróżniania; lecz pragnę znaleźć posłuch u starszych ludzi, kiedy wiek przydał już im nieco lepszy osąd³⁶.

* * *

Słowa te mają zupełnie inny wydźwięk w drugiej połowie XVI wieku, gdy myśliciele, tacy jak Francis Bacon, ze swoim dowartościowaniem roli doświadczenia i eksperymentu, łączą je z historiozoficzną ideą intelektualnego postępu. Tak samo

³³ F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, przekł., E. Boye, t. 1, Warszawa 1955, s. 45–47.

³⁴ „Scholastica illa omnia simul cum scholis relictas sunt; alia nulla habent quae loguantur; necesse est, ut qui prius a nullis piceis, a nullis mulierculis garrulitate vincebantur, ipso etiam Stentore Graecorum apud Trojam praecone vocaliores, tunc silentio pisces quoque vincant, et ex nostratibus ranis fiant acanthiae”. L. J. Vives, *dz. cyt.*, s. 92–93.

³⁵ Tamże, s. 100–102.

³⁶ „[N]on placeo juvenibus, quibus nullum est consilium, nullum iudicium, nulla mens, at senibus placebo, cum illis aetas melioris iudicii nonnihil attulerit [...]”. Tamże, s. 105.

bowiem jak u człowieka młodość łączy się z pewną nieświadomością i niewiedzą, tak samo młodość historii łączy się z niedojrzałością intelektualną, omylnością i brakiem właściwego osądu. *Antiquitas seculi, iuventus mundi* — powie Bacon. Starożytność klasyczna, jakkolwiek jej obecność na drodze rozwoju ludzkości była nieodzowna, nie miała na tyle szerokiej perspektywy i rozeznania, by móc we właściwy sposób zrozumieć znaczenie posiadanej przez siebie wiedzy. Epoka nowożytna, dzięki z jednej strony odzyskanej za sprawą humanistów pamięci, i z drugiej — dzięki swemu dojrzałemu wiekowi, wyrasta ponad poziom tego, co osiągnęli Rzymianie i Grecy i przekraczając granice znanego świata, wypływa na nieznane morze poznania. Odtąd „nowość”, „świeżość”, a nawet kartezjańska „oryginalność” przestały być oznakami błędu, zwiastując jutrzeńkę nowej ery, upragnionego Państwa Bożego osiemnastowiecznych filozofów. To, czy starość spełniła marzenia o dojrzałości, jest pytaniem, które stoi już poza kręgiem moich rozważań i zostawiam je tutaj otwartym.

Dawid Nowakowski

23 maja 2014 roku

Dawid Nowakowski

VETUS MELIUS EST

**ALLEGATIONS OF NOVELTY AND APOLOGY OF TRADITION IN THE SIXTEENTH-CENTURY QUARRELS
BETWEEN HUMANISTS AND SCHOLASTICS**

Summary

The paper presents the 16th-century dispute between scholastics and humanists over the proper shape of intellectual tradition. Each side, using the motto “*vetus melius est*”, accused the other of inexcusable innovation. The first group reveals strong unwillingness to any change and fed conviction that only maintaining of status quo will secure the Christianity. The second pointed to the poor memory of scholastics, who forgot the real ancient culture, and proclaimed that the change is not an innovation, but a restoration. In the end of the paper the author suggests an existence of possible relation between the humanist attitude toward tradition and the emergence of modern idea of progress.

Słowa kluczowe: spory humanistów ze scholastykami, antykwaryczność i idea postępu, scholastyka i humanizm, konflikt pokoleń

Keywords: quarrels between humanists and scholastics, antiquarism and idea of progress, Scholasticism and Humanism, generation conflicts

ANNA Ż. M. WIŚNIEWSKA-GRABARCZYK*
Uniwersytet Łódzki

CZY LITERATURA POTRAFI „MÓWIĆ KULINARIAMI”? NA PRZYKŁADZIE KATEGORII STAROŚCI I MŁODOŚCI

Artykuł poświęcony jest ukazaniu, w jaki sposób sceny kulinarne korespondują z kategoriami starości i młodości. W pierwszej części zostały omówione wybrane powieści tendencyjne XIX wieku, w drugiej — proza doby realizmu socjalistycznego. Teksty te charakteryzują się różnym stopniem nasycenia kulinarnością¹, począwszy od enumeracji przekąsek i potraw, po (zazwyczaj obszerniejsze od tych) bloki kulinarne, które na stałe zapisały się w pamięci czytelników.

Analizie poddane zostały przede wszystkim pierwsze z wymienionych, czyli tzw. kulinaria akcydensowe², które zazwyczaj nie oddziałują na czytelnika tak mocno jak

* Anna Ż.M. Wiśniewska-Grabarczyk — jej zainteresowania skupiają się na literaturze obszarów trzecich (ze szczególnym uwzględnieniem literatury kulinarnej) oraz cenzurze okresu PRL-u. W 2015 roku ukażą się jej studia w „Przeglądzie Orientalistycznym” (*Pragmatographia de legitimo usu ambrozji tureckiej, czyli rozważania Tadeusza Krusińskiego o kawie*), w „Dziejach Najnowszych” (recenzja tomu *„Nie należy dopuszczać do publikacji”. Cenzura w PRL*, red. G. Gzella i J. Gzella) oraz w „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” (*(Nie)cenzuralne gry PRL-u z kuchnią. Na przykładzie prasy łódzkiej*). Wygłosiła dotąd referaty na siedmiu konferencjach ogólnopolskich. Czynnie uczestniczy w życiu studenckim: była m.in. zastępcą przewodniczącego Koła Miłośników Oświecenia oraz redagowała Biuletyn Dialektologiczny. Od sierpnia 2014 roku współpracuje z Muzeum Ziemi Nadnoteckiej przy projekcie badawczym mającym na celu zbieranie i opracowanie przepisów kulinarnych napływowej ludności okolic Trzcianki. Przedsięwzięcie zwieńczyła książka poprzedzona jej wstępem pt. *Pamięć smaku mieszkańców Trzcianki i okolic*. Prace popularnonaukowe ogłaszała m.in. w „Kuchni. Magazynie dla Smakoszy” (*Kawa, kobiety i śpiew, Podekscytowana świnia, czyli jak futuryści przesładowali makaron*). Była także jurorką na Festiwalu Dobrego Smaku. Opublikowała kilka recenzji i omówień czasopism i książek m.in. w „Gazecie Wyborczej”, Krynicy Politycznej, Kulturze Liberalnej, Witrynie Czasopism, „Rymsie”, Femce, Polygamii. W 2011 roku w „Twórczości” ogłosiła swój debiut prozatorski — *Miniatury kulinarne*.

¹ Kategoria stopnia kulinarności (tekstu literackiego niebędącego tekstem kulinarnym) w najogólniejszym znaczeniu daje możliwość rozpatrywania utworu w perspektywie obecnych w nim scen związanych z przygotowywaniem i spożywaniem pokarmów. Używana w odniesieniu do literatury pięknej pozwala odpowiedzieć na kilka pytań podstawowych dla badacza kulinariów: z jaką intensywnością sfera kulinarna jest przedstawiana w danym dziele literackim; na ile z nawyków żywieniowych bohaterów literackich da się stworzyć użyteczną w świecie pozaliterackim książkę kucharską; czy na podstawie opisów posiłków i zwyczajów jedzeniowych byłoby w stanie odtworzyć kulturę stołu społeczeństwa (grupy społecznej) opisanego w utworze? W konsekwencji badanie literatury pięknej przy pomocy takich narzędzi metodologicznych, jak kategoria stopnia kulinarności może pozwolić m.in. na stworzenie typologii scen kulinarnych.

² Zaproponowany triadyczny podział scen kulinarnych jest oparty na kryterium formalnym i obejmuje: przepisy, kulinaria akcydensowe i bloki kulinarne. Godne uwagi jest albo graficzne wyodrębnienie

rozbudowane i wysmakowane opisy obiadów, rautów, pikników czy wieczerzy wigilijnych. Dostarczają jednak informacji o nawykach żywieniowych i kulturze stołu danej epoki. Ponadto za takimi „niewinnymi” scenami kryje się kod kulinarny³, którego odkrycie jest możliwe dopiero przy szerokiej perspektywie literacko-kulturowej. Jak choćby w wypadku herbaty, od której rozpoczniemy rozważania na temat korelacji między młodością a kulinariami⁴.

PARZENIE I PODAWANIE HERBATY — PRZYWILEJ PANIEN NA WYDANIU

Obecność herbaty w polskich domach zaświadczone jest od XVII wieku⁵. Mniej więcej w tym samym czasie do Polski dotarła kawa i oba te napoje powoli zaczęły zdobywać uznanie Polaków (nie od razu i nie u wszystkich wzbudzały entuzjazm)⁶, gdyż, jak każdy **Inny**, potrzebowały trochę czasu, by stać się częścią kultury stołu starego kontynentu.

przepisu kulinarnego, albo występująca w danym fragmencie ilościowa przewaga słownictwa związanego z jedzeniem. O tabuizacji jedzenia zob. m.in. *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, red. K. Łeńska-Bąk, Opole 2007.

³ Kod kulinarny rozumie się tu jako podtyp kodu kulturowego, który funkcjonuje na zasadzie intuicyjnie zrozumiałego w obrębie danej społeczności. O znaku kulturowym w perspektywie kulinariów piszą m.in. R. Barthes, *Befsztyk i frytki*, [w:] tenże, *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970, s. 69–71; A. M. Bąbel, *Muza z warzachwią. Uwagi o literaturze i kulinariach*, Warszawa 2004; C. Lévi-Strauss, *Trójkąt kulinarny*, przekł. S. Cichowicz, „Twórczość” 1972, nr 2, s. 71–80. Jednym z obecnie funkcjonujących kodów kulinarnych jest charakterystyczna dla subkultury hipsterskiej tęsknota za daniami z barów mlecznych. Żeby trafnie odczytać tę specyficzną nostalgię, niezbędna jest wiedza z zakresu zbiorowego żywienia obywateli okresu PRL-u — żywienie to Andrzej Fiedoruk nazwał „dowodem pogardy dla jakichkolwiek komfortów życia codziennego” (A. Fiedoruk, *Prywatne smaki PRL-u*, Poznań 2011, podpis na 6. stronie wklejki ze zdjęciami). Hipsterzy tęsknią za PRL-owską kuchnią z barów mlecznych, która — z jednej strony kojarzy się z czasami ich dzieciństwa, z drugiej strony jest jednym z fundamentów państwa opiekuńczego, co, z uwagi na przeważnie lewicowe poglądy tej subkultury, jest nie bez znaczenia. W tym wypadku kod kulinarny jest przykładem tzw. snobizmu symbolicznego, kiedy to rynkowa wartość dania typowego dla PRL-owskiej jadłodajni może być kilkakrotnie zawyżona w stosunku do jego wartości rzeczywistej (jedzenie ma tylko „grać” tanie). Poruszany w artykule problem relacji między kategorią młodości a kulinariami jest zatem obecny nie tylko w przestrzeni literackiej, ale dotyczy i przestrzeni publicznej (pozaliterackiej).

⁴ Na tę korelację zwróciła uwagę m.in. A. M. Bąbel, *dz. cyt.*, s. 103–106.

⁵ Pierwszy transport herbaty dotarł do Europy w 1610 roku dzięki najważniejszemu wówczas na świecie koncernowi międzynarodowemu *Vereenigde Oostindische Compagnie* (VOC, *Holenderska Kampania Wschodnioindyjska*). Założone w 1602 roku przedsiębiorstwo było pierwszą tego typu inicjatywą i przez długi okres miało monopol na handel z krajami azjatyckimi, umożliwiając staremu kontynentowi zapoznanie się z wieloma orientalnymi przyprawami czy używkami. O VOC zob. L. Yong, *The Dutch East India Company's tea trades with China: 1757–1781*, Leiden 2006. Do Polski herbata dotarła w połowie XVII wieku i była pita m.in. na dworze Wazów, gdzie największą jej amatorką była królowa Ludwika Maria Gonzaga (zob. E. Wenland, *Kawa, herbata i czekolada. Nowe napoje w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej — ich wpływ na życie codzienne*, Toruń 2008, s. 61–62).

⁶ O kawie i herbacie zob. B. Hohenegger, *Liquid jade. The story of tea from East to West*, 2007; H. Szymanowska, *Herbata*, Warszawa 2004; K. Tarasiewicz, *Kawa i herbata na ziemiach polskich. Handel, konsumpcja, obyczaje*, Warszawa 2009; E. Wendland, *dz. cyt.*; o pierwszej polskiej drukowanej książeczce na temat kawy piszę w artykule *Pragmatographia de legitimo usu ambrozji tureckiej*, czyli rozważania Tadeusza Krusińskiego o kawie (tekst ukaże się w 2015 r. w „Przeglądzie Orientalistycznym”).

Już w dobie zaborów herbata i kawa były stałymi elementami polskiej kuchni, co więcej, w tym też okresie możemy mówić o stratyfikacji upodobań — herbatę pijała Kongresówka, kawa była częstsza w zaborze austriackim (przygotowana na sposób wiedeński)⁷. Nie bez znaczenia był też sposób podawania tych trunków. Czaj pity ze szklanek przyszedł do Polski ze wschodu i zadomowił się przede wszystkim w zaborze rosyjskim⁸. W filizankach gustował zachód Europy, a ten sposób spożywania obu używek przejęła u nas przede wszystkim Galicja.

Herbata stała się częstym elementem powieściowych scen kulinarnych, jednak sfunkcjonalizowanym do kategorii kulinariów akcydensowych — herbatę się popija, herbatą się częstuje, jest ona pretekstem do spotkania towarzyskiego. Rozbudowaniem tej akcydensowej sceny kulinarnej jest informacja o rodzaju spożywanego naparu. O tym, jaką herbatą delektują się bohaterowie, informuje czytelnika nie odrębny przepis, a wbudowana w tok powieściowej sceny kulinarna. Dostarczała ona nierzadko informacji o tym, kto podawał herbatę i kogo się na herbacie gościło. Te, wydawałoby się, mało ważne dane są kluczowe dla dalszych rozważań.

W XVIII i XIX wieku parzenie i podawanie herbaty w zaciszu domowym było domeną młodych kobiet⁹:

Umiejętność robienia dobrej herbaty stanowiła minimum wymaganej od dziewcząt edukacji kulinarnej. Niestety nawet to minimum okazywało się niekiedy niebosiężnym szczytem¹⁰,

⁷ Taka stratyfikacja upodobań jest jednym z przykładów wpływu kuchni zaborców na kuchnię polską. O różnych obliczach kulinariów w okresie zaborów zob. m.in. *W kuchni i za stołem. Dystanse i przenikanie kultur*, red. T. Stegner, Gdańsk 2003. W szerszej perspektywie jest to przykład (wzajemnego) oddziaływania kultury materialnej wspólnot pozostających z sobą w kontakcie. Związki te mogły być wynikiem kontaktów pokojowych (por. włoszczyzna sprowadzona do Polski dzięki królowej Bonie) bądź wojennych (wspomniana herbata pita na sposób rosyjski czy wysoko ceniona przez Rzymian kuchnia podbitych przez nich Greków).

⁸ Bohaterowie literaccy XIX wieku ochoczo pili herbatę ze szklanek, jak choćby Szuman, który „wypił szklankę herbaty z cytryną i poszedł do siebie”, opuszczając pokój Ignacego Rzeckiego. Co ciekawe, herbata, na którą „po huczonym obiedzie” stary subiekt zaprosił doktora, była przygotowana w samowarze (B. Prus, *Lalka*, t. 1, Warszawa 1964, s. 277–278). Ten rosyjski sposób parzenia czaju nie zadomowił się w Polsce na długo, podczas gdy herbata i kawa podawane w szklankach, (nieraz w koszyczku i na talerzyku (podstawce), dominowały nie tylko w instytucjach zbiorowego żywienia PRL-u, ale stały się częścią powojennej kultury stołu także w domach prywatnych.

⁹ Omawiając przykłady dokonuje się pewnego uproszczenia na temat rodziny końca XVIII i XIX wieku, która nie była zwartą, homogeniczną grupą. Więcej na ten temat zob. C. Kukło, *Odmienność rytmów rozwoju? Rodziny europejskie, rodziny polskie na przełomie XVIII i XIX wieku*, [w:] *Rodzina — prywatność — intymność. Dzieje rodziny w kontekście europejskim*, Warszawa 2005, s. 11–30; M. Żyromski, *XIX-wieczna rodzina polska*, „Roczniki Socjologii Rodziny. Studia socjologiczne oraz interdyscyplinarne”, red. Z. Tyska, R. 12: 2000, s. 173–188.

Przywołane w artykule cytaty odnoszą się przede wszystkim do rodzin mieszczańskich sportretowanych przez literaturę drugiej połowy XIX wieku.

¹⁰ A. M. Bąbel, *dz. cyt.*, s. 104.

dlatego zdolność tę tym bardziej cenił sobie przyszły mąż¹¹. W środowisku mieszczańskim drugiej połowy XIX wieku kobieta była nadal definiowana przez swoją przydatność do roli żony¹². W tym kontekście parzenie herbaty i częstowanie nią kandydata do ręki zbliżało pannę do zamążpójścia i było sygnałem dla adoratora, że odebrała ona nie tylko dobre, ale i użyteczne wychowanie¹³.

Herbatę parzyły i podawały córki na wydaniu oraz młode mężatki. Należy odnotować, że cała sfera kuchni w domach prywatnych leżała w gestii kobiet. Zatem i dojrzałe panie domu serwowały napoje, lecz w ich przypadku czynność ta miała zgołą odmienną funkcję¹⁴.

Co ciekawe, samodzielne przygotowanie i odpowiednie podanie napoju było traktowane jako jeden z atutów panny na wydaniu nie tylko w europejskim kręgu kulturowym. Podnoszone jest w pracach naukowych omawiających japoński ceremoniał parzenia herbaty¹⁵, dość wspomnieć artykuł Barbary Lynne Rowland Mori, w którym autorka napisała, iż „*chado* (the Japanese tea ceremony) is one of the arts a woman learns as parts of preparation for marriage”¹⁶.

¹¹ Przykłady mężczyzn mających na uwadze odpowiednie wykształcenie żony w zakresie prowadzenia domu znajdziemy nie tylko w literaturze polskiej. Dawid Copperfield, świadomy swojego trudnego położenia finansowego, jeszcze przed ślubem namawiał dziecianną Dorę Spenlow do wdrażania się w nauki gospodarskie, prosząc, „by zmieniła swój tryb życia”. Niezrażony tym, że Dora stroiła „zagniewane minki” „stulając usteczka jak pączek róży”, młodzieniec z Blunderstone przyniósł ukochanej „ślicznie oprawiony zbiór kucharskich przepisów”, które tylko „nabawiły ją bólu głowy”. Także wykłady młodzieńca o sposobach oszczędnego gospodarowania w ich przyszłym domu (np. wskazówki dotyczące wyboru najlepszej baraniny) prowadzone „w czasie sobotnich przechadzek” niewiele przynosiły rezultatów (K. Dickens, *Dzieje, przygody, doświadczenia i zapiski Dawida Copperfielda, juniora rodem z Blunderstone (których nigdy ogłaszać drukiem nie zamierzał)*, przekł. W. Zyndram-Kościałowska, Warszawa 1967, s. 549).

¹² Umiejętność prowadzenia gospodarstwa domowego była mile widziana zarówno w bogatych, jak też biedniejszych domach. Zmienny był jedynie zakres obowiązków gospodyń, w dużej mierze uzależniony od kondycji finansowej rodziny. W mniej zamożnych rodzinach kobieta prowadziła dom samodzielnie, a jeśli status majątkowy na to pozwalał, mogła mieć do pomocy większą bądź mniejszą liczbę służby. W domach najzamożniejszych zadaniem kobiety było nadzorowanie prac w gospodarstwie, wydawanie dyspozycji, ustalanie tygodniowego menu, itp., czyli coś, co dziś nazwalibyśmy zarządzaniem zasobami ludzkimi.

¹³ O edukacji młodych kobiet w XIX wieku zob. B. Kalinowska-Witek, *W rodzinie i dla rodziny... Edukacja dziewcząt na przełomie XIX i XX wieku w wybranych czasopismach Królestwa Polskiego*, Lublin 2012.

¹⁴ W wypadku dojrzałych pań domu nie szło o zaprezentowanie swoich umiejętności pretendentowi do ręki, gdyż kobiety te albo były już zamężne, albo były starymi pannami. Parzenie herbaty było tylko jedną z umiejętności, które wchodziły w zakres prowadzącej całe gospodarstwo domowe pani domu, i jako takie mogło być sygnałem dla gości lepszego bądź gorszego wywiązywania się z tej roli.

¹⁵ Należy podkreślić wyjątkowość japońskiego ceremoniału parzenia herbaty na tle kultury europejskiej. Nawet uwzględniając szerzące się od XVIII wieku angielskie *five-o-clocks*, czy polskie tzw. fajfy znamienne dla dwudziestolecia międzywojennego, zauważymy, że nie mają one tak ceremonialnego charakteru jak japońskie, pełniąc jednak nadal funkcję socjalizującą. Europejskie spotkania przy herbacie nigdy nie były tak skodyfikowane jak te z Kraju Kwitnącej Wiśni, gdzie każda z czynności ceremoniału miała długą tradycję i bogatą symbolikę. Zestawiając te dwa, w pewnym sensie, tak odmienne sposoby spędzania czasu, nie zwraca się uwagi na sam rytuał, ale na konsekwencje, jakie daje umiejętność parzenia herbaty przez młode kobiety.

¹⁶ B. Lynne Rowland Mori, *The tea ceremony: a transformed Japanese ritual*, „Gender and Society” 1991, t. 5, nr 1, s. 86–97; „*chado* (japoński ceremoniał parzenia herbaty) to jedna z umiejętności, którą kobie-

Młode dziewczęta pielęgnowały umiejętność podawania herbaty także dla najbliższych członków rodziny, nie tylko dla kandydatów do ręki. Jak ważnym momentem dnia jest wspólne wypicie napoju, świadczy kilka fragmentów z *Wesołej teorii i smutnej praktyki* Elizy Orzeszkowej:

Czas już, mój ojcie, abys się napił herbaty; potem wybierz książkę, którą chcesz, abym ci dziś czytała. Pójdę i wnet wszystko, co potrzeba urządziwszy, powrócę.

Wstała; przechodząc mimo ojca rzuciła mu uśmiech pogodny jak niebo i spojrzenie przezroczyste jak kryształ i zniknęła za drzwiami przyległego pokoju¹⁷.

Umiejętność własnoręcznego przygotowania herbaty była ceniona także po zamążpójściu, szczególnie w pierwszym okresie wspólnego życia. Niezwykle wymowny jest fragment z *Pana Graby* Elizy Orzeszkowej, która napisała: „w ładnej stołowej, o czterech oknach sali, o jedenastej godzinie z rana siedziała przy stole zastawionym herbatą po angielsku, ośmastoletnia pani Kłońska”¹⁸. Młoda mężatka „siedziała przy stole sama jedna w białym muslinowym penioarze”¹⁹, gdy w końcu „otworzyły się drzwi i do jadalnej sali wszedł Stanisław Kłoński w eleganckim rannym ubraniu i z zaspianymi oczami”²⁰. Mąż poprosił Cesię o herbatę, która przejęta drobiazgowym opisaniem kapelusza, jaki sobie wczoraj kupiła, „lejąc do szklanki gorącą wodę z imbryka”²¹, „krzyknęła nagle, — sparzyłam sobie rękę! I odskoczywszy od stołu, upuściła z rąk imbryk i ze łzami w oczach zaczęła dmuchać na białą oparzoną rączkę”²². Z dalszej wymiany zdań wynika, że to nie pierwszy raz, gdy pani Kłońska parzyła sobie ręce, parząc (*nomen omen*) herbatę mężowi. „Państwo Stanisławowie Kłońscy byli bogaci”²³, mieli służbę, dlatego zatem gospodyni nie chciała scedować obowiązku na gosposię czy lokaja?

Lepiej byś zrobiła Cesi, żebyś kazała nalewać herbatę pannie służącej, bo sama zawsze sobie tylko ręce poparzyś i nic więcej, — rzekł z pewną niecierpliwością Stanisław, biorąc jednak rękę żony i oglądając ją bardzo troskliwie.

Otóż będą nalewała sama i pokażę ci, że nie jestem tak niezgrabna, jak się tobie zdaje, — odparła z determinacją Cesia, i poważnie, milcząc, zaczęła znowu nalewać herbatę.

ta przyswaja jako element przygotowania do małżeństwa” (przekł. A. Wiśniewska-Grabarczyk). Należy zauważyć, że „pierwotnie *chado* było zarezerwowane wyłącznie dla mężczyzn” („*Chado* began as an activity exclusively for men”, B. Lynne Rowland Mori, *dz. cyt.*, s. 87 (przekł. A. Wiśniewska-Grabarczyk)). Z biegiem czasu do *chado* były dopuszczane kobiety, początkowo w zaciszu domowym asystujące swoim mężom w ceremonii.

¹⁷ E. Orzeszkowa, *Wesoła teoria i smutna praktyka. Opowiadanie*, Warszawa 1966, s. 165.

¹⁸ *Tań*, *Pan Graba*, Lwów 1872, s. 93.

¹⁹ *Tamże*, s. 94.

²⁰ *Tamże*.

²¹ *Tamże*, s. 96.

²² *Tamże*.

²³ *Tamże*, s. 92.

Przecież papie zawsze sama nalewalam, — wyrzekla z rodzajem dumy, stawiając pełną szklankę przed mężem i pijąc sama także herbatę²⁴.

Pani Kłońska miała silne poczucie obowiązku i była przekonana, że pewne prace w domu powinna wykonywać osobiście²⁵.

Należy podkreślić, że przywilej własnoręcznego parzenia i serwowania herbaty przez młode kobiety to tylko jedna z charakterystycznych dla drugiej połowy XIX wieku cech kultury stołu. Była ona wypadkową zarówno długiej tradycji, jak i wszystkich zmian, jakie dotykały rodzinę mniej więcej od końca XVIII wieku, a nasiliły się w kolejnych fazach rewolucji przemysłowej w XIX wieku²⁶. Relacje międzypokoleniowe ulegały redefinicji na różnych płaszczyznach, obejmując również tak powszechną czynność, jak przygotowanie i spożywanie posiłków (będących składową prowadzenia całego gospodarstwa domowego). Zauważalne w Europie przemiany obejmujące rodzinę miały kilka podstawowych przyczyn²⁷, natomiast najważniejsze dla obecnych rozważań konsekwencje tego procesu to wzrost roli kobiety w samodzielnym prowadzeniu domu²⁸. Szczególnie na ziemiach Rzeczypospolitej uwidaczniają się te okresy, w których panie domu przejmowały w całości opiekę nad gospodarstwem. W czasie licznych zrywów powstańczych i działań konspiracyjnych XIX wieku, pod nieobecność gospodarza, to kobieta przejmowała wszystkie jego obowiązki, poszerzając i tak długą listę zajęć zwyczajowo do niej należących. Najpełniej ten proces daje się zaobserwować w literaturze popowstaniowej, gdy nieobecność poległych w 1863 i 1864 roku bądź zesłanych na Sybir mężów, ojców czy braci zmieniała relacje w polskich domach. Taki

²⁴ Tamże, s. 96.

²⁵ Ciekawe w tym kontekście są losy *chado*, które mniej więcej do epoki Meiji (okres panowania cesarza Mutsuhito, 1868–1912) było domeną mężczyzn (zob. przypis 16). Z trzydziestu sześciu wywiadów przeprowadzonych w 2011 roku przez antropolożkę Kaeko Chibę (trzydzieści trzy z kobietami, trzy z mężczyznami) wynika, że część jej rozmówców sądzi, że ceremonia parzenia herbaty jest niedostępna dla mężczyzn („He confessed that he believed that men were not allowed to practise tea ceremony!”), K. Chiba, *Japanese women, class and the tea ceremony. The voices of tea practitioners in northern Japan*, 2011, s. 17, 101.

²⁶ Początek procesu wielkich zmian w rodzinie upatruje się w rewolucji francuskiej 1789 roku.

²⁷ Nasilony proces migracji ze wsi do miast, powszechna urbanizacja i industrializacja, eksplozja demograficzna spowodowały zmiany w strukturze ilościowej najmniejszej komórki społecznej. Rodziny wielopokoleniowe ustępowały miejsca trypokoleniowym, a nawet dwupokoleniowym. Takim przeobrażeniom ilościowym towarzyszyły zmiany jakościowe różnego typu, począwszy od wzrostu liczby dzieci nieślubnych w dużych ośrodkach przemysłowych (zob. I. Ihnatowicz i inni, *Spółczesność polskie od X do XX wieku*, wyd. 3, Warszawa 1996, s. 452–453) po odmienny styl prowadzenia kuchni wielopokoleniowych. Należy podkreślić, że zmiany miały różny charakter i występowały z zmieniającym się nasileniem w zależności od typu rodziny (zob. przyp. 9).

²⁸ Opiswane przeobrażenia dotyczą przede wszystkim wyższych warstw społecznych, rodzin arystokratycznych, ziemiańskich czy bogatych rodzin mieszczańskich. To one najszybciej reagowały na analogiczne zmiany w krajach Europy Zachodniej. O historii rodzin w interesującym okresie zob. m.in. *Rodzina — prywatność — intymność. Dzieje rodziny polskiej w kontekście europejskim*, red. D. Kałwa, A. Walaszek, A. Żarnowska, Warszawa 2005.

stan rzeczy dawał się we znaki i córkom, zmuszonym do pomocy matce i matkom, które zwyczajowo kilkuletnią edukację córek w zakresie prowadzenia domu musiały znacznie przyspieszyć. Szczególnie młode panie domu nie były przygotowane do zarządzania gospodarstwem samodzielnie, bez wsparcia mężczyzny. Musiały przejąć obowiązki męża i sprawnie kierować domem, ograniczając się nie tylko do organizacji samych posiłków, ale do zdobywania surowców, co częściej należało do obowiązków męża²⁹.

Pod nieobecność mężczyzny nastąpiły także zmiany w zakresie ścisłej kultury stołu — reorganizacji ulegała m.in. hierarchia zajmowania miejsc przy posiłkach³⁰. Głową rodziny był zazwyczaj najstarszy przedstawiciel rodu, jednak w sytuacjach nietypowych (np. konflikty zbrojne, przedłużająca się nieobecność pana domu) to kobieta zajmowała główne miejsce przy stole. Nierzadko była to młoda żona, która dbała, by rodzina zasiadała do posiłków wspólnie. W tych niespokojnych okolicznościach, naznaczonych stratami bliskich, częstymi przenosinami³¹ czy kolejnymi represjami, także podtrzymywanie domowego miru i wspólne picie herbaty³² stawały się ważnymi czynnościami, których organizacja w pełni spoczywała na barkach pań domu, zarówno młodych mężatek, jak i córek. Pod wpływem okoliczności zewnętrznych musiały one dorosnąć szybciej niż to miało miejsce w czasach względnego choćby pokoju.

Wiedziała o tym młoda bohaterka *Rodziny Brochwiczów* — powieści Elizy Orzeszkowej, opisującej ciężkie losy polskiego ziemiaństwa po powstaniu styczniowym. Anna Siecińska w stu procentach wypełniała obowiązki młodej gospodyni, pamiętając, że — bez względu na najgorsze wydarzenia — w kuchni powinien szumieć „gotujący się samowar”³³. Gdy „wiejska służąca, w grubym fartuchu i chustce na głowie wniosła samowar”³⁴, Anna obiecywała zrozpaczonemu rodzeństwu: „zaraz urządzę dla was wszystkich herbatę”³⁵. To nikt inny, jak tylko ta młoda kobieta, spowodował, że przykry czas przenosin stał się dla rodzeństwa dniem może nawet więcej jak znośnym:

²⁹ Należy podkreślić, że to naturalne osłabienie patriarchy wywołane nieobecnością mężczyzny w domu miało charakter chwilowy. Pierwotne relacje wracały do łask po powrocie mężów, ojców i braci. Jednak korelacja między emancypacją kobiet a wszelkiego rodzaju działaniami wojennymi była często podnoszona w literaturze przedmiotu. Nierzadko najbardziej podatne na osłabienie patriarchy w relacjach domowych były młode panie domu czy niezamężne córki, którym trudno było wrócić do stanu sprzed, choćby krótkich okresów emancypacyjnych.

³⁰ Od zawsze czynnikami najważniejszymi przy zajmowaniu miejsc przy stole były przede wszystkim płeć i wiek. Ten układ był wariabilny i podlegał wahaniom pod wpływem okoliczności dodatkowych, np. gość zajmował niekiedy miejsce gospodarza, jubilat miał prawo wyboru miejsca i inne.

³¹ Nierzadko łączącymi się z degradacją majątkową czy społeczną rodziny.

³² O tym, że picie herbaty było zwyczajem bardzo ważnym w drugiej połowie XIX wieku, a jego brak był zauważalny przez rodzinę, świadczy fragment: „Stół przed kanapą nakryty był białym obrusem i zastawiony talerzami z prostego fajansu; były to przygotowania do wieczery, zastępującej dla mieszkańców dworku herbatę, niepijaną od wielu już tygodni, to jest od czasu, gdy druga rata nadzwyczajnych podatków opłaconą przez Józefa została, a w domu nie było pieniędzy na opłacenie towarów, branych dotąd w korzennym sklepie sąsiedniego miasteczka” (E. Orzeszkowa, *Rodzina Brochwiczów*, Warszawa 1885, s. 98).

³³ E. Orzeszkowa, *Rodzina Brochwiczów*, t. 2, Warszawa 1885, s. 77.

³⁴ Tamże, t. 1, s. 78.

³⁵ Tamże.

Było to w tym smutnym, rodzinnym zebraniu pierwsze słowo, swobodniejszym nieco tonem wymówione. Na białych ustach młodej dziewczyny, która je wymawiała, zarysował się uśmiech, zarazem wzięła ona w objęcia młodsze dziecię i posadziła ją na kanapie; starszych chłopców przyprowadziła do stołu, po czym przysunawszy dla siostry jedyne poręczowe krzesło, jakie znajdowało się w izbie, i otuliwszy ją ciepłym szalem, zajęła się przyrządzaniem gorącego napoju. [...]

Anna spełniała gospodarskie swe zajęcia cicho i zręcznie; przed każdą z osób siedzących przy stole stawiała szklankę z gorącym napojem, krajała chleb świeży, lecz czarny, i rozdawała go dzieciom³⁶.

SMAKI STAROŚCI I MŁODOŚCI W POWIEŚCI POSZCZECIŃSKIEJ³⁷

„Sytuacje związane z jedzeniem i pokarmami mają w literaturze przełomu lat 40. i 50. charakter epizodyczny”³⁸, w analizowanych utworach dominowały kulinaria akcydenso-we³⁹. Mimo tego widocznego zaniedbania kultury stołu, szczegółowa analiza powieści tendencyjnej 1949–1955 pozwala wskazać stałe elementy w budowaniu scen związanych z jedzeniem i ustalić, w jaki sposób wiek wpływa na wybory żywieniowe postaci.

Wisława Szymborska przypominała, że

W planie
w planie
w Sześcioletnim Planie
trzeba
trzeba
szczęśliwych rodzin⁴⁰,

³⁶ Tamże, s. 78 i 80.

³⁷ W artykule używa się synonimicznych określeń: powieść doby realizmu socjalistycznego, powieść poszczecińska, powieść produkcyjna, powieść socrealistyczna, powieść tendencyjna 1949–1955, proza narracyjna.

Proza realizmu socjalistycznego ma bogatą bibliografię, oto publikacje najbardziej interesujące w kontekście obecnych rozważań: M. Brzostowicz, „W sześcioletnim planie trzeba szczęśliwych rodzin”. *O wizerunku rodziny w prozie realizmu socjalistycznego*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 3, s. 45–68; M. Kierczyńska, *Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951; J. Pyszny, *Co jada bohater? Kod kulinarny literatury socrealistycznej, czyli dieta a światopogląd*, [w:] *Pokarmy i jedzenie w kulturze...*, s. 215–245; K. Sałdecka, „Żyjemy wciąż jeszcze na rusztowaniach...” *Wizerunek kobiety w polskich powieściach doby realizmu socjalistycznego*, Toruń 2013; J. Smulski, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002; W. Tomasik, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Warszawa 1988; W. Tomasik, *Proza narracyjna*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 216–224; W. Tomasik, *Słowo o socrealizmie. Szkice*, Bydgoszcz 1991.

³⁸ J. Pyszny, *dz. cyt.*, s. 216.

³⁹ Bohaterowie powieści produkcyjnej bardzo często posilali się „w biegu”, np. w czasie przerw w pracy przegryzali kanapki i pili sporą ilość kawy. Także pozostałe zachowania kulinarne (spożywanie rodzinnych obiadów, wizyty w restauracjach) były relacjonowane w utworach bardzo oszczędnie — proza narracyjna „nie rozpieszca” czytelnika zmysłowymi opisami potraw czy okolicznościami spożywania posiłków.

⁴⁰ W. Szymborska, *Dlatego żyjemy*, Warszawa 1952; M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992; T. Wilkoń, *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955*, Gliwice 1992.

wskazując na dwa z podstawowych tematów podejmowanych przez prozę produkcyjną: plan gospodarczy 1950–1955⁴¹ i socjalistyczną rodzinę⁴².

Na gęsto po Polsce rozsianych budowach pracowali młodzi inżynierowie, majstrowie oraz szeregowi robotnicy. Zdarzało się, że zatrudnienie znajdowali w pobliżu swoich stałych miejsc zamieszkania, nierzadko jednak byli zmuszeni udać się na drugi koniec Polski. Niezależnie od tego, czy — w pogoni za chlebem — przenosił się tylko młody ojciec rodziny, czy też migracje dotyczyły całej najmniejszej komórki społecznej, organizacji w nowej rzeczywistości⁴³ wymagała też sfera dotycząca jedzenia. Tym, co odpowiadało na potrzeby nowo przybyłych, były placówki zbiorowego żywienia. W powieściach narracyjnych młodzi budowniczowie Polski Ludowej, podnoszący swoje kwalifikacje zawodowe na kursach doszkalających czy na studiach, nierzadko „spotykali się w akademickiej stołówce”⁴⁴. Także robotnicy niewykorzystujący szans, jakie dawała akcja wychowawczo-edukacyjna, korzystali z obecnej na miejscu infrastruktury gastronomicznej, a w wypadku braku tejże jadali w organizowanych naprędce prowizorycznych lokalach, jak to miało miejsce w powieści *Przy budowie*, w której w jednym z baraków mieściła się „świetlica i stołówka”⁴⁵.

Postacie literackie chętnie korzystały z wszechobecnych jadalni nie tylko poza miejscem zamieszkania. Takie rozwiązanie nie powinno dziwić nawet w wypadku młodych małżeństw, gdyż w dobie aktywizacji zawodowej kobiet zbiorowe żywienie było forsowane przez gremia państwowe, zwalniając kobietę z obowiązku przygotowania domowych posiłków. Z taką sytuacją mamy do czynienia we wspomnianej powieści *Przy budowie*, której bohaterowie — młode, z niespełna dwuletnim stażem, małżeństwo Janki i Pawła — korzystało z dobrodziejstw zbiorowego żywienia. Mąż, dowiedziawszy się o rychłym oddelegowaniu na plac budowy, „zjadł jeszcze obiad w stołówce i wyszedł na miasto”⁴⁶, by odebrać Jankę, która właśnie kończyła pracę.

Przedstawiona w powieści Tadeusza Konwickiego scena należy do kategorii kulinariów akcydensowych — autor nie skupiał się na drobiazgowym opisie tego, co jadali małżonkowie, nie informował czytelnika o wyglądzie stołówki. Jednak dla historyka żywienia, znającego kod kulinarny socrealizmu⁴⁷, scena ta jest dość oczywistym

⁴¹ M. Brzostowicz-Klajn, W. Tomasik, *Planu sześćoletniego temat*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 195–200.

⁴² M. Brzostowicz-Klajn, *Rodziny i domu obraz*, [w:] tamże, s. 297–302.

⁴³ Szczególnie dla młodych matek dotkliwy był brak żłobków, przedszkoli i całej infrastruktury ułatwiającej życie rodzinom. Swoje niezadowolenie wyrażały bohaterki *Dziewczyny*: „[...] głupiego żłobka nie można postawić, a co dopiero świetlicę” (J. Pierzchała, *Dziewczyna*, Warszawa 1952, s. 16).

⁴⁴ Andrzej i Stefan „spotykali się w akademickiej stołówce przy kasie, by odebrać stypendium, żyli tym samym powietrzem, tymi samymi sprawami” (J. Pierzchała, *dz. cyt.*, s. 165).

⁴⁵ T. Konwicki, *Przy budowie*, Warszawa 1950, s. 10. Powieść ciekawa choćby z tego względu, że wyszła jako pierwszy i zarazem ostatni tom serii „W kuźni planu sześćoletniego”.

⁴⁶ Tamże, s. 7.

⁴⁷ Zob. m.in. S. Bednarek, *W socjalistycznej kuchni*, [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. S. Bednarek, Wrocław 1997, s. 236–243; J. Pyszny, *dz. cyt.*

sygnałem tego, że życie młodych zorganizowane jest zgodnie z propagowaną przez władzę polityką rodzinną, której zasadniczym (choć ukrywanym przed opinią publiczną) punktem była dekonstrukcja więzi scalających „podstawową komórkę społeczną”. Zabiegi perswazyjne, mające na celu, jeśli nie wywyższyć, to przynajmniej zrównać rangę obiadów stołówek z domowymi, były kierowane przede wszystkim do dwudziesto- i trzydziestolatków, którzy tworzyli zręby nowej Polski. Zbiorowe żywienie było jednym z podstawowych elementów kultury kulinarnej PRL-u. W przestrzeni miejskiej dominowały stołówki i bary mleczne, które dla młodych, zarówno kobiet i mężczyzn, były ułatwieniem w godzeniu obowiązków domowych z zawodowymi, dla starszych — stanowiły dostępną finansowo alternatywę wobec obiadów rodzinnych. Młoda Polka mogła, realizując postulat „nowego człowieka”, oddać się pracy zawodowej. Cedowała obowiązek karmienia domowników na państwowe placówki żywieniowe. Dlatego wszyscy członkowie zdekonstruowanej socjalistycznej rodziny korzystali z dobrodziejstw barów mlecznych i stołówek, nie wyłączając dzieci, o czym mowa w powieści *Węgiel*, której młodziutki bohater, Piotruś,

Dzielił się swoim, rzadko zresztą przynoszonym, śniadaniem z Brygidą Pielkówną, która z domu nigdy nie dostawała nic do jedzenia. Potem, gdy w szkole staraniem jakiegś nie znanej Piotrusiowi pani Urszuli zaczęto wydawać darmowe śniadania, dbał o to, żeby swej chorowitej przyjaciółce wybierać kakao bez kożucha i kawałki chleba lepiej posmarowane smalcem⁴⁸.

Powieść produkcyjna oceniała dodatnio placówki zbiorowego żywienia, nie zapominając o bardziej ekskluzywnych miejscach spotkań przy kawie czy wykwinnym daniu — tych scen jest jednak zdecydowanie mniej. Młodziutką Agnieszkę Nieborzankę spotykamy na kawie z Jerzym Morawieckim, co ciekawe w tej samej cukierni, w której profesor spotykał się przed ślubem ze swoją żoną. Różnica wieku dzieląca ich obydwójce nie umknęła profesorowi, gdyż

[...] przyszło mu na myśl, że w oczach ludzi siedzących przy sąsiednich stolikach — ich spotkanie musiało wyglądać na schadzke. Agnieszka była przecież ładna. Żonaty mężczyzna z obrączką na palcu i młoda dziewczyna o czystych, spokojnych ustach⁴⁹.

Jednak nawet jeśli inżynierów, nauczycieli i oddanych pracy propagandowej młodych robotników spotykamy w restauracjach, to i tak jedzą oni mało wyszukane potrawy, jak w przypadku agitującego za Kongresem Zjednoczenia Partii Robotniczych Andrzeja, który

[...] z innymi towarzyszami z dzielnicy wyjeżdżał w teren. Pracowali z ochotą, wyjeżdżali odkrytą ciężarówką na wiatr, na deszcz. Ręce sztywniały z zimna, ciało przejmował chłód. W napotkanych restauracjach jedli szybko kielbasę z chlebem, zapijali ciepłym piwem, kieliszkiem wódki⁵⁰.

⁴⁸ A. Ścibor-Rylski, *Węgiel*, Warszawa 1950, s. 165.

⁴⁹ K. Brandys, *Obywatele*, Warszawa 1955, s. 70.

⁵⁰ J. Pierzchała, *dz. cyt.*, s. 170.

Nie zawsze bohaterowie powieści socrealistycznej jadali tylko poza domem. Niezależnie od tego, czy kobieta była aktywna zawodowo, czy poświęcała się prowadzeniu domu, obowiązek przyrządzania posiłków spoczywał na niej. Forsowany w przestrzeni publicznej obraz „nowej rodziny” nie zakłócał „kuchennego matriarchatu”, bowiem proza poszczecińska stawiała wysokie wymagania⁵¹ zarówno młodym, jak też dojrzałym kobietom, które w „nowej rzeczywistości” powinny bezkolizyjnie godzić rolę pani domu z aktywnością zawodową. Taka sytuacja miała miejsce w domu państwa Morawieckich, którzy do obowiązków dojrzałej gospodyni zaliczali właściwe przyjęcie męża po pracy — fakt, że Krystyna pracowała zawodowo⁵² nie zwalniał jej z przywileju (obowiązku?) podania herbaty, a następnie uprzątnięcia wszystkiego ze stołu i umycia naczyń⁵³.

Nie wszystkie bohaterki powieści tendencyjnej 1949–1955 były aktywne zawodowo. Zarówno młode, jak też dojrzałe związki, równie chętnie decydowały się na tradycyjny model, w którym „[...] małżeństwo przedstawia się jako zwyczajną umowę, zgodnie z którą mężczyzna zarabia na utrzymanie małżonki i potomstwa, natomiast kobieta oddaje w zamian większą część swoich sił, dbając o kuchnię, ogród, robiąc zakupy”⁵⁴. Jednak w powieści doby realizmu socjalistycznego kobieta była zmuszona oddawać także część swoich sił intelektualnych. Młody mąż, dojrzewający do właściwej postawy obywatelskiej, jak też dojrzały małżonek, w pełni rozumiejący tajniki filozofii marksistowskiej, czuli potrzebę, by doszkalać i politycznie uświadamiać swoje partnerki. One, przyjmując rolę wychowanek męża, uczestniczyły w dwuosobowych, domowych wykładach na temat zagadnień leninizmu i marksizmu — milcząco wspierały małżonków w kwestiach zawodowych⁵⁵. Warto odnotować, że nawet kobiety pracujące podlegały tej swoistej edukacji, a posiłki spożywane w domu stały się okazją do tego, by uwypuklić role, jakie pełnili małżonkowie. Czasem spożywali obiad czy kolację wspólnie, jednak nierzadko żona jedynie podawała posiłek, sama do niego nie zasiadając. Taki *modus operandi* nie był obcy małżeństwu Morawieckich, gdyż pytanie profesora „ — Co porabiałaś?”⁵⁶ pozostało bez odpowiedzi, bo pytający sam zaczął opowiadać o swoim dniu.

W okresie realizacji planu sześcioletniego niebagatelne znaczenie miała mobilność młodych mężczyzn, szczególnie tych niezwiązanych jeszcze więzami małżeńskimi. Większość robotników pochodziła z biednych rodzin, a tym, co z sobą najczęściej zabierali na drogę i pierwsze dni w nowym miejscu, było przygotowane z miłością

⁵¹ Nierzadko niemożliwe do spełnienia.

⁵² W większości powieści socrealistycznych nie znajdziemy szczegółowych informacji na temat zawodów, jakie wykonują kobiety. Czytelnik musi się zaspokoić zdawkowymi informacjami.

⁵³ K. Brandys, *dz. cyt.*, s. 15–17.

⁵⁴ K. Sałdecka, *dz. cyt.*, s. 35.

⁵⁵ Łączenie życia zawodowego z prywatnym to jeden z podstawowych warunków wzorcowego małżeństwa socjalistycznego. „[...] szczęście w małżeństwie może zaistnieć dopiero wtedy, gdy partnerzy potrafią połączyć sprawy osobiste i sprawy partii oraz żyć „kolektywnie” (K. Sałdecka, *dz. cyt.*, s. 35).

⁵⁶ K. Brandys, *dz. cyt.*, s. 15.

jedzenie. Nie inaczej było w wypadku młodziutkiego Leona Zawily, któremu ciotka spakowała „do worka pół bochenka chleba i osełkę starego masła”⁵⁷. Młodzieniec wyjeżdżał do pracy przy umiarkowanej aprobachie krewnej, która, lękając się o możliwe niedogodności, zapewniała, że chłopak może wrócić w każdej chwili — nawet bez pieniędzy. Jednak, kiedy po jakimś czasie Leon wybrał dalszą pracę przy torach i nie podjął żadnych starań o rękę bogatej Ziemkówny, dostał jasny sygnał dezaprobaty, gdyż

[...] kiedy wyjeżdżał z powrotem do roboty, ciotka, nie odezawszy się ani słowem, ostentacyjnie przygotowała bochen chleba i osełkę masła zawiniętą w zwykły pakowy papier (zawsze zawiązała w bielutką merle)⁵⁸.

W literaturze doby realizmu socjalistycznego podstawową funkcją jedzenia było podtrzymywanie procesów życiowych, dlatego „połączenie sfery konsumpcji i erotyzmu: poetyckie przedstawienie biologicznych popędów, fizjologii płci i związanych z nią procesów”⁵⁹ było rzadkością. W prozie narracyjnej doszło do kastracji erotyzmu i seksualności⁶⁰, co w konsekwencji skutkowało pozbawieniem bohaterów zmysłowej przyjemności ze spożywania pokarmów. Mimo tego, że „erotyzm jedzenia” nie przystał powieści tendencyjnej, znajdziemy kilka miejsc, które na swój specyficzny sposób „mocowały się” z tym zagadnieniem. Sensualnymi scenami są te, w których dojrzały bohaterowie obserwowali swoje żony w przestrzeni mieszkania:

Śledził jej ruchy, gdy zbierała ze stołu naczynia; zawsze podziwiał urok tych gestów: były oszczędne, celowe, prawie niedostrzegalne. Widział jej plecy, czarny sweter, ładną pochyłość ramion, włosy związane z tyłu. Trzymała się zadziwiająco prosto, nigdy nie widział jej zgarbionej. Gdy tak stała przy kuchni, odwrócona do niego tyłem, można ją było wziąć za młodą dziewczynę⁶¹.

Ciekawą na tle aseksualnej prozy poszczecińskiej jest scena z *Dziewczyny*:

Opodał Andrzej pił wodę. Młodziutka dziewczyna przytrzymała delikatnie wiadro, które on chciał objąć rękami.

— Obiadu dziś nie jadłem — powiedział...

— O ty biedaku — rozczuliła się dziewczyna przy studni — umrzesz od roboty. Trzeba jeść. Nie ma kto o ciebie zadbać. U matki już ci pewnie nie smakuje?

Genowefa szorstko otarła się o rozgadana dziewczynę. Pociągnęła Andrzeja za sobą. Rozdrażniła ją ta rozmowa. Odezwało się w niej nagle uczucie do Andrzeja, w sercu wezbrała siła, nieustępliwość.

— Co się łasisz? — powiedziała.

Zaprzeczył⁶².

⁵⁷ T. Konwicki, *dz. cyt.*, s. 9.

⁵⁸ Tamże, s. 55.

⁵⁹ J. Grądział-Wójcik, *Erotyzm jedzenia* [online], dostęp 2 sierpnia 2015, dostępny: <<http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/erotyzm-jedzenia-583/>>.

⁶⁰ K. Sałdecka, *dz. cyt.*, s. 17–30.

⁶¹ K. Brandys, *dz. cyt.*, s. 16.

⁶² J. Pierzchała, *dz. cyt.*, s. 53–54.

Należy zgodzić się ze Stefanem Bednarkiem, że „dominacja ideologii w PRL-u nie mogła się nie ujawniać także w dziedzinie jedzenia”⁶³, choć nie wszystkie kulinaria akcydensowe czy bloki kulinarne trzeba interpretować jako element frontu ideologicznego w kuchni⁶⁴. Tym, co nie powinno podlegać działaniom propagandowym, jest „pamięć smaku” — ta specyficzna właściwość ludzkiego umysłu, która pozwala wracać do kulinarnych krain dzieciństwa i najbardziej istotnych momentów życia. Z takim obrazowaniem mamy do czynienia w powieści *Obywatele*, gdy profesor przypominał sobie kawę pitą w „cukierni Galińskiego”⁶⁵, na pierwszym spotkaniu z Krystyną:

Morawiecki przypominał sobie, że tutaj spotykali się z Krystyną, jeszcze przed ślubem, w pierwszych miesiącach znajomości. Pochylił się nad stolikiem, usiłując odpędzić tę myśl. Wybierali zwykle miejsce w głębi, koło okna. Wisi tam jakiś obraz, czy nie reprodukcja „Grunwaldu”?⁶⁶

Wspomnienia Morawieckiego należały do, nielicznie w prozie doby realizmu socjalistycznego reprezentowanej, grupy bloków kulinarnych, dlatego wypada zacytować je w całości:

Kiedyś spóźniła się o pół godziny. Czekając kreślił na marmurowym blacie jej imię palcem umaczanym w rozlanej kawie. Zastała go wpatzonego w powalany stolik, nie zdążył zamazać imienia, gdy nadeszła, i przy powitaniu poplamił jej nową rękawiczkę. Tak wyglądały jego oświadczyzny. Czy to była jesień? Nie, wiosna, wczesna wiosna. Spóźniła się wskutek burzy; po wiosennej burzy poprosił ją o rękę. A zachorowała jesienią. Dwie pory odległych od siebie lat. Czas, dzielący wiosnę od jesieni, nie zawsze bywa czasem urodzaju⁶⁷.

Jerzy wiedział już o chorobie żony — być może nadzieja, jaką miał na jej wyzdrowienie, kazała mu wracać do ich pierwszych spotkań. Jednak po śmierci ukochanej rana była zbyt świeża i męczyzna wspominał smaki dzieciństwa, które były ucieczką przed samotnością i pustką, jaka mu została:

Morawiecki przymknął oczy usiłując sobie odtworzyć jakiś dawny dzień z dziecinnych lat, kiedy budziły go podobne odgłosy. Usłyszał dreptanie drobnych kroczków w kuchni: ktoś się tam krzątał i nucił. Nie chciał mu się odemknąć oczu: wyobraził sobie przez chwilę, że obok, w kuchni, matka szykuje dymiącą, zbożową kawę, można więc jeszcze przyłożyć głowę do poduszki⁶⁸.

Dominujące w literaturze przedmiotu przekonanie, że proza poszczecińska oszczędnie przedstawiała sferę kulinarną jest słuszne, jednak brak tej tematyki oceniany bywa ambiwalentnie. Nieobecność problematyki związanej z jedzeniem w powieściach, w których nierzadko obrazy funkcjonowania domu i rodziny były podstawowymi

⁶³ S. Bednarek, *W socjalistycznej kuchni*, [w:] *Nim będzie zapomniana...*, s. 239.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ K. Brandys, *dz. cyt.*, s. 69.

⁶⁶ Tamże, s. 69–70.

⁶⁷ Tamże, s. 70.

⁶⁸ Tamże, s. 572.

budulcami fabuły, wydaje się być znaczącym niedociągnięciem. Zarazem omówione sceny kulinarne dowodzą konieczności dalszych badań nad tym zagadnieniem.

* * *

W artykule została omówiona korelacja między wiekiem bohaterów literackich a sposobem prezentowania tematyki związanej z jedzeniem. Na podstawie analizy kulinariów akcydensowych podkreślono wagę nawet najskromniejszych przejawów kultury stołu w odtwarzaniu „smaku” (nie tylko) prozy tendencyjnej XIX wieku i powieści socrealistycznej. Zwrócono uwagę, iż wykonywanie pewnych obowiązków domowych, np. parzenie i podanie herbaty, spełniało różną funkcję w zależności od wieku osoby przygotowującej napar.

Analiza wybranych utworów prozy poszczecińskiej przekonuje, iż proklamowane w dobie realizmu socjalistycznego równouprawnienie było jedynie niespełnialnym postulatem. W bezkolizyjnym godzeniu pracy zawodowej z życiem rodzinnym pomagały młodym małżeństwom placówki zbiorowego żywienia. Jednak w powieściach dominował nadal „kuchenny matriarchat”, obecny zarówno w domach młodych mężatek, jak i dojrzałych gospodyń.

Anna Ż.M. Wiśniewska-Grabarczyk

CAN LITERATURE „SPEAK CULINARY”? ON EXAMPLE OF CATEGORIES OF ELDERLY AND YOUTH

Summary

In this paper I examine how culinary scenes correspond with categories of elderly and youth. Texts I analyse differ in terms and the amount of culinary aspects — from simple enumeration of side and main dishes to more detailed culinary scenes which are often remembered by the readers. The author of this paper is going to examine the ritual of tea brewing as performed by nubile which is characteristic for the 19th century literature. The most important is to reveal causes and consequences of this ritual. In the second part of the paper there will be analysed socialist-realist novel, which depicts old and young people engaged in the act of eating. I debate whether the elderly and the youth are depicted similarly in the culinary context. Additionally, I devote some attention to gender differences.

Słowa kluczowe: kulinaria w literaturze, motyw jedzenia, kultura stołu, literatura tendencyjna, literatura socrealistyczna

Keywords: cuisine in literature, eating motives, food culture, tendency literature, socialist realism in literature

NIEWINNOŚĆ
I KOSZTOWANIE SMAKÓW MŁODOŚCI

KATARZYNA STĘPIŃSKA*
Uniwersytet Gdański

DZIECKO W TWÓRCZOŚCI KSIĘDZA JANA TWARDOWSKIEGO

Ksiądz Jan Twardowski to poeta religijny. Jego poezja jest arcydziełem zachwyty nad pięknem świata i jego stworzenia. Miejsce szczególne w jego twórczości zajmuje dziecko. Helena Zaworska zauważyła:

żeby wierzyć, kochać, mieć nadzieję, nie wystarczy rozmyślać nad trzema cnotami ewangelicznymi. Trzeba na to dziecięcej, nie kontrolowanej przez rozum wyobraźni, spontanicznej uczuciowości. Dzieciństwo mija, ale **dzieciństwo** [podkr. — H. Z.] jest całozyciowym skarbem, podstawą wybranej przez Twardowskiego »wielkiej wiary malutkiej«, która potrafi przenosić góry. [...] Nasza dzisiejsza wiara ostrożna pragnie znaleźć ustalone normy, zakreślić wyraźne granice, zabezpieczyć się przed ryzykiem i zwątpieniem. Wiara malutka zaś skacze z dziecinnyim uniesieniem w Nieznane, pędzi bez strachu i tchu¹.

Ksiądz–poeta (duchowy spadkobierca Hansa Christiana Andersena i Janusza Korczaka)² poświęcił dziecku olbrzymią część swojej poezji. Pisał on o dziecku, ale przede wszystkim dla i do dziecka. Twórczość ta jest także bardzo chętnie czytana przez dorosłych, którzy dzięki odkrywaniu w sobie dziecka, mogą na nowo i w sposób pełniejszy poznawać świat. Jan Twardowski, jak zauważył Jan Bończa-Szabłowski, „sam siebie nazywa »rozpieszczonym dzieckiem«”³. Jak stwierdził Andrzej Sulikowski:

* Katarzyna Stępińska — absolwentka jednolitych studiów magisterskich na Uniwersytecie Gdańskim na kierunku filologia polska ze specjalizacją edytorską i nauczycielską, a także na kierunku slawistyka (z kierunkowym językiem serbskim). Od 2009 roku jest słuchaczką Filologicznego Studium Doktoranckiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego ze specjalnością językoznawczą (pisze swoją rozprawę doktorską na temat językowego obrazu kwiatów w polszczyźnie i serbszczyźnie), a od 2014 roku jest tutorem akademickim. W czasie studiów magisterskich i doktoranckich brała udział w konferencjach naukowych (większość z nich o charakterze międzynarodowym) i publikowała artykuły naukowe zarówno z zakresu językoznawstwa, jak i z literaturoznawstwa i kulturoznawstwa, wiele z nich o charakterze porównawczym na materiale polskim i serbskim. Redagowała tom *Rośliny w języku i kulturze*. W ostatnich latach realizowała trzy granty naukowe związane z językowym obrazem kwiatów w polszczyźnie i serbszczyźnie oraz bałkańską różnorodnością. W polu jej zainteresowań naukowych leżą badania porównawcze języków słowiańskich, polszczyzna XXI wieku, problemy społeczne w słowiańskiej literaturze najnowszej (zwłaszcza w dramacie), wielokulturowość Bałkanów (przede wszystkim Bośni wraz z jej stolicą — Sarajewem), a także edukacja spersonalizowana oraz tutoring przedszkolny, szkolny i akademicki.

¹ H. Zaworska, *Trzcina czująca*, [w:] J. Twardowski, *Biedroneczko leć do nieba. Lekcja literatury z Heleną Zaworską*, Kraków 1997, s. 7.

² Por. A. Sulikowski, *Wokół dzieciństwa*, [w:] tenże, *Świat poetycki księdza Jana Twardowskiego*, Lublin 1995, s. 160.

³ J. Bończa-Szabłowski, *Poeta świętych i grzeszników*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 94, z. 20, IV.

[...] z punktu widzenia Chrystusa Zmartwychwstałego [...] każdy czytelnik okazuje się w swej istocie właśnie »dzieckiem Bożym«. W taki sposób próbuje patrzeć na swego odbiorcę ks. Jan Twardowski od początku swej twórczości literackiej⁴.

Człowiek zaś w jego poezji jest nieustannie przez całe życie dzieckiem. Człowiek najmniejszy i najmłodszy w poezji tego twórcy, to, jak zauważyła Jolanta Ługowska:

[...] nie tylko swoisty »projekt« czy zespół intelektualnych i emocjonalnych predyspozycji, odkrytych przez dorosłego w procesie swoistej introspekcji. Poetę interesuje przede wszystkim dziecko ujmowane w całym bogactwie jego psychofizycznej aktywności, obserwowane z ogromną życzliwością — w zabawie, dziecięcych psotach, a także w modlitewnym zamyśleniu⁵.

Dziecko jest tematem szczególnym w literaturze, jest też szczególnym odbiorcą. Celem obecnych rozważań jest namysł nad poezją księdza Twardowskiego adresowaną do dzieci, a zwłaszcza nad wierszami z tomików: *Zeszyt w kratkę*, *Patyki i patyczaki*, *Kasztan dla milionera*, *Święty Mikołaj na Gwiazdkę*, *Kubek z jednym uchem*, *Dzieciom*, *Najmłodszy poeci i malarze*, *Dwa osiołki*, *Nie tylko wrona chodzi zdziwiona*, *Ile słońca w słoneczniku*, *powiedz, drogi mój chłopczyku?*, *Uśmiech na gwiazdkę*, *Pacierz z Ks. Twardowskim*.

Dziecko jest tu kimś, kto nieustannie się dziwi, kto wciąż zadaje mnóstwo pytań, kto chce poznawać świat i zachwycać się nim, ponieważ wszystko, co widzi, ma znamiona czegoś nowego, pełnego tajemnicy. Człowiek dorosły może uczyć się od dziecka tego ciągłego i spontanicznego zachwyty nad rzeczywistością, odkrywania piękna we wszechświecie, traktowania wszystkiego jak absolutną nowość; może uczyć się szczególnej wrażliwości i pełnej ufności, właściwych tylko tym najmniejszym. Wiersze Twardowskiego przywołują figurę dziecka jako wzór do naśladowania dla dorosłych, jako zachętę dla nich do odnalezienia w sobie dziecka.

Wiersz *Naucz się dziwić*, mimo że adresowany do młodego czytelnika, jest także nauką dla dorosłych. Jak zauważył Waldemar Smaszcz — »pojawia się tu słowo kluczowe dla całej twórczości kapłana-poety »dziwić się« (obocznie »zdumiewać się«), występujące w wielu utworach»⁶. Twardowski uczył, by stanąć w postawie dziecka, które, w sposób bardzo naturalny i szczerzy, dziwi się wszystkiemu. Słowa tego utworu zachęcają:

Naucz się dziwić w kościele,
że Hostia Najświętsza tak mała,
że w dłonie by ją schowała
najniższa dziewczynka w bieli⁷.

⁴ A. Sulikowski, *dz. cyt.*, s. 156–157.

⁵ J. Ługowska, *Dziecko w poezji Jana Twardowskiego*, [w:] *To, co Boskie, to, co ludzkie*, red. R. Pyzałka, Wrocław 1996, s. 27.

⁶ W. Smaszcz, *Ks. Jan Twardowski. Poeta nadziei. Życie i twórczość*, Białystok 2003, s. 53–54.

⁷ J. Twardowski, *Naucz się dziwić*, [w:] *tenże, Utwory zebrane*, t. 2, Kraków 2002, s. 9.

Sam ksiądz Twardowski mówił: „Dziecko potrzebuje śmiechu, potrzebuje akceptacji świata, podziwu dla życia. Potrzebny, konieczny jest zachwyt!”⁸. Te niewinne istoty uczą zatrzymywać się nad tajemnicami codzienności, nad rzeczami najmniejszymi, choć tak ważnymi, jak choćby ukryty w hostii Chrystus, przed którym „rzesza upada”, a rozszalali chłopcy „milkną jak gawrony, / bo ich kościół zadziwia powagą”⁹.

Literacka katecheza Twardowskiego polega na traktowaniu dziecka z pełnym szacunkiem, rozumiał on potrzeby i zamiłowania młodych, także tych najmniejszych. W utworze *O maluchach* dał wyraz pełnej akceptacji dla fantazji dzieci, które w czasie kazania nie słuchały grzmiącego z ambony kapłana, lecz wymyślały sobie przeróżne ciekawsze zajęcia: „oswajają sterczące z ławek zdechłe parasole”, „pokazują różowy język”, „liczą pobożne nogi pań” i przede wszystkim nieustannie się dziwią, wszystko ich zaciekawia, wszystko jest dla nich godne uwagi. Być może niektórym zdawałoby się, że nie wypada się tak zachowywać w kościele, ale ksiądz Jan przypomina ewangeliczną prawdę, że „Jezus brał dzieci z powagą na kolana”¹⁰.

Najmłodszy, jak pisał Twardowski w utworze *Modlitwa dzieci*, „widzą dalej i więcej”, dlatego są tymi, którzy mogą nas uchronić od obłudy, wiecznego narzekania i smutku. Te istotki, zachwycając się otaczającym światem, wskazują na dobre aspekty ludzkiego życia, pomagają człowiekowi dorosłemu uwolnić się od zmartwień dnia codziennego, które w istocie często są wywołane faktem, że nie potrafi on już radować się drobnostkami. Dzieci, wręcz przeciwnie, cieszy wiele, ksiądz-poeta wymienił, co dokładnie: „pole różowe / kiedy wschodzi słońce / nagietek który przekwita w październiku / pszczoły dokładnie złote / leszczyna co wydaje jednocześnie kwiaty i orzechy”¹¹.

Z wiary malutkiej, z wiary dziecięcej, wypływa olbrzymie dobrodziejstwo, ogromna ufność. Dziecko bowiem, jak mówił ksiądz-poeta, „wierzy, że jest Bóg, wierzy, że nie jest samo”¹².

Wiara, której dorośli mają uczyć się od najmłodszych, jest pełna zachwytu nad światem, nad codziennością, nad wspaniałym dziełem stworzenia; przepełnia ją ufność — taka ufność, jaką ma dziecko wobec matki. Dziecięca wiara jest rozumna, choć nie ma podstaw teologicznych.

Piękno i doskonałość Bożego stworzenia łączy ziemię z niebem. Biedroneczka z wiersza *Do nieba* leci do niebiańskiego świata:

Po wiersz tak prosty że każdy zrozumie
po krzyż zwykły wystrugany z drzewa

⁸ Tenże, *Ważny jest uśmiech i łza. Z księdzem Janem Twardowskim rozmawia Grzegorz Leszczyński*, „Guliver” 1991, nr 2, s. 22.

⁹ Tenże, *Naucz się dziwić*, s. 9.

¹⁰ Tenże, *O maluchach*, [w:] tenże, *Utwory zebrane*, t. 2, s. 23.

¹¹ Tenże, *Modlitwa dzieci*, [w:] tamże, s. 76.

¹² Tenże, *Wiara dziecięca*, [w:] tenże, H. Zaworska, *Jestem bo jesteś. Z księdzem Janem Twardowskim rozmawia Helena Zaworska*, Kraków 1999, s. 12.

po wiarę już pewną bo dowodów nie ma
po szczęście bez rozgłosu pieniędzy chleba¹³.

W centrum tego makrokosmosu znajduje się uśmiechający się Jezus Chrystus, który jest światłem i przedłużeniem uśmiechu Boga. Jak stwierdziła Ługowska:

Jezus uśmiechnięty — to wyraz akceptacji człowieka jako dziecka Bożego, dowód miłości Najwyższego do niedoskonałej istoty ludzkiej, a także zapewnienie, że otaczający świat, jako dzieło Boga, jest dla człowieka przyjazny i bezpieczny. To także źródło autorskiego optymizmu i rozbawionej tolerancji dla poczyną dziecka wyzwolonego ze sztywnego gorsetu wyuczonych reguł *bon tonu*¹⁴.

Twardowski okazał akceptację i szacunek dziecięcemu czytelnikowi również przez fakt nieukrywania przed nim prawdy; otwarcie mówił mu o cierpieniu wpisanym w chrześcijaństwo i o odczuwaniu wielu innych negatywnych uczuć z tym związanych. Sam poeta pisał: „W życiu najlepiej, kiedy jest nam dobrze i źle. Kiedy jest nam tylko dobrze — to niedobrze”¹⁵. Ksiądz-poeta uczył dzieci tej jakże trudnej prawdy wpisanej w chrześcijaństwo — zgody na cierpienie, mówił wprost, że Jezus był tym, który nosił „koronę cierniową”; w wierszu *Tak*, znanym również pod tytułem *Pierwsza Komunia*, zachęcał: „święte cierpienie pocałuj w rączkę / Bogu się mówi — tak”¹⁶, a w utworze *Do albumu* posuwał się dalej, uczył dziękować za cierpienie:

Podziękuj za cierpienie
czy umiesz czy nie umiesz
bez niego nigdy nie wiesz
ile miłość kosztuje¹⁷.

Ta nauka o cierpieniu nie ma jednak wprowadzać smutku w życie, przeciwnie, jak sam poeta, w utworze zatytułowanym *Nie smutek*, pisał:

Jeśli w wierszach moich znajdziesz smutek —
to po prostu bolała mnie głowa,
korek wysiadł, wygłupiał się czajnik,
za wcześniej zbudziła krowa¹⁸.

To jedno, co można znaleźć w jego utworach, a co ma smutne zabarwienie, to samotność i „żał, że serce nie poszło do serca, / żał, że dusza odeszła od duszy”¹⁹. Z drugiej jednak strony Twardowski wskazuje na osoby i rzeczy, dzięki którym mógł

¹³ Tenże, *Do nieba*, [w:] tenże, *Utwory zebrane*, t.3, s. 38.

¹⁴ J. Ługowska, *dz. cyt.*, s. 33.

¹⁵ J. Bończa-Szabłowski, *dz. cyt.*

¹⁶ J. Twardowski, *Pierwsza Komunia* [w:] tenże, *Utwory zebrane*, t. 3, s. 26.

¹⁷ Tenże, *Do albumu*, [w:] tamże, t. 2, s. 134.

¹⁸ Tenże, *Nie smutek*, [w:] tamże, s. 175.

¹⁹ Tamże, s. 175.

nie czuć się samotny. W wierszu *Matka Teresa z Kalkuty*, skierowanym do tej błogosławionej, czytamy „nikt nie jest samotny z tobą”²⁰.

Ksiądz Jan w swoich wierszach bardzo często odnosił się do błogosławionych i świętych, przybliżając ich osoby dziecięcemu czytelnikowi: przedstawiał świętego Józefa, który „dąsa się wyraźnie, gdy Matce Bożej różę wystrojoną niosą”²¹; świętego Tomasza — niedowiarka, którego serce przemieniał Zmartwychwstały Chrystus; świętego Wojciecha, który „zginął za wiarę”, a teraz „Polski pilnuje”²²; patrona zoologów i ornitologów świętego Franciszka; specjalistę od rzeczy zgubionych — świętego Antoniego, który ma moc „przywrócić kubek z jednym uchem”²³; świętego Stanisława Kostkę, który „żył krótko / Jezusem przejęty”²⁴; opiekunkę trędowatych Matkę Teresę z Kalkuty.

Poeta tłumaczył młodym czytelnikom Słowo Boże, starał się przełożyć Biblię na realia współczesne. W wierszu *Mamusia* zamiast Trzech Mędrców, niosących złoto, mirrę i kadzidło, przedstawił uczonych, doktorów i docentów, przynoszących dolary, komputer i video. Utwór *O Mędrkach* opowiadał zaś o królach, którzy przybyli do stajenki, „plackiem padli” i zaraz odjechali; „wół miał pretensje”, że nie ratowali oni Chrystusa przed Herodem, ale osiołek zabawnie strofował go: „puknij się w głowę [...] / bo przecież Matka Boska czuwa”²⁵. Inny wiersz, związany z tematem wędrujących do żłóbka Trzech Mędrców to *Trzy królowe*, opowiadający o żonach Baltazara, Kaspra i Melchiora, czekających na swoich mężów, którzy ufni w znak Pana, podążyli do stajenki. Z kolei pastuszków przy żłóbku przedstawił poeta w przestrzeni miejskiej, w czasie teraźniejszym — tytułowi *Pasterze* dochodzili pieszo do swego celu, oddali Dzieciątka wszystko, co mieli, choć nie mieli nic.

W wierszu *Chrzest w Jordanie* poeta opowiadał o tym, jak Jan Chrzciciel chrzcił ludzi wodą; tłumaczył dzieciom, że ci wszyscy, którzy przychodzili nad wodę „chcieli umyć nie tylko ciało, / ale brudne serca i dusze”²⁶. Ksiądz Twardowski uczył młodego czytelnika, że i on powinien mieć obmyte serce, „by nigdy nie dokuczać mamusi” i aby być podobnym do Chrystusa, który jest „wśród brudasów, czystszy niż anioł”²⁷.

Ksiądz Jan opowiadał dzieciom również historie ze Starego Testamentu, jak choćby tę o Arce Noego czy o Mojżesz, wrzuconym do rzeki „z pupką gołą”²⁸. Wszystkie te obrazy, bardzo humorystyczne, pomagają młodemu czytelnikowi w zrozumieniu

²⁰ Tenże, *Matka Teresa z Kalkuty*, [w:] tamże, s. 171.

²¹ Tenże, *Róża*, [w:] tamże, s. 26.

²² Tenże, *O Świętym Wojciechu*, [w:] tamże, t. 3, s. 45.

²³ Tenże, *Kubek*, [w:] tamże, t. 2, s. 91.

²⁴ Tenże, *Mało czasu*, [w:] tamże, t. 3, s. 222.

²⁵ Tenże, *Mamusia*, [w:] tamże, t. 2, s. 82.

²⁶ Tenże, *Chrzest w Jordanie*, [w:] tamże, t. 3, s. 21–22.

²⁷ Tamże, s. 21–22.

²⁸ Tenże, *O Mojżesz*, [w:] tamże, t. 1, s. 201.

trudnych pojęć, a także w lepszym wyobrażeniu dziejów zapisanych w Piśmie Świętym i przeniesieniu ich w czasę dzisiejsze.

Jan Twardowski poruszył także inne ważne tematy, które zdawałoby się są przeznaczone przede wszystkim dla dorosłego czytelnika. Ten poeta nie cofnął się nawet przed problemem beznadziei życia, prowadzącej do samobójstwa. W utworze *Sześć listków* opowiadał o wujku, który przygotował sznur, aby się powiesić, bo nie wiedział „jak żyć — kiedy czarne wszystko”²⁹, ale zaraz potem dodał, że „to nie prawda”, bo Pan Bóg zsyła do pogrążonych w rozpacz swe stworzenia i daje pocieszenie.

Poeta mówił także o posłuszeństwie, o przebaczeniu i pojednaniu, o życiu w ubóstwie i czystości; propagował miłość, którą „światło zapala” i nadzieję, „która uczy czekać pomaleńku”³⁰. W utworze *Jeśli nie do końca*, propagując miłość trwała i przebaczącą, tłumaczył: „Kto do końca nie kocha / ten odchodzi paskudny / i wszystko złe”, uczy nas dobroci, życzliwości i miłości do: „wysokiego, / chudego i pucółowatego, / krzywego i w ucho szczypanego, / jak rydz zdrowego, / na świnkę chorego, / po kolei każdego”³¹. Razem z dziećmi modli się do Ducha Świętego: „żeby nie było ludzi zagniewanych, / żyjących jak pies z kotem, / dokuczających sobie tam i z powrotem”³². Ksiądz Twardowski pomagał dzieciom we wprowadzaniu w ich życie przykazania miłości, które dał Chrystus, „byśmy się wzajemnie miłowali, tak jak On nas umiłował”³³, byśmy „miłowali swego bliźniego jak siebie samego”³⁴, tłumaczy dzieciom, że Pan Bóg stworzył człowieka, aby obdarzał miłością innych ludzi. Ludzkie serce bije, ażeby „kochać, a kochać to dawać i przyjmować”³⁵; jak mówił sam Twardowski „każda prawdziwa miłość prowadzi do Boga”³⁶.

Przed wszystkim jednak pokazał Stworzyciela jako Dobrego Ojca, który tuli swe dzieci w ramionach, który kocha i przebacza; w utworze *Owieczka i baranek* czytamy: „Lecz On cię kocha, / Nie widzi winy”³⁷. W wierszach poety można zobaczyć ukrytego pod postacią „świętego opłatka” Mesjasza, którego powinno się adorować, „na ołtarzu (nie) zostawiać samego”³⁸, czekać na Niego i widzieć Go jako żywego, stale obecnego i czekającego na swoje dzieci. W utworze *Zmarznięty ksiądz*—poeta mnożył pytania, na które ludzie sami muszą sobie odpowiedzieć:

²⁹ Tenże, *Sześć listków*, [w:] tamże, t. 3, s. 25.

³⁰ Tenże, *Prośba*, [w:] tamże, s. 197.

³¹ Tenże, *Jeśli nie do końca*, [w:] tamże, s. 74.

³² Tenże, *Wiersz do Ducha Świętego*, [w:] tamże, t. 2, s. 211.

³³ *Biblia Jerozolimska*, Poznań 2006, J 13, 34.

³⁴ Por. Tamże, Mt 22, 39.

³⁵ J. Twardowski, *Dlaczego?* [w:] tenże, *Utwory zebrane*, t. 2, s. 51.

³⁶ Tenże, *Poeta Wiary, Nadziei i Miłości — ks. Jan Twardowski: wiersze 1932–2002, rozmowa Anny Czachorowskiej z Poetą*, Warszawa 2002, s. 9.

³⁷ Tenże, *Owieczka i baranek*, [w:] tenże, *Utwory zebrane*, t. 3, s. 120.

³⁸ Tenże, *Czekanie*, [w:] tamże, s. 188.

Czy Jezus nie jest głodny w nas?
Czy karmimy Go miłością?
Czy Jezusowi nie jest w nas zimno?
Czy czasem nasze serce nie wygasa?³⁹

W wierszu *Czekanie* poeta opisał psa, oczekującego z utęsknieniem na swego pana, by na końcu wiersza zachęcić czytelnika do wdzięczności dla tego zwierzęcia, gdyż „uczy jak na Boga czekać”⁴⁰.

Warto zwrócić uwagę na wątek autobiograficzny. Ksiądz Jan miał bogate doświadczenie w pracy z najmłodszymi. Był on katechetą w szkołach specjalnych, w domach dziecka⁴¹. Wspominając lata pracy z dziećmi upośledzonymi umysłowo, przyznał, że jego wychowankowie „oduczyli go mówić ogólnikami, nauczyli zwracać uwagę na szczegóły”⁴². W swoich utworach powracał często do szkolnych sal oraz do swoich uczniów, których wymieniał czasem i z nazwiska. W wierszach księdza Jana odkryć można jego ogromną miłość i sympatię do podopiecznych, obserwować ogromną wdzięczność, jaką miał on dla najmłodszych. Te dzieci uczyły go przecież ciągłego zachwyty i poszukiwania we wszystkim Boga.

Jego wychowankowie nie pozwalali mu też zapomnieć, czym jest wiara dziecka, odkrywając tysiące możliwości poznania Chrystusa, niekoniecznie poprzez mędrkowanie, ale raczej głębką ufność⁴³.

Jak podał Andrzej Sulikowski:

Twardowski wie doskonale, że wszyscy jesteśmy w głębi swego ducha ciągle jeszcze dziecinni i niedojrzali, szukamy po omacku Ojca i chętnie o Nim słuchamy, nawet jeśli miałyby to być zabawne historyjki tylko dla młodych i najmłodszych⁴⁴.

„W gruncie rzeczy pisząc dla dzieci bawi i zaciekawia każdego”⁴⁵, zarówno dziecko, jak i dorosły, doskonale odbierają tę poezję religijną, bo dzięki niej mogą dotykać Boga i świętości. Poezja księdza Jana, która jest skierowana do dzieci, zmusza także dojrzałych czytelników, byśmy „sercem ukłękli” i nie tylko zaczęli wierzyć w cuda, ale także doświadczali tych cudów w swoim życiu. Twardowski uczył widzieć i kochać Boga, który jest „Wszchemogący, bo tak małeńki”⁴⁶. Czytając jego utwory możemy na nowo powrócić do wiary malutkiej i choć na chwilę pozwolić, by serce stało się dziecięcym.

³⁹ Tenże, *Zmarznięty*, [w:] tamże, t. 2, s. 31.

⁴⁰ Tenże, *Czekanie*, s. 191.

⁴¹ Por. S. Grabowski, *Ksiądz Jan Twardowski. Szkice o poecie*, Warszawa 1999.

⁴² J. Bończa-Szabłowski, *dz. cyt.*

⁴³ W. Smaszcz, *Jan Twardowski. Kapłan-poeta*, Białystok 1991, s. 18.

⁴⁴ A. Sulikowski, *dz. cyt.*, s. 178.

⁴⁵ Tamże, s. 171.

⁴⁶ J. Twardowski, *Taki mały*, [w:] tenże, *Utwory zebrane*, t. 3, s. 192.

Katarzyna Stępińska

THE CHILD IN THE WORKS OF PRIEST JAN TWARDOWSKI

Summary

Father Jan Twardowski is a religious poet. His poetry is a masterpiece of wonder at the beauty of the world and its creatures. Children have a special place in his work. Not only he wrote about children, but also he wrote for them. The child in his poetry is someone who is constantly surprised, who is asking a lot of questions, who wants to explore the world and admire him, because everything he sees is something new and full of mystery. His poetry is also very widely read by adults because they can discover a child in themselves and they may again and more fully explore the world.

Słowa kluczowe: ksiądz Jan Twardowski, dziecko, wiara

Keywords: father Jan Twardowski, child, faith

MICHAŁ SADOWSKI*
Uniwersytet Łódzki

PIERZCHLIWA, MŁODA, PŁOCHA —
WIZERUNEK GŁÓWNEJ BOHATERKI ROMANSU SAMUELA TWARDOWSKIEGO ZE SKRZYPNY
NADOBNA PASKWALINA W KONTEKŚCIE MITOLOGII

Problem mitologizacji w *Nadobnej Paskwalinie* podejmowany był przez badaczy jedynie na marginesie prac nad innymi zagadnieniami związanymi z tym utworem. Mitologizacji nie poświęcono dotąd osobnej pracy. Dostrzegano jednak odwołania Twardowskiego do tradycji i poezji antycznej. Zwracano też uwagę na alegoryczność tego utworu, analizując konstrukcję bohaterów mitologicznych oraz same mity, które stanowiły tło dla omawianych zdarzeń. Stwierdzono, że utwór autora *Władysława IV* ma charakter dydaktyczny. Porównywano też barokową twórczość Twardowskiego do *Metamorfóz* Owidiusza i dokonań innych poetów rzymskich (np. Teokryta). Zwracano uwagę na analogie, jakie zachodziły między *Dafnis drzewem bobkowym* a *Nadobną Paskwaliną*. Te podobieństwa są znaczące — drugi utwór stanowi wyraźne nawiązanie do pierwszego w formie autopowtórzenia. Wątki treściowe oraz konkretne postaci zostały przywołane w obu utworach. Uznano, że romans epicki Twardowskiego jest zależny od sielanki. Badano również wpływy chrześcijaństwa na mitologizację miejsc oraz postaci. Interesowano się także w pewnym stopniu modyfikacjami, które wprowadził autor do wizji świata mitologicznego, prowadząc dialog z tradycją kultury antycznej.

Tadeusz Sinko wskazał, że w *Nadobnej Paskwalinie* można odnaleźć liczne odwołania do *Metamorfóz* Owidiusza. Za motyw bardzo stary i powszechny uznał samą rywalizację Wenery i Paskwaliny, ponieważ dotyczy zazdrości o urodę. Poeta nawiązał do baśni o Amorze i Psyche znanej z *Metamorfóz* Apulejusza¹. Z kolei Róża Fischerówna zajęła się znaczeniem poety jako przedstawiciela baroku. U podstaw jej rozważań leżały, jako kryterium badań stylu, estetyczne teorie Heinricha Wölfflina, który ustanowił je dla sztuk plastycznych i architektury². Ustalenia badaczki pozwalają stwierdzić, że kreując bohaterów Twardowski korzystał nie tylko z mitologii i dzieł poetów antycznych, ale też z malarstwa XVI- i XVII-wiecznego. Fischerówna zwróciła uwagę na

¹ Michał Sadowski — absolwent filologii polskiej oraz kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, doktorant w Katedrze Teorii Literatury w Instytucie Kultury Współczesnej na UŁ. Entuzjasta literatury współczesnej, poezji wizualnej i niekonwencjonalnej, a także wszystkiego, co znajduje się na marginesie sztuki.

² T. Sinko, *Echa klasyczne w literaturze polskiej*, Kraków 1923, s. 94–95.

³ R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931, s. 4.

występowanie w utworach barokowego poety pierwiastków wizualnych, m.in. barwy, ponadto ruchu i dźwięku oraz na duży wpływ mitologii, która wpłynęła na dominację fikcjonalności w konstrukcji świata przedstawionego — wiele postaci w utworze to tylko symbole, personifikacje lub alegorie³.

Poeta barokowy nie podawał nigdy, z jakich tekstów korzystał, kreując bohaterów tego dzieła. Jan Okoń wskazał na wpływy Teokryta i Owidiusza. W przypadku *Nadobnej Paskwaliny* wiadomo przecież, że twórca opierał się głównie, jak stwierdził badacz, na *Metamorfozach*, jak też ponadto na *Jerozolimie wyzwolonej* w przekładzie Piotra Kochanowskiego czy wreszcie na *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Jana Kochanowskiego — Twardowski całkowicie przemilczał czerpanie inspiracji z tych utworów. Według Okonia, poeta wykorzystał fikcyjne opowieści z *Metamorfóz* i na ich podstawie stworzył bohaterów oraz świat przedstawiony, który został usytuowany częściowo właśnie w świecie mitologii⁴.

W złożonym świecie fikcji literackiej szczególna rola przypadła mitom. Zostały one ujęte nie w sposób antyczny i starożytny, lecz już schryścianizowany. Poeta połączył tym samym dwie sprzeczne religie; monoteistyczną i politeistyczną. Jak zauważył Jacek Sokolski, Twardowski dążył również do tego, by czas mityczny w utworze został zrównany z czasem historycznym, tworząc mieszankę⁵.

Maria Wichowa również skonstatowała, że poeta odwoływał się stale do wydarzeń znanych z literatury grecko-rzymskiej, a głównie do *Przemian*, wspominając niemal co chwila występujących tam bohaterów⁶.

Marzena Walińska, idąc za tokiem rozumowania Okonia, zwróciła również uwagę, że historia w *Nadobnej Paskwalinie* została przetworzona przez materię mitologiczną na dwa różne sposoby⁷. W przypadku wcześniejszego utworu Twardowski dokonał re-narracji. Poeta inaczej niż Owidiusz przedstawił historię Dafne i Apollina, sprawiając, że stanowi ona uzupełnienie wobec mitu o Dafne w *Przemianach*. Schemat fabularny *Nadobnej Paskwaliny* tworzy transpozycję, czyli nadanie nowej historii cech zaczerpniętych z mitologii grecko-rzymskiej. Wprowadzone przez Twardowskiego zmiany miały na celu uatrakcyjnienie przygód bohaterki, co pozwalało poecie na zwiększenie stopnia mitologizacji przestrzeni w utworze⁸.

Walińska zaobserwowała, że w przypadku romansu Twardowskiego użyto również techniki rewokacji, czyli przywołania jakiegoś mitu bez jego ponownego przedstawia-

³ Tamże, s. 135.

⁴ J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87, s. XVIII.

⁵ J. Sokolski, *Alegoria Nadobnej Paskwaliny*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1986, nr 794, Prace Literackie 25, s. 8.

⁶ M. Wichowa, *Zarys dziejów recepcji „Metamorfóz” Owidiusza w literaturze staropolskiej*, [w:] *Antyk w Polsce*, cz. 1: *Studia*, red. J. Starnawski, M. Wichowa, A. Obrębski, Łódź 1992, s. 152.

⁷ M. Walińska, *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans*, [w:] *Sarmackie theatrum*, seria 3: *Studia historycznoliterackie*, red. R. Ocieczek, M. Walińska, Katowice 2006, s. 80.

⁸ Tamże, s. 81.

nia, a sama identyfikacja opowieści była możliwa dzięki wymienieniu imion bohaterów lub jednego konkretnego wydarzenia. Mitologia jest znana w utworze samym postaciom⁹.

Twardowski potraktował mitologię jako zbiór fabuł, z którego można swobodnie wybrać te wątki, które w danym momencie najlepiej spełniają funkcję argumentu czy przykładu. Mity są dobrze znane bohaterom, bo intencją pisarza nie było powtórzenie historii, lecz przypomnienie fabuł, których pełna rekonstrukcja należy już do czytelnika. Skoro zna mit, to będzie umiał odczytać znaczenie w nowym kontekście¹⁰.

Twórczość Twardowskiego charakteryzowała się wyszukаныmi konceptami i była niezwykle kunsztowna. Swą niezaprzeczalną erudycję przedstawił poeta w romansie epickim *Nadobna Paskwalina*, gdzie inaczej niż w epice heroicznej podjął tematykę zmagania miłosnych z mitologią w tle. Przy pomocy techniki narracji sprawił, że jego dzieła stały się ponadczasowe, bo zawierają uniwersalne przesłania, łączące antyk z chrześcijaństwem, wprowadzające również elementy orientalne i świeżość do literatury polskiej.

Analiza dzieła dotyczy niezwykle śmiałego sposobu, w jaki poeta dokonał rozrachunku z żywo wówczas dyskutowanym problemem miłości i filozofii życia, ocierając się o złamanie tabu i przekraczając granice moralne w prezentacji postępowania tytułowej postaci.

To, co świadczyło o wyjątkowości Paskwaliny, to jej niezwykła uroda i młodość początkowo dająca jej siłę. Opis zewnętrzny bohaterki jest niezwykle sensualny za sprawą użycia przez poetę barw pochodzących z natury. Włosy bohaterki są bursztynowe i swoją wyrazistością przypominają aureolę, a gdy dosięga ich płomień światła słonecznego — upodabniają bohaterkę niemal do świętej. To także dowodzi, że dziewczyna jest pod boską protekcją. O jej człowieczeństwie i zmysłowej naturze świadczą zaś zmysłowe czerwone usta, które stanowią przeciwieństwo sfery sakralnej. Opisuując je poeta postawił na sensualność: „Usta krwawsze nad koral, słodko się spojęły, / Czym by do smakowania sposobniejsze były” (I, w. 177–178)¹¹. Ten element twarzy ma zdecydowanie ziemski wymiar. Symbolizuje grzeszną stronę człowieka — chwilowe doznania. Opisywanie piersi i ust bohaterki, doskonale pokazuje dychotomię jej psychiki — niezdecydowania i zagubienia, a z drugiej programowe poszukiwanie prawdy. Ten sam symboliczny kontrast widać, gdy spojrzeć na „biel piersi” Paskwaliny, to rodzaj oksymoronu, bowiem biel skojarzona została z czystością i niewinnością, zaś biust to atrybut kobiecości i pożądania¹².

Sam tytuł poematu Twardowskiego wskazuje na niezwykłą urodę głównej postaci, bowiem Paskwalina jest przecież „nadobna”, a przez to może zostać uznana za najpięk-

⁹ Tamże, s. 82.

¹⁰ Tamże, s. 86.

¹¹ Wszystkie cytaty w artykule pochodzą z S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87.

¹² D. Künstler-Langner, *Mądrość i miłość w romansie „Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 218–219.

niejszą spośród kobiet, do tego przewyższa pod tym względem nawet Wenerę¹³. Tytuł przedstawia główny atut Paskwaliny, o który jest zazdrosna bogini miłości:

[...] jako piękna była,
Jako szyja, jako pierś na wierzch się dobyła.
Cóż dalsze alabastry! [...]

(III, w. 227–237)

Bohaterka romansu Twardowskiego uosabiała najpierw w swoim zachowaniu pychę, próżność oraz po prostu czerpała przyjemność z bycia ogladaną. W utworze wygląd, a nie czyny, stanowiły o atrakcyjności danej postaci. Dla Paskwaliny najpierw najistotniejsze było to, by przykuwać uwagę zalotników. Pod pozorem niedostępności kryła się w swoich komnatach, ale pozostawiała otwarte okno:

Więc żeby tak widziana od owych to była
Swych kochanków — umyślnie okna otworzyła,
Gdzie przeciw Fawonijom dmuchającym siedząc
A o żadnej jakoby zdradzie nic nie wiedząc,
Pilno bardzo słuchała, ktożkolwiek tam z dołu
O niej mówił i o jej gładkości pospołu
Dawał jaki rozsądek, skądby się sprawiła,
Czymby też od Wenery pośredniejszą była.
I stało się, gdy w oknie owym tam siedziała,
A tedy urodziwa nimfa ją czosła
Przed nią dyjamentowe trzymając zwierciadło,
O, jako ich na wymiot wiele ten opadło.

(I, w. 313–324)

Czesząc ją nimfa przeobraziła bohaterkę w kogoś, kim nie była i przygotowywała do prezentacji przed zalotnikami¹⁴. Był to wstępny etap w życiu Paskwaliny, dla której ważniejsze były wrażenia zmysłowe, czyli ziemskie. Sprytnie zakrywała to, co niedostępne dla oka, ale podsycła wyobraźnię. W opisie jej wyglądu zewnętrznego mowa o nagim ciele, budzącym wrażenia zmysłowe kawalerów, którzy podziwiali częściowo odsłonięte wdzięki bohaterki. Poeta z pomocą wyobraźni zaglądał dalej pod szatę kobiety:

Droga sznura perłowa wkoło opasała
Aż gdzie dalej natura wstydem warowała.
Pierś zupełna i biała na wierzch się dobywa
Kształtem dwu pomagranat, której część pokrywa
Subtelna bawełnica, a część do wpół nagiej
Wydawa się na wymiot. Wszytkicby posagi
Ważył kto Helenine z połowicą świata,

¹³ J. Okoń, *Samuel ze Skrzypny Twardowski — Nadobna Paskwalina*, [w:] *Lektury polonistyczne, Średniowiecze — renesans — barok*, t. 3, red. J. S. Gruchała, Kraków 1999, s. 156.

¹⁴ G. Raubo, *Oko i rozum. Myśl antropologiczna w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 191.

Żeby, co zazdrościwa kryje dalej szata,
Mógł przeniknąć! Ale dość ciekawemu oku
Z tego tylko, co widzi, cieszyć się obroku.
(I, w. 182–191)

Paskwalina dokonała autokreacji przy pomocy typowego atrybutu kobiety — diamentowego zwierciadła. Lustro to symbol próżności i nietrwałości, to także możliwość widzenia siebie i podziwiania własnej urody, która jest ulotna. Zestawienie bohaterki z Heleną Trojańską niosło z sobą skojarzenie, iż uroda jednej i drugiej była powodem problemów innych osób, chwilowej namiętności, w zamian za cierpienia, które spadły jako kara na samą Paskwalinę. Działania tytułowej bohaterki można uznać za próbę poszukiwania własnej tożsamości, odnalezienia swojej ścieżki w życiu¹⁵. Jej zachowanie było również sposobem dostosowania się do panujących (ludzkich) zwyczajów.

Okazuje się, że rzymska bogini Wenera była w utworze najbardziej zdemoralizowaną postacią i stanowiła całkowite przeciwieństwo Paskwaliny. To postać, w której życiu widać tylko złe czyny. Jej zaloty nie były oparte wyłącznie na ziemskiej miłości, ale służyły również wykorzystaniu kawalerów do własnych celów, także do niewolniczego usługiwania w jej pałacu. Bohaterka miała również wpływ na ich psychikę:

Pałac, kształtu którego i fozy wspaniałej
Oczy dotąd pod niebem żadne nie widziały.
A prócz tym Kawallerom wchodzić się tam godzi,
Których ona uwiodszy pod znakiem swym wodzi,
W dziwne melankolije wprawiała i wniki
I za swoje na wieki ma już niewolniki.
Z tych ochmistrze, z tych słudzy i młódz pokojowa,
Aż i warta nakoniec u drzwi pałacowa.

(I, w. 65–72)

Te niezwykle umiejętności bogini wykorzystała, by wyeliminować rywalkę. Z pomocą swojego syna — Kupidyna, nałożyła na Paskwalinę karę wiecznego nieszczęścia w miłości, zarazem wzbudziła niechęć Oliwera. Nawet Apollo i Diana bali się Wenery, jej syna i ich „miłosnych” zasadzek. Jako bóstwo Wenera została pozbawiona wszelkich cech, które można uznać za godne naśladowania, dlatego też, mimo starszego wieku i doświadczenia bogini, to Paskwalina na początku utworu wydaje się być bardziej dojrzała od swojej rywalki. Wenerą kierowały tylko porywy żądz wywoływane przez biologiczne popędy.

Obraz widziany przez ludzi jest iluzją, w Lizbonie początkowo bohaterka nie odnalazła prawdy, ale grzech¹⁶. Ten stan powrócił za sprawą działań Kupidyna, który ugodził ją złotą strzałą, wskutek czego zakochała się bez pamięci w Oliwerze. Obraz młodzieńca zdominował świat jej wyobraźni; widziała go nieustannie (na przykład

¹⁵ Tamże, s. 193.

¹⁶ Tamże, s. 196.

przed snem). Nachalnie powtarzające się miłosne obrazy doprowadzały bohaterkę niemal do szaleństwa. Pozbawiona czci zagubiona dziewczyna wyruszyła w długą podróż, podczas której poznała różne modele życia szczęśliwego¹⁷.

Fabulę romansu wypełniła podróż bohaterki do świątyni Junony, rzymskiej bogini domowego ogniska. Po drodze Paskwalina doświadczyła wielu przeszkód, które są znamiennie dla bohaterów mitologii, mają ładunek symboliczny; w chacie rybaka ledwie uszła z życiem przed oszalałym z miłości cyklopem. U sielankowych pasterzy o mało nie została rozszarpana przez psy, lamparta i lwa, przed którymi uratował ją Apollo. Przy kąpiącej się z nimfami Dianie groził jej za podglądanie los Akteona. W górach Atlasu uchroniła się od jadu węży i od bazyliżków. Na złotej łące znalazła śpiącego Kupidyna, któremu połamano strzałę¹⁸. Wszystkie te historie zostały opowiedziane w formie rewokacji. Dzięki tej technice autor wplotł główną bohaterkę w realia fantastyczne, stworzył z niej postać na wzór mitologicznej.

Można zaobserwować pewne analogie postawy Paskwaliny względem starożytnych opowieści. Jej miłość do Oliwera została zniszczona przez Kupidyna, podobnie jak w przypadku Apollina i Dafne. Konflikt między nią a Wenere był podobny do sporu z opowieści o Amorze i Psyche z *Metamorfoz* Apulejusza¹⁹. Została również przedstawiona w podobnej sytuacji co Akteon, gdy podglądał przypadkiem nagą Dianę. Analogicznie poeta opisał sytuację, w której Paskwalina, niczym Parys, musiała dokonać wyboru jednej spośród trzech bogiń, jednak już nie na gruncie urody, ale sposobu życia. Jej los, jak w przypadku niejednego bohatera mitologicznego, został wcześniej przesądzony, o czym świadczył sen matki Paskwaliny. Całe życie głównej bohaterki było zdeterminowane przez wolę i czyny Wenery²⁰.

Prawdziwe szczęście Paskwalina odkryła jednak dopiero w odosobnieniu klasztornym, gdzie zaopiekowała się nią Junona. Główna bohaterka rozpoczynała pokutę, wyspowiadała się, przywdziała habit, następnie założyła nowy klasztor. Pokuta w utworze Twardowskiego nie była jednak rozumiana jako cierpienie, wręcz przeciwnie, to rozkosz, nie tylko pełnia duchowego szczęścia, ale również mistyczne zjednoczenie z Bogiem. Sam klasztor nie musiał się kojarzyć tylko z ascezą, ale również z harmonią zyskaną za sprawą wyrzeczenia się miłości²¹. Stał się symbolem oczyszczenia umysłu z paraliżującego rozmyślania, rozpamiętywania nieszczęśliwego uczucia, stanowił też dowód wyzbycia się próżności i odzyskania utraconej czci.

Paskwalina wędrowała mając świadomość grzechu, by rozpoznać swoją winę. Pokonując kolejne przeszkody i trudności, odbyła swoją edukacyjną podróż, dzięki której wzrastała moralnie²². Odnowę bohaterka rozpoczęła od wizyty w świątyni Mi-

¹⁷ C. Hernas, *Barok*, Warszawa 2008, s. 341.

¹⁸ J. Okoń, *Odrzucić miłość?*, [w:] *Antyk w Polsce*, cz. II, *Studia*, red. J. Okoń, J. Starnawski, Łódź 1998, s. 87.

¹⁹ T. Sinko, *dz. cyt.*, s. 94–95.

²⁰ M. Walińska, *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans...*, s. 81.

²¹ C. Hernas, *dz. cyt.*, s. 342.

²² J. Okoń, *Samuel ze Skrzypny...*, s. 146.

nerwy. Jej podróż, którą odbyła, ma znamiona przygody i poniekąd pielgrzymki. Niczym wieśniaczka (była odziana dla niepoznaki w chustę) opuściła miasto, by przebyć oczyszczającą drogę²³. Całe przedsięwzięcie bohaterki doprowadziło ją do zwycięstwa, miało charakter duchowy i wartość alegoryczną — odkupienie swoich win za sprawą trudu i poświęcenia²⁴.

Główni bohaterowie, w szczególności Paskwalina, byli niczym *tabula rasa*. Podróżując, popełniali błędy, zapisywali swoje „karty życia” za sprawą doświadczania. Historia bohaterów Twardowskiego przywołuje na myśl słynną maksymę św. Augustyna *Dubito ergo sum* (z łac. „Błądzę więc jestem”, „Błądzenie jest rzeczą ludzką”). Głównym błędem Paskwaliny stało się wysłanie listu do Oliwera, w którym wyznała mu swoje uczucia. Takie zachowanie było ówczesnie uznawane za zuchwałe i nie przystawało młodej panience. Odrzucona przez jej wybranka, postanowiła uciec z Lizbony — była z jednej strony odważna, z drugiej okazała się słaba i przez to nie była w stanie stawić czoła sytuacji, w której się znalazła. Jednym słowem — błdziła.

Tragedia Paskwaliny rozpoczęła się w zasadzie niezależnie od niej. Jej matka — Andronija — wygłosiła niepochlebną opinię o bogini miłości, narażając się Wenerze. Gdy czytała opowieść o sędzie Parysa, nie zgodziła się z wyrokiem królewicza trojańskiego, tym samym zakwestionowała i wątpiła w urodę pięknej Cyprydy. Wenera poprzysięgła zemstę jej dzieciom—bliźniakom. Paskwalina i Polizman mieli umrzeć przy porodzie, jednak jedna z przegranych w sporze o złote jabłko niezgody — Minerwa — obiecała, że zajmie się dziećmi i uchroni je od śmierci. Rozpoczęło to konflikt między Paskwaliną a Wenerą.

Słynny mit o jabłku niezgody został wykorzystany w *Nadobnej Paskwalinie* jako jeden z głównych wątków przywołany w formie rewokacji²⁵. Najważniejszy był w tej opowieści Parys, będący postacią, która miała wpływ na kolejne nieszczęścia, do których doszło już poza ojczystą Troją. Paskwalina i jej matka doświadczyły nieprzyjemności — były one spowodowane wyborem Parysa dokonanym podczas wesela Peleusa i Tetydy²⁶. Sama historia tego sądu pojawiła się zresztą we śnie matki Paskwaliny — Androniji — opowiedzianym przez Stellę głównej bohaterce na początku utworu. Twierdząc, że trojański królewicz niesłusznie przyznał Wenerze złote jabłko, Andronija wywołała gniew bogini, którego skutki odczuła jej córka. Wybór Parysa miał nieść przesłanie alegoryczne — trzy boginie oznaczały trzy zasadnicze sposoby życia: *vita voluptaria* (Wenus), *vita contemplativa* (Minerwa) i *vita activa* (Junona). Miało to związek z darami, które ofiarowałyby mu w przypadku przyznania tytułu najpiękniejszej²⁷. Paskwalina została postawiona w sytuacji Parysa, musiała odrzucić którąś z postaw jednej z bogiń, by wybrać inną. To spowodowało, że ściągnęła na siebie nieszczęście w postaci złości Wenus.

²³ Tamże, s. 151.

²⁴ Tamże.

²⁵ M. Walińska, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003, s. 52.

²⁶ J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006, s. 16.

²⁷ J. Sokolski, *dz. cyt.*, s. 14.

Konflikt między boginią miłości a Paskwaliną można zinterpretować w sposób jednoznaczny: uroda prowokuje miłość, która staje się siłą niszczącą; bogini nie potrafiła zachować wobec swojego piękna dystansu²⁸. Wenera stała się najważniejszą z bogiń, ponieważ nikt nie jest w stanie obronić się przed miłością²⁹. Wykorzystywała to na każdym kroku i manipulowała ludźmi przy pomocy Kupidyna. Jeżeli ktoś się jej sprzeniewierzył, to ponosił klęskę. Wenus niszczyła i rozбивała związki oraz rodziny, a przy tym dokonywała destrukcji we własnym „gnieździe”: zdradziła Hefajstosa, pogنیwała się na swego syna, bo utracił łuk i strzały.

W utworze odnaleźć można różne sposoby poszukiwania swojej drogi: bohaterka szła na skróty, szukała swojego przewodnika życiowego (nauczyciela/mentora), powierzyła swoje życie religii i oddała się miłosnym uciechom. Autor *Władysława IV* nie dał jednak gotowej recepty na szczęście. Zaproponował jedynie podróż, która może pomóc w poznaniu własnej natury, nie wykluczył jednak doznania wielu ran na skutek badania świata. Wyprawa Paskwaliny do świątyni Junony stała się szansą duchowej naprawy grzesznej duszy bohaterki, nabycia umiejętności odrzucania zła i czynienia dobra. Ta wędrówka pokazała, że Paskwalina mimo młodego wieku była wytrwała, mogła polegać na sobie, była odważna, a także potrafiła ujarzmić swoje emocje³⁰.

Twardowski zalecał na przykładzie swoich bohaterów — wzoru człowieka cnotliwego i obytego — podróż, która zmieni ich na lepsze i ukształtuje na nowo. To wyraźne nawiązanie do greckich utworów awanturniczo—obyczajowych, do powieści tzw. prób, które realizują schemat: pojawia się nieszczęśliwe wydarzenie, staje się ono powodem ucieczki głównego bohatera, który w ostateczności wraca jako zwycięzca. Utwory te reprezentują ascetyczny model nauki, spełniającej się poprzez mądrość³¹. Dlatego nie bez znaczenia jest wprowadzenie w ramy opowieści Apollina, który pełnił w *Nadobnej Paskwalinie* razem z Dianą funkcję nauczyciela—przewodnika wobec postaci³².

W przypadku głównej bohaterki Diana stała się dla niej wzorem do naśladowania. Wyrażone zostało to poprzez kąpiel, która zyskała sens przenośny — stanowiła alegorię oczyszczenia z grzechu³³ i niedopuszczenia do siebie miłości ziemskiej. Bogini była niedostępna dla zwykłych śmiertelników, a jej ciało stało się królestwem, którego nikt nie mógł zobaczyć. Ze względu na swoje profesje, Diana reprezentuje wraz z nimfami—kapłankami i bratem tzw. *vita activa* (życiowo aktywny)³⁴. Wzorzec ten reprezentowany przez boskie rodzeństwo pomógł Paskwalinie w osiągnięciu celu wędrówki — odejściu od świata ziemskich pokus i uzyskaniu spokoju wewnętrznego³⁵.

²⁸ Tamże, s. 25.

²⁹ M. Walińska, *Mitologia w epice romansowej...*, s. 87.

³⁰ D. Künstler-Langner, *dz. cyt.*, s. 212.

³¹ J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 140–142.

³² M. Walińska, *Mitologia w epice romansowej...*, s. 87.

³³ J. Sokolski, *dz. cyt.*, s. 12.

³⁴ J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87, s. XLVI.

³⁵ J. Sokolski, *dz. cyt.*, s. 11.

Autor *Dafnis drzewem bobkowym* dokonał na przykładzie Diany reinterpretacji mitu dla potrzeb ówczesnych chrześcijańskich czytelników Twardowskiego. Bogini nie była wprawdzie Matką Boską, ale mogła występować jako jej literacki synonim, świadczy o tym sposób, w jaki Paskwalina zwracała się do Diany: „Panno święta”, która udzielała bohaterce nauk chrześcijańskich i zapowiedziała Sąd Ostateczny Jowisza¹.

Paskwalina wybrała spokój i harmonię; nie odrzuciła też życia na ziemi pełnego namiętności, ale zrozumiała i uspokoiła swoje zmysły. Takie życie będzie mniej barwne, jednak pozbawione cierpienia. Smutek i żal jest wpisany w naturę człowieka marnego (motyw *vanitas*). Ważne jest to, że Paskwalina doznała miłości, niestety też nieszczęśliwej i dzięki temu stała się bardziej świadoma, niż gdyby nie doświadczyła jej. Jedynie w tytułowej bohaterce doszło do prawdziwej przemiany, o czym świadczyły jej czyny, a także imię i jedno z możliwych jego wytłumaczeń — „Paskwalina” pochodzić może od łac. *pasqua*, czyli „Wielkanocna”², jednak nie należy kojarzyć jednoznacznie tej etymologii z religią, ale po prostu z odrodzeniem się człowieka³.

Twardowski doskonale pokazał, że miłość może triumfować nad rozumem. Chwilowe piękne obrazy czy namiętności przyćmiewają rozsądek i sprawiają, że wobec zmysłów i popędów ludzie są bezsilni, po prostu słabi. Wiara i religia, a także nauka sprawiają, że częściowo albo całkowicie można zapanować nad czynieniem zła i uleganiem pokusom. Nie bez znaczenia jest porównanie ludzkiej natury do zwierzęcej, jest to, jak określił poeta, cecha „przyrodzona” (III, w. 546)⁴. Ciekawe jest również to, że Twardowski nie usprawiedliwił człowieka, odrzucił koncepcję Fortuny. Wątpił jakoby miała wpływ na czyny ludzi, bowiem tylko oni sami są odpowiedzialni za swoje życie.

Michał Sadowski

TIMID, YOUNG, FLIGHTY —
THE IMAGES OF THE MAIN CHARACTER OF SAMUEL TWARDOWSKI FROM SKRZYPNA
OF *NADOBNA PASKWALINA* IN THE CONTEXT OF MYTHOLOGY

The article is about a motif of youth, uncertainty and attempts to find each other through the journey. The romance of Twardowski contains a lot of interesting silhouette forms, which has been embroiled in a conflict of life, especially the title character. Referring primarily to mythology, except for Paskwalina, will be subject for the characteristics also other characters of the work, including, among others the opponent of Paskwalina — Venus.

Słowa kluczowe: *Nadobna Paskwalina*, Samuel Twardowski, młodość, mitologia
Keywords: *Nadobna Paskwalina*, Samuel Twardowski, youth, mythology

¹ C. Hernas, *dz. cyt.*, s. 340.

² D. Künstler-Langner, *dz. cyt.*, s. 217.

³ A. Czechowicz, *Sprzeczne komunikaty. Alegoria i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 227.

⁴ G. Raubo, *dz. cyt.*, s. 205.

BARTŁOMIEJ ŁUCZAK*
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

NIE TYLKO MUZYCZNA DROGA WIRTUOZA. O MŁODOŚCI, DORASTANIU I ŻYCIOWEJ KLĘSCIE ROMUALDA Z *KSIĄŻKI PAMIĄTEK* NARCYZY ŻMICHOWSKIEJ

UWAGI WSTĘPNE

Postać Narcyzy Żmichowskiej kojarzona jest pewnie przede wszystkim z *Poganką* — powieścią ukończoną w roku 1846; *Książka pamiątek* została opublikowana krótko potem, w latach 1847–1848 (dwa ostatnie rozdziały znanej dziś wersji powieści — XIII i XIV — oraz posłowie autorki ukazały się później). Już w młodości Żmichowska dała się poznać także jako poetka, choć jej wiersze nie wzbudzą raczej podziwu u odbiorcy dobrze rozeznanego w historii literatury¹.

W dziełach Żmichowskiej można napotkać echa ideałów społecznych czy też politycznych, którymi ona sama żyła, a które podlegały zresztą przemianom w przeciągu niespokojnego życia autorki. *Poganka* i *Książka pamiątek* to powieści wczesnego okresu jej twórczości. Był to czas współtworzonych przez Żmichowską warszawskich spotkań „entuzjastek”, czas wiążący się z działaniami podejmowanymi przez młodą pisarkę w celu urzeczywistniania wyznawanych przez nią ideałów politycznych, społecznych i moralnych². Obie wspomniane powieści drukowane były w „Przeglądzie Naukowym”. Można w *Księżce pamiątek* odnaleźć, jak zauważyła Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, „metaforycznie sformułowane pytania o metody działania w aktualnej sytuacji politycznej, rozpatrywane z łatwo uchwytniej perspektywy nasilających się nastrojów rewolucyjnych w latach poprzedzających Wiosnę Ludów”³. Powieść zdradza w jakimś stopniu profil myśli społeczno-politycznej, za którą podążała jej autorka w niespokojnym okresie lat 40. XIX wieku.

Jednym z problemów pojawiających się w dziele Żmichowskiej, dziele wpisującym się w początkową fazę rozwoju polskiej tradycji gatunkowej powieści o ar-

* Bartłomiej Łuczak — doktorant w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Interesuje się literaturą i muzyką. Zajmuje się m.in. badaniem motywyki muzycznej w twórczości Cypriana Norwida.

¹ Por. *Narcyza Żmichowska*, oprac. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wieku”, s. 697–698.

² Zob. J. Bachórz, *Entuzjastki i Entuzjaści*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 231–232; M. Brykalska, *Emancypacja kobiet*, [w:] tamże, s. 225–229.

³ *Narcyza Żmichowska*, s. 707.

tyście⁴, jest także miejsce, znaczenie sztuki w życiu człowieka — zarówno w sensie jednostkowym, jak i społecznym. Świat muzyki jest tutaj reprezentowany przez posiadającego nietuzinkowy talent młodego skrzypka Romualda, który powrócił do kraju z zagranicznych studiów muzycznych. Poznając go jako artystę, możemy zobaczyć go równocześnie jako człowieka, zaś artystyczna postawa Romualda w znacznej mierze stanowi o wymowie utworu. Kreacja bohatera skłania do postawienia pytań dotyczących kwestii moralnych ważkich dla artysty stykającego się z nie zawsze przejrzystym moralnie światem sztuki i zarazem współtworzącego w społeczeństwie tę artystyczną rzeczywistość.

WIZERUNEK I OSOBOWOŚĆ ARTYSTY

Spotkanie Romualda z kolegą z czasów szkolnych — Ludwikiem (jeden z bohaterów a jednocześnie narrator *Książki pamiątek*) wzbudziło w tym drugim wspomnienia, dzięki którym możemy „zobaczyć” skrzypka o kilka lat młodszego:

— Oto przypominam sobie, jakie wtedy zrobiłeś na mnie wrażenie. Czy pamiętasz? podczas mszy na chórze, ty, wróżący tak znakomitego artystę, grałeś na skrzypcach, [...] przed Podniesieniem wypadło ci piękne, pełne uroczystości solo, a na odgłos dzwonka długa pauza [...]. Nie, ja nigdy nie zapomnę, jakieś w tej chwili nieme skrzypce do piersi przycisnął, jak spojrzales w górę ku wybiegłym sklepieniom kościoła, jak byłeś dumny, silny, zachwycony⁵.

Gra siedemnastoletniego Romualda zapowiadała zbliżenie do *sacrum*. Była zwiastunem dobrej nowiny, preludium wieczności. Była też wyrazem pokory człowieka, który w chwili uobecnienia się Zbawiciela w Eucharystii musiał zamilknąć. Jednocześnie, poprzez swoje pełne harmonii piękno, przygotowywała słuch i dusze biorących udział w misterium na przyjęcie Jego Ciała. Można powiedzieć, że muzyka Romualda osiągała najwyższy, religijny wymiar; pozostając w czasie i przestrzeni, dotykała metafizyki. Nieme skrzypce przyciśnięte do piersi w obliczu tajemnicy wiary wyrażały ufność młodzieńczej duszy w nieskończone dobro.

Wspomnienie to należało już jednak do przeszłości, terażniejszość zaś przyniosła obraz człowieka odmienionego. Swoją przynależność do świata sztuki Romuald postrzegał już nie jako służbę temu, co „nadzwyczajne”, lecz jako pozwolenie, zachętę, by kreować życie w całkiem dowolny sposób: „[...] toć przecież nam muzykom wolno temat życia wariować” (s. 240) — powiedział Ludwikowi w kilka chwil po wzajemnym przywitaniu. Jak grający na skrzypcach wirtuoz kieruje smyczkiem, tak on zapragnął rozwijać i przemieniać swoje życie jako własną, dowolną kompozycję, w której

⁴ Zob. na ten temat: E. Owczarz, Kraszewski — Żmichowska — Szttyrmer. *U początków polskiej tradycji gatunkowej powieści o artyście*, [w:] *Z problemów prozy — powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 27–39.

⁵ N. Żmichowska (Gabryella), *Książka pamiątek*, [w:] *Wybór powieści*, oprac. i wstęp M. Olszaniecka, t. 1, Warszawa 1953, s. 245. W dalszej części artykułu odwołuję się do tej edycji, podając po cytatach numery właściwych stron.

za „słuchaczy” nie trzeba brać odpowiedzialności. Muzykę skrzypiec przed fałszywymi dźwiękami chroni wirtuozeria instrumentalisty, który z wyczuciem przebiega palcami po „niebezpiecznym”, bo bezprogowym gryfie. Romuald zapragnął być wirtuozem życia, panować nad dysonansami rzeczywistości. Sztuka ta okazała się jednak nieporównywalnie trudniejsza: „[...] widać było, że każde wstrząśnięcie aż do głębi całą mąciło naturę, że ta natura nigdzie nie miała pewności ujęcia, oparcia” (s. 244).

Pragnienie wielkiej sławy mieszało się we wnętrzu artysty z silną frustracją i poczuciem niespełnienia:

[...] Nazwij mnie Paganinim, Ole Bullem, Vieuxtempsem, to ci dam i niejednen koncert w Warszawie. Ale tak na afiszu ogłosić się tylko Romuald***; słyszeć może, jak czytający będą między sobą pytali: „Romuald...? co to za jeden?” „Ja go nie znam”. „A ty? Czy pójdziesz? Idź, niech się dowiem od ciebie najpierw, czy warto posłuchać”. Bardzo, bardzo państwu dziękuję... (s. 247).

Koncertując w obcych krajach, poznał świat dostępny dla nielicznych, życie, o jakim wielu mogło tylko marzyć. Interesowała go jednak nie tyle sztuka na najwyższym poziomie, co życie „godne” takiej sztuki, dlatego nie chciał zagrać koncertu w Warszawie, której świat muzyczny nie mógł zagwarantować mu tego, czego tak bardzo zapragnął:

Nie, nie, ja tu nie dam koncertu. [...] kiedy występowałem w Dreźnie, MÜNICH, Berlinie, ożywiała mnie nadzieja, jeśli nie europejskiej sławy, to przynajmniej pobratania się z tamecznymi mistrzami, utworzenia sobie wśród nich stosunków i znajomości. Oni chrzest wziętości dają imieniuowi artysty i stopień jego między sobą znaczą, lecz tutaj, tutaj, gdzie ani na imię, ani na stopień zarobić sobie nie można, cóż mi będzie pobudką i zachętą? (s. 248).

Pragnienia Romualda były wypalone, zaś jego skrzypce stały się w powieści Żmichowskiej atrybutem artysty salonowego, znakiem sztuki, która oddalała się od tego, co ważne w życiu, by mogła sama w sobie być „życiem”. Takie potraktowanie sztuki skłania ku pytaniom o kwestię moralności i odpowiedzialności twórcy, o skutki takiej postawy, także dla samej sztuki i talentu artysty⁶.

POŚWIĘCENIE ROMUALDA DLA KARIERY ARTYSTYCZNEJ

Po powrocie do kraju Romuald zdawał się być wewnętrznie skłócony, rozdarty i wypalony. Spędzał wiele czasu w zupełnie bezproduktywny sposób, upijając się w popularnej warszawskiej restauracji, w towarzystwie „najmodniejszej młodzieży”, dla której jego talent nie miał większego znaczenia. Po jego dawnej pasji, pracowitości i rozmiłowaniu w muzyce próżno było szukać śladu. „Przecież pamiętam, jak na pensjonie naszym pod strych raz uciekleś, grałeś, aż cię dopiero z rana stary sługa nad skrzypcami uśpionego zastał” (s. 262) — wspominał Ludwik. Po powrocie ze studiów

⁶ Zob. uwagi Barbary Zwolińskiej podane w pracy *Artysta w twórczości Narcyzy Żmichowskiej*, [w:] *Z problemów prozy...*, s. 47–49.

Romuald nie tylko wzbraniał się przed zagranieniem koncertu w Warszawie, ale nie starał się nawet doskonalić własnego kunsztu.

W swojej wyobraźni — będąc pijanym — wytworzył za to „upoetycznioną” improwizację na temat śmierci pewnej młodej dziewczyny. Jak się okazało — było to coś więcej niż alkoholowe majaki. Budziła się w nim przy tym wyobraźnia muzyczna:

[...] O, gdyby tu skrzypce były! Usłyszałbyś dopiero... Słońce, bądź zdrowe na wieki, ty grzejesz, a mnie już zimno, ty świecisz jeszcze, a mnie grobowym cieniem oczy już zachodzą. Żal słońca, ciepła, jasności! Ale jutro żal największy. Jutro to miała być młodość moja. [...] A mnie jutrem będzie grób! Ludwiku! czy pojmujesz, jaki to śliczny, rozdzierający akord złoży to jedno słowo **grób** [podkr. N. Ż.]? (s. 263–264).

Był to przeblysk drzemiącego gdzieś głęboko na dnie duszy skrzypka artyzmu, a jednocześnie wyraz jego najgłębszego żalu, żalu związanego z podjętą przed laty, wykalkulowaną przez jego siostrę Marię Reginę decyzją o odrzuceniu miłości, aby nie przeszkadzała w rozwoju jego artystycznego talentu.

Ów żal, przeczuwany gdzieś na dnie duszy, w zakamarkach psychiki, rozpaczliwie a jednocześnie twardo i konsekwentnie zagłuszał, wzbraniając się w ten sposób przed uznaniem prawdy o swoich pragnieniach. Próbował oszukiwać je, naśladowując postawę Marii Reginy. Wbrew tlącemu się w nim rozgoryczeniu, usiłował znaleźć pocieszenie w swojej twórczej osobowości. „Do mego szczęścia trzeba swobody, wolności, oklasków; ja muszę mieć pewność, że gdy mi się zechce, to jutro będę w drodze do Paryża lub Wiednia, to pojutrze zobaczę Artot, upiję się z Lisztem, zapłacę przy Ole Bullu...” (s. 289) — tak próbował bronić się przed wzbudzonymi emocjami po usłyszeniu „piosneczki pani Anny”. Wyparte uczucie okazało się jednak tak silne, że stwardniała skorupa jego fałszywej osobowości musiała pęknąć. Przed Ludwikiem stanął Romuald dogłębnie poruszony:

O, wierz mi, są dla mnie chwile tak cierpkie, tak gorzkie, tak głuche [...] Dzisiejszy ten śpiew na przykład zatrął mi duszę wspomnieniem. Ona śpiewała i dziwna rzecz, z taką właśnie wyrazów odmianą. Gminna piosnka nie idzie, jak ją z ust Helusi przed chwilą słyszałeś: „Nie będę ja twoją ani niczyją”. To Anna tę całą zwrotkę ułożyła. Biedna Anna! W ostatni razem spędzony wieczór słyszałem ją śpiewającą te słowa, a była bardzo blada, bardzo spokojna, tylko gdy ją przy rozstaniu wziął za rękę, prawie konwulsyjnie ją ścisnęła i rzekła z cicha: „Na zawsze!” (s. 289–290).

W tym miejscu powieści staje się już niemal jasne, że „pani Anna”, której „piosenkę” zaśpiewała Helusia, to ta sama nieszczęśliwa kobieta, której uczucie odrzucił Romuald⁷. Wysłana przez niego „improwizacja”, w której zdawał się słuchać „wewnątrz siebie tajemniczego głosu”, była wyrazem jego tęsknoty za utraconą miłością:

Od tej chwili pięć lat blisko upłynęło, przechodziłem różne koleje, różne szaleństwa, a ile razy pomyślałem o szczęściu i miłości, o pieszczocie kobiety, tyle razy te słowa jakby napisem grobowym odciskały się na sercu i w każdym jego uderzeniu czasem żalem, czasem szyderstwem, czasem rozpaczą słyszałem to jej ostatnie: „Na zawsze” (s. 290).

⁷ Zob. na ten temat: M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Między buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*, Warszawa 1978, s. 161.

Przeżywana w samotności droga do artystycznej sławy nie przyniosła Romualdowi szczęścia. „Jeżelim powiedział, że mi ten ruch życia do szczęścia potrzebny, to dlatego jedynie, bo moje szczęście w talencie moim, a mój talent w nim; zmianą, współzawodnictwem, uwielbieniem dla sławniejszych sam się kształcę i zagrzewam” (s. 289) — tłumaczył. Nie była to jednak prawda. Kiedy Ludwik podał mu jego skrzypce, pełen jeszcze niedawno zapału muzyk „odsunął je z gniewnym poruszeniem” (s. 290). Instrument, na którym gra miała mu przynieść światową sławę i dostępne tylko dla elit szczęście, przypominał mu teraz o jego największym życiowym błędzie. Stał się znakiem wyboru drogi, która prowadziła ku bolesnej samotności; „[...] pociesz się, Romualdzie: wszakże ci skrzypce zostały” (s. 290) — słowa te, wypowiedziane przez Ludwika, musiały zabrzmieć w jego wnętrzu jak ponura ironia. „Daj mi pokój ze skrzypcami; za złoto Ameryki i oklaski całej Europy nie wziąłbym ich teraz do ręki” (s. 290—291) — odpowiedział, odsłaniając przed Ludwikiem całą prawdę o stanie swojego ducha. Scena ta, kończąca piąty rozdział powieści Żmichowskiej, przywodzi na myśl wcześniejszą — obecną we wspomnieniach Ludwika z czasów szkolnych. Wówczas młody, uduchowiony artysta tulił swoje skrzypce do piersi, jak gdyby chciał na zawsze zatrzymać je przy sobie; gest ten wyrażał jedność muzyki i duszy bohatera, jedność wynikającą z miłości do sztuki i do Boga. Obie sceny, obydwa gesty Romualda „mówią” podobnym językiem. Zamykają w klamrę lata młodości artysty. Są znakiem przemiany, która zaszła w psychice mężczyzny. Ukazują kontrast dwu osobowości. Skrzypce odsunięte znamionują kryzys twórczych ambicji Romualda, kryzys jego miłości do muzyki, gorycz życiowej porażki. Jego odwrócenie się od skrzypiec wyraża chęć odwrócenia się od własnego życia, od samego siebie. Jest bezdźwięcznym buntem przeciwko podjętej przez niego — nieodwracalnej już — decyzji.

KONCERT

Przed planowaną a niedoszłą próbą Romuald przyrzekł Ludwikowi, że zagra w trakcie owej próby — specjalnie dla niego — „swoją własną *Fantazję*, cały *Karnawał wenecki* i *Symfonię* Bériota” (s. 286). Obecność w tym repertuarze niezwykle trudnych, słynnych wariacji Niccolò Paganiniego na temat ludowej weneckiej piosenki świadczy o wysokim kunszcie artystycznym skrzypka. Jaka muzyka go inspirowała?

W jego wypowiedziach pojawiały się nazwiska takich skrzypków jak Niccolò Paganini, Henri Vieuxtemps, Alexandre Artôt czy Ole Bornemann Bull, który naśladował styl Paganiniego, zdobywając wielką sławę⁸. Autor *24 kaprysów na skrzypce solo* był jednak nie tylko uznawany za wielkiego wirtuoza i kompozytora; zainteresowanie wzbudzała także jego zagadkowa osobowość⁹. Dla skrzypków pragnących wielkiej sławy włoski artysta mógł stanowić „wzór”. Postać Paganiniego musiała oddziaływać również na wyobraźnię Romualda. Wymieniane przez niego nazwiska wirtuozów

⁸ Zob. Bull Ole Bornemann, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 127.

⁹ Pisał na ten temat np. Józef Powroźniak w monografii *Paganini* (Kraków 1958).

wskazywały na świat, do którego chciał przynależeć. Narrator, relacjonując sam koncert, nie wymieniał jednak żadnych tytułów dzieł muzycznych. Skoncentrował się na wrażeniach, jakie wzbudziła wśród publiczności gra skrzypka. Jej opis nie pozostawia jednak żadnych złudzeń, że koncert był niezwykle udany:

Sztuka zwyciężyła mistrzostwo. Pod przeciągnięciem dłoni łamały mu się niepodobne do złamania dla innych trudności. Bawił się fłażoletami, na najwyższe tony przeciągał zdziwienie nasze, a gdy słuchaczom goniącym za nim w tym biegu jego szalonym sił i tchu już brakło, on ich nagle przerzucał w jakieś szklisto płynące fugi albo zakolał im duszę w bogatych arpedżiach (s. 307).

Można odnieść wrażenie, że to rzeczywiście fragment relacji z występu samego Paganiniego. Również podziw słuchaczy przypominać może powszechnie znane reakcje publiczności na grę urodzonego w Genui wirtuoza:

Po kilka razy przerywało mu niecierpliwe uwielbienie publiczności. Po kilka razy Romuald odklasnął na nie swego smyczka rzutem, a gdy w wirowej tonice ostatniego pasażu nuta ostatnia brzmiała odcieła się i zmilkła — myślałem, że mury pękną, tak głośno wybuchnął zapal powszechny między tymi nawet, co z prawideł wychowania uczą się nie mieć zapalu (s. 307).

Aby jednak zweryfikować wartość tego ogólnego podziwu, należy zwrócić uwagę na to, kim byli ci, którzy zasiadali na widowni oraz co ich tak naprawdę poruszyło. Romuald już w chwili swojego wejścia na scenę został przywitany gromkimi brawami „wbrew przyjętemu w podobnych zdarzeniach zwyczajowi” (s. 306). Jak zaznaczono jednak w narracji: „Większej prawie połowie zebranej publiczności znanym było jego imię” (s. 306). Publiczność, nie czekając na instrumentalne popisy skrzypka, dała mu wyraz swojego uznania, a może nawet uwielbienia, sprawiając, że mógł poczuć się wielkim:

Dziwna rzecz! — to pochlebne przyjęcie swego talentu on jednak nie talentowi był winien. Wszakże pierwszy raz przed sądem Warszawy stawał, nie promował się, nie rozgłaszał zřęcznie podrobioną opinią, cōż mu tak mogło współczucie zjednać? [...] Modne fraki przyjacielsko mu rękawami skinęły, jakby na złożenie dowodu bliższej znajomości (s. 306).

Koncert skrzypcowy Romualda miał ukazać płytkość kultury salonowej, płytkość środowiska arystokratycznego — jako ceniącego zewnętrzny blichtr, oprawę wydźwięku, nie zaś to, co jest istotą sztuki. Nie Romuald — jako artysta-osoba — był najważniejszy dla słuchających. Najważniejszym zdawało się być to, co zaspokajało próżność bijących brawa — możliwość identyfikowania się z większą grupą poprzez wspólne uwielbienie **czegoś**, co mogło zostać powszechnie uznane za **nadzwyczajne**, a nawet **wielkie**. Koncert skrzypcowego wirtuoza okazał się właśnie tym, czego ludzie ci oczekiwali. Występ Romualda, między innymi przez swoją oprawę, stał się częścią jego towarzyskiego życia; potwierdzał jego przynależność do środowiska, z którym żywał się po powrocie do kraju¹⁰. Arystokracja potrzebowała jego — on potrzebował arystokracji. Zauważył to obecny na koncercie Ludwik:

¹⁰ Por. *Narcyza Żmichowska*, s. 707.

Ja myślę, iż ten świat cały wdzięczny mu był za to, że on, choć wyższy, raczył jednak do wszystkich jego małości się schylić, że choć silniejszy, zesłabiał, choć lepszy, przed złem nie stronił; ja myślę, że mu dziękowano za gładko lśniące, aż po ramiona spadające włosy, za niedbale na fortepian rzucone rękawiczki, za kamizelkę w najnowszym i najlepszym guście, za wytworność żadnym świecidełkiem nie rażącego ubioru, za ukłon jego poważny, choć głęboki, za twarz, za oczy... a najmniej za nadzieję pożądaną muzyki (s. 306).

To muzyczne wydarzenie inaczej percypowała niewywodząca się z wyższych warstw społecznych Helusia, która po wysłuchaniu koncertu czuła się wyczerpana i zasłabła. Jej wrażliwość — po raz pierwszy doświadczona w taki sposób — jest w tej części powieści dla gry skrzypka swego rodzaju filtrem; słowa dziewczyny rzucają całkiem inne światło na to, co słuchaczom przedstawił Romuald. Marii Reginie wyznała: „[...] w czasie jego gry ja nic nie czułam, ja tylko widziałam wszystko” (s. 309). Gra skrzypka pobudziła wyobraźnię Helusi; bohaterka wysnuła własną „wizję” usłyszanej muzyki:

[...] tylko mi było, jak gdyby słońce wszystkimi promieniami ze wszystkich okien i ze wszystkich ścian strzeliło razem, jak gdybym patrzyła na jakieś pola diamentowymi kłosami zasiane i do taktu falujące w połyski cmiących, migotających, rubinowych, szmaragdowych, ognistych iskerek. Czasem znowu to mi kryształowa rzeka w uroczystym cieniu starych borów płynęła, czasem księżyc srebrny, na bardzo czystym, bardzo szafirowym niebie się przesunął. Przy końcu wyobraziłam sobie, że rój motyli z drobnymi ludzkimi twarzami, z rozprysniętą na skrzydełkach tęczą, szaleje w powietrzu, wabi się, kręci... aż zniknął... (s. 310).

Chciałoby się powiedzieć, że wyobrażenia te odzwierciedlają piękno sztuki. Owo piękno zostało jednak jakby wypreparowane — odarte z prawdziwych uczuć, wypchnięte poza rzeczywistość. Helusia z pewnym zawodem wyznała Marii Reginie: „[...] kiedy grał pani brat, to mi na myśl nie przyszedł nikt z ukochanych moich, nie wzbudziły się żadne wspomnienia i nadzieja żadna [...]” (s. 310). Wrażenia dziewczyny były efektem tego, że sam grający nie przelał do muzyki głębszych uczuć. Koncert Romualda był jedynie popisem jego skrzypcowej techniki. Wrażliwa, choć nieuczona percepcja Helusi pozwoliła jej zareagować na ten brak: „I dlatego — dodała z lekkim przyciskiem — dlatego to mówiłam pani, że nie czułam, lecz widziałam muzykę jej brata” (s. 310–311).

Jakie znaczenie miało to dla Romualda? Pośród ogólnego zachwytu i skrajnie entuzjastycznych sądów na temat jego porannego występu słowa Helusi zabrzmiały nieco prowokacyjnie. „Różni różnie to przyjęli” (s. 312), gdy Maria Regina przytoczyła je w gronie gości, zaś świętujący swój artystyczny tryumf Romuald zdawał się być tymi słowami bardzo poruszony, a nawet rozdrażniony, jak gdyby dotyczyły one bardzo wrażliwej sfery jego osobowości. Bronił się: „— Słuchaj, Mario Regino, jak będziesz lepiej wtajemniczona w sztukę dawania koncertów, to się przekonasz, że ludzie za nadzwyczajność i zrzeczność, a nie za pieśń płacą” (s. 312) — zdradzając swoją kompromisową postawę.

UCZUCIE

Mniej więcej w połowie powieści Żmichowskiej możemy zaobserwować metamorfozę Romualda. Skrzypek zaczął otwierać się na ludzi w inny niż dotychczas sposób — i co znamienne — na ludzi innych niż dotychczas. Nie marnotrawił już czasu na próżnych biesiadach, nie zabiegał też o swoje miejsce wśród tak zwanych elit. Wielki talent Romualda rozkwitał, gdy bohater był zauroczony osobowością pochodzącej spoza salonowego środowiska córki ślusarza. Można odnieść wrażenie, że postawił przed sobą całkiem nowe cele — że zależało mu już nie na sławie, lecz na czerpaniu radości z gry oraz dzieleniu się nią z innymi.

Wątek, w którym prawdziwy, wykształcony artysta gra na skrzypcach nie na oficjalnym, zapowiadzanym koncercie, nie w salonie, lecz przed publicznością złożoną z przybyłych do domu rzemieślniczej rodziny krewnych i gości, wskazuje na zainteresowanie autorki ideałami demokratycznymi — tutaj dotyczącymi warstwy rzemieślniczej jako tej, z którą należy nawiązać współpracę w kontekście dążeń niepodległościowych¹¹. Owo „zbratanie się” salonowego skrzypka z prostymi słuchaczami ukazane zostało jako spontaniczne i prawdziwe; płynąca zaś z muzycznej zabawy obopólna radość bohaterów jest w powieści Żmichowskiej swego rodzaju znakiem, że zatarcie pewnej granicy pomiędzy wyższymi warstwami a warstwą rzemieślniczą jest możliwe¹². Bohater grał na skrzypcach w domu ślusarza, gdyż chciał być blisko jego córki: „Przy zakończeniu każdego mazura lub też innej jakiej piosneczki Romuald zawsze ku Helusi się zwracał i niby wzrokiem o dalszą radę pytał i dalszego przyświadczenia żądał” (s. 379). Ona towarzyszyła mu i podobnie jak on — zdawała się być wówczas wesołą i beztroską — zupełnie inną niż wcześniej.

Karnawałowa atmosfera domowej zabawy wyciszyła się, gdy Romuald ponownie zobowiązał się spełnić muzyczne życzenie najmłodszej z domowników. Dziewczyna zapragnęła doświadczyć piękna i poczuć się jego częścią:

— Ot, tak — rzekła Helusia po chwili namysłu — grałeś pan, jak się ludzie w szynku upijają, zagraj teraz, jak to się na Bielany idzie w drugi dzień Zielonych Świątek; mój Boże, wszakże to najpiękniejsza w całym roku uroczystość! (s. 380—381)

Na prośbę Helusi artysta miał dźwiękami „opowiedzieć” o corocznym „rytuale” mieszkańców Warszawy, miał „namalować” obraz przedstawiający znane im obojgu sceny. Jednocześnie uwaga Romualda — trochę podobnie jak dawniej, w trakcie liturgii — miała skierować się ku *sacrum*, bo przecież został on poproszony o muzyczne zobrazowanie wędrówki wspólnoty świętującej Zesłanie Ducha Świętego. Dla skrzypka życzenie dziewczyny było czymś więcej niż tylko artystycznym wyzwaniem. Miał on złożyć przed nią świadectwo wrażliwości swojego ducha na prawdziwe dobro, świadectwo umiłowania tego, co dobre, piękne, święte. W odpowiedzi Romuald wy-

¹¹ Zob. Tamże, s. 706–709.

¹² Por. Tamże.

konał wobec Helusi znamieny gest — jak gdyby chciał zaprosić ją do modlitwy. Gra Romualda bardzo szybko rozwinęła się w ich wspólną pieśń:

Romuald pocałował trzymaną rękę, wziął potem drugą jeszcze, złożył obie jak do pacierza i puścił je lekko. W istocie znać po nim było, że jakieś pobożne uczucie ruchem jego kierowało. Zaczął grać nie piosenkę, lecz pieśń poważną i uroczystą, a Helusia znów na swoje miejsce wróciła. Ledwie kilka przegrał taktów, głos jej zmieszał się z dźwiękiem skrzypców i odgadując prawie całe rozwijanie się wydobywanej z nich melodii popłynął wtórem srebrzystym i natchnionym (s. 381).

Słowa układane przez dziewczynę „na żywo”, na nutę zaimprovizowanego utworu skrzypcowego, stanowiły „zgodną do muzyki harmonię” (s. 381). To wspólne przeżywanie artystycznych natchnień wytworzyło między dwójką bohaterów szczególny rodzaj wewnętrznego zbliżenia. Helusia śpiewała „o wielkim dla natury i dla ludzi odpuście, o zesłaniu Ducha Świętego” (s. 381); gra skrzypka stała się zaś niezwykle wymowna:

Romuald z początku na równi się utrzymywał z natchnieniem śpiewającej dziewczynki, ale im bardziej głos jej silniał, im pełniejsze dźwięki i świętsze słowa z piersi jej wydobywać się zaczęły, tym on cichsze z własnych skrzypców tony wydobywał i na koniec zasłuchał się w jej hymnie i tylko od czasu do czasu pociągnął smyczkiem po jakiej strunie, która się przeciągłym i uroczystym brzmieniem z nutą śpiewu Helusi zmieszała (s. 383).

To celowe wyciszenie muzyki Romualda pozostawiające przestrzeń dla śpiewu uduchowionej dziewczyny przypomina scenę, w której młody jeszcze muzyk tulił w świątyni swoje skrzypce, by w ciszy adorować Ciało Chrystusa. Owo wyciszenie było jednak czymś więcej niż tylko milczeniem. Skrzypek włączał się w ten sposób we wspólne dziękczynienie Bogu oraz w uwielbienie Stwórcy zainicjowane przez Helusię. Jej pieśń nie potrzebowała muzycznego „udoskonalenia”, dlatego wirtuoz porzucił techniczne popis, nie dodawał dźwięków, by rozbudować harmonię utworu, nie poprawiał też jego ekspresji. „Pieśń Helusi płynęła przez nią prawie bezświadomie, jak tchnienie wiatru przez harfę eolską, i zdawała się niby modlitwą, niby echem natury” (s. 381). Ta muzyczna modlitwa powodowała duchowe zbliżenie natchnionej córki ślusarza i skrzypka-wirtuoza, który młodzieńczej dziewczynie „oddał głos”, by mogła ona wygłosić swoje „proroctwo” — niosące przesłanie wykraczające jednak poza obszar tradycyjnej teologii:

Taką ideę solidaryzmu społecznego głosi Helusia w pieśni o Zielonych Świątkach, wprowadzającej utopijną wizję jedności i miłości wszystkich stanów. W idei tej, zgodnej z kierunkiem działania organizacji Henryka Krajewskiego, upatrywano argument na rzecz tezy, iż *Książka pamiątek* była powieścią agitacyjną, napisaną na zlecenie kierownictwa spisku¹³

— wskazała badaczka twórczości Żmichowskiej. Oboje — Romuald i Helusia — odnaleźli w trakcie wykonywania pieśni „wspólny język”; ich postawa sugeruje

¹³ Tamże, s. 707. Na temat znaczenia słów pieśni śpiewanej przez Helusię zob. też: M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *dz. cyt.*, s. 197–199.

zaś, że byli gotowi, aby obdarzyć się nawzajem sobą — wykraczając poza społeczne uwarunkowania. Dla nieszczęśliwej, stęsknionej za bliskością drugiej osoby dziewczyny, budzące się uczucie było źródłem nowej nadziei i żywej radości, dla Romualda zaś — szansą na moralną „rehabilitację” i spełnienie się jako mężczyzny.

TALENT

Romuald, choć odmieniony, nadal pozostawał jednak utalentowanym i wykształconym muzykiem z ogromnymi artystycznymi ambicjami. Jego talent pozwolił mu posiadać pewien rodzaj władzy nad ludźmi — bawiąc się choćby dźwiękami, mógł pobudzać lub gasić emocje słuchaczy, mógł „dostrajać” ich wnętrza do swojej muzyki, wedle własnej woli:

On bez znaku, bez zdarzeń pośrednich od razu w ludziach rozbudza to, co jest wszelkich wypadków sumą ostateczną, od razu daje to, co się z każdego powodzenia lub niepowodzenia, z każdej doli lub niedoli wyciska: daje poczucie wrażenia, daje ekstrakt życia spotęgowany w jedną chwilę, jak w kropelkę jedną najesencjonalniejszego nektaru (s. 426).

Od woli skrzypka zależało, w jaki sposób posłuży się on swoim talentem i umiejętnościami, które posiadał. Decydującym „pojedyńkiem” pomiędzy starym a nowym kształtem osobowości Romualda była próba wartości. Naprzeciw pojmowanej przez niego jako najważniejszy życiowy cel artystycznej kariery stało nowe uczucie i perspektywa przeżycia miłości. Zakochany w Helusi mężczyzna musiał zdecydować, jak — w obliczu szansy na bliższy związek z dziewczyną — uporządkuje swoją hierarchię życiowych dążeń. Swego rodzaju zapowiedzią rozstrzygnięcia tej kwestii miała okazać się, opowiedziana przez narratora poetyckim językiem, kolejna skrzypcowa wariacja Romualda. W trakcie muzycznego „wyznania” bohater nawiązał do wyśpiewanej niedawno przez Helusię modlitwy. Jego gra tym razem jednak nie wyrażała postawy ludzkiego ducha wznoszącego się ku Bogu ani pokory człowieka wobec wielkości Stwórcy, lecz była jedynie próbą wywyższenia geniuszu artysty pragnącego własnej wielkości. Dominantą tej wariacji na temat uduchowionej pieśni stały się wirtuozowskie popisy przepełnione technicznymi trudnościami. Potężna ekspresja i mnogość dźwięków „oddaliła” wcześniejsze wyciszenie. Romuald — „dzieciak, egoista, światowiec z talentem” (s. 426) — był gotowy, by w dalszym ciągu porywać publiczność.

Uczucie, które pomogło wyzwolić ten ogromny artystyczny potencjał, miało pozostać w jego cieniu. Romuald wciąż pozostawał artystą pragnącym wielkiej kariery i nawet rodzącą się miłość, która mogła go prawdziwie uszczęśliwić, był skłonny podporządkować temu egoistycznemu pragnieniu własnej sławy. Muzyczna kariera była nadal jego celem, miłość zaś pozostać miała tylko środkiem — szlachetnym upiększeniem, niecodzienną inspiracją: „Z miłości Helusi miała być coraz piękniejsza muzyka [...]” (s. 428).

KODA, CZYLI CISZA

„Helusia rozstała się z Romualdem, bo Romuald zatrzał życie jej pierwszej ukochanej” (s. 452) — tłumaczyła Źmichowska w komentarzu do *Książki pamiątek*. Autorka, wskazując na błędy popełnione przez swoich bohaterów, pisała, że „[...] wszyscy mniej

więcej przeciw miłości zgrzeszyli [...]” (s. 452). Woźniakiewicz-Dziadosz stwierdziła, że przyczyną śmierci Helusi był „wstrząs wywołany odkryciem moralnego oblicza ukochanego”¹⁴. Wydaje się, że dziewczyna nie mogła znieść tego wstrząsu, ponieważ strawił ją wewnętrzny konflikt. Nie potrafiła pogodzić swojego uczucia do skrzypka ze świadomością jego „zbrodni”. Cytowana badaczka pisała też:

Nic w toku opublikowanej części powieści nie zdaje się uzasadniać tezy, że decyzja Helusi może oznaczać „skłamanie sercu”. Wygląda raczej na fatalną, nieuchronną konsekwencję toku wydarzeń i przyjętego przez bohaterów systemu obowiązków moralnych¹⁵.

Można jednak zapytać, czy pozostanie Helusi w zgodzie z „systemem obowiązków moralnych”, który nie pozwalał jej pogodzić się z przeszłością, a który stał w konflikcie z przeżywanym przez nią aktualnie szczerym uczuciem do mężczyzny, nie oznaczało właśnie „skłamania sercu”? Helusia postanowiła odrzucić Romualda w imię wierności wobec Anny lub też — jak pisała Woźniakiewicz-Dziadosz — przez „lojalność wobec jej pamięci”¹⁶. To właśnie owa „lojalność” nakazywała bohaterce zrezygnować z realizacji własnych pragnień.

Romuald (a także Maria Regina) pozostają jednak w *Księżce pamiątek* uosobieniem „niszczącej siły egoistycznie pojętej kariery artystycznej”¹⁷. W powieści o artyście Żmichowska ukazała konflikt pomiędzy pragnieniem miłości a pragnieniem sławy. „Jestem pewny, że Romuald jeśli nie sercem, to artyzmem i talentem od pierwszego spotkania zaraz ujrzał Helusię w jej seraficznym przemienieniu” (s. 442) — twierdził Ludwik. Jednak, wedle autorskiej „dopowiedzi” Żmichowskiej, tragiczna utrata ziemskiej miłości przerwała także artystyczne dążenia skrzypka, który utracił motywację do godnego życia: „[...] po śmierci Helusi zaczął się coraz gorzej łotrować; widziano go pijanym przed południem, a nie umytym po południu nawet” (s. 451).

Jego skrzypce stały się bezużyteczne. W ciszy, pozbawione dotknięcia ręki artysty, przypominać mogły o dawnych, niespełnionych uczuciach.

Bartłomiej Łuczak

NOT MERELY THE MUSICAL PATH OF A VIRTUOSO. ON THE YOUTH, GROWING UP AND PERSONAL DEFEAT
OF ROMUALD FROM THE NOVEL *THE BOOK OF MEMENTOS* BY NARCYZA ŻMICHOWSKA

Summary

This article in its interpretative nature offers a glance at the adolescent years of the main character of the novel, a gifted violinist Romuald. The focus of this insight is placed on the motivation behind the life choices of the virtuoso, including choice between the opportunity to experience fulfilled love and the

¹⁴ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *dz. cyt.*, s. 161.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże. Zob. też: E. Owczarz, *dz. cyt.*, s. 32; B. Zwolińska, *dz. cyt.*, s. 45–49.

drive to achieve fame resulting from the commitment to the musical career. The article sketches the psychological portrait of the character, which takes into account changes undergoing within his inner self, in his attitude towards others, as well as in his treatment of music and the violin itself. Light is particularly cast on Romuald, his attitude towards music and his own career at the time of experiencing a growing feeling towards Helusia, a young daughter of a craftsman. The last part of the article deals with psychological and moral dimension of decision made by Helusia, a character who decides to abandon Romuald after learning the truth about his past.

Słowa kluczowe: skrzypce, skrzypek, artysta, muzyka, miłość.

Keywords: violin, violinist, artist, music, love.

JOANNA JABŁOŃSKA*
Uniwersytet Rzeszowski

„CZEMU MŁODOŚCI NIE DAŁ MI BÓG, TEJ PŁOCHEJ, LEKKIEJ, SWAWOLNEJ?”

— ROZRACHUNEK Z ŻYCIEM W TWÓRCZOŚCI MARII BARTUSÓWNY

Młodość to szczególny okres w życiu każdego człowieka, w którym kształtuje się osobowość. To czas poszukiwania autorytetów oraz zderzenia ideałów z rzeczywistością, a także okres bardzo emocjonalnego odbierania świata, pierwszych, gwałtownych miłości i związanych z nimi rozterek. Młodości przypisuje się takie cechy jak odwagę, wrażliwość, zapał, ale i brak rozważy, doświadczenia oraz skłonność do brawury. Starość jest czasem stopniowego wycofywania się z życiowej aktywności, osłabieniem sił, czasem spokoju, ale także samotności i choroby. Starość symbolizuje dojrzałość, mądrość, doświadczenie i odpoczynek.

Zarówno młodość, jak i starość są istotnymi tematami w twórczości Marii Bartusówny, urodzonej 10 stycznia 1854 roku we Lwowie córki Stanisława Bartusa, malarza portrecisty i Henryki ze Szczepańskich. Ojcem chrzestnym Bartusówny był powieściopisarz Jan Zachariasiewicz. W wieku pięciu lat straciła ojca. Pozbawione z matką środków do życia, przeniosły się do dziadka Jana Juliana Szczepańskiego, który był profesorem i redaktorem. To właśnie obficie zaopatrzona biblioteka dziadka wywarła duży wpływ na osobowość przyszłej nauczycielki. Maria garnęła się do dziadka, unikając towarzystwa babki, ciotek a nawet matki. Słabe zdrowie uniemożliwiało jej uczęszczanie na pensję, do której była zapisana. Dziewczynka zagłębiała się w lekturach, żyła oderwana od rzeczywistości, a już w wieku ośmiu lat zaczęła pisać wierszyki, wzbudzające podziw otoczenia. Jednak „cudowne dziecko” nie przywiązywało do nich żadnej wagi, gdyż zaraz zapisane kartki służyły jako papiloty do włosów. Marceli Sławiński dzieciństwo Bartusówny porównał do życia kanarka w klatce. Jego zdaniem, dziewczynka żyła nie zaznając ani uciech, ani przykrości życia i jak uwięziony ptak „wyśpiewywała” zadziwiająco piękne wierszyki (biorąc pod uwagę jej wiek), zrodzone na tle zdarzeń znanych jej z lektur.

Po śmierci Szczepańskiego, Maria wraz z matką i Józefem Preyerem, ojczymem, mieszkała w Roztokach nad Czeremoszem lub u wuja Sławińskiego w Kołomyi. W wieku szesnastu lat próbowała swoich sił poetyckich w piśmie literackim „Jutrzen-

* Joanna Jabłońska — absolwentka filologii polskiej oraz logopedii na Uniwersytecie Rzeszowskim. Doktorantka II roku literaturoznawstwa. Strefa jej zainteresowań naukowych to literatura pozytywizmu, komparatystyka oraz teorie feministyczne w literaturze.

ka”. Jego wydawcą był Mieczysław Wąsowicz, który od razu stał się ideałem i jedyną miłością nastoletniej poetki, która tak o nim pisała¹:

Ty! — ideale mych jasnych snów! [...]
I serce uczuć zalało morze
I życie wrócił miłości cud. [...]
Bo cię ma dusza nad życie ceni
i w tobie widzi Ideał swój...²

Debiutancki wiersz Bartusówny pod tytułem *Trzy obrazy Sybiru* wzbudził ogólny zachwyt i przychylną opinię Józefa Ignacego Kraszewskiego³. Za główne cechy tego wiersza uznano świeżość, prostotę i urok. W Kołomyi młoda poetka współpracowała z amatorskim teatrem i była związana ze środowiskiem działaczy społecznych. Następnie potajemnie wyjechała do Lwowa, gdzie pragnęła zostać aktorką. Jednak dyrektor teatru odradził jej karierę ze względu na drobną posturę i słaby głos. O rękę Bartusówny starał się zamożny urzędnik. Sprzyjała mu matka poetki, więc doszło do zaręczyn, które zostały zerwane, gdyż Maria nie darzyła go uczuciem, czego wyraz dała w poemacie *Mysli przedślubne*. Ukończyła kurs freblowski. Przez dwa lata pracowała w ochronkach. Następnie mieszkała w Warszawie, gdzie współpracowała z Antonim Odyńcem przy redakcji czasopisma „Kronika Rodzinna”. Po zdaniu egzaminu nauczycielskiego, przyjęła posadę wiejskiej nauczycielki w Skolnikach pod Lwowem; następnie przeniosła się do Łazan pod Wieliczką, wreszcie do Nienadowej pod Dubieckiem. Tu rozpoczęła najsmutniejszy okres w swoim życiu, pełen wyczerpującej pracy, nieodpowiadającej jej siłom fizycznym. To czas walki Bartusówny z nędzą i chorobą. W 1882 roku wróciła do Lwowa. Dwa lata później drukiem ukazał się piąty akt dramatu historycznego *Wanda* oraz poemat o pieśniarzu ludowym *Czarodziejska fujarka*. Z kolei w 1885 roku wydano opowiadania *Duch ruin* i *Wiązanka konwalii*. Kraszewski zachwycony dramatem *Wanda* wezwał społeczeństwo do materialnej pomocy poetce. Dzięki temu wyjechała na kurację do podgórskiej miejscowości. Było już jednak za późno i po powrocie zmarła na rękę matki 2 października 1885 roku, mając zaledwie 31 lat⁴.

Motywy młodości w poezji Bartusówny wiąże się z problemem miłości młodościowej, najpełniej wyrażonym w cyklu dwunastu sonetów, napisanych w 1874 roku, zatytułowanych *Mysli przedślubne*. Utwory te są uznawane za jedno z najlepszych, jakie napisano w Polsce w drugiej połowie XIX wieku⁵. Zdaje się, że sonety są wierszami autobiograficznymi, gdyż nie znając życiorysu poetki nie sposób zrozumieć wielu ich fragmentów.

¹ Zob. A. Stodor, *Szkic biograficzno-literacki*, [w:] M. Bartusówna, *Dzieła*, t. 1, Lwów 1914, s. 5–11.

² M. Bartusówna, *Do ****, [w:] A. Stodor, *dz. cyt.*, s. 27, w. 2, 11–12, 19–20.

³ J. A. Mikulski, *Maria Bartus (poetka nauczycielka) sylwetka literacka*, Kraków 1908, s. 7.

⁵ A. Brodzka, *Maria Bartusówna 1854–1885*, [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, Warszawa 1965, „Obraz Literatury Polskiej”, ser. 4, t. 1, s. 357–365.

⁵ J. Tomkowski, *Safona w szkole*, [w:] *Samobójcy i marzyciele: O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 216.

Wiersze te nie traktują o często opisywanej w literaturze niechęci do małżeństwa z niekochanym człowiekiem, ale o ogólnej niechęci do samej instytucji małżeństwa⁶. Oto jak poetka wyrażała się o dniu ślubu:

Jedna chwila... i słowo straszliwe „na wieki”
Łączące dwoje istot ciężkimi łańcuchy
Zimnego obowiązku — usłyszy lud tłumny...

Na wieki! — szepną blade moich wspomnień duchy,
Odlatując na zawsze — w świat mroczny... daleki...
I wywiodą mnie znowu... Czemuż nie do trumny?!⁷

Jak zauważa Jan Tomkowski, cykl *Mysli przedślubne* zaskakuje odwagą, szczerością oraz oryginalnością metafor. Podważa silnie utrwalony w dotychczasowej literaturze stereotyp, uważający ceremonię ślubu, wesela, a niekiedy i nocy poślubnej za uroczystość radosną, dającą przede wszystkim powody do satysfakcji kobiecie⁸.

W sonetach stosunek do instytucji małżeństwa jest zdecydowanie odmienny od obowiązujących konwenansów. W tych utworach wybrzmiewa nie tylko sprzeciw wobec uwięzienia duszy, ale krzyk oznajmujący, że narzucone postępowanie jest niezgodne z jej światopoglądem. Drogę Bartusówny do napisania cyklu *Mysli przedślubne* otwiera niecodwzajemniona miłość do Wąsowicza, a następnie zaręczyny z niekochanym mężczyzną.

W cyklu sonetów kobieta została skazana, osaczona i postawiona w sytuacji bez wyjścia. Musiała ulec swojemu przeznaczeniu, poddać się oczekiwanej przez otoczenie ceremonii, której następstwem stała się utrata wolności i nadziei⁹. Adresatem wypowiedzi jest Bóg. Cały cykl ma charakter spowiedzi, zdaje się, że ostatniej. Przedślubne wyznanie porównane zostało do modlitwy Chrystusa w Ogrójcu. I tak oto wieniec panny młodej staje się koroną cierniową, weselny pochód gości — orszakiem pogrzebowym, słowa przysięgi — więziennymi łańcuchami. Wyobrażenia dwudziestoletniej poetki odkrywa zaskakujące powiązania pomiędzy symbolami uroczystości ślubnych, niewątpliwie związanych z czasem młodości a śmiercią, kojarzoną z ostatnim etapem życia człowieka. Otóż biel sukni ślubnej przypomina biel cmentarnych posągów, droga prowadząca do ołtarza drogę prowadzącą do trumny. Miłość nie kojarzy się z namiętnością, wybuchem wielkich emocji czy pożądaniem. Jest raczej pojednaniem i spokojem:

O, miłości! Tyś nie jest bachantką szaloną
Ani maską kryjącą ludzkie cele brudne,
Lecz gołębiem z oliwną gałązką zieloną,

⁶ G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996, s. 187.

⁷ M. Bartusówna (Maria B.), *Mysli przedślubne*, [w:] *taż*, *Poezje*, Lwów 1876, s. 18, w. 9–14.

⁸ J. Tomkowski, *dz. cyt.*, s. 217.

⁹ Tamże.

[...] O, miłości!
A jednak tyś dla mnie straconą...¹⁰.

Nad całym cyklem unosi się nastrój infernalny. Świat przypomina piekło, jest ciemno i cicho. To miejsce przepełnione obłądą, zdradami, zawiścią i wieczną walką. Nikt nie odpowiada na jęk uwiecznionej duszy:

A tyle wre błagania w każdym majem słowie!
A rozpacz ma tak darmo współczucia przyzywa!
Tylko może gdzieś w cieniach płaczą Aniołowie!¹¹

Podmiot liryczny w swoim cierpieniu jest osamotniony, jedynymi świadkami dramatu są aniołowie. Pojawia się nawet zwątpienie w istnienie Boga. Kobieta zaznaczyła, że poświęciła się dla matki, bo ciąży na niej obowiązek zapewnienia jej bytu. Tylko z tego powodu musiała żyć „niosąc spokojnie łańcuch niewolniczej doli”¹². Alter ego poetki pragnęło snu, w którym spełniają się marzenia. Przyszłość jawi się jako „smutna, zimna, surowa i naga, odarta z wszelkich złudzeń pozłacanej szaty”¹³. Po raz ostatni odniosła się do swojego serca, bo małżeństwo to czas, kiedy będzie go pozbawiona. Czasem bez miłości, okresem panowania chłodu i pustki emocjonalnej, będą to „zimne przyszłości pustynie”¹⁴. Przyszły mąż wzbudzał w niej pogardę. Pisała: „Bierzesz tylko me ciało, lecz nie weźmiesz duszy!”¹⁵. Jak zauważyła Kamila Tuszyńska małżeństwo i współżycie z niekochanym mężczyzną, było dla Bartusówny formą gwałtu i powodem poniżenia¹⁶. Wyraźnie sprzeciwiała się sprzedawaniu siebie dla pieniędzy. Przerazała ją świadomość, że do zawarcia małżeństwa wystarczy „cielec złoty”, że miłość można kupić. Prawdziwa miłość w ówczesnym świecie nie miała racji bytu. Bartusówna pielęgnowała w duszy pamięć o miłości, której kiedyś doświadczyła. Zapewne chodziło o uczucie do Wąsowicza. Mówiła: „Widziałam cię przy sobie od dni moich świtu!”¹⁷. Tamta miłość była „posłanką niebiosów”¹⁸ — miłością czystą, świętą i wielką. Jednak niezrozumiała przez innych, uznających kobietę za szaloną, o czym świadczyły słowa: „A ludzie mnie trwożnymi ścigali oczyma”¹⁹.

Sonet V poetka uczyniła osią całego cyklu. To w nim mowa jest o niechcianym ślubie:

¹⁰ M. Bartusówna (Maria B.), *Myśli przedślubne*, [w:] *taż, Poezje*, s. 24, w. 9–14.

¹¹ *Tamże*, s. 17, w. 12–14.

¹² *Tamże*, s. 20, w. 13.

¹³ *Tamże*, w. 1.

¹⁴ *Tamże*, s. 17, w. 3.

¹⁵ *Tamże* s. 21, w. 14.

¹⁶ K. Tuszyńska, *Strategie niedoczytania: Maria Bartusówna*, [w:] *Umysły zniewolone. Literatura pod presją*, red. A. Bąbel, Warszawa 2009, s. 169.

¹⁷ M. Bartusówna, *Myśli przedślubne*, [w:] *taż, Poezje*, s. 23, w. 4.

¹⁸ *Tamże*, s. 23, w. 12.

¹⁹ *Tamże*, s. 23, w. 10.

Wkrótce zielony wieniec upną mi u czoła,
Ślubna zasłona skryje wypłakane oczy,
Orszak strojnych, wesołych rówieśnic otoczy
I powiedzie w rozwarłe podwoje kościoła²⁰.

Na jego podstawie mówiono o zawartym już ślubie. W końcu utwór przenosi odbiorcę w realia ceremonii ślubnej: wianek, welon, drużyna, kościół, muzyka organowa i słowa przysięgi. Jednak nie jest to stereotypowe pojmowanie momentu ślubu. Tutaj przysięga małżeńska połączyła „dwoje istot ciężkimi łańcuchami”²¹ i wywołała u panny młodej marzenia o śmierci. Sonety przedstawiają konflikt wewnętrzny młodej dziewczyny. Po jednej stronie występuje konwenans i obowiązek, jakim jest zapewnienie bytu materialnego dla siebie i matki. Po drugiej zaś wartości, specyficzne dla czasu młodości: wolność, miłość, indywidualne poczucie szczęścia jednostki²².

W liryce autorki *Mysli przedślubnych* dominuje wspomnienie miłości bezpowrotnie utraconej, przeważa nastrój smutku i zwątpienia, który został wyrażony w wierszu *Za późno*:

Za późno już! Za późno już,
Stracony wraca raj!
W wieniec mych snów zabrakło róż,
W łzach uwiadł wiosny maj!...
[...]
I serce me po przejściu burz
Zapadło w martwy sen...
Nie dla mnie już, nie dla mnie już
Anielski oddźwięk ten!
[...]
Zamilknij więc, jak milczy ból,
Co w piersi mojej wre!
Świat wdzięcznych masek, sztucznych ról,
Nie prawdy od nas chce! [...]”²³.

Słowami „w wieniec mych snów zabrakło róż” Bartusówna wyraziła brak szczęścia w swoim życiu, gdyż jak pisał Ireneusz Sikora, róże są kwiatami szczęścia i to szczęścia o charakterze erotycznym. Wielowiekowa tradycja i powszechna praktyka poetycka spowodowały, „że właśnie ten kwiat stał się uniwersalnym ekwiwalentem obrazowym uczucia miłości”²⁴. Słowa „w łzach uwiadł wiosny maj” sugerują, że beztroski czas młodości dobiegł końca. Tak często pojawiające się w lirykach poetki martwe kwiaty

²⁰ Tamże, s. 18, w. 1–4.

²¹ Tamże, s. 18, w. 10.

²² Zob. T. Budrewicz, *Nim na dziewczynę zawołają: żono!...: Marii Bartusówny „Mysli przedślubne”*, [w:] *Zapomniani pisarze, zapomniane książki dla małego i młodego czytelnika*, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2005, s. 35.

²³ M. Bartusówna, *Za późno*, [w:] *taż*, *Dzieła*, s. 39, w. 8–27.

²⁴ I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin, 1987, s. 44.

symbolizują przemijanie życia ludzkiego²⁵. Osoba mówiąca w wierszu, tak jak sama autorka, jest rozczarowana młodzieńczą miłością. Miejsce miłości w sercu bohaterki zajęły teraz sarkazm i obojętność²⁶. Ogromne cierpienie kobiety potęgowało poczucie samotności. Zdaje się, że nieszczęście, które ją spotkało spowodowane jest tym, iż została opuszczona przez swojego Anioła Stróża:

O gdzieżeś gwiazdo przewodnia
Młodości mojej natchnienia!
O gdzieżeś!... szukam cię co dnia,
Gdzie leżą perły wspomnienia,
I zgąśla twoja pochodnia!²⁷

Aniołowie są posłańcami Boga, opiekunami powierzonych im osób, zanoszą ludzkie modlitwy przed oblicze Boga, pomagają podjąć właściwą decyzję. Dlatego opuszczona przez swojego stróża kobieta nie potrafiła odnaleźć się w otaczającej ją rzeczywistości.

W swoich utworach poetka dokonała rozrachunku z życiem, najpełniej wyrażonym w utworze *Czemu?*:

Czemu młodości nie dał mi Bóg,
Tej płochej, lekkiej, swawolnej?
Którą choć zrani cień albo głóg,
Wnet kwiatek pocieszy polny?

Czemu tych cacek nie dał mi Bóg,
Co się zwą szczęściem na ziemi?
Lecz powiódł torem dziwnych dróg,
Za ognikami błędnymi?²⁸

Cały wiersz zdaje się być skargą, skierowaną do Boga, w której podmiot liryczny wyraził swoje nieszczęście.

Młodość symbolizuje czas radości, szaleństwa, beztroski, niekiedy głupoty. Jednak zupełnie inaczej jawiła się w twórczości Marii Bartusówny. Otóż jej młodości nieustannie towarzyszyło cierpienie, pesymizm i zwątpienie. Żyje w świecie, w którym ideały były tylko „szaleństwem” młodości, a liczyły się jedynie dobra materialne. Pisanie o uczuciach wiązało się z odwoływaniem przez poetkę do pór roku i zestawieniem nastroju podmiotu lirycznego z przemianami zachodzącymi w przyrodzie, szczególnie wiosennej i jesiennej²⁹. Wiosnie, symbolizującej młodość przypisane zostały marzenia, nadzieja i radość:

²⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. 2, Warszawa 1990, s. 184.

²⁶ Zob. E. Kozłowska, „*Smutna nade mną gwiazda świeciła...*” *Główne motywy twórczości lirycznej Marii Bartusówny*, [w:] *Literatura i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Kłakowi*, red. J. Rusin, K. Maciąg, Rzeszów 2005, s. 166.

²⁷ M. Bartusówna, *Nie ma mojego anioła*, [w:] *taż, Dzieła*, s. 25, w. 10–15.

²⁸ M. Bartusówna, *Czemu?*, [w:] *taż, Dzieła*, s. 37, w. 1–8.

²⁹ E. Kozłowska, *dz. cyt.*, s. 161.

Wiosna! Wiosna się budzi!... Ile szumów i gwarów
 W leśnej znowu rozlega się głuszy,
 Tyle marzeń i rojeń, tyle dziwów i czarów,
 W głębiach mojej odzywa się duszy!
 Myśli tęskne i błogie w ciągłej z sobą rozterce
 Kłótnię wiodą bez końca różową...
 O! mój Boże! — więc prawda, że i zmarłe to serce,
 Budzisz wiosną miłości na nowo?³⁰

Rodząca się do życia przyroda napawała bohaterkę utworu radością. To jeden z nielicznych wierszy nacechowanych pozytywnymi emocjami w dorobku autorki *Myśli przedślubnych*.

Starość określona została jesienią życia. I to właśnie jesień w poezji poetki, tak jak starość, kojarzona jest ze smutkiem, zwątpieniem, samotnością, bólem i śmiercią:

Ale po wiośnie jesień zawitała. —
 Powiędły kwiaty, znikły czary — wonie,
 Niebo schmurzyła, uroki rozwiała,
 Pożółkłym liściem zasypała błonie!
 O, znanie jesień tę tyrańską, srogą,
 Nieprzyjaciółkę szczęścia i piękności,
 Co niszczy wszystko, nie szczędząc nikogo,
 Depcze nadzieje bez żadnej litości...³¹

Już w wierszu *Zwątpienie*, bohaterka wyraziła tytułowe zwątpienie w sens życia, w którym nie dopatrzyła się żadnych przyjemności. Stała się obojętna na świat do tego stopnia, że nie czuła nawet bicia swego serca, a jedynie „życia gorycz i mękę”³². W wierszu *Wspomnienie* podmiot liryczny mówi o tajemnej sile ciężącej nad własnym losem:

Nie dla mnie szczęście! — Gdym się rodziła,
 Smutna nade mną gwiazda świeciła, —
 Wierną jej muszę być!³³

W wierszu *Sierota* przedstawiona została sylwetka dziewczynki, będącej symbolem zarówno młodości, jak i starości. Stojąca wśród grona dzieci, wyróżniała się bladą twarzą i żałobną sukienką. Z twarzy pełnej dziwnego uroku, można wyczytać jej nieszczęśliwą przyszłość. Dziewczynka miała: „Twarz tak młodą — a starą cierpieniem!”³⁴. Uczestniczyła ona w pogrzebie swojej matki. W dalszych partiach tekstu ukazano przyszłość sieroty porównanej do pisklęcia wyrzuconego z gniazda. Bez pomocy innych, dziewczynka:

³⁰ M. Bartusówna, *Wiosna*, [w:] *taż, Dzieła*, s. 106, w. 26–33.

³¹ *Taż, Wiosna i jesień*, [w:] *taż, Dzieła*, s. 84, w. 17–24.

³² *Taż, Zwątpienie*, [w:] *taż, tamże*, s. 43, w. 11.

³³ *Taż, Wspomnienie*, [w:] *taż, tamże*, s. 7, w. 28–30.

³⁴ *Taż, Sierota*, [w:] *taż, Poezje*, s. 46, w. 24.

Skona z żalu, którym serce pęka!
Lub co gorzej, będzie w długie lata,
Włókła życia ciężkiego kajdany,
Żebrząc darmo miłości u świata³⁵.

Dziewczynka w wiosnie swojego życia została naznaczona śmiercią bliskiej osoby, co odbija się na całym jej życiu. Szczęśliwy dla niej czas młodości dobiegł końca. Świadczą o tym słowa: „A myśli te, to już nie sen / Jasny, różowy, młodych lat!...”³⁶. Jej marzenia „pierzchły jak poranne mgły”³⁷ i „rozplynęły się we łzy”³⁸, a „serce zapadło w martwy sen”³⁹. Swoisty rozrachunek z życiem wystąpił w utworze *Odpowiedź*, mającym formę rozmowy. Na pytanie świata i Boga: „Czyliś kochała?”⁴⁰, odpowiedzi może udzielić jedynie: zwiędły życia kwiat, smutku mrok, żałobny dzwon i cichy grób pod cieniem brzozy⁴¹. Bezradny w tej sytuacji był także, towarzyszący jej anioł młodości, który:

Stał przy niej łzawy cierpieniem,
Złote sny szczęścia, miłości,
I wdzięczne mary przeszłości
Żegnał westchnieniem!⁴²

Występujący w utworach poetki motyw starości podkreśla między innymi dominująca w jej wierszach kolorystyka z przewagą szarości i czerni oraz atrybuty, symbolizujące śmierć, a także pojawiające się niezwykle często płaczące lub umarłe anioły. Słowem — kluczem zdaje się być smutek. Autorka posługiwała się następującymi wyrażeniami: „dnie smutne”, „smutne marzenia”, „smutna podróż”, „smutna gwiazda”. Opiewanie smutku, zniechęcenia, rozpacz zdaje się być rejestrem stanów psychicznych kobiety skazanej na „sierocą dołą”, a także wynikiem przemyśleń poetki dotyczących jej własnej egzystencji, co tłumaczyłoby tak częste podejmowanie tematu śmierci, która jawiła się jako kres tragicznego losu, wybawienie od cierpień⁴³. Niejednokrotnie w lirykach tej poetki pojawiło się przeczucie nadchodzącego kresu życia:

Idę, idę do końca
Moją drogą samotną —
Bliski już zachód słońca —
Życie — chwilką przelotną⁴⁴.

³⁵ Tamże, s. 46–47, w. 36–39.

³⁶ M. Bartusówna, (Maria B.), *W samotności*, [w:] *taż, Poezje*, s. 50, w. 6.

³⁷ Tamże, w. 9.

³⁸ Tamże, w. 11.

³⁹ Tamże, s. 53, w. 2.

⁴⁰ *Taż, Odpowiedź*, [w:] *tamże*, s. 114, w. 1.

⁴¹ Tamże, w. 8–10.

⁴² *Taż, Nie ma mojego anioła*, [w:] *tamże*, s. 61, w. 18–21.

⁴³ Zob. E. Kozłowska, *dz. cyt.*, s. 171.

⁴⁴ M. Bartusówna, *Idę, idę do końca*, [w:] *taż, Dzieła*, s. 60, w. 1–4.

Pogodzenie się z losem i przecucie nadchodzącej śmierci oraz odwaga w jej obliczu, ale także wątplenie w życie pozagrobowe najpełniej wyraził utwór *Do śmierci!*, ogłoszony bezpośrednio po śmierci poetki:

Przybliż się, blada!... przybliż się, cicha!
Odśłoń twe lice spokojem piękne!
Ludzkość cię cała z trwogą odpycha.
Ja — się nie zlekne! —
Chociaż nie wierzę, by twoja ręka
Do złotych niebios wiodła podwoi,
Wierzę! — że w grobie ból już nie nęka...
... Ciszą się koi!
Wierzę! — że losu wściekłość bezsilna
Do walk daremnych tam już nie zbudzi,
I że... cieplejszą, — ziemia mogilna
Od — serca ludzi!⁴⁵

Na pesymistyczny nastrój jej poezji mogły mieć wpływ negatywne oceny współczesnych pisarzy, zarzucających młodej poetce brak zainteresowania problematyką przemian społecznych. Tymi słowami wyraziła się o jej poezji Maria Konopnicka:

Nazywa się wprawdzie poetka „dziecięciem wieku”, ale na całej przestrzeni tych liryk stoi w stosunku do epoki swojej raczej w charakterze świadka niż uczestnika wielkich jej porywów. Owszem, ona się lęka o tych, którzy idą na naprzód [...] Zagadnienia ogólniejszej natury zajmują poetkę w nieznaczej stosunkowo mierze. [...] Przed smutkiem własnym — świata szerszego i wszechludzkich bólów nie spostrzega; opłakuje nie to, co jest gwałtem i krzywdą, ale to, co leży w porządku natury rzeczy, jak sieroctwo, zwiędłe kwiaty i rozwiane liście złudzeń⁴⁶.

Maria Bartusówna w swoich utworach wybiera dyskretne uogólnienia, unika konkretów. Pozostawia zagadkowe i subtelne opisy stanów psychicznych, nastroje i symbole⁴⁷. Te wszystkie zabiegi zbliżają jej twórczość raczej do poetyki modernistycznej niż pozytywistycznej.

Zarówno w cyklu *Myśli przedślubne*, jak i w utworach z tomu *Poezje*, motywy młodości i starości przeplatały się. W twórczości tej przedwcześnie zmarłej poetki możemy dopatrzyć się niemal wszystkich problemów związanych z wiosną i jesienią życia. Nie dane było jej doświadczyć okresu starości, ale wydaje się, że Bartusówna tak, jak bohaterka wiersza *Sierota*, została naznaczona starością w wieku młodzieńczym, gdyż jej młodości towarzyszyło nieustanne cierpienie, spowodowane śmiercią bliskich osób, nieszczęśliwą miłością, niemożnością zrealizowania swoich marzeń, problemami materialnymi i ciężką chorobą, doprowadzającą do śmierci w młodym wieku.

⁴⁵ Taż, *Do śmierci*, [w:] tamże, s. 79.

⁴⁶ M. Konopnicka, *Maria Bartusówna*, „Świt” 1885, nr 81, s. 116–117. Cyt. za: A. Brodzka, *dz. cyt.*, s. 362.

⁴⁷ Zob. J. Tomkowski, *dz. cyt.*, s. 216–217.

Joanna Jabłońska

**“WHY YOUTH DID NOT GIVE ME GOD, THE REED, LIGHT, WANTON?”
— SETTLEMENT LIFE IN THE WORKS OF MARIA BARTUSÓWNA**

Summary

The problems of youth and old age are important motives in the works of Maria Bartusówna. Youth, symbolising a time of joy, madness, carelessness, sometimes stupidity in the works of the deceased at the age of 31 years the poet is seen as a time of suffering, pessimism and doubt. Autumn, as old age is associated with sadness, despair, loneliness, pain and death. In a series of sonnets entitled *Prenuptial Thoughts* Bartusówna presented the internal conflict of a young girl. On one side there is a convention and the duty to ensure the material existence for himself and his mother. Among the values specific to the time of youth there are: freedom, love, happiness individual units. In both cycle of *Prenuptial Thoughts* and songs from volume *Poems* motives of youth and old age are interweaved. It seems that the poet was marked by the problem of the old age in adolescence, because of her youth accompanied by incessant suffering caused by the death of loved ones, unhappy love, the incapability to realise her dreams, financial problems and severe disease causing death at a young age.

Słowa kluczowe: rozrachunek, młodość, starość, smutek

Keywords: settlement, youth, old age, sadness

SYLWIA KĘPA*

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

**OBRAZ PENSJONARKI W LITERATURZE POPULARNEJ POCZĄTKU XX WIEKU
NA PODSTAWIE POWIEŚCI *PŁOMYK. Z PAMIĘTNIKA INSTYTUTKI* EUGENII ŻMIJEWSKIEJ**

Eugenia Żmijewska, publicystka współpracująca między innymi z „Bluszczem” i „Światem Kobiety” (dwoma ważnymi periodykami dla kobiet drugiej połowy XIX wieku), tłumaczka oraz powieściopisarka, zasłynęła przede wszystkim jako autorka trzech utworów o losach młodej Doli Żalińskiej, zwanej przez narratorkę „Płomykiem”. W skład trylogii weszły kolejno: *Płomyk. Z pamiętnika instytutki* (1907), *Dola* (1909) oraz *Serduszek* (1911).

W dziełach tych Żmijewska odwołała się przede wszystkim do tradycji powieści rozwojowej, zwanej także tendencyjną¹. Ta konwencja pełniła ważną rolę w literaturze XIX oraz XX wieku — przedstawiała bohatera jako jednostkę ewoluującą, dążącą do wewnętrznego doskonalenia się. Według ustaleń Tomasza Sobieraja², ten typ powieści koncentrował się na okresie młodości bohaterów. Autorzy uważali ów czas za najważniejszy etap w procesie kształtowania się człowieka. Wyrażał on również dylematy kultury modernistycznej, podkreślał niestabilność i zmienność młodzieńczych wyborów, poglądów oraz uczuć. Te charakterystyczne cechy powieści rozwojowej są także obecne w trylogii Żmijewskiej, która opisała losy swojej bohaterki od dzieciństwa, przez okres szkolny, aż po wiek dorastania i dojrzałości (próby usamodzielnienia się, małżeństwo). Autorka dużo uwagi poświęciła wewnętrznym przeżyciom bohaterki oraz jej zmaganiom z otaczającym światem, co pozwoliło na zbudowanie intrygującego obrazu młodej panny wkraczającej w dorosłość. W przedmowie do *Doli* Eliza Orzeszkowa³

* Sylwia Kępa — studentka II roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, recenzentka, współpracownik portalu Bookeriada.pl. Jej zainteresowania naukowe to literackie wizerunki kobiet w literaturze XIX wieku.

¹ Przed Żmijewską powieści tendencyjne tworzyły między innymi: Eliza Orzeszkowa (*Pan Graba, Maria*), Maria Szelińska (*Tak się często dzieje w świecie*), zaś pewne jej elementy są obecne w twórczości Bolesława Prusa (*Lalka, Emancypantki*). Zob. T. Sobieraj, *Fabuly i „światopogląd”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.

² T. Sobieraj, *dz. cyt.*, s. 48–94.

³ Sama Orzeszkowa w prywatnej korespondencji raczej negatywnie oceniała zdolności literackie Żmijewskiej. Zob. G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, Gdańsk 2000, s. 78.

podkreślała tendencyjny charakter powieści oraz fakt, że trylogia Żmijewskiej stanowi niejako reprezentatywny obraz całego pokolenia panien, których edukacja okazała się pobieżna, zaś jedynym celem ich egzystencji stało się znalezienie odpowiednio sytuowanego (towarzysko i/lub finansowo) męża bez uwzględnienia innych elementów ówczesnego życia:

Do czego która z temperamentu i wyobraźni największy uczuwa pociąg, to sobie o życiu wyobraża, w tym sobie cel zakłada, ku temu postępkę, myśli, marzenia swe obraca, ani wiedząc, ani przypuszczając, że obok i naokoło istnieje mnóstwo jeszcze innych elementów życia, że na ten najbardziej pożądaną trzeba czekać, zapracowywać i o niego walczyć, a nieraz i wywalczywszy, tracić, albo wyrzekać się go wypada⁴.

Jednocześnie Orzeszkowa we wstępie poddała surowej krytyce niemoralną postawę mężczyzn, wykorzystujących tego typu kobiety jako obiekty rozrywki. Skontrastowała także niewinność Doli z bezwzględnością otaczających ją ludzi. *Płomyk*, jako pierwsza część przygód dziewczyny, daje intrygujący obraz młodości oraz edukacji bohaterki, prowokuje też pytania o jakość tego wychowania oraz jego wpływ na dorosłe życie kobiety.

Wybór sposobu prowadzenia narracji nie był przypadkowym zabiegiem artystycznym. Mimo że wpisywał pierwszą część trylogii w chętnie eksploatowaną w XIX stuleciu tradycję powieści-diariuszy, pozwalał także na umiejętne wyeksponowanie istotnych elementów treściowych. Przede wszystkim umożliwiał czytelnikowi bezpośrednie wniknięcie w świat przeżyć Doli, utożsamienie się z bohaterką, a także pogłębienie warstwy psychologicznej dzieła, co było charakterystyczną cechą literatury okresu modernizmu⁵. Pozwolił również na zapewnienie pozorów autentyczności i prawdopodobieństwa przedstawionych wydarzeń oraz przeżyć (głównie za sprawą narracji pierwszoosobowej)⁶. Dla właściwego odczytania powieści równie ważne są uwarunkowania wynikające z XIX-wiecznej obyczajowości — panna nie powinna okazywać swoich uczuć oraz myśli. Sugerowały to również słowa głównej bohaterki, która w jasny sposób tłumaczyła potrzebę spisywania swoich przeżyć: „Ja tu chcę pisać wszystko, co widzę i myślę, a tego dzieciom nie wolno”⁷. Dziennik — zawierający najszybsze przemyślenia Doli, jej rozterki i nadzieje — stawał się więc jedynym powiernikiem obserwacji bohaterki, a być może także formą terapii oraz próbą poznania siebie: „Papier to lustro. Kiedy już utrwaliło się siebie na papierze, można jednym spojrzeniem nabrać dystansu [...]”⁸.

W młodzieńczym życiu panny Żalińskiej łatwo można wyodrębnić trzy zasadnicze etapy, które znacząco wpłynęły na rozwój bohaterki. Dwa pierwsze — dom rodzinny oraz Instytut Maryjski — to czas kształtowania się charakteru i poglądów dziewczyny;

⁴ E. Żmijewska, *Dola. Powieść*, z przedmową E. Orzeszkowej, Warszawa 1909, s. 7–8.

⁵ T. Sobieraj, *dz. cyt.*, s. 52.

⁶ A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1997, s. 61–62.

⁷ E. Żmijewska, *Płomyk. Z pamiętnika instytutki*, Łódź 1990, s. 7.

⁸ P. Lejeune, „*Drogi zeszycie...*”, „*drogi ekranie...*”. *O dziennikach osobistych*, Warszawa 2010, s. 40.

dają one także wgląd w ówczesny system wychowania młodych kobiet i przekazywane wartości. Trzeci etap — związany z opuszczeniem Instytutu oraz zawodem miłosnym — to bolesne zderzenie z rzeczywistością — w drugim tomie trylogii bohaterka podjęła próbę usamodzielnienia się (poprzez pracę w redakcji), a w ostatniej części przyjęła na siebie rolę żony, co również wywołało pewne nowe trudności.

Wychowanie w domu rodzinnym Doli opierało się przede wszystkim na ciągłej kontroli oraz dystansie pomiędzy matką i córką. A przecież już w 1871 roku pedagog Jan Papłoński⁹ zwracał uwagę na rolę, jaką w wychowaniu potomstwa odgrywa dobry przykład oraz wzmacnianie w dziecku pozytywnych cech. Również w jednym z odczytów podkreślał on konsekwentnie tę myśl:

Otóż miłość ułatwia wychowywanie, bo przez nią jesteśmy skłonni do ofiar, do pracy wielkiej i ciągłej, a wychowywanie to praca, praca podwójna, bo i nad dzieckiem, i nad sobą. Wymaga ono wielu umiejętności, taktu i panowania nad sobą samym; trzeba posiadać naukę rozwijania i kierowania umysłu i serca wychowawcą tak, iżby ten wszelkim powinnościom odpowiedział godnie; trzeba mu dać podstawę do wszechstronnego udoskonalenia się w przyszłości, kiedy już spod rodzicielskiej wyjdzie opieki¹⁰.

Niestety, matka¹¹ bohaterki powielala sposób, w jaki sama została wychowana, przez co bohaterka nie odczuwała jej troski czy miłości. Pani Żalińska praktycznie się nią nie interesowała i zawsze krytycznie wyrażała się o córcę: „Ta dziewczyna nikogo nie kocha, ma pociąg do złego towarzystwa, siedziałaby ciągle w garderobie”¹². Relacje te sprawiły, że bohaterka żyła w ciągłym lęku przed matką, rozpaczliwie chciała zasłużyć na jej miłość oraz uwagę. Niestety, taki sposób wychowania był w XIX wieku zjawiskiem częstym. Jak to skomentowała badaczka problemu, Agnieszka Lisak:

były to nie tyle świadome starania, co przyjęty od pokoleń model traktowania dziewczynek, [...] daleki od doskonałości. W wielu domach od córek wymagano ślepego posłuszeństwa, niezabierania głosu podczas spotkań, to jest w obecności starszych, zrezygnowania z własnych upodobań i zachcianek¹³.

Jej obserwacje potwierdzają słowa Małgorzaty Stawiak-Ososińskiej, która zaakcentowała rolę szacunku, jaki córka powinna okazywać rodzicom:

Zalecano dziewczętom, by okazywały rodzicom swoją wdzięczność, by jak najczęściej mówiły o uczuciach, jakimi darzą ojca i matkę, zapewniały ich o swoim przywiązaniu, oddaniu i miłości, starały się nie sprawiać im problemów i kłopotów [...]¹⁴.

⁹ J. Papłoński, *Zasady wychowania domowego: odczyt publiczny Jana Papłońskiego, dyrektora Warszawskiego Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych, mianu 5-go marca 1871 roku na korzyść Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności*, Warszawa 1871.

¹⁰ Tamże, s. 4.

¹¹ Lepsze kontakty łączyła bohaterkę jedynie z ojcem, który okazuje jej czułość oraz zrozumienie.

¹² E. Żmijewska, *Płomyk. Z pamiętnika instytutki*, s. 12.

¹³ A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 25–26.

¹⁴ M. Stawiak-Ososińska, *Ponętna, uległa, akurtna... Ideal i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku (w świetle ówczesnych poradników)*, Kraków 2009, s. 198.

Model wychowania¹⁵, który nakazywał dziewczętom bezwzględne posłuszeństwo oraz nie prowadził do zażyłych kontaktów między matką i córką, przyczynił się do tego, że Dola nie otrzymała wsparcia od swej matki. To ona mogłaby pokierować rozwojem intelektualnym córki. Bohaterka potrafiła przede wszystkim dobrze zaprezentować się w towarzystwie i prowadzić lekkie rozmowy. Niestety, nic ponadto.

Na tym nie skończyło się domowe wychowanie panny Żalińskiej. Drugim jego ważnym aspektem był jej system wartości oraz brak przygotowania do obowiązków żony i gospodyni. Warto bowiem zauważyć, że kobiety związane z ówczesnym ruchem emancypacyjnym akcentowały rolę praktycznego sposobu edukowania przyszłych żon oraz matek¹⁶. Wspominany już Papłoński zauważył doniosłość takiego utylitarного wychowania:

Dopełnić ją [...] należy dalszą nauką do życia praktycznego zastosowaną, a cel ten osiągnąć można przez czytanie stosownych książek, przez zaznajomienie się z tymi wiadomościami, które w dalszym życiu przydać się im mogą¹⁷.

Celem było także „lepsze zrozumienie samej siebie”¹⁸. I w tej kwestii sposób wychowywania bohaterki powieści Żmijewskiej zaprzeczał słusznym postulatom, gdyż nie była ona uczona jakichkolwiek praktycznych umiejętności. Jej edukacja ograniczyła się zaledwie do lekcji muzyki pod okiem nie lubianej, krzykliwej panny Olimpii oraz do wysłuchiwania opowieści guwernantki, *mademoiselle* Alice, o jej zalotnikach. Nic zatem dziwnego, że Dola nabrała mętnych poglądów na temat małżeństwa oraz miłości, a także lekkomyślnie podchodziła do prozy życia — troska o codzienne potrzeby była jej czymś obcym i niezrozumiałym. Taką mentalność wzmacniała u bohaterki lektura licznych romansów oraz wypowiedzi służby: „Dola stworzona na wielką panią [...] bo to i rozumna, i ładna, i dobrze urodzona, i będzie miała posag”¹⁹. Co ciekawe, kontakty ze służącymi nie przyczyniały się do uświadomienia bohaterki w jakichkolwiek kwestiach obyczajowych (np. kontaktach damsko-męskich). W XIX wieku często właśnie bowiem służba wprowadzała nieświadome dziewczęta w świat relacji między kobietą a mężczyzną.

Dola była więc niejako przygotowywana do roli typowej wówczas bywalczyni salonów, która ostatecznie stała się przedmiotem ostrej krytyki:

Bohaterką negatywną dyskursu emancypacyjnego stała się w latach 40. XIX wieku lalka salonowa. Krytyka lalek salonowych nie dotyczyła konkretnych kobiet, lecz celu zabiegów wychowawczych apro-

¹⁵ Więcej o tradycyjnym modelu wychowania w: A. Pachocka, *Dzieciństwo w dworze szlacheckim w I połowie XIX wieku*, Kraków 2009, s. 20–28.

¹⁶ Dowodem na potwierdzenie tej tezy są pisma Klementyny z Tańskich Hoffmanowej lub Elizy Orzeszkowej (*Kilka słów o kobietach*).

¹⁷ J. Papłoński, *dz. cyt.*, s. 11.

¹⁸ S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskursu emancypacyjnego w Polsce*, Kraków 2009, s. 25–26.

¹⁹ E. Żmijewska *Płomyk. Z pamiętnika instytucji*, s. 14.

bowanego w salonach. Lalki salonowe to istoty niesamodzielne. Nie poruszają się same, trzeba nimi z zewnątrz sterować²⁰.

Jej główną, jedyną wręcz, ambicją miało stać się znalezienie zamożnego męża, który będzie spełniał zachcianki swej oblubienicy, zapewniał jej beztroskie życie na odpowiednim poziomie. W XIX wieku nie było to zachowanie odosobnione, stanowiło pewną normę:

Panny roily sobie przystojnych młodzieńców we frakach i kremowych rękawiczkach, a następnie upajały się tymi marzeniami na widok pierwszego lepszego nieudacznika²¹.

Oczywiście, kwestia małżeństwa wiązała się także z ucieczką spod kurateli rodziców, zwalczaniem nudy, lekturą romansów, które przyczyniały się do rozbudzania wygórowanych oczekiwań pań na wydaniu, lub chęcią popisywania się na salonach i otrzymywania nowych sukien oraz ozdób. Po trosze te wszystkie czynniki wpływały na motywację panny Żalińskiej. Miłość urosła w jej świadomości do rangi najważniejszego marzenia i celu w życiu młodej dziewczyny, została poddana idealizacji oraz infantylnizacji. Obraz miłości w zapiskach bohaterki niewiele miał wspólnego z prawdziwym uczuciem, zdefiniowanym chociażby przez Platona, Arystotelesa czy św. Augustyna, którzy zwracali uwagę na jej wymiar duchowy. Również we wspomnianym wstępie do *Doli* pojawiły się uwagi na ten temat. Orzeszkowa przenikliwie scharakteryzowała obraz miłości w umyśle dziewczyny:

Gdybyż choć o tej miłości, która stanowi jedyny przedmiot jej myśli i marzeń, żądz i dążeń, posiadała wyobrażenie choć trochę do rzeczywistości zbliżone. Ale gdzie tam! Wie o niej tyle, co ślepy o kolorach. Czuje tylko w samej sobie jej płomienny i bezustanny oddech, ale o samej jej istocie, o jej różnych wartościach gatunkowych, o kolejach i bezdrożach, na które prowadzi, nie wie nic²².

W przypadku bohaterki owa miłość faktycznie ograniczała się głównie do uczuć niepgłębionych, takich jak przelotna fascynacja i adorowanie — za nimi zaś nie kryło się nic więcej, co potwierdzałoby dojrzałe podejście do tego uczucia. Trudno jednak wymagać większego rozsądku od Doli, która praktycznie przez całe swoje życie pozostawała pod ścisłą kuratelą — najpierw rodziców, w Instytucie, potem zaś w związku małżeńskim. Temat miłości ujawnił także niewiedzę bohaterki w sferze seksualnej, stanowiącej swoiste tabu:

[...] kobiety obowiązywała niewiedza dotycząca ciała. Wiedza o własnym ciele i jego funkcjach nie przystawała kobiecie. Nie wypadało wiedzieć o tym zbyt wiele. W szczególności nie wypadało pannie na wydaniu wiedzieć, skąd się biorą dzieci, ani mężatce wypowiadać się na temat *ars amandi*²³.

²⁰ S. Walczewska, *dz. cyt.*, s. 23.

²¹ A. Lisak, *dz. cyt.*, s. 15.

²² E. Żmijewska, *Dola. Powieść*, s. 9.

²³ S. Walczewska, *dz. cyt.*, s. 22.

Z tej przyczyny zaskoczenie Doli budził fakt, że kobieta niezamężna może mieć dziecko. Również kolejne sytuacje, już w Instytucie, pokazały niewiedzę bohaterki w kwestii spraw męsko-damskich, choć jednocześnie powoli ożywał w niej erotyzm, jako naturalna konsekwencja spotkań z młodym mężczyzną — panem Kazimierzem. Jego obecność budziła bowiem w Doli zupełnie nowe uczucia i wrażenia, do tej pory jej obce: oszołomienie, dreszcze i brak tchu w piersi.

Wychowanie domowe dziewczyny tym samym ilustruje tradycyjny model edukacji, który negatywnie wpływał na przystosowanie panien do dorosłego życia, gdyż prowadził do ich uzależnienia od współmałżonka. Nic dziwnego, że zamiast przygotować bohaterkę do obowiązków pani domu i rozwijać w niej zaradność, odpowiedzialność czy zdrowy rozsądek — rozbudzał jej egzaltację oraz naiwne, pozbawione krytycyzmu spojrzenie na otaczającą rzeczywistość.

Tak ukształtowana panna Żalińska wkroczyła do Instytutu Maryjskiego, który stanowił miejsce edukacji dla Polek oraz Rosjanek zarówno szlacheckiego pochodzenia, jak i dziewczyn z uboższych sfer. Program Instytutu był dość ambitny, opierał się na takich przedmiotach, jak: język francuski, literatura, kaligrafia, fizyka; duży nacisk kładło się również na naukę języka rosyjskiego, co wynikało z antypolskiego charakteru tej placówki, gdzie faworyzowało się uczennice znające dobrze ten język i same Rosjanki.

Dziewczyna uczestniczyła także w lekcjach religii. Według Stawiak-Ososińskiej, takie zajęcia pełniły ważną funkcję w procesie kształtowania przyszłych żon oraz matek:

Duży nacisk kładziono także na wychowanie moralne, oparte na wskazaniach religii chrześcijańskiej. Wychowankom wpajano zasady wiary i kształtowano u nich prawdomówność, cierpliwość, szacunek i miłość bliźniego [...] ²⁴.

Mimo tak bogatego i różnorodnego programu nauczania Dola — ze względu na swój marzycielski charakter — miała niewielki pożytek z prowadzonych w Instytucie zajęć. Nauczyciele oraz damy klasowe przedstawieni zostali przez Żmijewską w negatywny sposób. Nie budzili większej sympatii ze względu na dość oschłe — lub wręcz niesprawiedliwe — traktowanie podopiecznych, faworyzowanie konkretnych dziewcząt, prowokowanie między nimi podziałów. Jedyny wyjątek w tym gronie stanowiła panna Agata — Polka o patriotycznych poglądach, traktująca je sprawiedliwie, z szorstką sympatią. Ostatecznie stała się ona obiektem uwielbienia panny Żalińskiej.

Najciekawszymi kwestiami, które wyszły na jaw w czasie pobytu Doli w Instytucie, były relacje dziewcząt z przełożonymi oraz pozostałymi koleżankami. Przede wszystkim uczennice znowu podlegały kontroli ze strony dam klasowych, które pilnowały ich na każdym kroku, dbały o przyzwoite zachowanie i wykorzystania nawyki uznawane za naganne. Niemniej istotne było także posłuszeństwo oraz uległość wobec przełożonych, dziewczęta ponownie więc były uzależnione od otoczenia, pozbawione jakiejkolwiek samodzielności oraz możliwości wyrażania własnych poglądów na życie. Dola pisała w dzienniku: „Nieraz myślę, że nie ma większego nieszczęścia, jak być

²⁴ M. Stawiak-Ososińska, *dz. cyt.*, s. 55.

małoletnią, bo się jest oddaną na łaskę i niełaskę nie tylko rodziców, ale i nauczycieli i dam klasowych²⁵. Utwierdzało ją to w braku umiejętności wyrażania własnej opinii oraz w bierności.

Na wzajemne kontakty dziewcząt silny wpływ miała także ich pozycja społeczna. Nawet na początku XX wieku odgrywała ona znaczącą rolę. W popularnym poradniku dotyczącym wychowania z tego okresu można przeczytać:

Dobłą reputację nabywa się przez umiejętne zachowanie się w społeczeństwie i przez wybór znajomości. [...] Dlatego też bardzo ważną jest rzeczą dla wszystkich w ogólności zawierać bliższe stosunki z ludźmi szlachetnymi i dobrze wychowanymi, dla młodych zaś panien z rówieśniczkami swojej sfery i możliwie wypróbowanego charakteru²⁶.

Pogląd ten autor uzasadnił głębokimi różnicami, które w przyszłości mogły zaowocować brakiem porozumienia między dawnymi przyjaciółkami. Równie ważny był także pozytywny wpływ przyjaźni na kształtowanie dobrych skłonności lub postaw.

W świecie wykreowanym przez Żmijewską pozycja społeczna stanowiła temat komentarzy, plotek oraz rywalizacji wśród uczennic, budziła także niezdrową próżność. Świetną ilustracją takiej mentalności była zmiana nastawienia dziewcząt do Doli, gdy wyszło na jaw, że jej ojciec był właścicielem kilku wsi; stały się dla niej życzliwe, zaczęły ją szanować. Trzeba jednakże oddać Doli sprawiedliwość, gdyż, w przeciwieństwie do większości pozostałych dziewcząt, nie wykorzystywała swojej pozycji społecznej; nie budziła ona w dziewczynie pychy czy niezdrowej dumy. Jej koleżanki natomiast również baczny okiem obserwowały, jakie osoby odwiedzały inne pensjonarki. Niski status społeczny gościa powodował kąśliwe komentarze oraz złośliwości. Taki ostracyzm dotyczył także jedną z koleżanek Doli, Natalię — zdolną dziewczynę z tak zwanych niższych sfer: „W ogóle nauczyciele jej nie lubią, a wszyscy ją lekceważą, bo jest bezpłatna i bardzo uboga²⁷. Ona, w przeciwieństwie do tytułowej bohaterki, doskonale rozumiała mechanizmy swojego wykluczenia: „Bo wiedzą, że twoi rodzice bogaci, że mieszkają w pięknym domu, mają konie cugowe, karety, powozy, pannę służącą, klucznice, lokajów w liberii z herbami²⁸. Przy tym znosiła swój los z niezwykłą godnością oraz szlachetnością.

Oprócz kontroli i statusu społecznego, w czasie pobytu w Instytucie, na pierwszy plan wysunęły się ponownie refleksje na temat miłości. Dola doszła do wniosku:

Ja już jestem zupełnie dorosłą — sercowo — mogłabym nawet wyjść za mąż... Żeby to już dobrać do lat szesnastu. Nic mnie na świecie nie zajmuje oprócz miłości — ani geografia, ani geometria, ani fizyka²⁹.

²⁵ E. Żmijewska, *Płomyk. Z pamiętnika instytucji*, s. 20–21.

²⁶ B. Londyński, *Panna dorosła w rodzinie i społeczeństwie. Podręcznik życia praktycznego dla dziewcząt polskich wszelkich stanów, opracowany na podstawie licznych źródeł swoich i obcych*, Warszawa 1905, s. 55–56.

²⁷ E. Żmijewska, *Płomyk. Z pamiętnika instytucji*, s. 21.

²⁸ Tamże, s. 27.

²⁹ Tamże, s. 30.

Wręcz przeciwnie: wybujała osobowość dziewczyny kazała jej marzyć naiwnie o romantycznym, namiętnym uczuciu. „Miłością” obdarzyła więc pewnego „prawdziwego poeę”, a status artysty dodał mu uroku tajemnicy w oczach bohaterki. Dodatkowo jej niedojrzałość podkreśliło niezrozumienie komentarza pod jej adresem: „Pikantna mała”³⁰. Owładnięta romantycznymi lekturami i przekonana o radościach płynących z zamążpójścia uosabiała postawę wielu ówczesnych dziewcząt, dla których małżeństwo miało być rozwiązaniem wszystkich problemów³¹.

Dola uważała, że była gotowa do małżeństwa, ale jednocześnie nie rozumiała elementarnych spraw w kontaktach damsko-męskich. Kiedy wychodziła samotnie na nocny spacer do ogrodu, nie wiedziała, dlaczego padały pytania o to, z kim była, co prowadziło do komicznej sceny przypominającej policyjne dochodzenie i prowokuje bohaterkę do naiwnych rozważań: „Nie rozumiem: na co ja jestem za głupia? Bo, że niosłam gałęzie, to istotnie wielka głupota”³².

Z bujną uczuciowością Doli wiązała się także pewnego rodzaju teatralność, egzaltacja. Z tej przyczyny panna Żalińska przykładowo kochała „na śmierć”, odmawiała spożywania pokarmów, by w ten sposób uzewnętrznić swoje wielkie cierpienie, czy też wielkim uczuciem obdarzała swoją opiekunkę, pannę Agatę. Jednocześnie wszystko traktowała nazbyt poważnie, z dziecięcą naiwnością, która w przyszłości przysporzyła jej jeszcze wiele problemów.

Edukacja Doli urywała się w momencie, gdy odmówiła deklamowania wiersza w języku rosyjskim³³. Efektem wychowania domowego oraz pobytu w Instytucie stały się nieporozumienia, wynikające z niewiedzy dziewczyny o realiach życia codziennego. Z tej przyczyny została ona później posądzona o bycie utrzymanką. Również traktowanie erotyki jako tabu sprawiło, że dziewczyna miała trudności z budzącą się kobiecością³⁴. Jednak Żmijewska nie przedstawiła jej w jednowymiarowy sposób — mimo braków w wykształceniu bohaterka podjęła pracę w redakcji, starała się samodzielnie utrzymać oraz doskonalić ducha poprzez pracę nad swoim charakterem. Te próby przyniosły różne efekty, trzeba jednak docenić zabiegi dziewczyny, która gorąco starała się nadrobić brak przystosowania do życia. Nie mniej wymowne jest także zakończenie trylogii sceną odsłonięcia pomnika Mickiewicza — wiąże się ono

³⁰ Tamże, s.25.

³¹ Ciekawą i bardzo wnikliwą analizę kwestii małżeństwa można znaleźć w zbiorze prac na ten temat: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, Warszawa 2004.

³² E. Żmijewska, *Plomyk. Z Pamiętnika Instytutki*, s. 47.

³³ Miała to być prowokacja, która przyniosłaby wstyd Doli — jako Polce oraz familiantce. Recytacja stałaby się również symbolem poddania zaborcy.

³⁴ Wątek ten pojawia się w drugim tomie trylogii, *Doli*. Bohaterka składa wizyty lekarzowi, który uważa, że przyczyną jej złego samopoczucia oraz poważnych problemów zdrowotnych jest stan panieński, a co za tym idzie — brak życia seksualnego.

z wątkami patriotycznymi³⁵ subtelnie zarysowanymi w całej powieści, ale także może stanowić zapowiedź wstąpienia bohaterki na drogę cnoty.

W ten sposób Żmijewska stworzyła wyrazisty portret młodej panny, która w pewnym momencie postanowiła zawalczyć o odrobinę niezależności. Dola stała się jednak ofiarą przede wszystkim nieskutecznego modelu edukacji domowej — nie przygotował on jej do samodzielnego życia, nie rozwinął w niej niezbędnych umiejętności praktycznych. Również edukacja na pensji nie przyczyniła się w znaczący sposób do rozwoju intelektualnego młodej, naiwnej dziewczyny, która nie zdobyła wystarczającej wiedzy na temat otaczającej ją rzeczywistości. Wręcz przeciwnie: ośrodek edukacji stał się miejscem rywalizacji pensjonarek oraz postępującej rusyfikacji. Tym samym przeżycia panny Żalińskiej w pewien sposób odzwierciedliły losy wielu młodych dziewcząt — stworzonych do brylowania na salonach, nieprzystosowanych zaś do codziennego życia oraz jego wyzwań.

Sylvia Kępa

THE IMAGE OF A SCHOOLGIRL IN POPULAR LITERATURE OF THE BEGINNING OF XX CENTURY
ON THE EXAMPLE OF *PŁOMYK. Z PAMIĘTNIKA INSTYTUTKI* NOVEL BY EUGENIA ŻMIJEWSKA

Summary

The aim of this paper is to present the character and mentality of adolescent girl from a family of landowners, on the example of the heroine of a novel *Płomyk. Z pamiętnika instytucji* of 1907, originating from the mainstream of so-called 'trivial' literature. This novel (in the form of a diary) could be regarded as an interesting example to follow, set in the second half of the 20th century patterns of realistic positivist prose. Eugenia Żmijewska, the author of that piece, on one hand, refers to the positivist model under the sign of Orzeszkowa and Sienkiewicz, on the other hand, Żmijewska deftly combines the aesthetics of the novel with a plot of schoolgirl.

The result of this syncretism is the character of Dola Żalińska. In the personality of that heroine — passing a difficult period of adolescence — interweave and collide patterns of landowner education, strict school education and dilemmas of adolescence. This paper will pose a question of parallels between literary portrait of young lady and cultural image of schoolgirl raised in the late 19th and early 20th century.

Słowa kluczowe: powieść, literatura popularna, dorastanie

Keywords: popular literature, adolescence

³⁵ Wątki patriotyczne są zaledwie zasygnalizowane przez Żmijewską. Przykładowo młodzianka Dola staje się obiektem uczuć rosyjskiego żołnierza, jednak, co sugeruje autorka, jego pochodzenie wyklucza możliwość związku. Z kolei w Instytucji, gdy uczennice zostają zmuszone do posługiwania się wyłącznie językiem rosyjskim oraz francuskim, w tajemnicy wymieniają się kartkami z polską poezją.

ANNA KAŻMIERSKA*
Uniwersytet Łódzki

KOBIETA U PROGU ŻYCIA. DOJRZEWANIE DO MIŁOŚCI, SEKSUALNOŚCI, PRZYJAŹNI W *KOBIETACH* ZOFII NAŁKOWSKIEJ

LITERACKOŚĆ *DZIENNIKÓW*, AUTOBIOGRAFIZM LITERATURY

Powieść, której dotyczyć będą niniejsze rozważania, została napisana przez Zofię Nałkowską (1884–1954) u progu jej drogi twórczej. Pierwsza część utworu, zatytułowana *Lodowe pola*, powstała najpewniej w drugiej połowie 1903 roku i wkrótce zaczęła się ukazywać we fragmentach w „Prawdzie” Aleksandra Świętochowskiego (numery 5–13, rok 1904). W tym czasie pisarka przygotowała dwie kolejne części i postarała się o wydanie całości w 1906 roku pod wspólnym tytułem *Kobiety*.

Debiutancka powieść Nałkowskiej (wcześniej Nałkowska pisała i publikowała tylko modernistyczne wiersze w pismach warszawskich i krakowskich¹) to „pamiętnik okresu dojrzewania”², utwór o etapie samopoznania i dojrzewania umysłu, pisany o kobiecie, przez kobietę, z kobiecego punktu widzenia. Krytycy w głównej bohaterce powieści, Jance Dernowiczównie dopatrywali się cech samej artystki. Zbieżność doświadczeń Janki oraz jej powieściowej przyjaciółki z umysłowymi, duchowymi problemami i perypetiami młodej pisarki sprawiła, że uznano, iż Nałkowska w *Kobietach* stworzyła literacki obraz samej siebie³. Przepuszczenie to niejako potwierdza wypowiedź samej pisarki:

[...] określiłabym siebie jako realistkę w oddawaniu zdarzeń życia psychicznego. Nie wymyślam nic, nie wyobrażam sobie — tylko układam we wzory szczegóły zawsze tych psychicznych **własnych** [wyróżnienie — A. K.] przeżyć⁴.

* Anna Kaźmierska — absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Na co dzień łączy pasję literaturoznawczą z pracą w agencji reklamowej, gdzie zajmuje się mediami społecznościowymi. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury końca XIX wieku i koncentrują się przede wszystkim na zjawisku dandyzmu (temu zagadnieniu poświęciła swoje prace dyplomowe). Owocem jej literackich zainteresowań są dwie publikacje w tomach pokonferencyjnych: *Śmierć upoetyczniona — literackie obrazy śmierci samobójczych oraz Wstręt wobec życia, wstręt wobec śmierci. Rozważania wokół „Śmierci. Studium” Ignacego Dąbrowskiego*.

¹ H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011, s. 71.

² Tamże.

³ Takie opinie wyrażał m.in. J. Dąbrowski, *Nowe książki*, „Robotnik” 1927, nr 113, [br. nr. s.]; cyt. za: E. Pieńkowska, *Zofia Nałkowska*, Warszawa 1975, s. 15.

⁴ E. Pieńkowska, *dz. cyt.*, s. 15.

W opinii kilkunastoletniej Nałkowskiej pisanie *Dzienników*, dokumentowanie codzienności to sposób opowiadania o życiu. Nałkowska była świadoma, jak silnie literatura uobecniała się w jej życiu, jak wielkie znaczenie miała perspektywa artystyczna w odbieraniu wrażeń dnia codziennego. Mimo to była przekonana, że w dziennikach nie ma literatury. Nałkowska stwierdziła: „O ile żyję literacko, o tyle piszę ten dziennik, żyjąc”⁵. Pamiętnikarskie „pisanie” to szansa na spontaniczny zapis chwil. Wydaje się więc, że dla autorki *Granicy* literatura to twór kompletny, dopełniony, dziennik zaś dawał większą swobodę, pozwalał utrwalić swoistą „nieidealność” codzienności, miał raczej formę szkicu, notatki.

Nałkowska nie uważała się za literatkę, która potrafiłaby pisać powieści i nowele. Wydawała się pewna, że pomimo czytania nigdy nie nabierze wykształcenia literackiego i nie stanie się kreatorką światów fikcyjnych⁶. Szybko okazało się jednak, że paradoks Wilde’a, mówiący o mimetycznej funkcji życia wobec sztuki, dotyczył także autorki *Kobiet*. Odżegnując się od tworzenia literatury, skupiając się na zapisie prawdziwego życia w *Dziennikach*, pisarka realizowała potrzebę artyzmu, udowodniła wrażliwość na sztukę w codzienności, a tym samym nieświadomie, transponując czyścą codzienność na karty dziennika, tworzyła sztukę. *Dzienniki* to nie tylko pamiętnik, w którym Nałkowska-pisarka dokumentowała to, co przeżywała Nałkowska jako kobieta, człowiek, twórca, córka, narzeczona. Choć sama artystka chciała postrzegać swój dziennik jako zapis codzienności, współcześni czytelnicy i badacze akcentują dipolowy charakter twórczości pamiętnikarskiej pisarki. Hanna Kirchner zauważyła, i uwaga ta wydaje się jak najbardziej uzasadniona, że „diarystyka Nałkowskiej ma [...] byt podwójny: archiwum życia i potoku prozy artystycznej”⁷.

Ten binarny charakter *Dzienników* (a właściwie — życia i literatury w ogóle) stopniowo uświadamiała sobie także autorka. Jej poglądy stopniowo uległy zmianie — w sierpniu 1903 roku Nałkowska stwierdziła, że dziennik staje się dla niej „bezużyteczny”⁸. Pisarka dopuściła do głosu swoją tożsamość jako prozatkorki i doszła do wniosku, że chce tworzyć literaturę⁹.

Powiązanie z *Dziennikami* stanowiło punkt wyjścia do późniejszej drogi twórczej pisarki, a szczególnie początków kształtowania się Zofii jako literatki. Jak pisała Hanna Kirchner, zapewne wkrótce po owym oświadczeniu o woli i mocy pisania powieści i nowel, czyli tego, czego chciała tak uniknąć, patrząc na wysiłek naukowy ojca i do czego z początku się nie poczuwała, Nałkowska przystąpiła do pisania *Lodowych*

⁵ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*, wstęp i opracowanie H. Kirchner, t. 1, Warszawa 1975, s. 196.

⁶ H. Kirchner, *Wstęp*, [w:] Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*, t. 1, Warszawa 1975, s. 7.

⁷ H. Kirchner, *Wstęp. Szkic sangwiną*, [w:] *taż*, *Nałkowska albo...*, Warszawa 2011, s. 8.

⁸ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*, s. 348.

⁹ Szczegółowo ten proces samouświadamienia Nałkowskiej opisała Hanna Kirchner we wstępie, ale ze względu na to, że *Dzienniki* stanowią jedynie punkt wyjścia do rozważań o powieści *Kobiety*, w tym miejscu nie zostaną przywołane czynniki, jakie się na ten proces złożyły. Odesłać można jedynie do fragmentu: H. Kirchner, *Wstęp*, s. 7.

pól, pierwszej części debiutanckiej powieści *Kobiety*. Powieści, w której we wszystkich trzech częściach pojawiły się przetworzenia przeżyć, postaci, aforyzmów i motywów z życia codziennego, przedstawionych w pierwszym tomie *Dzienników*. Ten autobiografizm jest niezwykle istotny, wpływał bowiem bezpośrednio na kształt utworu oraz na „proces krystalizowania się osobowości”¹⁰ pisarki. Przez badaczki ten autobiografizm jest różnorodnie interpretowany. We wstępie do *Dzienników* Hanna Kirchner napisała o autobiografizmie „przylapanym na gorącym uczynku”¹¹, zaś Grażyna Borkowska we wstępie do powieści *Kobiety* nazwała go dyskretnym¹². Na tę wątpliwość częściowo zdaje się odpowiadać sama autorka, pisząc w liście do Zofii Villaume, że w powieści *Kobiety* „jest [...] dużo — prawie wszystko ze mnie, to, co ostatnio przeżyłam”¹³. Wydaje się więc, że obydwie badaczki mają rację. Bowiem sygnały autobiograficzne w powieści z 1906 roku dają się wyraźnie wychwycić. Nie tyle jednak sami je „przylapujemy na gorącym uczynku”, co autorka chciała, byśmy je zauważyli i cieszyli się radością odkrywcy penetrującego nieznane lądy (gra z odbiorcami? — Nałkowska była znana ze swojego poczucia humoru). Jednocześnie słusznie Borkowska zdefiniowała autobiografizm powieściopisarstwa Nałkowskiej (zwłaszcza w kontekście *Kobiet*) jako dyskretny. Przyjąć należy, że badaczka, używając tego sformułowania, nie miała na myśli liczby śladów autobiograficznych, lecz formę, w jakiej zostały przedstawione. Proza Nałkowskiej nie ma bowiem znamion narzucającego się ekshibicjonizmu, jaskrawego odkrywania sekretów intymności — śladów autobiograficznych jest wiele, ale są subtelnie, twórczo opracowane. Ta interferencja akcentuje piękno związku literatury i życia.

Kontekst *Dzienników* jest istotny ze względu na sposób kształtowania przez Nałkowską materiału twórczego, formowania z niego zdarzeń, sytuacji, postaci, opisywania przeżyć. Kirchner we wstępie do *Dzienników* Zofii Nałkowskiej¹⁴ tak określiła walory pamiętnikarskiej twórczości autorki:

Wszystko tu dopiero się staje, jeszcze nienazwane, domagające się świadomości, utrwalone *in statu nascendi*. Oto ten walor dziennika, któremu nie sprostą żadna relacja pamiętnikarska, narzucająca przeżytemu strukturę doświadczenia, wyboru i dystansu¹⁵.

Nałkowska w *Dziennikach* dopiero się stawiała — jako pisarka, kobieta, odbiorca sztuki. Doskonale to bycie *in statu nascendi* zostało ukazane także w powieści *Kobiety*. Wspomniane przekonanie, że literatura to synonim kompletności zaczęło się stopniowo rozmywać i dla samej Nałkowskiej płynne stały się pojęcia „skończoności” — nie

¹⁰ H. Kirchner, *Wstęp*, s. 8.

¹¹ Tamże.

¹² G. Borkowska, *Imperatyw miłości*, [w:] Z. Nałkowska, *Kobiety*, Warszawa 2010, s. 5.

¹³ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899-1905*, s. 349.

¹⁴ H. Kirchner, *Wstęp*, s. 5–13.

¹⁵ Tamże, s. 6.

tylę samego utworu, stanowiącego pewną zamkniętą całość, ustaloną kompozycję, ale postaci, ich psychiki, codziennych doświadczeń oraz inspirującego charakteru dzieła, które może stać się odniesieniem do dalszej twórczości.

Ponieważ tom pierwszy *Dzienników* obrazuje proces dojrzewania młodej kobiety — do życia, twórczości, tworzenia więzi międzyludzkich i wykształcania się światopoglądu, stanowi on istotny punkt odniesienia dla niniejszej analizy powieści *Kobiety*, będąc zapisem dorastania Janki Dernowiczówny (kobiety takiej jak Nałkowska) i pozostałych bohaterek powieści¹⁶ — do miłości, seksualności, przyjaźni, *ergo* do życia.

INTELEKTUALNY MIKROKOSMOS NAŁKOWSKIEJ

Zofia Nałkowska urodziła się 10 listopada 1884 roku w Warszawie. Taka informacja znajduje się w *Dziennikach*. Kwestia ta nie jest jednak tak oczywista, gdyż istnieje wiele dat informujących o czasie przyjścia na świat pisarki przełomu XIX i XX wieku. Ale nie tylko wielość i różnorodność informacji w źródłach staje się przeszkodą w określeniu właściwej daty urodzenia autorki. Trudności nastrocza także wrodzone poczucie humoru samej pisarki, która na pytanie o datę urodzenia podobno odpowiedziała: „Moi drodzy, wszystkie są fałszywe”¹⁷.

Pisarka dorastała w domu inteligentkim, „od dziecka otoczona pisaniem”¹⁸. Ojciec, Wacław Nałkowski, był pedagogiem, wybitnym uczonym z zakresu geografii, geologii, antropologii, historii ziemi. Jego publikacje przyczyniły się do stworzenia podwalin geografii jako dyscypliny naukowej. Wizerunek ojca, jaki wyłania się ze źródeł pochodzących z przełomu XIX i XX wieku (nie tylko autorstwa Nałkowskiej), to obraz człowieka zawsze skupionego na pracy, pełnego poświęcenia, żyjącego w izolacji, codziennie zmagającego się z wyczerpującą pracą duchową „w chorobie i niedostatku”¹⁹. Zarówno ojciec Nałkowskiej, jak i matka, Anna (z domu Szafranek) poświęcali się pracy naukowej. Anna Nałkowska była autorką monografii i podręczników z zakresu geografii powszechnej, wykładowczynią słynnego „Uniwersytetu Latającego”²⁰. Cała

¹⁶ Tytuł powieści oraz kolejne epizody dzieła *Kobiety* prezentują wielość miłosnych doświadczeń kilku postaci kobiecych. Jednakże w przekonaniu Kirchner (H. Kirchner, *Nałkowska...*, s. 63) to nie fabuła jest najistotniejsza — wszystkie wydarzenia są bowiem pretekstem do debaty nad sytuacją kobiety. Zagadnienie młodości i dojrzewania kobiety jest tematem niniejszego studium, jednak, ze względu na ograniczone rozmiary publikacji, analiza dotyczyć będzie przede wszystkim postaci Janki Dernowiczówny, zaś kwestię dojrzewania innych bohaterek potraktuje się marginalnie.

¹⁷ Na podstawie: E. Pieńkowska, *dz. cyt.*, s. 7. Tę informację podaje także Jan Brudnicki, jednakże w jego opinii, Nałkowska odpowiedziała, że wszystkie daty są prawdziwe (J. Brudnicki, *Zofia Nałkowska 1884–1954*, Warszawa 1969, s. 11). Kirchner we wspomnianej już biografii Nałkowskiej podała jedynie datę 10 XI 1884 roku jako datę urodzenia pisarki.

¹⁸ J. Brudnicki, *dz. cyt.*, s. 14.

¹⁹ H. Kirchner, *Wstęp*, s. 12.

²⁰ Uniwersytet Latający — tajna instytucja kształcenia wyższego, nazwana tak od ciągle zmienianych lokali w prywatnych mieszkaniach, w których odbywały się zajęcia; działająca w Królestwie Polskim od 1885 do 1905 roku, kiedy to przekształciła się w oficjalnie działające Towarzystwo Kursów Naukowych.

rodzina była zaangażowana w pracę umysłową rodziców²¹ — siostry, Zosia i Hanna pisały pod ojcowskie dyktando (zwłaszcza wtedy, gdy Nałkowski zaczął cierpieć na chorobę oczu), uzupełniały indeksy i spisy ilustracji, pomagały mu w porządkowaniu pracy. Dom Nałkowskich to środowisko, w którym najbardziej cenionymi wartościami były patriotyzm, umiłowanie nauki i postępu oraz szacunek wobec odmienności poglądów, swobody myślenia. Wiele można by napisać o tym, w jaki sposób atmosfera domu rodzinnego wpłynęła na postać Nałkowskiej jako kobiety, myślicielki i pisarki. Fakt, iż dla matki powieściopisarki istotne było wychowanie dzieci w otoczeniu wolnym od restrykcji i więzów konwenansów, nie pozostał bez wpływu na transgresywną osobowość pisarki. Transgresywną, czyli gotową do poszerzania horyzontów — intelektualnych, emocjonalnych, a przede wszystkim płciowych, przekraczania granic płci i płciowości, otwartego mówienia o seksualności i kulturowym obrazie płci, co uwidoczniło się szczególnie w podejmowanych przez główną bohaterkę powieści *Kobiety* próbach (re)definiowania cech typowych dla danej płci²².

Światopogląd autorki ukształtowała także osobowość ojca — od zniechęcenia i odrazy wobec ojcowskiej izolacji w pracy naukowej Nałkowska ewoluowała do podziwu, szacunku wobec poświęcenia, mądrości i codziennego heroizmu rodzica. Warto zwrócić uwagę na to, że zainteresowania badawcze ojca powieściopisarki skupiały się nie tylko na geografii, ale dotyczyły też spraw społecznych i literackich. Wacław Nałkowski, należący do nurtu radykalnej inteligencji polskiej, zaczerpnął kult najlepszych tradycji pozytywistycznych (umiłowanie nauki, walka o demokratyczne swobody, m.in. wolność kobiet i zmniejszenie wpływu kleru na życie świeckie), łącząc te poglądy z postępowymi ideami środowiska socjalistycznego. Nałkowski — monista, determinista, ewolucjonista — wyrażał także swoje opinie o literaturze. Najbardziej znamienne dla poglądów ojca autorki *Kobiet* jest jego kampania przeciwko tzw. „połaniecczyźnie”, której podstawową konkluzją było przekonanie o upodobaniu Sienkiewicza do filisterstwa i „reakcyjnej zgnilizny” w *Rodzinie Połanieckich* oraz jego tendencji do apoteozowania „filisterskiej moralności”²³ w powieści *Bez dogmatu*. Kwestia ta jest tym bardziej istotna, że poruszane przez Nałkowskiego zagadnienia dotyczyła tzw. „sprawy kobiecej” (problemu praw kobiet), która była szczególnie bliska jego córce, zwłaszcza w pierwszym etapie jej twórczości. Nałkowska dokonała weryfikacji spostrzeżeń ojca, przeprowadzającego analizę z punktu widzenia socjologa i historyka kultury. Pisarka skupiła się na psychologicznych i filozoficznych aspektach problemu.

Światopogląd autorki ukształtowali nie tylko najbliżsi, ale też specyfika środowiska, w jakim żyła pisarka. Do grona osób, które były stałymi gośćmi domu Nałkowskich,

²¹ Szczegółowo na temat zainteresowań i pracy badawczej rodziny Nałkowskich oraz atmosfery domu rodzinnego wypowiedziała się w biografii pisarki Hanna Kirchner (*Nałkowska albo...*, s. 12).

²² Szerzej na ten temat: H. Kirchner, *Wstęp. Szkic sanguiny*, s. 10. Perspektywa gender, niewątpliwie istotna dla kwestii kształtowania się osobowości młodej kobiety, poszukiwania własnego miejsca w świecie, to także kluczowy aspekt w analizowaniu powieści *Kobiety* w kontekście cech dandysowskich, co stanowi temat do odrębnych rozważań.

²³ W. Nałkowski, *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu*, Kraków 1904, s. 5; cyt. za: E. Pieńkowska, *dz. cyt.*, s. 9.

należeli najwybitniejsi ludzie epoki: poczynawszy od znanych i powszechnie szanowanych geografów, m.in. Wacława Jezierskiego i Antoniego Sujkowskiego, aż po ludzi pióra, wśród których znalazły się takie wybitne nazwiska jak: Maria Komornicka, Stanisław Brzozowski czy Adolf Dygasiński. Zwyczaj otaczania się najwybitniejszymi myślicielami, twórcami, artystami początku XX wieku pozostał Nałkowskiej także później. Gdy jako młodzieńka żona poety Leona Rygiera mieszkała z mężem w Warszawie, ich mieszkanie stało się miejscem wymiany myśli takich ludzi jak: Wacław Berent, Stefan Żeromski czy bożyszcze aspirujących do wielkiego pisarstwa studentów (i nie tylko) Stanisław Przybyszewski.

Dojrzewanie pisarki, która pisanie miała we krwi i która od najmłodszych lat była otaczana wybitnymi umysłami owego czasu, przebiegało w atmosferze intelektualnych rozmów, postępowych propozycji zmian, wybitnych i trudnych pozycji lekturowych. Konieczność (i zdaje się potrzeba) wzrastania w świecie intelektualizmu sprawiła, że Nałkowska już jako 15-letnia dziewczyna czytała dzieła takich autorów jak Henrik Ibsen, Andre Garborg²⁴, Emil Zola, Gerhart Hauptmann i inni (warto zauważyć, że młoda Nałkowska dzieła autorów francuskich czytała w oryginale²⁵). Jan Brudnicki podał, że:

Wśród uwielbianych książek na pierwszym miejscu znajdowały się poezje Tetmajera, dalej utwory belgijskiego dramaturga Maeterlincka i francuskiego poety Verlaine'a. [...] Z wiersza, który bodaj 13-letnia pisarka przysłała swej przyjaciółce widać, że wtedy właśnie tych autorów uznała za swych literackich nauczycieli [...] ²⁶.

Ponadto ukierunkowane na umiejętność analizy i kształtujące swobodę przekonań (niekoniecznie systematyczne i kompleksowe) wykształcenie, które odebrała Nałkowska na pensji u Anieli Hoene, żony Zenona Przesmyckiego (Miriamy) oraz w czasie tajnych prelekcji takich uczonych, jak Jan Władysław Dawid (filozofia i logika), Ignacy Radliński (historia języka francuskiego) czy Cezary Jellenty (historia sztuki), bezpośrednio wpłynęło na kształt twórczości w pierwszym etapie drogi pisarskiej. Wydaje się wręcz, że powieść *Kobiety* to twórczo przetworzona mozaika z literackich i filozoficznych wpływów autorów czytanych w młodości, swoisty respons na poglądy literackich mistrzów.

Intelektualne znajomości Nałkowskiej, formowanie poglądów na drodze wymiany myśli, umiejętne słuchanie, precyzyjna argumentacja, krytyczne czerpanie z poglądów najwybitniejszych umysłów europejskich — to wszystko ukształtowało nie tylko świat samej poetki, ale i wpłynęło na wybujałość umysłową bohaterek jej dzieł. Dotyczy to

²⁴ Tytuł debiutanckiej powieści to odpowiedź na głośną powieść norweskiego pisarza Andre Garborga *Mężczyźni* (1886, wyd. pol. 1901). Była to replika istotna w odniesieniu do powieści Nałkowskiej, gdyż obie te powieści odwoływały się do idei płci biologicznej jako pewnego „rodzaju”. W tym kontekście niewątpliwie, feministyczny wydzźwięk powieści Nałkowskiej, w której przedstawiona jest sytuacja kobiety w relacji (intelektualnej, miłosnej, erotycznej) z „Nim” — mężczyzną w ogóle, pozostaje w opozycji do dzieła norweskiego autora.

²⁵ J. Brudnicki, *dz. cyt.*, s. 14; H. Kirchner, *Wstęp*, s. 10.

²⁶ J. Brudnicki, *dz. cyt.*, s. 12–13.

zwłaszcza powieści *Kobiety*, w której postaci kobiece odczuwały nieustanną potrzebę analizowania, przetwarzania, wyrabiania sobie poglądów zarówno na drobne wydarzenia dnia codziennego, jak i na tematy egzystencjalne. Główna bohaterka powieści z 1906 roku, Janka Dernowiczówna potrafiła myśleć, analizować każdy drobiazg, wykorzystywać swoją świadomość rzeczy, np. tego, w jaki sposób kobieta działa na mężczyznę, jaki czar potrafi roztoczyć przed nim²⁷, jednocześnie będąc gotowa na zadawanie pytań dotyczących zagadnień i spraw ważnych i ostatecznych — relacje międzyludzkie, wolność umysłowa, tożsamość człowieka, śmierć. Wykorzystywała przy tym nie tylko wrodzoną umiejętność analizowania świata i siebie samej, ale też wiedzę pokoleń, zdobyte potęg umysłowych całych wieków kultury europejskiej, mając świadomość tego, co wielcy uczeni mówili, np. o sprawie kobiecej (K, 24). Wyraźny ślad biografii Nałkowskiej w powieści zaobserwować można, zwracając uwagę na relację Dernowiczówny z profesorem Obojańskim, który funkcjonuje w powieści jako Cicero — duchowy przewodnik, pobudzający do intelektualnego rozwoju i duchowych poszukiwań, zachęcający bohaterkę do wykorzystania swego talentu w pracy naukowej (K, 54–55). Postać profesora rodzi skojarzenia z filozofem i literatem Stanisławem Brzozowskim, który wywarł wielki wpływ na Nałkowską, podsuwając wartościowe w jego opinii lektury lub kierując uwagę pisarki na istotne problemy²⁸ (podobnie rzecz się będzie miała z relacją między Dernowiczówną a Obojańskim). Na postać Obojańskiego złożyły się zapewne nie tylko cechy Brzozowskiego. Uczony mógł stanowić literackie uosobienie, swoisty personalny konglomerat wszystkich tych wpływów, z którymi Nałkowska miała styczność w rodzinnym domu, gromadzącym elitę intelektualną kraju.

Wpisana w DNA potrzeba czerpania z dorobku umysłowego i kulturalnego epok, czytania i dyskusowania o tym, co najistotniejsze dla młodej, dojrzewającej kobiety, samodzielnej intelektualnie i życiowo, realizowała się nie tylko w przysłuchiwaniu się wpisanym w codzienność dysputom znajomych i przyjaciół domu Nałkowskich. Młoda pisarka znalazła bowiem osobę, z którą mogła dzielić pasję czytelnictwa, potrzebę rozkładania na czynniki pierwsze nurtujących ją problemów. Taką intelektualną towarzyszką stała się już od najmłodszych lat córka znanego orientalisty i historyka filozofii, późniejsza pisarka — Helena Boguszewska. Od dziecinnych zabaw dziewczęta przeszły do dzielenia wspólnych zainteresowań i wspólnych lektur. Przyjaciółki zaczytywały się w dziełach modernistycznych poetów: Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Paula Verlaine’a, Maurice’a Maeterlincka. Dzieliły nie tylko fascynacje literackie, ale też lekturowe niechęci — natchnione atmosferą domu Nałkowskich, w którym najbardziej obawiano się wirusa filisterskiej obłudy, nie wyrażały się pozytywnie o niektórych dziełach Henryka Sienkiewicza czy Elizy Orzeszkowej²⁹.

²⁷ Z. Nałkowska, *Kobiety*, Warszawa 2010, s. 26. Dalej skrócona lokalizacja cytatów za tym wydaniem w tekście głównym z podaniem skrótu tytułu (K) i numeru strony.

²⁸ J. Brudnicki, *dz. cyt.*, s. 18–19.

²⁹ Tamże, s. 12–13.

Potrzebę znalezienia intelektualnej wspólnoty z drugą osobą (kobietą) Nałkowska przeniosła także na bohaterkę powieści *Kobiety*, co jest kolejnym, po tendencji do podawania w wątpliwość utartych sądów i poszukiwania własnych dróg w oparciu o lekturowe doświadczenia oraz naukowość środowiska, w jakim wychowywała się Dernowiczówna, sygnałem autobiografizmu powieści. W dziele z 1906 roku główna bohaterka, w której uobecniło się wiele cech pisarki, swoją duchową siostrą uczyniła Martę, doznając rozkoszy myślenia, czytania i rozmawiania z dziewczyną (K, 22–23). Kirchner podała, że powieściowa Marta została wyposażona w pewne cechy postaci rzeczywistej — przyjaciółki pisarki, Zofii Villaume. Martę, podobnie jak Zofię Villaume, cechowało skupienie na filozofii silnego przeżywania i zwielokrotniania swojego cierpienia oraz, przede wszystkim, estetyczna wspólnota z główną bohaterką (Jankę i Martę łączyła podobna relacja intelektualna, jak Nałkowską i Villaume)³⁰.

ZGODNA NIEZGODNOŚĆ

Powieść Nałkowskiej *Kobiety* to utwór o młodości i dojrzewaniu do życia. Jego bohaterkami były dziewczęta, które dopiero uczyły się siebie, poznawały smak uczuć, zmagaly się z problemami, próbowały odpowiedzieć na pytania, jakie stawiała przed nimi codzienność i ich dusza. Pisarka skoncentrowała się na przeżyciach dwudziestokilkuletniej Janki Dernowiczówny, inne kobiety zaś przedstawiła niejako z punktu widzenia głównej postaci, poprzez sytuacje, w których ona się znajdowała.

Kim jest Janka? Wiemy o niej tyle, ile sama o sobie powiedziała. Gdy pojawiały się nowe informacje odnośnie bohaterki, rosła też ilość pytań i wątpliwości. Janka mówiła o sobie, że jest córką murarza, w której nie ma nic prostackiego, dziewczyną pochodzącą z nizin społecznych, samodzielnie zajmującą się mieszkaniem, a przy tym pełną artyzmu, subtelności, z delikatnymi, arystokratycznymi dłońmi i silnie rozwiniętym poczuciem smaku. Była buchalterką, która czytała Przybyszewskiego i wykształconą (gdzie? kiedy?) intelektualistką z zadatkami na uczoną³¹. Bohaterka opisała się tymi słowami:

Pracuję, chociaż nienawidzę pracy, większość część dnia spędzam nad wyjaławiającym umysł sumowaniem nieskończonych kolumn cyfr, a jednak umiem myśleć mądrze, jestem subtelna, wykwinna i chociaż nie piszę poezji, nie śpiewam ani maluję, mam duszę na wskroś artystyczną; żyję prawie w niedostatku, a mam zamiłowania sybaryckie, jak ludzie żyjący kosztem innych (K, 68)³².

Ten opis jest konglomeratem paradoksów, zdawałoby się niemożliwych do pogodzenia spostrzeżeń, które są reprezentatywne dla całej powieści. Janka Dernowiczówna była takim siedliskiem paradoksów — godziła w siebie przekonanie o brutalności życia z witalistycznym, twardym kultem życia i rozkoszy (K, 18), była bezpośrednia i szczerza

³⁰ H. Kirchner, *Nałkowska albo...*, s. 63–63.

³¹ Tamże, s. 64

³² Cytat ten stanowi doskonałą syntezę dandysowskiej natury bohaterki, ale, ponieważ dandyzm Janki nie jest tematem przewodnim niniejszych rozważań, jej cechy dandysowskie pojawiają się jedynie w kontekście omawianego zagadnienia dojrzewania bohaterki.

wobec innych, ale kłamała przed sobą (w chwili, gdy słyszała przejeżdżającego Janusza chciała, by ją minął, a jednocześnie była pewna, że odczułaby zawód, gdyby tak się stało — K, 18), jawiła się jako niestandardowa, kapryśna, egotyczna uwodzicielka, która potrafiła się zawstydić męską śmiałością i oburzyć brakiem zdecydowania, z drugiej strony była tradycjonalistką w postrzeganiu roli mężczyzny w relacji damsko-męskiej — mężczyzna musiał stanowić oparcie, wzbudzać bezgraniczne zaufanie i obronić w trudnej chwili (K, 30). Dernowiczówna chciała być samodzielną, niezależną, a jednocześnie pragnęła mężczyzny rasowego, gotowego otoczyć ją opieką. Wiedziała, że czasami będzie potrzebowała odpocząć w ramionach ukochanego, poczuć się bezpiecznie, choć nigdy się do tego nie przyzna (K, 41). „Jestem zanadto skomplikowana” — mówiła Janka, sama nie potrafiąc określić swojego charakteru, zdefiniować swojego typu (K, 68).

Te wewnętrzne sprzeczności wyszły na jaw, gdy bohaterka próbowała zdefiniować swoje oczekiwania wobec mężczyzny. Z Rosławskim Janka czuła wspólnotę intelektualną. To, co konstituowało ich relację to rozmowy o literaturze i miłość do sztuki. Janusz z kolei pobudzał w Jance zmysły — przy nim czuła fale ciepła, jakich nie doświadczała przy Rosławskim (K, 25). Dusza i ciało okazały się w powieści dwiema siłami, które potrzebują dla siebie czegoś zupełnie odmiennego.

Chaos kontrastów, z jakim mamy do czynienia, obserwując przeżycia i doświadczenia Janki, nie powinien wydawać się szczególnie zaskakujący. Po pierwsze, paradoksy ujawnione w przytoczonym cytacie wynikają z cech dandysowskich, jakie nosiła bohaterka. Po drugie, tendencja do wyrażania sprzecznych pragnień lub niechęć do ich werbalizowania w ogóle, np. gdy Janka chciała, by Janusz ją pocałował, ale nie mówiła o tym lub nagle zmiany nastrojów, sprzeczności odczuwanych emocji (Janka potrafiła łatwo przejść od podniecenia i radości do wstrętu i pogardy — K, 46) zdają się raczej cechą konstytutywną płci pięknej — kapryśność i zmienność od wieków są domeną kobiet. Wreszcie, nieumiejętność dookreślenia swych oczekiwań wynikała przede wszystkim z tego, na jakim etapie znajdowała się bohaterka — to czas dojrzewania, radzenia sobie ze zmianami wokół siebie i w sobie, redefiniowania swojej pozycji w świecie. To po prostu dojrzewanie do życia, charakterystyczne dla każdego młodego człowieka, który dopiero stoi na początku drogi życiowej. Słusznie zauważyła Kirchner, że „»prawdziwy« jest człowiek w **całości** [wyróżnienie — H. K.] swoich najbardziej nawet sprzecznych pierwiastków”³³. Ten, który swe człowieczeństwo dookreśla, ma w sobie tych sprzeczności zdecydowanie więcej i wynikają one z dopiero rozpoczętego procesu formowania swej osobowości.

DOJRZEWAJĄCY UMYŚŁ

W niniejszej części będzie analizowane dojrzewanie bohaterki w kontekście umysłowym, duchowym, egzystencjalnym. Celem jest ukazanie, w jaki sposób okres dorastania kształtował w Jance umiejętność myślenia, samopoznania i rozstrzygania wą-

³³ H. Kirchner, *Wstęp. Szkic sangwiną*, s. 9.

pliwości. Poruszone zostanie także zagadnienie samoświadomości Dernowiczówny, postrzegania samej siebie. Kolejną część stanowią będą rozważania dotyczące dojrzewania Janki do tworzenia relacji międzyludzkich (przyjaźni, miłości) i wiążącego się z tym zagadnieniem rozwoju psychoseksualnego bohaterki. Ponieważ powieść *Kobiety*, a szczególnie pierwsza część *Lodowe pola*, stanowiła zapis strumienia świadomości głównej bohaterki, trudno jest niejednokrotnie oddzielić kwestię sprzeczności w samej postaci i w jej stosunku do innych od procesu dojrzewania do funkcjonowania w świecie, czy w podejściu do miłości Janki abstrahować od dojrzewania do seksualności.

Janka to młoda, ucząca się życia kobieta *in spe*, która nie doświadczyła jeszcze goryczy życiowych doświadczeń. Powieść rozpoczyna się poetyckim i metaforycznym opisem, symbolizującym dziewczęcość głównej bohaterki.

Opasuję się powojami kwitnącymi i wyką, na głowę uplatam wielki, ciężki wieniec z bławatków i kładę się na polanie leśnej twarzy w niebo. [...] Ciepło jest, cicho, ptaki delikatnie, urywanie ćwierkają — prawie szepcą. [...] Zamykam powieki przed słońcem, które przez drżące listki brzożowe sieje po igliwiu niespokojnie rozmigotane cętki (K, 17).

Z opisu tego, subtelnie i nienamacalnie, wyłania się sensualna, nieuświadomiona jeszcze siła kobieca, beztroska i piękno świata młodej dziewczyny, błogość leniwego dnia bez smutków i trosk. Symbolem tej dziewczęcości jest wieniec z bławatków, radosne opasywanie się powojami wyki — kwiaty symbolizują tę rozkwitającą w słońcu młodość. Scena jest z pozoru niefrasobliwa, lekka. W opisie pojawił się jednak, ledwo zauważony, „wielki, ciężki wieniec”. Młoda dziewczyna, marząca i rozbudzająca się niczym otaczające ją kwiaty do życia, płotła wieniec gruby i ciężący jej na głowie. W tym fragmencie mamy już sygnał tego, że życie dziewczyny nie było pozbawione trosk, a ona sama niefrasobliwa czy nieuświadomiona. Jakieś skomplikowane przemyslenia krążyły jej po głowie, chwilowo odsuwane, by nie rozproszyć magii chwili.

Chmura ciemnych myśli nie przysłoniła delikatności i uroku, jakie niósł opis Dernowiczówny jako młodej, rozbudzającej się w doskonałej harmonii z otaczającą naturą, idącej na spotkanie życia, słonecznej i silnej w swej młodości kobiety (K, 18). Postawienie znaku równości między młodością a poczuciem mocy, potęgi, niekiedy też niefrasobliwości jest wyraźne w chwili, gdy Janka powiedziała: „I doznaję rozkosznego wrażenia nieskończonej jakiejś potęgi. Nie widzę krańca trwania mego i mego panowania. [...] jestem wieczna, nieuśpiona świadomość, jestem wszechświat” (K, 32–33). Kto, jeśli nie młody człowiek u początku drogi życiowej czuje się, jakby miał świat u swych stóp, jakby mógł zrobić wszystko, wszystko osiągnąć. Czuje euforię, rozpierającą moc i umiejętność osiągnięcia każdego celu. Czasami jednak pod niefrasobliwością Janka ukrywała niepokój związany z coraz częściej pojawiającymi się pytaniami o tematy i sprawy transcendentne w swym wymiarze — czy zwierzęta mają duszę (K, 33), co czeka po drugiej stronie, czym jest śmierć, wiara i jaki jest sens egzystencji tu na ziemi (K, 37–41). Te rozmowy wydawały się jednak raczej wywołane fascynacją światem ponadmysłowym, niepoznawalnym, ciekawością poznawczą cha-

rakterystyczną dla młodego, inteligentnego, obdarzonego umiejętnością krytycznego myślenia umysłu. Przynajmniej ze strony Janki. Marta bowiem najpierw próbowała przekonać samą siebie do tego, że jedynym jej pragnieniem jest przejście przez życie z „bezgraniczną, spokojną słodyczą” (K, 23), by później stwierdzić, że nienawidzi życia, bo wokół siebie widziała wiele niepotrzebnego, niezrozumiałego zła (K, 50–51). Od tej pory już się nie oszukiwała, przestała twierdzić, że estetyczne i szlachetne życie to jedyne, czego pragnęła. Nie ukrywała już cierpienia, wręcz przeciwnie — zaczęła się lubować w spełnianiu roli kobiety, której przeznaczeniem jest ból.

Strach, który obie kobiety — mniej (Marta) lub bardziej (Janka) — skutecznie próbowały ukryć, dotyczył nie tylko kwestii natury egzystencjalnej, duchowej, intelektualnej, poznawczej, problemów fundamentalnych dla funkcjonowania człowieka jako istoty myślącej, wątpiącej, dążącej do wiedzy, ale też problemów bohaterki jako kobiety — uczuciowych, seksualnych i tożsamościowych. Janka była swobodna w dzień, ale nocą towarzyszyło jej tęskne, tragiczne wręcz przekonanie o tym, iż wraz z odejściem Rosławskiego utraciła szansę na prawdziwe partnerstwo. Cierpienie, związane z utratą pierwszej miłości, wydaje się charakterystyczne dla młodej, nieco nadwrażliwej, przesadnej w okazywaniu emocji, bądź co bądź, nastolatki (chyba każdej kobiecie strata pierwszego ukochanego jawiła się jako życiowa tragedia, po której nie ma już miejsca na nową miłość). Marta także przeżyła ból rozstania. Jej relacja z Witoldem Imszańskim miała trudne początki, gdyż przyjaciółka Dernowiczówny nie mogła pogodzić się z myślą, że nie byłaby pierwszą kobietą Janusza. W tym względzie Marta zdecydowanie bardziej zderzyła się z życiem — jej ideał czystej, szlachetnej miłości do urodziwego Imszańskiego legł w gruzach pod wpływem jego szczerych wyznań na temat zmysłowych doświadczeń z przeszłości³⁴. I choć Marta nie była kobietą starą, doświadczenia jej życia były tak liczne i bolesne, że bohaterka widziała już ozłoconą jesień życia, ale nie pamiętała jego wiosny (K, 69). Tak, jakby cierpienie sprawiło, że ominęła etap dziewczęcego rozkwitania, budzenia się do życia jak kwiaty na wiosnę i przeszła od razu do statecznej dojrzałości wieku średniego.

Na początku powieści niezwykle silne i wyraziste jest witalistyczne ukochanie życia i kult rozkoszy. Mimo wszystko. I to jedno zastrzeżenie, uczynione przez bohaterkę, po raz kolejny ma uświadamiać odbiorcy, że młodość Janki będzie przebiegać ze świadomością, że życie jest brutalne i należy mu się poddać z rezygnacją. Dernowiczówna była już „po dorosłemu” świadoma, że nie ma na wiele rzeczy wpływu. W obliczu tej niemożności bohaterka starała się, by na „gruzach marzeń mistycznych” (K, 18) wyrósł bujny kwiat życia, a więc tworzyła swoją pozytywną filozofię radości życia i rozwoju **mimo wszystko** [wyróżnienie — A. K.]. Życie witane „śmiechem dzwoniącym”

³⁴ Zob. G. Zapolska, *O czym się nawet myśleć nie chce*, Kraków 2004. W powieści główna bohaterka, Marysienka także uległa obsesji na punkcie poprzednich kobiet męża, który lubował się szczególnie w kobietach z tzw. półświatka. Zarówno w powieści Zapolskiej, jak i w dziele Nałkowskiej „zdradzone” kobiety snuły ekspresjonistyczną w formie historię przeżyć i cierpień, posługując się obrazowaniem pełnym brudu, krwi i ciemności. Takie projekcje wyobraźni obu kobiet odnosiły się do dotychczasowych przygód ukochanych mężczyzn, symbolizując ich plugawość i niszczycielską siłę zdrady.

(K, 18) to nie bez troskie, pełne szczęścia bytowanie; ten śmiech ma bowiem zagłuszyć cierpienie i znój myślenia o nierozwiązywalnych paradoksach ludzkiego istnienia.

Jak już wspomniano, Janka była młodą kobietą, która dopiero próbowała zdefiniować swoje życie. Jednocześnie jednak bohaterka nie ograniczyła się do ukształtowania swojego świata, sięgała bowiem dalej, próbując odpowiedzieć na pytania o kwestie fundamentalne dla sensu istnienia człowieka. Dernowiczówna ciągle poszukiwała, analizując sytuacje dnia codziennego i swoje reakcje na nie i podając w wątpliwość każdą ideę zbudowaną na niepewnych fundamentach. By poszerzyć swoje horyzonty myślowe, szukała partnerów do równorzędnej dyskusji (Marta, prof. Obojański) i czerpała z osiągnięć myśli ludzkiej utrwalonych w dziełach kultury pisanej. Odczuwała rozkosz myślenia i rozmowy z Martą, lubiła też siadać w gabinecie profesora, rozmawiać z nim i czytać sugerowane przez niego książki. Nie bała się uznać kogoś za swojego mistrza, tym bardziej nie obawiała się wypracować własnej filozofii. Sama twierdziła, że to od Obojańskiego zaczerpnęła cały repertuar pojęć i zjawisk negowanych, zaś pozytywną filozofię stworzyła sobie sama. Nie zaprzeczała przy tym ogromnemu wpływowi, jaki miał na nią uczony. Janka mówiła: „On znacząco przyczynił się do mojego uświadomienia” (K, 54–55). Obojański, mimo swej surowości i krytycyzmu, pozytywnie oceniał postać Dernowiczówny. Tylko Janinę uznał za partnerkę godną dyskusji, ona była w jego opinii wyjątkiem od reguły, że kobiety są pozbawione umiejętności logicznego myślenia (K, 55). Obojański cenił sobie inteligencję pozbawioną konwenansów, nie posługującą się schematami małomiasteczkowego, obłudnego postrzegania. Gdy profesor zarzucił kobietom błędne rozumienie emancypacji jako szansy na uzyskanie czegoś więcej niż równouprawnienie ekonomiczne (kobiety niesłusznie domagały się, według niego, również emancypacji obyczajowej), Janka przyznała mu rację, mówiąc: „[...] ładnie by wtedy świat wyglądał” (K, 55).

Janka traktowała uczonego z mieszaniną specyficznego szacunku i pobłażliwości, nie ujmując mu inteligencji, lecz traktując z ironią jego namowy, by poświęciła się pracy naukowej. Rozmowy z Obojańskim to dla Dernowiczówny doskonała platforma wymiany myśli, ale też miejsce umysłowych ćwiczeń, podczas których zdobywała kolejne umiejętności: szermierki słownej, rzucania argumentami, opanowania właściwych emocji, giętkości poglądowej.

Dla Janki ta tak ceniona przez Obojańskiego mądrość to nie tyle logika wysnuwania wniosków i ich analiza. Bohaterka definiowała ją jako zdolność wyjścia poza schematy³⁵, jako:

rzadką, niespotykaną prawie zdolność rozumienia wszystkiego i niezdiwienia się niczemu, zdolność odrzucenia wszystkich uprzedzeń i dogmatów, [...] otrząśnięcia się z ustalonych form myślenia [...], zdolność wychodzenia z siebie i przypatrywania się obiektywnie sobie i wszystkiemu z zewnątrz (K, 55–56).

³⁵ Zauważalny jest tutaj pewien związek bohaterki z Nałkowską, dla której, dzięki atmosferze domu rodzinnego i wychowaniu matki, niezamykanie się w ramy utartych sądów było bardzo istotne. W tę cechę, jak i wiele innych, wyposażała powieściopisarka Jankę Dernowiczównę.

Trudno chyba o bardziej przemyślaną definicję mądrości, zwłaszcza u dwudziestokilkuletniej dziewczyny. Bohaterka nie tylko wypracowała własną definicję, ale też starała się według niej postępować. Miała otwarty umysł — swobodnie dyskutowała o kontrowersyjnych zagadnieniach z Obojańskim (K, 55), o roli prostytutek z Wildenhoffową (K, 109), szła na spotkanie z uczciwie już żyjącą byłą kokotą, panią Wieloleską (K, 120–122), decydowała się na poznanie świata dekadentów, w którym narkotyczne wizje i swobodna wymiana zdań to zdarzenia konstytuujące codzienność (K, 212–219).

Ale nie tylko to jest fascynujące w bohaterce *Kobiet*. Janka z pełną konsekwencją bowiem realizowała także ostatni punkt ze swej definicji mądrości — wyjście poza siebie i przyjrzenie się sobie z zewnątrz. Wówczas samoświadomość Janki budowała się przede wszystkim na świadomości własnej urody. Janka wiedziała, kiedy pięknie wygląda, kiedy roztacza czar i wywołuje zachwyt swoim wejściem do pomieszczenia (K, 26). Znamienna w tym względzie jest scena tańców na balu. Janka, tańcząc, spoglądała w lustro³⁶, dostrzegając swoje piękno, egotycznie je kontemplując. W oczarowaniu samą sobą nie ma nic z przesadnej arogancji, Janka zdawała sobie sprawę, gdzie znajduje się granica dobrego smaku, dbała o to, by każda poza była dopracowana i użyta w odpowiednim momencie. Brak epatowania przekonaniem o swej urodzie nie oznaczał jednak, że ludzie nie zauważali jej narcystycznego zachowania. Janka wy czuwała wrogość innych, jednakże nic sobie z tego nie robiła. Wiedziała, że zachwyca, zdawała sobie sprawę, że nawet ci, którzy jej zazdroszczą, muszą przyznać, że wygląda olśniewająco w swej sukni. Janka zdawała się rzucać wyzwanie otoczeniu — nie tylko jej postawa, śmiałe spojrzenia, pewność siebie świadczyły o świadomości swej urody. Ta pewność ukazana została w passusie, w którym Janka opisała się w czasie tańca:

Tańczyć lubię w równym prawie stopniu, jak jeździć konno. I cudnie tańczyć. Raz po raz widzę się w którymś z luster długich do ziemi — jasna w jakichś czarnych ramionach, jakby ociągająca się, leniwie i sennie w tył przegięta, ukazująca zza czerwonych warg białe, mocno zaciśnięte zęby; seledynowa gaza opływa mię luźno, jak woda. Białe wielkie kwiaty **nenufarów** [wyróżnienie — A. K.] oplatają mię wokóło elastycznymi, niby węże, łodygami (K, 27).

Bohaterka była piękna, bajecznie ubrana, w wystudiowanej pozie, w której z całą świadomością wiedziała, że prezentuje się doskonale, otoczona kwiatami nenufarów. Owe kwiaty były owym wyzwaniem rzuconym innym, zwłaszcza kobietom, bowiem Janina była świadoma sił rządzących światem, znała reguły gry damsko-męskiej, w której toczyła się nieustanna rywalizacja pomiędzy kobietami. Symbolika nenufarów jest niezwykle istotna, kwiaty te bowiem, podobnie jak narcyz, uchodzą w Europie za znak

³⁶ Lustro stanowi przede wszystkim rekwizyt Narcyza (zob. M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia* [w:] tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1994), jest ono jednak także przedmiotem niezbędnym i niezwykle istotnym dla postaci o cechach dandysowskich. To w lustrze ukazuje się ucieleśnienie piękna — dandys, to lustro pomagało w uświadomieniu sobie własnego piękna, w niewątpliwie narcystycznym (co wskazuje na związek narcyzmu i dandyzmu) studiowaniu wyglądu. Owocem uważanej analizy ma być stworzenie perfekcyjnego wyglądu, wypracowanie odpowiednich gestów i ruchów.

obojętności, egoizmu, także braku serca. Nie należy posądzać bohaterki o potrzebę zasygnalizowania braku serca, z całą pewnością jednak piękno tych egzotycznych kwiatów (obok orchidei, anemonów, irysów, lotosów tak chętnie wykorzystywanych w piśarstwie modernistycznym ze względu na egzotykę, wyjątkowość i bogatą symbolikę³⁷) w połączeniu z semantycznym odniesieniem do postawy egoistycznej (tu: w znaczeniu egotycznej, narcystycznej) wywoływały wrażenie, o jakie młodej kobiecie chodziło.

Radość, uśmiech, taniec, ruch — to wszystko jest domeną euforycznej, nieposkromionej młodości. To na parkiecie, w czasie tańca bohaterka czuła w sobie wybuch witalistycznej siły, rozpierającej energii, oraz fascynację pędem tańca i świetlistym rozmyciem otoczenia w czasie niekończącego się wirowania (K, 28). Janka doceniała piękno wokół siebie, piękno zewnętrzne miało bowiem dla niej duże znaczenie. Czar chwili nastrajał Jankę tak afirmująco, że z przyjemnością obserwowała „dzikie ognie” (K, 28) w oczach Janusza, oddawała się porywającej sile, z jaką prowadził ją w tańcu, by później, w błogim uspokojeniu, przytulić się do jego kolan. (K, 29).

Rozbuchana siła i energia tańca, ukazane w tanecznej scenie, skontrastowane zostały w powieści z dojrzałą, niekiedy smutną świadomością bohaterki. Ta młoda kobieta, ciesząca się wirem tańca, do którego została porwana przez swawolnego hreczkosieja, sprawiała wrażenie, jakoby przeżyła już wszystko. „Właściwie — doszłam już do samego dna”, mówiła Janka (K, 71). Bohaterka skonstatowała, że skosztowała owoc drzewa świadomości, „że nie ma dobrego i złego” (K, 71). Pewność siebie zachwyconej swą urodą kobiety zmieniała się w rezygnację i wątplenie o wszystkim:

A ja nic nie mam, naprawdę nic nie mam. Jestem za mało piękna, by piękność tę w sobie ukochać. A mądrość jest mądrością tylko z pewnego punktu widzenia — jeśli się ten punkt zgubi, to pojęcie mądrości istnieć przestaje; nie jestem niezwykła — bo za mądra jestem na to, by być sztuczna i tajemnicza. [...] w nic nie wierzę i nic mnie nie obchodzi (K. 71).

Nie ma już tak starannie wypracowanej definicji mądrości, nie ma wiary w urodę, we własną wyjątkowość. Czy dotychczasowe wartości zniknęły na zawsze?

[...] tym zwątpieniem mym i zobojętnieniem dla wszystkiego nie pieszczę się, jak typowi dekadenci — przeciwnie, przed ludźmi i sama przed sobą udaję wesołą, szczęśliwą, piękną, zadowoloną z tego, że to ja właśnie sobą jestem... A i to nie dlatego, bym rozmyślnie ukrywała swą tajemnicę, tylko dlatego, że wesołość moja jest dla mnie mniej nudna od mego zwątpienia (K, 71–72).

Wbrew pozorom wypracowana filozofia wcale nie legła w gruzach. Stała się ona wielowymiarowa, niejednoznaczna (może nawet dla samej bohaterki?). Te zmiany, przeobrażenia, negacje, ta walka wiedzy o bycie i jednoczesnej świadomości niewiedzy (K, 81) są dowodami na to, jak wielkiego przepracowania dokonuje myśląca jednostka, dojrzewająca intelektualnie i duchowo. Najwięcej przemyśleń, prób ukonstytu-

³⁷ Zob. I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia: o symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992 i *Młodopolska florystyka poetycka*, Wałbrzych 2007. Autor poświęcił te prace analizie symboliki kwiatów popularnych w prozie i poezji modernistycznej.

owania swego bytu głównej bohaterki pojawiło się w części zatytułowanej *Lodowe pola*. Szczególnie ostatnie akapity tej części stały się obrazem walki antagonistycznych sił w bohaterce, walki o samookreślenie:

Wiem to, czego nie wie nikt: że nie potrzebuję jej [zagadki bytu — dop. A. K.] wiedzieć na to, by wiedzieć wszystko. Nie ma mnie. Jestem w świecie, który jest negacją tego świata — ale taką negacją, w której nie ma rozróżnienia negacji i afirmacji (K, 82).

W części II Janka mówiła już jak kobieta, która wiele przeszła, a jedyne, co jej pozostało, to „mądrość uśmiechu w samotności” i „duma świadomości, że to ja właśnie jestem sobą” (K, 84). Nastąpiła zmiana perspektywy — Janka już nie udawała zadowolonej z tego, kim jest, lecz wydawała się mieć na tyle stabilny ogląd, że odczuwała dumę z bycia sobą. Wydaje się, że wątpliwości już zniknęły, a zastąpiła je smutna pewność — pozbawienie złudzeń, np. co do wierności mężczyzn (K, 86), przekonanie o jałowości życia (K, 128). Z drugiej strony jednak Janka nadal twierdziła, może już z mniejszą mocą, ale nadal wyrażała przekonanie: „ja nic nie wiem i zazdroszczę im pełnych ustalonych poglądów” (K, 116) i ponownie w trzeciej części: „ja sama nic nie wiem” (K, 158).

Być może więc Janka stanęła na pograniczu dwóch światów, młodości i dorosłości, i znajdowała się po trosze w każdym z nich? Być może to tylko kobieca nadwrażliwość i modernistyczna egzaltacja kazały jej roztrząsać każde wydarzenie i podawać w wątpliwość to, co ledwo zbudowane? Być może wreszcie bohaterce pisane jest „nie wiedzieć”, nieustannie negować i wątpić, by cały czas się doskonalić i udowodnić, że granice między wiedzą a niewiedzą, młodością a dorosłością, autobiografizmem a literackością są płynne, a same zjawiska silnie interferencyjne? I nie chodziło bynajmniej o pokazanie, że nic nie jest pewne, lecz o to, że czasami nie sposób postawić linii demarkacyjnej, a proces intelektualnego dojrzewania nigdy nie jest skończony. Doskonałe podsumowanie i wyjaśnienie wątpliwości dotyczących niejednoznaczności dojrzewającej kobiety, ciągle zmiennej filozofii i nieustalonego jeszcze obrazu własnego „ja” dała Ewa Pieńkowska. Badaczka tłumaczyła, że mieszanina szalonej ambicji i niepewności, ekscytacji i rozpacz, wiary i całkowitego zwątpienia, egzaltacji i zdolności do racjonalizacji wynikają z tego, na jakim etapie znajduje się kobieta w wieku dorastania. Pieńkowska owo wyjaśnienie stosuje do postaci Nałkowskiej oraz doświadczeń rozpisanych w *Dziennikach 1899–1905*, z pewnością można je jednak rozszerzyć także na bohaterkę analizowanej powieści. Zarówno dziennik, jak i powieść z 1906 roku mogą zostać nazwane „kroniką gorączkowych poszukiwań formuły osobowości własnej, modelu, który z podsuniętych przez epokę konwencji tworzyłby jakość indywidualną i odrębną”³⁸. I te gorączkowe poszukiwania, próbowanie „po omacku” różnych modeli stanowią wyjaśnienie ciągłej niemożności określenia, po jakiej stronie stała bohaterka — pełnej samoświadomości czy ciągłych wątpliwości.

³⁸ E. Pieńkowska, *dz. cyt.*, s. 8.

Relatywna jest nie tylko granica między stabilną filozofią a nieustalonymi poglądami. W powieści kwestią trudną do rozstrzygnięcia jest także wiek głównej bohaterki. Osoby starsze od niej uważały ją za młodą, jeszcze niedotkniętą cierpieniem. Profesor Obojański stwierdził, że Janka jest „prawie dzieckiem jeszcze” (K, 63), Wildenhoffowa była przekonana o tym, że Dernowiczówna jest za młoda, by zetknąć się z trucizną świata (K, 126). Rosławski zdawał się traktować Janke jako nieco bardziej dorosłą, stwierdził, że przez wakacje Janka zmieniła się, urosła, bo w zeszłym roku miała w sobie wiele z pensjonarki (K, 65). Mężczyzna nie uważał jej jednak za dorosłą, lecz za młodą kobietę, która urosła o parę centymetrów i zmieniła się trochę na twarzy (nieznana jest przyczyna rozstania Rosławskiego z Janką, można jedynie przypuszczać, że dla mężczyzny podłotek nie był odpowiednią kandydatką na kobietę i towarzyszkę rozmów i dlatego miłość bohaterki pozostała nieodwzajemniona).

Sama Janka uważała się z kolei za dorosłą, doświadczoną, uświadomioną w trudach życia kobietę. Nierwiską, koleżankę z pracy, z którą rozmawiała o relacjach damsko-męskich, przekonywała, że jest stara, więc można się jej zwierzyć (K, 58). Rozstanie z Rosławskim wydawało się odległe (K, 135). Z drugiej strony, Janka wypowiedziała jedno zdanie afirmujące własną młodość: „Tak krótko żyłam — a tyle pięknych mam wspomnień, jak kwiaty” (K, 135). Stwierdzenie to poprzedzone zostało radosnymi okrzykami, witającymi wiosnę. I w tej wiosennej aurze nastąpiło rozbudzenie młodości Janki, jej euforyczna afirmacja wiosny, świata, piękna i swojego młodego wieku.

Rozważania dotyczące intelektualnego dojrzewania bohaterki warto zamknąć cytatem obrazującym sytuację Janki na początku drogi życiowej:

Leżąc, śpiewam półgłosem, jednostajnie. Żadna melodia znana, tylko kompilacja z różnych słyszanych i niesłyszanych pieśni. Tak samo słowa: przypominam je sobie lub układam na poczekaniu (K, 17).

Układana przez Janke melodia (życie?) nie była jeszcze znana, jawiła się raczej jako połączenie melodii słyszanych (doświadczenia innych ludzi, lekturowych bohaterów?) oraz melodii niesłyszanych — oczekiwań, marzeń, planów, domysłów. Janka wypowiedziała odwieczną prawdę, prawdopodobnie nawet sobie tego nie uświadamiając, że każde życie ludzkie to mieszanina odwołań do doświadczeń pokoleń przodków, osiągnięć wieków kultury i myśli ludzkiej, a więc powtarzalnych szablonów oraz pragnień, które modyfikują te schematy, czyniąc każde życie indywidualnym doświadczeniem.

CIAŁO, UCZUCIA

Dojrzewanie bohaterki to nie tylko samopoznanie intelektualne, to także wątpliwości i poszukiwania uczuciowe i seksualne. Ludzka osobowość nie kształtuje się w odosobnieniu. Do jej pełnego rozwoju potrzebne są kontakty z innymi ludźmi, nawiązywanie z nimi relacji emocjonalnych, uczuciowych, stopniowo także seksualnych. Okres dojrzewania to bardzo istotny moment dla późniejszego funkcjonowania człowieka w świecie — kształtuje się wówczas zdolność do nawiązywania intymnych (nie tylko w sensie cielesnym) relacji z ludźmi, angażowania się w życie innych. To

czas, kiedy człowiek uczy się tego, jak zaufać drugiej osobie, jak pójść na kompromis, jak radzić sobie z problemami swoimi i innych.

Okres dorastania to czas poszukiwań osób, które mają takie same zainteresowania, z którymi znajdzie się tzw. wspólny język, które wspierają w trudnych chwilach i cieszą się naszymi sukcesami. Pragnieniem Janki nie było jednak zdobycie przyjaciela „na dobre i złe”. Bohaterka wybierała z otoczenia tych ludzi, którzy odpowiadali jej potrzebom, spełniali określone rolę, w inny sposób ją zajmowali.

Dobrą towarzyszką dla Janki wydawała się Marta. Zwłaszcza w pierwszej części powieści obie kobiety były sobie bliskie. Znają się, rozumieją się doskonale, przyjemność sprawia im wspólne spędzanie czasu na dzieleniu się wrażeniami z przeczytanych książek i rozmowie o sprawach ważnych w ich życiu. Okazało się jednak, że relacja między nimi, jak wszystko w życiu Janki, była niestandardowa — obie bowiem, mimo iż ceniły sobie swoje towarzystwo, doskonale zdawały sobie sprawę, że między kobietami nie jest możliwa szczerza miłość (K, 22–23). Postaci z powieści *Kobiety* pogodziły się z tym, że obiektywizm nie jest możliwy, pełna uczciwość w relacji jednej kobiety z drugą nie istnieje. Kolejną immamentną cechą przyjaźni jest to, że na przyjaciółkę zawsze można liczyć. Ona jako jedyna nie ocenia, wysłucha i nie będzie bagatelizować problemów bliskiej osoby. Janka zachowywała się zupełnie inaczej w stosunku do przyjaciółki — często wydawała się znudzona opowieściami nieszczęśliwej Marty, uważała je za „banalne i głupie troski zdradzanej żony” (K, 99).

Wreszcie, najistotniejszą cechą przyjacielskiej relacji między ludźmi jest pewność, że druga osoba nigdy nie zdradzi. Janka zadała swojej przyjaciółce ogromny cios, uwikławszy się w romans z jej mężem, Imszańskim. Dla Janki zdawały się nie mieć znaczenia żadne kategorie moralne, nie odczuwała ona solidarności z inną kobietą (z kobietą *notabene* jej bliską), nie wydawało się jej, by kolejna kochanka Witolda stanowiła dla Marty jakąś różnicę. Janka nie rozumiała, że tu nie chodzi o „jakąś” kobietę i przez to zdrada boli bardziej, bo dotyczy najbliższej osoby.

Przyjaciółką nazywała Janka Ginę. Kobiety połączyło odkrycie romansu Imszańskiego z aktorką teatralną. Gina była świadkiem egzaltowanej reakcji Dernowiczówny i swawolnego flirtu z nieznanym. Gina znajdowała się w podobnej sytuacji co Janka — także cierpiała z powodu zawiedzionego uczucia. Ta wspólnota sytuacji sprawiła, że główna bohaterka nazwała Ginę swoją przyjaciółką, zwierzyła się jej, opowiedziała swoją historię „od początku do końca” (K, 175). To nawiązanie intymnej relacji z drugą kobietą miało raczej charakter epizodyczny, owszem, wywołało je podobieństwo miłosnych doświadczeń, ale chyba największe znaczenie miał fakt, że Gina znajdowała się w tym miejscu, w tym czasie, kiedy Janka odkryła niewierność Witolda.

Wydaje się więc, że Janka nie była w stanie z żadną kobietą nawiązać pełnej, naturalnej, kobiecej relacji. Zawsze grała, korzystała z repertuaru wystudiowanych póż, unikała szczerości. Sama twierdziła, że naturalna jest u niej właśnie ta sztuczność (K, 42). A ponieważ Janka nie zachowywała się w tradycyjny sposób, może właśnie relacje niepodbudowane szczerością i zaufaniem były dla niej naturalne? Wydaje się

więc, że prawdziwy nie jest związek, w którym nie ma pełnego zaufania, ciągle trzeba coś udawać i przede wszystkim nie ma pewnej moralnej granicy wytyczającej to, czego przyjaciółce zrobić nie wolno. Bardzo istotna jest tutaj perspektywa dandysowska — Janka-dandyska, wyuczona gestów, słów i myśli, przygotowana do odpowiednich reakcji, żyjąca niejako poza prawem moralnym i zasadami, które, jako dojrzewająca kobieta, dopiero do siebie „dopasowuje” (jak dandys kompletuje garderobę), nie potrafiła nawiązać i utrzymać relacji, w której imperatywem mogłyby być wierność, szczerość, moralność.

Janka zdecydowanie lepiej czuła się w otoczeniu ludzi, z którymi łączyły ją nie uczucia, zasady, więzy narzuconych jej (a nie przez nią wybranych) zachowań. Janka odnajdywała się w relacji, w której tym, co łączy z drugą osobą, jest intelekt, rozmowy niekrępujące swobody myślenia. Takimi przyjaciółmi byli dla Janki Stefan Strwiążewski i profesor Obojański. Ten ostatni był jej intelektualnym przewodnikiem, nakłaniającym do poszukiwań swojej drogi. Stefan z kolei wydawał się Jankę zwyczajnie bawić, bohaterka spotykała się z nim wtedy, gdy odczuwała nudę. Obcowanie z tym mężczyzną to dla bohaterki frapujący sposób na poszerzanie horyzontów, na poznawanie niestandardowych poglądów (Stefana fascynowały kobiety z niższych warstw społecznych — pierwotne, niewychowane, nieskażone myśleniem). Pojawia się jednak wątpliwość, czy możliwa jest czysta przyjaźń między kobietą a mężczyzną. Janka stwierdziła: „Chciałabym, by mię pokochał Stefan” (K, 91), mężczyzna pod koniec powieści poprosił Jankę o rękę, wyznał jej miłość (K, 190). Bohaterka nie zdecydowała się jednak na związek ze Strwiążewskim. Zdawała się wówczas pamiętać wypowiedziane przez przyjaciela zdanie, że „przyjaźń jest [...] darem dużo rzadszym i cenniejszym niż miłość” (K, 87). Przyjaciel nie jest kobietą, nie jest mężczyzną, to „ktoś trzeci” — androgyniczna istota, której nie można przypisywać męskich lub żeńskich cech i której nie można traktować w kontekście jej płci. I choć wydawałoby się, że swego rodzaju intelektualna odwaga, oryginalność doskonale spajałyby tych dwoje, to jednak Janka nie zaryzykowała, porzucając przyjaźń dla czegoś w jej opinii tak niepewnego jak miłość.

Czas dojrzewania to etap, w którym zmieniające się ciało, rosnąca potrzeba bliskości i czułości, instynkt poszukiwania kogoś, z kim będzie można nawiązać nić porozumienia, wreszcie oczekiwania społeczne sprawiają, że człowiek przygotowuje się do stworzenia intymnej relacji z drugą osobą.

Zmiany biologiczne i fizyczne stwarzają warunki do rozwoju seksualności. Cieleśne rozbudzenie, otwartość na seksualność drugiego człowieka doskonale opisywały początkowe fragmenty powieści: „[...] śpiewam o jakimś marzeniu sennym, o miłości gorącej, wreszcie przyzywam śpiewem leśnego fauna, bo mam na niego ochotę” (K, 17) oraz „a ja jestem nimfa leśna i czekam fauna” (K, 18). Janka marzyła o gorącym, płomiennym uczuciu, pragnęła, by znalazł się przy niej mężczyzna idealnie do niej pasujący, jak faun do leśnej nimfy. Bohaterka rozbudziła się, pojawił się jeszcze nie do końca wyraźny sygnał zmysłowych potrzeb. Symbolem tej rodzącej się świadomości

mości cielesnej, seksualnej jest płomienna czerwień: „widzę wielką, świetlną plamę, później majaczenia siedmiu barw, później czerwone płomienie” (K, 17).

W kobiecie budziła się cielesność. Obok refleksyjnej duchowości pojawiło się jeszcze nienazwane pragnienie życia — czerwonego, wyrazistego, żywiołowego:

Depcę duszę moją — krwiożerczą, nienasyconą, chmurną duszę, która zabiła mi szczęście. Chcę zerwać dzisiaj czerwony, płomienny kwiat życia. Śpiewem przyzywam fauna (K, 18).

W tym fragmencie po raz pierwszy Janka tak manifestacyjnie okazała pragnienie nawiązania zmysłowej relacji, oderwania się na chwilę od spraw ducha, tu po raz pierwszy pojawił się ten „imperatyw miłości” — potrzeba kochania, zerwania kwiatu życia (nawiązanie do metaforyki zerwania kwiatu jako utraty dziewictwa). Janka w swoim manifestie miłości nieustannie przyzywała fauna. Nie bez powodu. Faun w mitologii rzymskiej był czczony jako bóstwo lasów i pól, opiekun pasterzy darzący ich stada płodnością. Faun miał zapewnić kobietom płodność³⁹. Janka pragnęła fauna, bo jawił się jej jako symbol płodności, życia, złączenia dwojga ludzi w akcie prokreacyjnym. Ponadto faun, jako postać mitologiczna, jest istotą nadnaturalną, nieistniejącą. Janka pragnęła mężczyzny idealnego, jeszcze nie do końca wyobrazonego i niezemskiego. Faun to także oczyszczenie, wędrówka ku oświeceniu, a przede wszystkim wyzwolenie i sztuka wyboru. Bohaterka powieści odczuwała pragnienie miłości nie pętającej jej więzami ograniczeń — tutaj właśnie objawił się jej bunt wobec zastanych konwenansów, swoboda myślenia, pragnienie wolności — zarówno w sensie zmysłowym, jak i intelektualnym.

Janka na kartach powieści stopniowo odkrywała swoją fascynację seksualnością. Ten zachwyt objawił się w czasie swobodnych rozmów o istotach z *demi-monde* — kurtyzanach sprzedających swoją miłość i paradoksalnie cieszących się większą swobodą niż tzw. porządne kobiety. To także otwarte mówienie o swoim pożądaniu, pobudzeniu, w którym nie było nic z wulgarności:

Wiosna idzie — Jezus Maria! Wiosna idzie! Słońce piecze — i wieje chłodny wiatr. Jestem taka szczęśliwa i rozszalała jak zwierzę. Rzuciłabym się na szyję pierwszemu ładnemu mężczyźnie napotkanemu na ulicy (K, 134–135).

Fascynacja światem zmysłów to przede wszystkim ciekawość ciała ludzkiego — zarówno męskiego, jak i kobiecego. Szczególnie piękne wydawało się Jance ciało Marty: „Lubię patrzeć na nią, gdy jest rozebrana” (K, 31). W tym zapałaniu nie ma nic homoseksualnego, Janka po prostu kochała piękno i potrafiła je dostrzec w każdym szczególe i w każdym człowieku. Nie oceniała bowiem ciała mężczyzny czy kobiety, obserwowała i zachwycała się ciałem w ogóle⁴⁰. Fascynujące wydawało się bohaterce

³⁹ *Faun* [hasło online], dostęp: 25.06.2014. Dostępny: <<http://portalwiedzy.onet.pl/70760,,,faun,haslo.html>>.

⁴⁰ Jest to cecha typowo dandysowska.

powieści także ciało Janusza. Mężczyzna zrobił na niej wrażenie silnego, rasowego zwierzęcia (K, 21). Janina chciała go zamknąć w złotej klatce, by mieć go tylko dla siebie. Brat Marty wywołał w niej pragnienie posiadania, obudził w niej zwierzęce instynkty walki o samca, który odpowiada jej potrzebom (K, 34). Tym samcem, groźnym wilkiem był Janusz, który, nawet gdy wydawał się łagodny i oswojony, roztaczał wokół siebie aurę wrogiej, niepokromionej siły. Tym bardziej zadowolona była Janka, gdy Janusz zmienił się w potulną owieczkę, która słuchała jej rozkazów, była na jej zawołanie, robiła to, co kobieta chciała. Ujawniła się tu kapryśność Janki i jej kobieca próżność — lubiła, gdy mężczyzna na pozór silny, kładł się u jej stóp i był jej posłuszny. Dlatego z całą świadomością wrażenia, jakie na nim robiła, kokietowała go, zachęcała po to, by później odrzucić. Jako kobieta świadoma „próbowała” mężczyzn, sprawdzała, jaka ich reakcja najbardziej się jej spodoba (scena z pocałowaniem ręki — K, 21). Nawet jeśli pozwalała mu na zmniejszenie dystansu, np. w chwili pocałunku (K, 31), nadal grała swobodną, niezaangażowaną, nadal nie dawała mu pewności. To niespełnienie często odzywało się w niej wzmożonym pragnieniem doznania ze strony Janusza czułości — pragnęła, by ją pocałował, objął, zachował się zdecydowanie, po męsku (K, 29, 30). Przy nim jej ciało silnie reagowało — odczuwała przy nim ciepło, a twarz płonęła rumieńcem ani wstydu, ani oburzenia, gdy ten przytulał głowę do jej kolan (K, 22). Mimo że w relacji Janki i Janusza to „instynkt” jest siłą warunkującą zachowanie, Janka nie poddała mu się w pełni. W jej starannie zaplanowanej grze do głosu doszły także inteligencja i spryt. Janka kokietowała mężczyznę swoją kobiecą stroną — ale nie ciałem, lecz pięknem inteligentnego umysłu. Czuła, że to właśnie umysł na usługach jej kobiecości tak fascynuje w niej Janusza.

W kierunku Janusza podążał instynkt Janki, jej umysł zaś kierował swe pragnienia ku Rosławskiemu. Janka była zafascynowana umysłowością Rosławskiego i to się nie zmieniło, mimo że o miłości do niego mówiła w czasie przeszłym. Nie wyjaśniła tego, dlaczego się rozstali, wspomniła jedynie, że to była miłość, w której znaczącym elementem była rozmowa o literaturze i wspólna pasja — miłość do sztuki. To była miłość umysłów — Janka nie czuła przy Rosławskim żadnego cielesnego poruszenia (zdawała sobie sprawę, że nie potrafiłaby całować jego zaciśniętych ust, obawiała się jego zimnego spojrzenia), a jednocześnie była nim obsesyjnie zafascynowana, czuła się przez niego przyciągana i wydawało się jej, że tylko on mógłby zostać jej mężem. Janka zdefiniowała małżeństwo jako komunie dusz dzielących wspólne zainteresowania, połączenie tych samych umysłów. Byłaby gotowa zostać żoną tego człowieka, ponieważ „to jest ta jedyna siła, która byłaby w stanie ujarzmić moją [siłę — dop. A. K.]” (K, 74). Rosławski wydawał się jej nie mężczyzną, ale siłą magnetyzującą. On jeden mógłby odebrać jej zwykłą pewność siebie, zmącić jej spokój ducha. I właśnie dlatego, choć czuła, że on był jedynym mężczyzną, z którym mogłaby dzielić życie, udawała przed nim (by nie wyjść z roli — niedostępnej, zimnej, niepoddającej się uczuciom kobiety — K, 119), że zdecydowałaby się na małżeństwo jedynie z rozsądku. Janka, oszołomiona magnetyczną siłą intelektu Rosławskiego, nie wspomniła ani razu o je-

go urodzie — ten mężczyzna to nie ciało, lecz osobowość. To swoiste ucieleśnienie siły, wobec której maleją moce kobiece. Janka omdlewała nie przez jego olśniewającą urodę, lecz była całkowicie oddana władzy jego umysłu. Uczucia, jakie wywoływał w niej Rosławski, doskonale oddaje metafora tytułowych „lodowych pól” — Janka wyobrażała sobie, że idzie przez lodowe pola i kładzie się u stóp mężczyzny. Mimo iż wiedziała, że przy nim doświadczy tylko zimna i strachu (K, 78), była gotowa poddać się sile, którą reprezentował Rosławski. To nie ból i chłód, symbolizowane przez pusty, czarny staw i wspomniane już otoczenie lodowych pól, mogłyby ją skłonić do zapomnienia o nim. Jedyne, czego bała się Janka, to to, że jego siła przewyższy jej i że utraci swoją dumę (coś, na czym niezwykle jej zależało). Dlatego ostatecznie Janka nie zdecydowała się podejść do czarnego stawu, który oznaczałby zatracenie w pustce, oddanie chładowi fascynującego umysłu Rosławskiego, jego demonicznej sile. W ten sposób chciałyby udowodnić, że nie jest zwykłą kobietą, podejmującą decyzje spontanicznie, zgodnie z poruszeniami swego serca, lecz posługuje się rozumem, który nie pozwoli jej oddać się mężczyźnie zimnemu jak Rosławski i tym samym zapomnieć o „płomieniach” — potrzebach ciała.

Ciała, które, jak już wspomniano, wywoływało jej ogromną ciekawość. Z przyjemnością obserwowała Imszańskiego w czasie ich pierwszego spotkania (K, 43). Ponieważ Janka lubiła to, co piękne, artystyczne, dystygowane, jej uwagę zwrócił Witold. Mężczyzna oceniany był przez nią nie tylko z punktu widzenia urody. Janka próbowała wnikać w to, co kryły spojrzenie, uśmiech i gest nowo poznanego człowieka:

Przed wszystkim jest to bezsprzecznie najładniejszy z ludzi, jakich znam. Z nacechowanych jakimś miękkim znużeniem ruchów jego smukłej postaci bije rasa, w jasnych oczach widać bezustanne skupienie myśli i spokojny zapomniany prawie smutek. Posiada wszystkie zalety towarzyskie, mówi zajmująco, ładnie [...] (K, 43).

Mimo zauważalnego zainteresowania jego postacią, Janka traktowała go tylko jako olśniewające zjawisko, element dopełniający piękno otoczenia, nie jak mężczyznę, z którym mogłyby się związać:

Jestem prawie oczarowana, nie spuszczam zeń oczu — i konstatuje jednocześnie, że ten cudny człowiek nie zdołałby nigdy wzbudzić we mnie miłości. Fizycznie jest mi bardziej jeszcze obojętny niż Rosławski. Przyczyną tego jest, jak sądzę, właśnie jego niesłychana uroda, która odciąga odeń uwagę, jako mężczyzny i człowieka. Z równą rozkoszą patrzyłabym na jego portret (K, 43).

Dla Janki równie ważne prócz tego, by wygląd mężczyzny spełniał jej potrzeby piękna, było to, by wywoływał w niej emocje jako człowiek — istota z pragnieniami, odczuciami, poglądami i fascynacjami.

Stosunek Dernowiczówny do Imszańskiego zmienił się po jakimś czasie. Wydaje się, że ta relacja była im pisana, że rzucenie się sobie w ramiona było rzeczą, która prędzej czy później musiała się wydarzyć. Dlaczego? Tego zdawała się nie rozumieć nawet Janka: „Opuszczałam głowę na kolana, oczy zakrywając rękami. I nagle opętał mię

szalony, obłąkany niepokój oczekiwania [...]” (K, 140). Niewystarczalność dotychczasowych relacji i doświadczeń sprawiła, że Janka czekała wreszcie na miłość, w której odnalazłaby siebie. Opuszczenie ramion, stopniowe rozluźnienie ciała sugerowałyby, że Janka przestała grać kobietę, która uczuć nie potrzebuje. Ku Imszańskiemu pociągnęła Jankę niewytłumaczalna i niedefiniowalna potrzeba, już nie instynktu, intelektu, duszy, lecz potrzeba miłości.

I choć ta relacja miała wymiar moralnie niewłaściwy (Janka zaczynała spotykać się z mężem przyjaciółki), kobieta nie myślała o sytuacji rodzinnej Witolda, o tym, jak bliska była jej Marta, nie dopuszczała myśli, że rozbija rodzinę kobiety, która, tak samo jak ona, pragnęła miłości. Ponadto Janka nie brała pod uwagę, że mężczyzna, który zdradzał swoją żonę od dawna, może potraktować relację z nią tak samo jak te dotychczasowe — płytko i swobodnie. Janka zachowywała się jak kobieta, której miłość odebrała zdolność trzeźwej oceny sytuacji. Kobieta wydawała się pewna tego, że dla niej Imszański zmieni tryb życia (Janka pragnęła jedynie, by Witold rzucił swoje kochanki i obiecał jej wyłączność, nigdy w jej rozmyślaniach nie pojawia się postać Marty, Janka nie namawiała mężczyzny do rozwodu z przyjaciółką). Witold jednak nie udzielił jej oczekiwanej odpowiedzi. Janka zaczęła rozumieć, że także i ta miłość nie da jej upragnionej stabilności, ten związek nie oznacza życia w pełnym porozumieniu z mężczyzną, którego darzy uczuciem:

Dzieli nas spojrzenia i łączą pocałunki. A ja szamocę się w tej miłości, jak wzbity nad obłoki latawiec szamoce się na nitce, trzymanej w palcach przez rozbawione pacholę (K, 157).

Janka pragnęła związku, w którym kochanków łączyć będzie wszystko — spojrzenia, gesty, pocałunki, słowa, myśli. Imszański zdecydowanie częściej zamykał jej usta pocałunkiem, pieścił czułymi gestami niż próbował odnaleźć z nią wspólny język myśli. Jego pieśszoty były zachłanne, Janka czuła, jakby te pocałunki wysysały z niej krew (K, 162). Picie krwi (cechę wampiryczną ma kolejny mężczyzna Janki, wystarczy przypomnieć demoniczną, magnetyczną siłę, z jaką przyciągał ją ku sobie Rośławski) jest tutaj metaforą nie tylko słabnięcia w miłosnym upojeniu. To także odzwierciedlenie stanu, do którego Witold chciał doprowadzić kobietę — pragnął, by była coraz bardziej podatna, by przełamywała mu się w rękach „jak więdnący w żarze słońca kwiat” (K, 162; ponownie wywołana symbolika kwiatu sugerowałaby, że Imszański „czyhał” na dziewictwo Janki).

Mężczyzna chciał zawładnąć Janką. Wydaje się, że tak jak dla Marty życie z nim było mieszaniną bólu i rozkoszy, tak i Janka znajdowała się na początku drogi, gdzie Eros i Tanatos łączą się w jedno:

Przywarł do mej szyi, wgryzł mi się w ciało strasznie bolesnym i rozkosznym do obłąkania pocałowaniem. [...] I uczułam na wargach przesłodką czarę jego ust o smaku róż więdnących... I piłam szkarłatne wino jego pocałunków, mocne jak śmierć. Upoiło mię wino szkarłatne... Konam... Może więc dziś (K, 167).

Wir miłości i namiętności groził całkowitym zatraceniem. Janka pokochała, ale ponownie poniosła klęskę — oddała uczucie mężczyźnie, który był uosobieniem niszczycielskiej siły, zadającej ból wielu kobietom. Dopóki jednak Janka żywiła przekonanie o miłości Witolda, poddawała się tej sile, powoli się zatracala. Gdy jednak uświadomiła sobie, że Imszański nigdy nie kochał jej całkowicie i prawdziwie, uwolniła się od niego, odeszła. Przestała go kochać wtedy, gdy zdała sobie sprawę, że nie dostała jedynej rzeczy, jakiej oczekiwała — miłości (K, 204).

W tym miejscu warto jeszcze zwrócić uwagę na kwestię inicjacji seksualnej Janki. Kobieta nie zdecydowała się na zbliżenie z żadnym z trzech mężczyzn, z którymi była w bliższej relacji. Wydaje się, że najbardziej intymny był jej związek z Imszańskim — ich spotkania były pełne zmysłowych uniesień, pieśzcot i gorących pocałunków. Janka zatracala się pod wpływem dotyku Witolda. Zawsze jednak w pewnym momencie Dero-wiczówna odzyskiwała spokój i odrzucała mężczyznę, nie pozwalając mu na więcej:

[...] zawsze do pewnej granicy, której nie wykreśla moja wola, tylko sam instynkt. Jest chwila, w której wstępuje we mnie nagle jakaś zimna, ironicznie uśmiechnięta moc. Jednym ruchem odrzucam od siebie nagle to pijane z pragnienia i czarujące w swym braku konsekwencji zwierzę (K, 162).

Janka nie wiedziała dlaczego, ale nagle, w trakcie pocałunków, odczuwała potrzebę „wyrwania się z zaciśniętych objęć” (K, 167). Nienawidziła Witolda, chciała, by odszedł, jednocześnie wiedząc, że to ją zraniło.

Wszystkie trzy relacje — platoniczne uczucie do Rosławskiego, cielesna fascynacja Januszem oraz zdradziecka namiętność do Imszańskiego — to trzy kolejne próby inicjacji seksualnej. Zmysłowe spełnienie jednak zostało zakwestionowane, zahamowane i bohaterka wycofała się w dziewictwo, którego znakiem było symboliczne pytanie bohaterki: „czyż to po raz drugi chłodne, białe lilie zakwitły w moim opustoszałym ogrodzie?” (K, 219). Białe lilie, metafora czystości były dodatkowo chłodne, czyli pozbawione ciepła miłości, namiętności. Niespełnienie erotyczne w powieści utożsamiono zostało także ze śmiercią — symboliczną utratą marzeń i złudzeń („klękam u grobu marzenia. [...] I nigdy nie próbuję odwalić z grobu szarego kamienia ozdobionego czarną koronką przedwiekowych paproci”⁴¹ — K, 218). Wydaje się, że bohaterka zdecydowała się na ostateczne zepchnięcie, ukrycie swoich potrzeb i pragnień.

Kolejne rozczarowanie, niespełnienie uczuciowe i zmysłowe oznaczało dla bohaterki powrót do „lodowych pól”, czyli niekochania, samotności, frustracji. Ten powrót przypieczętowany został zamknięciem się w klasztorze — oddaniem się pracy naukowej.

Ponieważ żaden związek nie spełnił potrzeb bohaterki powieści, nie okazał się dla niej satysfakcjonujący, zaś życie bez miłości wydawało się niemożliwe, Janka postanowi-

⁴¹ Jak podały Borkowska i Kirchner (G. Borkowska, *dz. cyt.*, s. 5; H. Kirchner, *Nałkowska albo...*, s. 833 — wyjaśnienie w przypisie 18), postać zimnego Rosławskiego należy utożsamiać ze Stanisławem Mędrzeckim, w którym Nałkowska kochała się jako młoda dziewczyna, zaś Witolda Imszańskiego z Leonem Rygiem, mężem pisarki, z którym małżeństwo okazało się rozczarowaniem i pasmem gorzkości. „Szary kamień” byłby więc pamiątką po pierwszej miłości, którą Nałkowska zachowała do końca życia.

wiła oddać się temu, co ma solidne podstawy. Dziewczyna była rozczarowana związkami, zawiedziona w swoich uczuciach, w przekonaniu, że miłość to życie. Nauka i rozumowe podejście wydawały się jej tym, na czym od tej pory będzie mogła budować swój świat, w którym uczucia zastąpi myśl, kierowanie się emocjami — myślenie analityczne i zdroworozsądkowe.

Grażyna Borkowska zupełnie słusznie wstęp do powieści z 1906 roku zatytułowała „Imperatyw miłości”. Miłość to w dziele *Kobiety* i w życiu głównej bohaterki ta siła, która nadawała bieg jej poczynaniom i refleksjom. Bohaterka podejmowała próby dookreślenia siebie i jednocześnie szukała mężczyzny, który pozwoliłby jej na pełną afirmację jej osobowości. Pieńkowska podała, że głównym tematem powieści jest miłość rozumiana jako „instrument samookreślenia się wobec świata i przeniknięcia sensu istnienia”⁴². Niemożliwe do pokonania pragnienie miłości w powieści zrealizowało się poprzez poszukiwania tego, który odpowie skomplikowanym, często przeciwnym potrzebom Janki.

Bohaterka to kobieta pobudzona erotycznie, zainteresowana seksualnością swoją i innych, a jednocześnie krępowana więzami cnoty, nieśmiałości, niepewności. Euforyczna, witalistyczna „wola” miłości, należąca do sfery instynktu, poddana została hamującemu działaniu ograniczającego spontaniczność i uczuciową swobodę rozumu, „intelektu”⁴³. Ta antynomia intelektu i instynktu została zaczerpnięta przez Nałkowską z filozofii Artura Schopenhauera. Podczas gdy filozof kobietom nadał wybitną umiejętność posługiwania się instynktem⁴⁴, nie rozumem, pisarka wyposażyla swoją bohaterkę także w intelekt. W ten sposób Janka, działając instynktownie, kierowała swe myśli na „ładne, rasowe zwierzę” (K, 21), jakim jest Janusz, zaś posługując się rozumem, uznaje Rosławskiego za jedyne go godnego przeciwnika⁴⁵ dla swojej inteligencji. Żadna z tych relacji nie okazała się wystarczająca.

Wielowarstwowość emocji kobiety zakochanej, złożoność uczucia ukazane zostały w relacji z Imszańskim. W tym romansie nie była już „albo, albo”, związek Dernowiczówny i Witolda pozwalał odczuć głównej bohaterce wariantywność, różnorodność odcieni miłości — od podziwu do pogardy, pragnienia i odrazy, uwielbienia i niechęci. W relacji z mężem Marty rządziło serce Janki. Okazało się jednak, że i tu bohaterka poniosła klęskę, zrównała się w cierpieniach z tymi kobietami, na których ból jeszcze niedawno patrzyła z ironią.

Janka zerwała relację z Witoldem, gdy stwierdziła, że to on jej nie kocha. Okazywało się więc, że, aby w miłości odnaleźć syntezę życia, dopełnienie siebie, uspokojenie w poszukiwaniach, potrzebna jest symetria — jednakowa siła, która ciągnęłaby dwoje ludzi do siebie.

⁴² E. Pieńkowska, *dz. cyt.*, s. 16.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ A. Schopenhauer, *Psychologia miłości*, Warszawa 1903, s. 24; cyt. za: E. Pieńkowska, *dz. cyt.*, s. 16.

⁴⁵ Miłość to dla Janki walka płci, zaś intelekt to broń pozwalająca ukazać swoją przewagę nad przeciwnikiem — mężczyzną. Nałkowska, pisząc powieść o kobiecie i z perspektywy kobiety, naturalnie nie posuwała się przy tym do mizogicznych interpretacji Stanisława Przybyszewskiego i Augusta Strindberga, wystąpiła wobec nich polemicznie.

„ECCE FEMINA!”

Powieść *Kobiety* to utwór o młodości i dojrzewającym umyśle, o niewinności i o budzącej się seksualności, o rozkosznej beztrosce dzieciństwa i pojawianiu się trosk, namietności, sprzecznych emocji. Dzieło z 1906 roku ujawniło mieszaninę paradoksów, które można postrzegać jako sprzeczności istniejące w samej autorce przetransponowane na bohaterkę, realizację jej uczuciowej burzy oraz symbol niejednoznaczności płci kobiecej w ogóle. Pisarka ujawniła w *Kobietach* wiele ze swojego życia, ukazała proces dojrzewania, skomplikowaną drogę zyskiwania świadomości Janki Dernowiczówny, ale jednocześnie pokazała wędrówkę w dorosłość, miłość, przyjaźń, erotyzm każdej kobiety. Zuniwersalizowała ten proces, ale jednocześnie nie zabrała nic z jego indywidualności. Pokazała, jak dojrzewa młoda dziewczyna (dziś, wczoraj, jutro), zostawiając miejsce na to, co niedopowiedziane i niemożliwe — różne i specyficzne dla kobiety z początku XX czy XXI wieku. Nałkowska oddała codzienność dojrzewania — poszukiwania formuły na własną płć w mieszaninie lęku, niepewności, wątpliwości oraz arogancji, szaleństwa i swobody. Ów melanz sprzeczności w rzeczywistości nie ma w sobie nic paradoksalnego ani przypadkowego. W każdej dojrzewającej kobiecie obok nieśmiałości jest zmysłowa ciekawość, a obok dziewczęcej niewiedzy — zaskakująca mądrość. Tym samym Nałkowska dobitnie zaprzeczyła poglądom Otto Weininger, które przybliżyła Kirchner: „mężczyzna to myśl, kobieta — bez-myślność, mężczyzna indywidualność, kobieta nie ma osobowości ani właściwości”⁴⁶. W kobiecie, według powieściopisarki, dojrzewa nie tylko ciało, płć piękna to nie istota niższego rzędu, samica skupiona na realizacji potrzeb seksualnych, przeznaczona do spełniania jedynie funkcji rozrodczych. Nałkowska ukazała, że okres dojrzewania to czas narodzin kobiecej umysłowości, osobowości, charakteru, którego siła polega na znoszeniu bólu i rozczarowań w czasie poszukiwania miłości, niebędącej tylko złączeniem przedstawicieli dwóch płci, lecz także porozumieniem równorzędnych (ale nie jednakowych!) umysłów i temperamentów.

Anna Kaźmierska

THE WOMAN ON THE THRESHOLD OF LIFE. THE MATURATION TO LOVE, SEXUALITY AND FRIENDSHIP
IN THE ZOFIA NAŁKOWSKA'S NOVEL *WOMEN*

Summary

The debut novel by Zofia Nałkowska, entitled *Women* is a work about youth and maturation to life. The author is raising the motif, which is known and worked out in the literature of many periods, but she writes about it in a unique way. Firstly Nałkowska herself is on the threshold of life and career as a novelist. The consequences of that are the autobiographical signs, which are commented at the beginning of this paper. In the next paragraphs there are described the female heroes of the novel — young women,

⁴⁶ H. Kirchner, *Nałkowska albo...*, s. 52; na podstawie: O. Weininger, *Płć i charakter*, przekł. O. Ortwin, wstęp G. Kunigiel, posł. J. Prokopiuk, Warszawa 1994.

who are excited with the life and its opportunities, as well as disappointed with the painful lessons life gives them. This paper is trying to present the femininity "in statu nascendi" and its immaturity, naivety and narcissism. The complicated process of maturation is described with such elements like: looking for love, living in friendship and discovering body and people's sexuality as well as searching for a right way to live and think. This paper presents a lot of contrasts: naivety and arrogance, innocence and the strenght of desire, excitement and the tendency to analyse.

Słowa kluczowe: debiut zofii Nałkowskiej, kobiety u Nałkowskiej, młodość w literaturze, dojrzewanie w literaturze, XX-wieczna powieść

Keywords: Debut novel by Nałkowska, Woman by Nałkowska, youth in XX century literature, maturation in literature, XX centry novel

KATARZYNA BIS*
Uniwersytet Pedagogiczny

BUNT CZY EGZALTACJA? ATRYBUT MŁODOŚCI W LITERATURZE POPULARNEJ NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH POWIEŚCI DLA DZIEWCZĄT Z OKRESU PRL-U

Chcąc rozpocząć rozważania na temat literatury dla dziewcząt okresu PRL-u, należy choć w ogólnym stopniu scharakteryzować literaturę okresu powojennego. W ślad za Haliną Skrobiszewską można podzielić rozwój literatury dla dzieci i młodzieży na dwa zasadnicze etapy: pierwszy, przypadający na lata 1945–1954, oraz drugi, obejmujący lata 1958–1968¹. Pierwszy, nazwany przez autorkę „schematyzmem”, nie wyróżniał się żadną cechą szczególną. Związane to było z kontekstem historyczno-społecznym, gdyż literatura poddawana była cenzurze lat stalinowskich, czym można tłumaczyć ujednolicenie cech postaci, i co za tym idzie, zniwelowanie ich indywidualizmu. W drugim etapie został zachowany typ postaci jednolitej, jednakże zdecydowanie można już dostrzec różnorodność tematyczną. Po roku 1958 powieść dla młodzieży cieszyła się większym zainteresowaniem autorów. Charakteryzowała się ona w tym okresie wysokim poziomem pragmatyzmu, gdyż miała pomóc młodym ludziom w określaniu, rozumieniu oraz próbie rozwiązania problemów związanych ze wszystkimi aspektami życia, dzięki czemu sytuowała się na granicy powieści obyczajowej, psychologicznej czy rozrywkowej². Warto również zaznaczyć, że w stosunku do literatury dla młodzieży cenzura działała silniej niż w wypadku literatury dla dorosłych³, zdawano sobie bowiem sprawę z wpływu, jaki może wyrzucić na młodych ludzi, zwłaszcza podczas zmian ustrojowych. Warto wspomnieć, że aż do roku 1957 cenzura skutecznie wpływała na kształt powieści dla dziewcząt, a jedynym wzorem bohaterki była Hela Traktorzystka⁴, nie natomiast postać indywidualna, naznaczona własnymi cechami i przeżyciami. Pomijano zatem tematykę w jakikolwiek sposób kontrower-

* Katarzyna Bis — studentka filologii polskiej ze specjalnością Reklama i Public Relations na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. W ramach studiów specjalnościowych zajmuje się analizą kampanii politycznych przy wyborach do władz lokalnych.

¹ H. Skrobiszewska, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 559–571.

² B. Pytlos, *Powieść dla dziewcząt w latach 1945–1968. Co powinny czytać dziewczęta?*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży 1945–1989*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuć, t. 3, Katowice 2013, „Podręczniki i Skrypty Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, nr 44, s. 107.

³ Tamże, s. 108.

⁴ Tamże, s. 113.

syjną (w przypadku powieści dla dziewcząt były to nagość, ciąża, czy menstruacja)⁵. W związku z zamiarem oddziaływania na czytelnika, kreowanym bohaterem stawał się uczeń szkoły średniej, stojący w obliczu ważnych decyzji życiowych, często zaangażowany politycznie, który dokonywał właściwych (z punktu widzenia władzy) wyborów. Takie konstruowanie postaci bohaterów wymuszone było przede wszystkim chęcią wzbudzenia wśród młodych ludzi patriotycznych zachowań na rzecz państwa i dobra społecznego. Należy również wspomnieć o charakterze kulturowym PRL, wywarł on bowiem głęboki wpływ na świadomość Polaków. Niniejsze studium ma na celu ukazanie charakterystyki bohaterek powieści dla dziewcząt poprzez kontekst kulturowy, w którego świetle kształtowany jest również obraz młodości i buntu. Bunt obrazowany w literaturze dla dziewcząt nie jest kategoryzowany, w każdej z powieści można spotkać jego inną odmianę i przyczyny. Większość jednak uwikłana jest w kontekst społeczno-kulturowy, który da się zaobserwować we wszystkich utworach. Podobnie jest również ze schematem postaci głównych bohaterek powieści.

Przedmiotem rozważań niniejszej pracy są polskie utwory powstałe po odwilży październikowej. Odwołują się one w treści do czasów lat 50. i 60., ukazując w sposób mniej lub bardziej widoczny realia ówczesnego życia. Nie stronią również od tematyki kontrowersyjnej, tabuizowanej w latach poprzedzających odwilż październikową, związanej z fizycznym i psychicznym dojrzewaniem dziewcząt. Utwory te ponadto wzbogacone są o motywy związane z dorastaniem oraz poszukiwaniem odpowiedzi na stawiane sobie przez młode dziewczęta pytania, co łączy się z występowaniem także motywu buntu. Bunt ten sytuuje się na wąskiej granicy między młodzieńczym pozowaniem a rzeczywistym buntowaniem się. Przyczyn buntowniczych zachowań można doszukiwać się w niezrozumieniu ze strony rodziców, rówieśników, czy nauczycieli, ale również w braku akceptacji i odkrywaniu dla siebie miejsca w otaczającej rzeczywistości oraz poszukiwaniu zrozumienia. Charakterystyczny jest także wspólny dla wszystkich bohaterek schemat „osobowy”, który je determinuje. Wszystkie można określić jako niezależne, ponadprzeciętnie inteligentne oraz czytane, egoistycznie patrzące na świat. Na kartach powieści poznawały siebie i świat oraz doświadczały życia w realiach PRL. Pochodziły z rodzin inteligenckich, niemających problemów finansowych.

Ujmując materiał chronologicznie, w pierwszej kolejności należy omówić napisaną w 1960 roku *Godzinę Pąsowej Róży* Marii Krüger. Bohaterką powieści jest młoda — czternastoletnia — dziewczyna, która za sprawą magicznego ożywienia portretu, przeniosła się w przeszłość. Moment rozpoczęcia podróży, z powodzeniem można uznać jako cezurę czasową. Magiczna podróż odbyła się za sprawą poplamienia krwią starej fotografii, co może symbolizować rozpoczęcie wewnętrznej przemiany bohaterki — dojrzewania. Anda w XIX wieku to Anda zdana na łaskę „płci silniejszej”, Anda zupełnie bezradna⁶. Zanim jednak do owej podróży doszło, czytelnik stał się świadkiem

⁵ Z. Grębska, *Erotyka i seksualność w polskiej socjalistycznej powieści młodzieżowej*, [w:] *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989*, red. K. Stańczyk-Wislicz, Warszawa 2012.

⁶ E. Szybowicz, *Reżim i dziewczyna*, [w:] *Opowiedzieć PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, Warszawa 2011, s. 159–160.

rozmyślań nastolatki, która ustalała swoje priorytety. Anda znacznie różniła się od swoich rówieśniczek, głównie pod względem romantycznego podejścia do życia, nie była skłonna do sercowych uniesień, ani kochliwa. Buntowniczo usposabiała ją zachowania głównie ze strony rodziny. Czuła się nierozumiana i sfrustrowana. Uważała się za pewną siebie i swojej wartości, była dziewczyną marzącą o sukcesach sportowych. Anda, przekonana o słuszności swoich priorytetów, przyjęła postawę egoistyczną.

Anda przeniesiona do XIX wieku nie spodziewała się jednak, że niewygodny strój to dopiero początek drogi, którą zgotował jej los. Musiała pokonać wiele przeciwności by móc wrócić do „swoich czasów”. Bohaterka czuła się nierozumiana i ograniczana. Buntowała się przeciwko staromodnym zasadom dobrego smaku, ale w sposób budzący politowanie ludzi epoki, w sposób współczesny sobie, a nie nowej rzeczywistości. Każde zachowanie Andy wyniesione z XX wieku było postrzegane jako nieodpowiednie dla młodej panienki, skandaliczne, a nawet grzeszne (przykładem był szok wywołany poprzez jej nagość podczas porannej toalety i gimnastyki). Bohaterka odstawała od rówieśniczek w swojej warstwie społecznej, a wszystkie jej ekscesy zostały zrzucone na karb wieku, a nawet choroby psychicznej nastolatki. W 1880 roku gorset, fiszbiny, buty zapinane na guziki, brak elektryczności, bieżącej wody i wszechobecne konwenanse były dla niej barierą nie do pokonania. Wystarczyła chwila, by wyrzucić gorset przez okno karety, czy też w czasie przyjęcia pokazując łydki zatańczyć twista. Właśnie poprzez doświadczenie życia w XIX wieku, bohaterka po powrocie była w stanie docenić łatwość życia w Polsce wieku następnego. Wraz z rozwojem akcji powieści widać przemianę bohaterki, która z dziewczyny impulsywnej, nie zastanawiającej się nad swoimi czynami, stała się skłonną do przemyśleń, które wykraczały poza granice jej wieku. Z podróży do roku 1880 wróciła odmieniona: dojrzała, bardziej odpowiedzialna, z większym zrozumieniem dla XX wieku. Z pokorą odnosiła się odtąd do współczesnych lat, w których żaden patriarchalny układ nie ograniczał jej życia i nie piętnował jako słabszej ze względu na płeć.

Do refleksji skłonna jest także bohaterka *Słoneczników* Haliny Snopkiewicz, wydanych w 1962 roku. *Słoneczniki* to pamiętnik Lidii Sagowskiej, opowiadający o jej perypetiach w realiach Polski Ludowej (akcja powieści toczy się między 1948 a 1951 rokiem). W pamiętniku, Sagowska zapisywała swoje przemyślenia dotyczące rówieśników, zachowań, istoty życia oraz swoje plany życiowe. Krytyczny moment przypadł na rok 1949, kiedy matka Lidii zdecydowała się na przeprowadzkę do Katowic, gdzie razem z córką chce zacząć nowe życie, z dala od swojego partnera. Ta diametralna zmiana otoczenia odbiła się również szerokim echem na psychice i poglądach nastolatki. Można powiedzieć, iż jest to moment decydujący, który zapoczątkował w niej proces dorastania. I tak w ciągu dwóch lat zmieniły się jej poglądy polityczne, wstąpiła do ZMP, stała się jego czołową działaczką. Pomimo że z początku nie wierzyła w hasła głoszone przez partię, przyznając w pamiętniku, że nie wiedziała, czemu się zapisala i niewiele z tego rozumiała, ostatecznie starała się w swojej katowickiej szkole działać wedle partyjnych zasad. Zmiany, jakie zaistniały w jej życiu w Katowicach,

stanowiły tylko rezultat poszukiwań samej siebie. Lidia to dziewczyna o nieprzeciętnej inteligencji i błyskotliwości, osoba lubiana. Zdecydowanie obdarzona zdolnościami przywódczymi. Przez chłopców szanowana za własne zdanie i pozostawanie sobą nawet w trudnych sytuacjach. Sagowska zbuntowała się przeciwko wszelkim pozom. Podobnie wyglądał jej stosunek do partyzantów razem z nią uczęszczających do szkoły. Mówiła wprost do jednego z nich:

[...] dowiedz się, że ja, tyle lat od ciebie młodsza, uważam was po prostu za gówniarzy. Gdybyśmy w czasie okupacji mieli odpowiednią liczbę lat, także walczylibyśmy. I pomiatanie nami, tylko z tego powodu, że w pieluchach nie przyjmowali do konspiracji, uważam za świństwo. Strzelać to cię może nauczyci, ale to wszystko. Przechwalacie się beznadziejnie. To jest szczeniackie. Mnie już spadły łuski z oczu i widzę was takich, jakimi jesteście obecnie⁷.

Lidia zatem zbuntowała się, ale charakter jej sprzeciwu nie był inwazyjny, nie był wynikiem przybierania pozy. Był efektem jej obserwacji i przemyśleń na temat otaczającego świata. Nie mając autorytetu, z którego mogłaby czerpać wzorce, sama kreowała swoją wizję prawidłowego postępowania. Można również stwierdzić, że w powieści występuje tendencja do kreowania bohaterki niezależnej i świadomej politycznie. W *Słonecznikach* czytelnik styka się również z problemami tabuizowanymi w innych utworach, takimi jak niechciana ciąża, czy opis pierwszych przygód miłosnych nastolatki.

Kwestia ta podobnie wygląda w przypadku bohaterki trylogii Mariana Bielińskiego, pod zbiorczym tytułem *Gdzie jesteś Małgorzato?* W skład cyklu wchodzi *Gdzie jesteś Małgorzato?* z 1963, *Małgorzata szuka siebie* z 1964 oraz *Małgorzaty droga powrotu* z 1965 roku. Utwory te są opowieścią o dorastaniu i szukaniu samej siebie przez młodą dziewczynę, która poprzez swoją ponadprzeciętność ukazała się na tle rówieśników jako jednostka ambitna i przekorna, buntownicza. Otoczenie zrzuciło winę za zachowanie Małgorzaty na egzaltację. W rzeczywistości była to forma jej obrony. Pytanie „przed czym” doprowadziło do zaskakującego wniosku. Małgorzata broniła się przed przybieraniem maski, przed kreowaniem swojego własnego obrazu. Jednak robiła to poprzez przybieranie maski osoby złej, złośliwej, choć wewnętrznie wołającej o zrozumienie.

Mówiąc o obrazie młodości wykreowanym w cyklu *Gdzie jesteś Małgorzato?* nie sposób analizować go w każdej z części osobno, gdyż dopiero w zestawieniu powstaje spójna, nierozzerwalna wręcz całość. Pierwsza z części rozpoczęła się od stwierdzenia, że Małgorzata uciekła z domu⁸. Czy może być lepszy dowód buntu, niż ucieczka bez śladu? Pierwszy „tom” powieści można nazwać wprowadzeniem. Swoje opinie na temat koleżanki i podopiecznej wygłaszali rówieśnicy z klasy, nauczyciele i dyrekcja. Ucieczka bohaterki stała się punktem wyjścia do dyskusji na temat metod nauczania, jak również nad systemem oświaty i młodzieżą, która niejednokrotnie wykraczała poza ramy narzucane jej odgórnie oraz nie podporządkowywała się schematom. Nad ucieczką

⁷ H. Snopkiewicz, *Słoneczniki*, Warszawa 1980, s. 18.

⁸ M. Bieliński, *Gdzie jesteś Małgorzato?*, [w:] tenże, *Gdzie jesteś Małgorzato?*, Białystok 1973, s. 5.

Małgorzaty zastanawiali się w mniejszym lub większym stopniu wszyscy. Niektórzy krytykowali postawę dziewczyny, inni starali się zrozumieć, jeszcze inni (jak Bartłomiej) chcieli odnaleźć, obawiając się jej samobójstwa (Barbara) i wyrażali zdziwienie, że nie zwrócili uwagi na sygnały wysyłane przez dziewczynę. Zdaje się, że Małgorzata pomimo radości życia czuła się osamotniona. Rówieśnicy nie mieli o niej dobrego zdania, uważali ją za pozującą dumną nastolatkę, której nie obchodziło dobro grupy, a jedynie jej własne. Każdy pamiętał niejedną sytuację, w której Małgorzata zrobiła coś, co go bardzo zabiolało. Warto zauważyć, że bohaterkę oceniano głównie na podstawie tego, po czym sama dawała się poznać, a w ostatecznym rozrachunku wszyscy — rodzice, wychowawcy, przyjaciele — doszli do wniosku, że nic o niej nie wiedzieli, że znali tylko pozory, które Małgorzata stwarzała. W drugiej odsłonie będącej zarazem rozwinięciem pierwszej części, poznajemy natomiast samą bohaterkę. Zostały zatem zaprezentowane jej działania od momentu ucieczki z domu. Małgorzata poszukiwała odpowiedzi na szereg pytań związanych z jej ucieczką. Często powtarzała, że musiała wszystko przemyśleć, że uciekała przed pozą, przed konwencjami i konwenansami. Zdawała sobie sprawę z położenia, w jakim się znalazła:

Oto jestem — cała Małgorzata — myśli z przekąsem — wiecznie to samo, zawsze to »jakoś to będzie«, ciągle liczenie na przypadek, że stanie się coś, co zapobiegnie katastrofie, co w ostatniej chwili odmieni bieg wydarzeń, które ja sama powoduję. W szkole, w domu, w życiu. [...] Poza, wieczna poza, za którą nikt nie zdoła się dopatrzeć moich prawdziwych reakcji. [...] wciąż tracę — nic nigdy nie zyskałam. Jak długo można żyć samymi stratami? Ojciec powiedziałby, oczywiście, gdyby mnie znał, gdyby rozumiał, co się ze mną dzieje, że stanęłam u progu bankructwa⁹.

Gdy Małgorzata trafiła do hotelu robotniczego, nie mogła pojąć bezinteresowności współlokatorek, z jaką te ją traktowały, zauważyła, że tylko takie prostolinijne zachowania niepodrzyte żadnym podtekstem nie budziły w niej sprzeciwu. Ostatecznie, w trakcie nocnych rozmyślań doszła do wniosku:

Myślenie — myśleniem, ale tu trzeba coś zrobić, coś postanowić. Muszę się na coś zdecydować. Nie wystarczy przyznać się wobec siebie, że zrobiło się coś, czego się żałuje. Trzeba wyciągnąć z tego konsekwencje. [...] Znakomicie potrafisz sprzeciwiać się decyzjom cudzym — to łatwe, to dodaje splendoru, potwierdza opinię o tobie jako o dziewczynie trudnej do opanowania. Ale podjąć decyzję i zrealizować ją do końca — nigdy się na to nie zdobyłaś. Z domu też uciekałaś z przekory, na złość wszystkim. I sobie¹⁰.

Można powiedzieć, że ucieczka Małgorzaty jest podróżą w poszukiwaniu samej siebie, zrozumienia własnych zachowań wpływających z niej samej, a nie konwencji czy uzusów społecznych narzucanych na młodych ludzi. Zatem bunt Małgorzaty był wystąpieniem przeciwko pozie, choć z niej wynikał. Małgorzata, uchodząca za niepokorną dziewczynę, ucieczką z domu potwierdziła jedynie wyobrażenia innych o sobie. W ostatniej części trylogii Mariana Bielińskiego zatytułowanej *Małgorzata droga po-*

⁹ M. Bieliński, *Małgorzata szuka siebie*, [w:] tenże, *Gdzie jesteś Małgorzato?*, s. 281–282.

¹⁰ Tamże, s. 282–283.

wrotu mamy do czynienia z opisem jej powrotu z kilku perspektyw. Można zobaczyć, jak niespodziewana ucieczka i nagły powrót dziewczyny wpływają na ludzi z jej codziennego otoczenia. Okazało się, że ucieczka Małgorzaty stała się pretekstem dla jej rówieśników do zastanowienia się nad sobą, nad tym, co chcieli w życiu osiągnąć i jakie były motywy ich zachowania. Dzięki refleksjom odkryli mentalną jednorodność nastolatków. Rozmyślenia pokazały, że w gruncie rzeczy każdy z nich podobny jest do Małgorzaty, ponieważ wszyscy poszukiwali siebie. Ucieczka bohaterki rozpatrywana była zawsze jako wybryk, jednak zestawienie pierwszej części cyklu z ostatnią pozwala zauważyć, że bez względu na to, czy był on akceptowany czy też potępiany, finalnie została podjęta próba zrozumienia postępowania Małgorzaty.

Nie można również obojętnie przejść obok pragmatycznego charakteru powieści. Realizowała ona schemat powieści poprawnej politycznie, choć jej tematem stała się kontrowersyjna postawa młodej dziewczyny, łamiącej wszelkie zasady. W utworze jednak podany został dobry przykład współlokaterek bohaterki z hotelu pracowniczego. Dowodził on słuszności bycia „Helą Traktorzystką”, kobietą pracującą dla dobra ogółu.

W nieco mniej oczywisty sposób przedstawiony został wiek buntowniczy i młodzińczy w powieści z 1968 roku *Beethoven i dżinsy* autorstwa Krystyny Siesickiej. Bohaterami książki stała się grupa młodych osób zebrana wokół rodzeństwa Lenkiewicz — Miśki i Alka — dwojga zupełnie odmiennych osobowości. Miśka to maturzystka, która zastanawiała się nad przyszłością, maturą i studiami. Chciała podjąć odpowiedzialną decyzję. Sympatią darzyła niewidomego Piotra, który odwzajemniał jej uczucie, jednakże fakt ten nie odpowiadał jej matce, Joannie. Alek natomiast to młody mężczyzna, który rozpoczął studia z zakresu psychologii. Jego matkę niepokoiło towarzystwo, w jakim zaczął się obracać, uważała je za podejrzanego. Joanna oceniała znajomych syna po pozorach, takich jak wygląd czy maniery. Opis Dudka:

Miśka pomachała dłonią w kierunku przechodzącego chłopca. Asia zdążyła zauważyć czarną koszulę w białe grochy widoczną w rozpiętej, lśniącej kurtce. [...] — Nie podoba mi się ten Dudek — odpowiedziała Joanna.

Opis Majki:

Wyskubane brwi. Utlenione kudły. Podkasana kiecka. To generalnie argumenty przeciwko Majce¹¹.

To tylko niektóre z przykładów, w jaki sposób Joanna Lenkiewicz (matka) postrzegała towarzystwo syna. Ich niestandardowy sposób bycia budził zdecydowane obawy rodziców. W powieści zachowanie matki stało się swego rodzaju punktem zapalnym, gdyż Miśka i Alek zbuntowali się przeciwko trosce, z jaką do nich podchodziła, ujawniając brak zaufania wobec ich pierwszych dorosłych i samodzielnych decyzji. W utworze wyklarował się więc konflikt pomiędzy pokoleniem starszym, doświadczonym przez życie i historię, a pokoleniem młodym, dopiero wchodzącym w doro-

¹¹ K. Siesicka, *Beethoven i dżinsy*, 1974, s. 35 i 88.

słość. Poprzez międzypokoleniową opozycję ukazana została kontrowersyjna zmiana w charakterze młodzieży. Widać to szczególnie silnie w opisie odczuć matki Miśki i Alka. Opozycja ta sprawiła, że na plan pierwszy wysunęły się w powieści warstwy silnie nacechowanego emocjonalnie monologu wewnętrznego matki. Joanna starała się za wszelką cenę zrozumieć córkę, z którą stopniowo, poprzez nieporozumienia straciła kontakt. Gdy nadarzyła się okazja, wykorzystała ją, z całą matczyną premedytacją.

W powieści dla młodzieży okresu PRL, bunt uwidacznia się przede wszystkim w warstwie psychologicznej, mniej zaś w behawioralnej bohaterów. Właśnie dlatego główne bohaterki powieści dla dziewcząt, stały się równocześnie jej narratorkami. Poprzez zastosowanie form pamiętnikowych, emocjonalnych rozważań, motyw buntu został podniesiony do rangi głębokiego przeżycia wewnętrznego, nie jedynie przybierania pozy. Czytelnik jest w stanie dostrzec trudną drogę, jaką miał do pokonania dorastający człowiek, zmagający się z wieloma żywymi wątpliwościami. Powieści te pomagają znaleźć odpowiednią drogę do rozwiązywania problemów w sposób najbardziej korzystny dla dobra ogólnego, dzięki czemu realizowany był pragmatyczny cel literatury okresu powojennego. Można jednak również zaobserwować zmianę charakteru tematyki utworów – wraz z upływem lat możemy zobaczyć pojawianie się coraz odważniejszej i bardziej liberalnej tematyki. Tego rodzaju wyzwania stawiane literaturze dla młodzieży, przyniosły utwory będące najbliższe młodego czytelnika.

Katarzyna Bis

**REBELLION OR EXALTATION? ATTRIBUTE OF YOUTH IN THE POPULAR LITERATURE
BASED ON SELECTED NOVELS FOR GIRLS FROM SECOND PART XX CENTURY**

Summary

In this article author is writing about issues related with popular literature from a post II World War period. Author of the paper by using as examples novels for girls is trying to characterise, find causes, manifestations and meaning of youthful rebellion described in those works. The article can continue a starting point for discussion, what exactly books for youths should contain and how powerful in the influence of weapon they are indeed in confrontation with fast developing young mind.

Słowa kluczowe: bunt, egzaltacja, młodość, literatura popularna

Keywords: rebellion, exaltation, youth, popular literature

ODCIENIE I SMAKI STAROŚCI

KLAUDIA ADAMCZEWSKA*
Uniwersytet Łódzki

REFLEKSJE NA TEMAT ZDROWEJ I SZCZĘŚLIWEJ STAROŚCI
W *ŻYWCIE CZŁOWIEKA POCZCIWEGO* MIKOŁAJA REJA I *ZIELNIKU* STEFANA FALIMIRZA
(SFERY *SACRUM* I *PROFANUM*)

Funkcjonowanie jednostki w społeczeństwie, uwarunkowane jest jej kondycją fizyczną i psychiczną¹. Rodzima literatura dawna percypowała śmierć jako pojęcie ogólne, współistniejące z — powszechnie znanym — motywem *vanitas*. Tematyka związana z podeszłym wiekiem w życiu człowieka, to przede wszystkim przemijanie, bliskość śmierci i wynikająca z niej konieczność rozliczenia się z przeszłością. Starość nabierała wtedy znaczenia pejoratywnego. Była synonimem końca i tak postrzegana wywoływała niechęć społeczeństwa². Starość, według jednego z włoskich myślicieli — Santorio Santorio, który stworzył teorię „niewidzialnego parowania”, uważana była za jedną z chorób wynikającą z rozkładu „tchnień duchowych”. Pozwalają one ciału spełnić jego czynności. Szczątki tchnień wypełniają tkanki oraz powodują ich twardnienie w wyniku czego zostają odnowione — następuje wówczas starość, która pociąga za sobą śmierć³.

Jednak dążenie ziemskie do osiągnięcia szczęścia wiecznego nie stanowiło jedynego problemu ludzkości. Kłopot pojawiał się wówczas gdy kondycja fizyczna jednostki i jej zdrowie, nie pozwalały pracować nad doskonaleniem duszy i wykonywaniem uczynków względem niej. Skupiano się wtedy na wyeliminowaniu dolegliwości doskwierających ciału, by móc oddać się pracy nad duszą. Aby okres rekonwalescencji nie trwał zbyt długo, wskazane było zasięgnięcie fachowej porady medycznej. Ludzie w XVI wieku uparcie wierzyli w działanie tradycyjnych metod leczniczych, dlatego też naprzeciw ich oczekiwaniom wyszedł Stefan Falimirz. W pierwszej polskiej popularnej encyklopedii lekarsko-przyrodniczej *O ziołach i mocy ich* przedstawił metody leczenia i zapobiegania chorobom, wykorzystując sposoby oparte na tradycyjnej medycynie naturalnej.

Już od dawna próbowano odnaleźć doskonały lek na wydłużenie ludzkiego życia. Niestety, jedynym antidotum, do którego zdołano dotrzeć, była recepta ludowa.

* Klaudia Adamczewska — studentka filologii polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Pracę licencjacką poświęciła funkcji dydaktycznej kazań wybranych mówców staropolskich. W pracy magisterskiej podejmuje próbę ukazania człowieka wobec tajemnic świata według poradnika medycznego Stefana Falimirza.

¹ A. A. Zych, *Człowiek wobec starości — szkice z gerontologii społecznej*, Katowice 1999, s. 27–42.

² E. Twardowska, *Dozwolone do lat... czyli o starości i erotyzmie w żartach i obcesach staropolskich*, [w:] *Starość raz jeszcze: (szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zając, Katowice, Częstochowa 2007, s. 141.

³ J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, przekł. M. Karczevska, Warszawa 1996, s. 28–29.

Zawierała ona porady pozwalające uniknąć, bądź umiejętnie radzić sobie z różnego rodzaju schorzeniami⁴. Troska o ciało, które po śmierci zostaje unicestwione (*profanum*) umożliwiawała jednocześnie dbanie o ducha (*sacrum*), co zbliżało jednostkę do osiągnięcia zdrowej i szczęśliwej starości.

Nietrwałość urody pozwala na przyporządkowanie kategorii cielesności sferze profanum, czyli ziemskiemu, doczesnemu, kruchemu bytowi rzeczy materialnych. Paradoksalnie jednak właśnie ta wartość ciała pozwala człowiekowi, który umie z niej roztropnie korzystać, zakosztować prawdziwej miłości w relacjach międzyludzkich, przez co zbliża go do tajemnicy sacrum, bo przecież, jak pisał św. Jan: „Bóg jest miłością”⁵.

W związku z krótszą niż obecnie średnią życia, trudno było wskazać precyzyjnie moment, który decydował o tym, czy dana osoba jest stara, czy też jeszcze nie. Przyjmowano, że dla kobiet okres dojrzałości kończył się wraz z możliwościami rozrodczymi. Mianem „starej szkapy” określano panią trzydziestokilkuletnią, dlatego też odpowiedni wiek do zawarcia małżeństwa przypadał na dwadzieścia lat. Dolna granica zaś wskazywała u kobiety na dwunasty rok życia. W przypadku mężczyzny okres młodości trwał trochę dłużej, jednak pięćdziesięciolatek uważano już za osoby mocno posunięte w latach⁶.

Mikołaj Rej w trzeciej części *Żywota człowieka pocziwego* wysnuł kilka refleksji dotyczących ostatniego już etapu wędrówki jednostki po świecie doczesnym. Umieścił wskazówki i rady, co czynić, by móc dobrze rozliczyć się z przeszłością. Falimirz zaś w *Zielniku* podał zalecenia, odnoszące się do utrzymania poprawnego funkcjonowania organizmu i właściwej kondycji fizycznej. Wszystko to było potrzebne człowiekowi do osiągnięcia szczęścia wiecznego, a dzięki temu zdrowej i spokojnej starości.

Osoba zbliżająca się do kresu życia analizowała i oceniała swoje dotychczasowe poczynania. Występki i złe uczynki, których się dopuściła nie przybliżają jej do świętości, a przecież do tego powinna była dążyć. Rej, opisując chrześcijańskie i prawe życie, a tym samym dbałość o duszę, przywołał biblijną historię, o królu Dawidzie. Miała ona ukazać człowiekowi „co starzec do poćciwego żywota na pomoc ma brać”⁷. Pisarz zwrócił uwagę na trzy cnoty Boskie, tj. wiarę, nadzieję i miłość.

Bo z wiary będziesz miał taką opatrność Pańską, bezpieczeństwo i pokój, że będziesz jako Anioł Boży chodził sobie zawsze pod królestwem jego, pod mocą a pod obroną a pod opatrnością jego, że cię żaden strach nigdy straszny być nie może, a nic nigdy żadne niebezpieczeństwo nie będzie mogło przekazać do każdych swoich pocziwych spraw. Patrząc zaś na to będziesz miał z łaski tu jeszcze za żywota swego, gdy będziesz życzliwie miłował bliźniego swego, to też inaczej być nie może, jedno że cię też wszyscy miłować

⁴ G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. A. Marczevska, Warszawa 1995, s. 287–291.

⁵ M. Krzysztófik, *Ciało ludzkie między sacrum a profanum. Literatura XVII wieku wobec ontologii cielesności*, [w:] *Kultura staropolska — poszukiwanie sacrum, odnajdywanie profanum*, red. B. Rok, F. Wolański, Toruń 2013, s. 225–247.

⁶ E. Twardowska, *dz. cyt.*, s. 142–148.

⁷ M. Rej, *Żywot człowieka pocziwego*, cz. 3, Warszawa 1829, s. 21.

muszą. A gdy cię wszyscy miłować będą, już ci z tego urosnie życzliwość, pocziwość, sława, powaga pocziwych lat twoich, żywot rozkoszny a spokojny, boć już nikt w nim z onej spełnionej miłości przekazać nie będziesz mógł. A czegoż ci za żywota twego w tej sędziwości twej nie będzie dostawało, bowiem zasię nadzieja to wszystko w tobie jako mocnym przywilejem upewni i zapieczętuje, iż już w tym twym jako słyszysz wdzięcznym a spokojnym żywocie, który z wiary a z łaski przypadnie, będziesz zawsze chodził w bezpiecznej nadziei, iż cię to nigdy nie minie, co jest w obietnicach Pańskich dane⁸.

Wiara, nadzieja i łaska, według Reja, stanowiły fundament życia pocziwego, które prowadziło do osiągnięcia królestwa niebieskiego. Wyrzeczenie się dóbr doczesnych, a tym samym dużej ilości gromadzonych przez całe życie pieniędzy, sukien czy innych kosztowności, stanowiło kolejny warunek mający przybliżyć człowieka do Boga. Czas, który nieustannie uciekał, działał na niekorzyść starca i rozliczał go z każdej mijającej godziny, minuty, a nawet sekundy. Bardzo często bywało tak, że to, co błahe i niepotrzebne zajmowało zbyt wiele czasu. Ludzie przejmowali się tym co trywialne, zapominając zupełnie o tym, co istotne. Sędziwy wiek człowieka świadczył o postawie wobec życia i zbliżającym się jego kresie. Tacy ludzie koncentrowali się na modlitwie i rachunku sumienia, rezygnując jednocześnie z prowadzenia aktywnego trybu życia. Parafrazując fragmenty biblijne, Rej przełożył osiem błogosławieństw na powinności, które musiała wykonać jednostka, by móc w pełni radować się osiągnięciem szczęścia wiecznego.

Rej w *Żywocie* wspominał również o zbytнім zamartwianiu się człowieka wydarzeniami, które przeminęły. Podkreślił, że rozpamiętywanie przygód i złych wybryków niczemu nie pomoże, a jedynie zaszkodzi. Jednostka skupiałyby się wówczas na przeszłości, ignorując teraźniejszość. Obarczając siebie winą, nie jest w stanie naprawić błędów czy też odwrócić niepowodzeń wynikających z rozpustnego i przygodnego życia. Refleksja wysnuta przez autora dotycząca siedmiu grzechów głównych, stanowiła kolejny drogowskaz ukazujący jak dobrze żyć. Nikt bowiem nie zastanawiał się nad tym, co mogło wydarzyć się później, a nieszczęśliwy był człowiek, który w „nieszczęsnym próżnowaniu czas swój tracił”⁹. Ludzie żyjący w XVI wieku obawiali się śmierci, a tym samym starości. Ich niepokój wynikał przede wszystkim ze świadomości utraty sił witalnych, jak również z lęku przed odrzuceniem, zwłaszcza przez najbliższych. Niechęć do starszych wynikała z konieczności zapewnienia utrzymania i opieki nad osobami słabymi i niezdolnymi już do pracy.

Sfera *sacrum*, silnie zaznaczona, funkcjonowała nierozzerwalnie ze sferą *profanum*. Człowiek dbający o swoją duszę, nie powinien zaniedbywać również ciała. Choroby doskwierające ówczesnym ludziom starszym odciskały piętno na poprawnym funkcjonowaniu organizmu. Brak dostępu do fachowej opieki medycznej skłaniał społeczeństwo do zasięgania porad opartych na tradycyjnej medycynie naturalnej. Jednym z pierwszych autorów rodzimej literatury farmaceutycznej był Falimirz. W *Zielniku* umieścił sposoby przyrządzania lekarstw, a także opisy najpowszechniejszych chorób wraz ze sposobami ich przeciwdziałania.

⁸ Tamże, s. 23–24.

⁹ Tamże, s. 144.

Jedną z częstszych dolegliwości doskwierających człowiekowi w okresie późnej dorosłości była skłonność do wypadania zębów stałych. Przyczyna ich utraty mogła mieć podłoże genetyczne — słabość oraz nadmierna wrażliwość, jak również nieprawidłowa dbałość o zęby. Żeby jednak temu zapobiec i utrzymać jak najdłużej stałe zęby ważna była ich pielęgnacja od najmłodszych lat. Falimirz przygotował również kilka przydatnych wskazówek leczniczych dotyczących tej przypadłości.

Naprzód jest silnej pomocy na utwierdzenie ruszających się zębów, ocet w aptece, tym sobie zęby płukać, i k temu wdzięczną wonią ustam daje. Też wino białe z Mirrą a z oliwą przyważone, to w ustach trzymaj, jest niepospolitej mocy ku umocnieniu poruszonych zębów, i też próchnienia ich niepospolicie broni. Też w ten czas gdy na zęby stękają, tedy masło wypłukane, a z miodem zmieszane, pocierać tym dziąsła i wszystko co bywa w dziąsłach oddala, i też wolno zęby z dziąseł występują¹⁰.

Radykalne często sposoby przeciwdziałania wypadaniu zębów stałych, pozwalały zmniejszyć ryzyko, a nawet zapobiec tej dolegliwości.

Moczenie nocne to jedna z niekomfortowych przypadłości towarzyszących osobom starszym. Dolegliwość ta mogła mieć podłoże psychiczne lub biologiczne. Niezależnie od przyczyny, nieświadome oddawanie moczu wywierało niekorzystny wpływ na stan psychiki, a nasilenie problemów psychicznych czy emocjonalnych narastało z czasem trwania choroby. Aby jej zapobiec, Falimirz zaproponował kilka skutecznych sposobów przeciwdziałania:

Naprzód koral czyrwonny na proch starty, a z wodą albo z wódką babczaną na noc pity, znakomicie broni osikania w spaniu. Też korzenie omanowe, z babczaną wódką pite, broni tej niemocy. Czy nasienie Laktuczane i kurzej nogi ziela: starte, a z cukrem zmieszane, daj na noc z wódką babczaną, albo z piwem¹¹.

Regularne spożywanie przygotowywanych suplementów sprzyjało ograniczeniu, a nawet wyeliminowaniu problemu. Dzięki świadomości wyzbycia się tej przypadłości osoba chora poprawiła swoją kondycję psychiczną.

Stan, który charakteryzuje się brakiem dopływu bodźców nerwowych do mózgu zwany jest paraliżem lub inaczej porażeniem. Skutkiem tej choroby mógł być, całkowity bądź częściowy bezruch¹². Takie schorzenie często bywało uciążliwe dla najbliższego otoczenia chorego, jak również dla samego poszkodowanego. Dlatego też autor *Zielnika* podał kilka porad, jak umiejętnie sobie z nim radzić. Zauważył że, najważniejsza jest pomoc, a wszystkie lekarstwa stanowią swoisty dodatek lecznicy. Jedną z metod, którą zaproponował Falimirz, była następująca:

Naprzód jeśli może chodzi wziąć piłuły, tedy mu daj na świtanie dragme smrodliwych piłuł uczyniwszy z dragmy dziewięć i daj mu te połknąć po jednej. Jeśli nie może wziąć piłuł, tedy mu klisteriję¹³ uczyn.

¹⁰ S. Falimirz, *O ziołach i mocy ich*, Kraków 1534, s. 794.

¹¹ Tamże, s. 803.

¹² E. Herman, *Diagnostyka chorób układu nerwowego*, Warszawa 1967, s. 281–283.

¹³ Wlewanie płynu do odbytnicy, powszechnie znane zjawisko jako lewatywa, L. A. Jankowiak, *Słownictwo medyczne Stefana Falimirza*, t.2, *Słownik*, Warszawa 2006, s. 184.

Zwarzywszy w prostej wodzie, rumien, ślaz, szalwia, fig z kilka, jakowcu spół garści, piołynku trochę przyczyniwszy, a potem powarzywszy wszystkiego onego dobra chwilę, odlej izby onego było trochę mniej kwarty, potym rozpuść w onym ukropie Jerepigre¹⁴ dwa łoty, benedykta laksatywa¹⁵ łot jeden, oliwy z pięć łotów wlej, soli spół łyżki wysp. Otóż masz klisterę, którą wlać masz przez Instrument na to uczyniony: zadkiem w chorego człowieka, a niechaj w sobie dźwierz co nadłużej może potym we trzy albo we dwie godzinie dasz mu co lekkiego zjeść. Potym gorczycą wiercianą z miodem a z octem masz go często, to jest trzeciego a trzeciego dnia karmić, abowiem osobnej jest a doświadczonej pomocy na paraliż¹⁶.

Bezruch wywołany porażeniem mózgowym, wykluczał człowieka z poprawnego funkcjonowania w społeczeństwie. Ryzyko zachorowania zwiększało się zwłaszcza w ostatnim etapie życia. Sposoby zapobiegające powstawaniu paraliżu czy też łagodzące objawy, znacznie ułatwiały bliskim opiekę nad cierpiącym. Świadomość własnego ciała, a zarazem czynności motoryczne mogły być wówczas, w znacznej mierze, wykonywane przez chorego.

Dolegliwości doskwierające człowiekowi w okresie starości, były jedną z przyczyn ucieczki przed nieuniknionym biegiem życia. Obawiano się nie tylko odrzucenia z powodu braku sił vitalnych, ale także odczuwano lęk przed zbliżającym się kresem wędrówki ziemskiej. Śmierci nikt nigdy nie widział, nikt jej nie przeżył, a w związku z tym strach przed czymś nieznanym był zupełnie naturalnym zjawiskiem.

Bowiem pocziwemu a rozumem ozdobionemu człowiekowi a czemu być ma śmierć straszna? Gdy nic na swym sumieniu nie czuje co by mu do łaski Pańskiej, do żywota wiecznego przeszkadzać miało, gdyż ozdobił staniczek swój takim żywotem i takimi sprawami, że i po śmierci sława jego nigdy umrzeć nie będzie mogła. Gdy też będzie pewien, iż dusza ona jego miła w rozkoszy a w radości zachowana być ma aż do zawołania swego, a ciało też jako smacznym snem iż też uspokojone będzie¹⁷.

Każdy kto wiódł życie prawe, dobrze czynił, jak również ten, kto doznał nawrócenia nie powinien obawiać się śmierci. „Stały człowiek niczego się nie boi”.

A tak już stój w tym boju mocno, a nie odnoś nic w tej stałości swej umysłu swego od Pana swego aż cię będzie świat a fortuna po części odciągała od tego łudarnstwa a kuglarstwa swemi, żeć się jakoś myśl odciągała od bezpieczeństwa twego, a wodziła cię w niepotrzebne rozmysły świata tego, ale ty nic niedbaj na to, wszakżeś się już dosyć napatrzył tego wszystkiego, i hojnieś używał tego. A słuchaj Apostoła świętego który na cię woła: póki czas mamy starajmy się o to co nam przystoi, abyśmy dobrze wszystko czynili. Bo to wiedz pewnie jakimi się tam sprawami postawisz, z takimi też osądzon będziesz¹⁸.

Śmierć rozumiana jako proces przejścia z życia ziemskiego do życia wiecznego, stanowiła ostatni etap ludzkiej wędrówki w świecie doczesnym. Starość jej towarzysząca

¹⁴ Lek stosowany przez Galena podawany zwykle w postaci tzw. konfektu (powleczonea cukrem substancja lecznicza), której głównymi składnikami były: aloes, narda indyjska, cynamon, szafran, mastyka i miód. Tamże, s. 168.

¹⁵ Kuklik pospolity. Tamże, s. 32.

¹⁶ S. Falimirz, *dz. cyt.*, s. 787.

¹⁷ M. Rej, *dz. cyt.*, s. 168–169.

¹⁸ Tamże, s. 211.

przygotowywała do osiągnięcia wiecznego szczęścia. Z uwagi na to, że życie miało przyrodzony i z góry określony kres, nikomu nie wolno było sztucznie go przedłużyć¹⁹.

Osiągnięcie szczęśliwej, zdrowej i spokojnej starości opierało się na zaspokojeniu potrzeb ciała i ducha. Rodzima literatura dawna dużo miejsca poświęciła dbałości o sferę *sacrum*, traktując zarazem pobieżnie tematykę ułomności ludzkiego ciała uważanego za narzędzie, którym posługuje się duch²⁰. Człowiek znajdujący się u kresu własnego życia, często wykluczony z aktywnego funkcjonowania, opadał z sił i tracił chęci do dalszego działania. Aby jednak temu zapobiec należało skupić się na dążeniu do osiągnięcia szczęścia wiecznego. Zaniechanie wykonywania ciężkich prac fizycznych i poświęcenie czasu na uczynki względem ducha, nierzadko wypełniały pozostałą część życia jednostki. Dążenie do osiągnięcia życia wiecznego często wiązało się z zapewnieniem wewnętrznego spokoju i szczęścia człowiekowi. Czasami w pracy nad sobą przeszkadzała ludziom pojawiająca się choroba. Konieczne było podjęcie natychmiastowych starań, by doprowadzić jednostkę do prawidłowego funkcjonowania, a tym samym przywrócić dobrą kondycję fizyczną.

Dbałość o zaspokojenie potrzeb duszy jak i ciała stanowiła istoty problem egzystencjalny ówczesnego społeczeństwa. Współistnienie sfery *sacrum* i *profanum* ukazywało, że występują one nierozzerwalnie w życiu każdego człowieka. Ciało jest świętością, a zarazem bytem świeckim. Platoński dualizm duszy i ciała oraz Arystotelesowska koncepcja jedności ciała i ducha ukazują, że przenikanie się istniejących sfer stanowi nierozzerwaną jedność istnienia. Tak więc zarówno Rej, jak i Falimirz przedstawili niezawodny przepis na osiągnięcie zdrowej, spokojnej i szczęśliwej starości.

Klaudia Adamczewska

REFLECTIONS ON A HEALTHY AND HAPPY OLD AGE IN THE *LIFE OF AN HONEST MAN* MIKOŁAJ REJ
AND *HERBARIUM* STEFAN FALIMIRZ (THE SACRED AND THE PROFANE)

Summary

Mikołaj Rej and Stefan Falimirz took in their works the subject of old age, presenting it in two different ways. Falimirz wrote in herbarium about a sphere physicality, while Rej in the *Life of an Honest Man* of the spiritual sphere. The purpose of the human earthly journey is to achieve eternal life. This will be possible if an entity full of site attempt to live according to Christian deeds. I wrote an article about the combination of these two aspects.

Słowa kluczowe: *sacrum*, *profanum*, starość, choroba umysłu, choroba duszy

Keywords: *sacrum*, *profanum*, senility, disease, disease of the soul

¹⁹ G. Minois, *dz. cyt.*, s. 288–289.

²⁰ M. Krzysztofik, *dz. cyt.*, s. 225–247.

BEATA PROKOPCZYK*
Uniwersytet Łódzki

UMIZGI STARUSZKA — O SIELANCE *CHLOE* I *LIKAS* FRANCISZKA ZABŁOCKIEGO

W oświeceniowej twórczości bukolicznej odnajdujemy różne realizacje motywu starości, jednak powstało stosunkowo niewiele utworów w całości poświęconych tej tematyce. Poważny wiek kojarzono na ogół z przemijaniem, cierpieniem, chorobą, ze zbliżaniem się do kresu życia oraz z nabywaniem doświadczenia, mądrością i rozsądkiem (w taki sposób zaprezentowana jest starość na przykład w sielankach Wincentego Reklewskiego *Urodziny* i *Powrót do zdrowia*). Ponadto, zwłaszcza w odniesieniu do kobiet, zwracano uwagę na zmiany zachodzące w ich wyglądzie, zatracanie urody i atrakcyjności fizycznej, a co za tym idzie — utratę adoratorów i samotność, której towarzyszy pograżanie się w przynoszących ból wspomnieniach minionych chwil. W ten sposób motyw ten został ukazany na przykład w sielankach *Korynny żal po młodości* i *Już ja nie ten* Franciszka Karpińskiego oraz w *Pasterce* („*Siedząc Halina nad brzegiem Wisły*”)¹ Franciszka Dionizego Książnina. Jesień życia to także czas pogodzenia się z losem, radości z przeżytych lat, pozytywnych zdarzeń i otrzymanych dobrodziejstw (takie ujęcie tematu mamy na przykład w sielance Adama Naruszewicza *Pacierz staruszka*)².

Zupełnie inaczej starość została ukazana w pasterce Franciszka Zabłockiego *Chloe i Likas*³, wydanej na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” na początku

¹ Beata Prokopczyk — doktorantka w Katedrze Edytorstwa Uniwersytetu Łódzkiego, sekretarz Koła Naukowego Edytorów UŁ, redaktor, korektor, autorka artykułów dotyczących twórczości Franciszka Dionizego Książnina oraz Franciszka Zabłockiego (m.in. *Relacja między poetą a tekstem — o wierszach funeralnych Franciszka Dionizego Książnina zawartych w zbiorze „Erotyki”; Komedia Franciszka Zabłockiego jako przykład szerzenia myśli oświeceniowej, podejmowania polemiki z sarmatyzmem oraz kształtowania nowego wzorca osobowego wśród Polaków; O życiu pasterzy w sielankach Franciszka Zabłockiego; Odmiany tekstu i problemy edycji wybranych sielank Franciszka Dionizego Książnina; Ten, który żył miłością — droga życia i twórczości Franciszka Dionizego Książnina*). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół edytorstwa naukowego oraz zagadnień związanych z analizą i interpretacją dzieł literackich końca XVIII wieku.

² Zob. B. Wolska, *Skarga porzuconej kobiety. „Pasterka” („Siedząc Halina nad brzegiem Wisły...”)*, [w:] *Czytanie Książnina*, red. B. Mazurkowska i T. Chachulski, Warszawa 2010, s. 29–46.

³ Zob. B. Wolska, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] A. Naruszewicz, *Sielanki*, wstęp B. Wolska, oprac. tekstów studenci filologii polskiej Wydziału Filologicznego UŁ, uczestnicy specjalizacji edytorskiej pod kierunkiem tejże i A. Petlak, Łódź 2007, s. 26–27.

³ Główne wątki i problemy sielanki *Chloe i Likas* esencjonalnie ujęłam już w artykule *O życiu pasterzy w sielankach Franciszka Zabłockiego*, [w:] *Codziennosc i niecodziennosc oswieconych*, cz. 1: *Przyjemności, pasje i upodobania*, red. B. Mazurkowska, z udziałem M. Marcinkowskiej i S. P. Dąbrowskiego, Katowice 2013, s. 179–190.

kwietnia 1775 roku⁴. W utworze tym zaprezentowane zostały zaloty starca do młodej dziewczyny⁵. Takie ujęcie tematu znane było już w starożytności (na przykład w *Pasterzach* Teokryta interlokutorzy naśmiewają się z lubieżności i miłosnych zapalów starego właściciela trzody, którą pasą) i kontynuowane w sielankach staropolskich (na przykład w sielance *Baby* Szymona Szymonowica bohaterowie rozmawiają o ślubie młodzieńca z 60-letnią kobietą).

W obecnych rozważaniach celowo nie opisuje się drobiazgowo sposobu ukazywania starości w całej polskiej twórczości sielankowej oraz we wszystkich dziełach Franciszka Zabłockiego. Przedmiotem analizy jest jedynie wybrana pasterka, wyróżniająca się na tle innych utworów, w których pojawił się ten motyw.

Likas, główny bohater omawianej sielanki Zabłockiego, zalecał się do młodej pasterki Chloe, która nie odwzajemniła jego uczucia, gdyż jak się okazało w końcowych partiach tekstu, była zakochana w młodym Mirtylu. Starzec próbował nakłonić dziewczynę, by byli razem, jednak ona odpychała wszystkie argumenty zalotnika i odnosiła się do niego z nieukrywaną niechęcią. Zafascynowany urodą młodej pasterki i zaślepiony pożądaniem Likas niestrudzenie dążył do celu, jakim było spełnienie miłosne w jej ramionach.

W omawianym utworze brak szczegółowych informacji na temat wyglądu bohaterów. W pobieżnym opisie postaci, wynikającym z rozmowy, wyeksponowane zostały tylko najważniejsze atrybuty podkreślające ich wiek. W przypadku Likasa są to oczywiście białe włosy. Już w pierwszych wypowiedzianych słowach bohater sam zwrócił uwagę na tę cechę swej aparycji: „Przystąp tu, piękna Chloe, ani patrzaj krzywo, / Choć mi się włos już bieli starością sędziwą”⁶. Jeżeli zaś chodzi o Chloe i Mirtyła, to najważniejszym wyznacznikiem ich wyglądu jest „gładka uroda”.

Należy tu zaznaczyć, że w przypadku młodych bohaterów wiek został także wyeksponowany poprzez odpowiednio dobrane, znaczące imiona. Chloe to imię pochodzenia greckiego, które oznacza ‘zielony pęd’, ‘młode dziewczę’. Był to przydomek greckiej bogini płodności i urodzaju Demeter⁷. Ponadto imię to nosiła główna bohaterka popularnej greckiej powieści pasterskiej *Dafnis i Chloe* autorstwa Longosa. Tytułowe postaci tego utworu odznaczały się pięknem, młodością, niewinnością oraz naiwnością. Młodzi ludzie stanowili idealnie dobraną parę, byli w sobie bardzo zakochani⁸.

Z kolei imię Mirtyl pochodzi prawdopodobnie od mirtu, krzewu symbolizującego miłość, szlachetność i męstwo⁹. Zabłocki, posługując się tym popularnym imieniem

⁴ Według: E. Aleksandrowska, „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” 1770–1777. *Monografia bibliograficzna*, wyd. 2 zmien. i popr., Warszawa 1999, s. 13, 182.

⁵ Zob. także: M. Szymor-Rólcak, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] F. Zabłocki, *Wybór poezji*, oprac. tekstów M. Szymor-Rólcak i B. Wolska, Łódź 2010, tom IV z serii „Prace Katedry Edytorstwa Wydawnictwa Filologicznego UŁ”, s. 23.

⁶ Wszystkie cytaty w tekście podaje się za: F. Zabłocki, *Chloe i Likas*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, s. 91–95.

⁷ J. Grzenia, *Kwitnąca Chloe* [online], dostęp: 2 stycznia 2013, dostępny: <<http://nasze-imiona.pl/2011/07/30/kwitnaca-chloe/>>.

⁸ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 190.

⁹ Tenże, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 226.

pasterskim, wyeksponował cechy, jakimi odznaczał się młody amant pięknej Chloe, i ukazał kontrast między nim a jego starszym rywalem.

Dominantą konstrukcyjną sielanki *Chloe i Likas* jest dowcip, realizowany poprzez wprowadzenie potyczki słownej. Bardziej przypomina ona jednak polemikę niż flirt. Zabłocki bawił czytelników trafnością precyzyjnie doboranych stwierdzeń przesiąkniętych erotyzmem, pojawiających się w wypowiedziach bohaterów. Stosowana w ten sposób technika żartu miała na celu podkreślenie intelektualnego wyrafinowania oraz oddziaływania na wyobraźnię odbiorców. Likas zachwycił się urodą pasterki, obdarowywał ją komplementami, Chloe natomiast jednoznacznie dawała zalotnikowi do zrozumienia, że jest dla niej za stary. Mężczyzna jednak szybko odpychał te zarzuty, twierdząc, iż podoła wszelkim jej oczekiwaniom. Starzec nie rozumiał, że dziewczyna nie dostrzegała w nim żadnych zalet ani cech, które mogłyby ją zainteresować. Dopiero wysuwane przez nią kolejno argumenty uświadomiły mu, że nie wygra z młodszym rywalem. Za wyborem Mirtyla przemawiały nie tylko jego wiek i atrakcyjność fizyczna, ale przede wszystkim miłość, którą obdarzyła go Chloe.

Finał utworu jest zaskakujący — zawstydzony Likas, by ratować swój honor i wyjść z przegranej potyczki z twarzą¹⁰, wyznał, że w ogóle nie był zainteresowany Chloe. Stwierdził, że chciał się jedynie dowiedzieć, czy dziewczyna jest zakochana w Mirtylu. Uczynił to na prośbę Chlorys — innej pasterki, którą Chloe często ośmieszała przed towarzyszkami.

Arkadię wykreowaną przez Zabłockiego zamieszkiwali przede wszystkim ludzie młodzi. To oni byli głównymi bohaterami większości pasterek i właśnie ich przeżycia miłosne śledzi się oczami ukrytego obserwatora. Wynika to zapewne z faktu, że utwory tego autora to przede wszystkim sielanki ludyczne, a jak wiadomo, ważną cechą tej odmiany gatunku było prezentowanie postaci odznaczających się krzepkością, witalnością, sprawnością fizyczną, radością życia oraz kierujących się w swym postępowaniu pragnieniem zaspokojenia popędu seksualnego, który jest siłą napędową podejmowanych przez nich aktywności¹¹.

Tylko w trzech sielankach Zabłockiego pojawiają się bohaterowie w podeszłym wieku. W dwóch z tych utworów starość ukazano w sposób konwencjonalny. W pastercie *Ludzkość* została opowiedziana historia Dafnisa — starca, który straciwszy swą liczną trzodę, zmienił się z bogacza w biedaka. Główny bohater to nieporadny, samotny staruszek, który nie potrafił wyjść z trudnej sytuacji, nie był w stanie sam sobie poradzić i nie widział dla siebie wyjścia. Wsparcia udzielił mu Damon, czuły, wrażliwy młodzieniec, który doskonale zdawał sobie sprawę ze smutnej kolei rzeczy i rozumiał, jakie trudności niesie z sobą starość, będąca nieodwracalnym dążeniem do kresu („Nie masz twej trzódki, Dafni!... straciłeś owczarnie... / Tak wszystkie na tym świecie rze-

¹⁰ Zob. też: Tamże, s. 24.

¹¹ A. Dobak, *Sielanka*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2006, s. 578–579.

czy giną marnie”¹²). Staruszek, niezwykle wzruszony gestem młodzieńca, z milczeniem przyjął to, co się stało, pogodził się z losem, miał świadomość nieuchronności niektórych procesów zachodzących w życiu każdego człowieka, odznaczał się pokorą i cichością.

Nieco inaczej, choć także dość typowo, ukazane jest starsze pokolenie w sielance *Instynkt albo niewinna miłość*. W rozmowach dwójki głównych bohaterów wyczuwalny jest szacunek do osób w podeszłym wieku, postrzeganych jako autorytety, źródło mądrości życiowej i wiedzy. Halina i Dafnis ludzie przestrzegali nakazów rodziców, pomimo że ich nie rozumieli. Nawet powtarzane jak mantra rady i maksymy nie były nudne. Młodzi słuchali ich pokornie i starali się zapamiętać. Dla nich to, co mówili starsi, było niemal świętością, a na pewno czymś godnym uwagi.

W obu utworach obecna była też postać starego Alkona, który słynął ze swoich interesujących, pouczających opowieści i w ten sposób zapewniał rozrywkę innym mieszkańcom wsi podczas pilnowania owiec i w wolnych chwilach.

Chloe i Likas wyróżnia się na tle innych sielank Zabłockiego. Została ona oparta na motywie zakochanego w pięknej dziewczynie starca, rywalizującego i ostatecznie przegrywającego z wiele młodszym konkurentem, co nasuwa skojarzenia z utworami dramatycznymi pisarza, takimi jak: *Doktor lubelski*, *Gdyracz*, *Balik gospodarski* czy *Drzewo zaczarowane*, w których także wykorzystał takie ujęcie tematu¹³. Również w komediach, w których pojawił się ten motyw, Zabłocki uwypuklał fizyczne oznaki starości. W wymienionych dziełach stary adorator, podobnie jak Likas, nie przywiązywał wagi do tej kwestii i argumentował swoje zaloty tym, iż przy zawieraniu małżeństwa istotnym elementem jest kondycja majątkowa przyszłego męża oraz uczucie, które żywi do panny¹⁴. Także w innych utworach lirycznych, które ukazały się w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” (na przykład *List od przyjaciela na wsi do przyjaciela w mieście mieszkającego*¹⁵, *Pieśń z Horacjusza księgi IV. Do Wenery*¹⁶), poeta w żartobliwy sposób ukazywał bohaterów w podeszłym wieku, goniących za utraconą młodością i poszukujących miłości.

Formą podawczą omawianej sielanki jest dialog. Bohaterowie rozmawiali z sobą, posługując się przysłowiami i sentencjami dotyczącymi prawd ogólnych i zjawisk przyrodniczych, jednak zetknąć się tu można ze zróżnicowaniem wypowiedzi obojga interlokutorów — Likas rozpoczął rozmowę w sposób bardzo podniosły („Przystąp tu, piękna Chloe!”, w. 1), co jest ściśle powiązane z jego maską adoratora, natomiast Chloe od początku rozmawiała z nim, posługując się stylem potocznym. Likas zwracał się do dziewczyny z wyższością, wynikającą z tego, że był od niej znacznie starszy. Przemawiał z wielkim spokojem, niczym mentor. Bohaterowie utworu zwracali się do sie-

¹² F. Zabłocki, *Ludzkość*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1775, t. 11, cz. 2, s. 261, w. 13–14.

¹³ J. Łukaszewicz, *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*, Wrocław 2006, s. 57.

¹⁴ Tamże, s. 57–58.

¹⁵ Szerzej o tym zob. M. Szymor-Rólczak, *Wprowadzenie do lektury*, s. 17–18.

¹⁶ Tamże, s. 20.

bie bardzo bezpośrednio. W pierwszej chwili powstaje wrażenie, że Chloe wzięła całą tę sytuację za żart, jednak wymiana zdań szybko wprawiła pasterkę w zakłopotanie.

Istotny jest także sposób, w jaki bohaterowie nazywają się wzajemnie. Zaślepiiony fizycznością ukochanej Likas, początkowo zwracał się do niej po imieniu, które niekiedy poprzedzał przymiotnikiem podkreślającym jej urodę („piękna Chloe”), zaś gdy w trakcie rozmowy narastała jego irytacja, nazywał ją już po prostu dziewczyną, zaznaczając tym samym, że z racji wieku, jest od niej mądrzejszy i bardziej doświadczony. Z tego powodu Chloe traktowała swego adoratora z pobłażaniem i przymrużeniem oka, co znalazło odbicie w bezpośrednich zwrotach przybierających formy deminutywne („Żartujesz, mój staruszkule!”, w. 7; „Przestań, Liko, wydziwiać”, w. 32).

Konwersacja przypomina szermierkę słowną — następuje szybka i spontaniczna wymiana zdań, w której argumenty „przeciwnika” są natychmiast zbijane przez kolejne, trafne i celne aforyzmy¹⁷. Niejednokrotnie w wypowiedziach bohaterów widzimy odwołania do znanych przysłów i porzekadeł, odnoszących się przede wszystkim do kolei losu, wieku i prawideł, jakie rządzą ludzkim życiem. Chloe i Likas rozmawiali o dwóch, w tym przypadku silnie z sobą związanych kwestiach — o miłości i starości. Godne uwagi jest to, iż postrzegali całkiem odmiennie te dwa stany, co wynikało z ich wieku. Jak się okazuje, starość wygląda zupełnie inaczej w odczuciu kogoś, kto jej doświadcza, niż z perspektywy osoby młodej. Bohaterowie zestawiali z sobą młodość i starość i w zależności od własnych preferencji starali się udowodnić wyższość jednego z tych stanów nad drugim. Wypowiadali się oczywiście przede wszystkim na temat miłości i korzyści lub strat wynikających ze związku ze starym lub młodym partnerem.

Chloe, posługując się utartymi, zakorzenionymi w języku polskim porzekadłami, próbowała przekonać Likasa, że miłość i starość nie mają z sobą nic wspólnego, co jej zdaniem wynika zarówno z uwarunkowań psychicznych, jak i cielesnych człowieka. Podeszły wiek kojarzył się dziewczynie przede wszystkim z dominacją rozumu nad uczuciami oraz brakiem sprawności fizycznej. Likas oczywiście odpyeł te zarzuty, starając się jej wytłumaczyć, że starość w niczym nie ustępuje młodości. W wypowiedziach Chloe i Likasa odnaleźć można parafrazy i odwołania do następujących przysłów i porzekadeł polskich, odnoszących się do wieku: „Rozumu z laty przybywa”, „Starego zaloty — błazeńskie obroty”, „Już się ten kwiat nie młodzi, kiedy raz upadnie”, „Stary niech radzi, a młody niech słucha”, „Kto starszych nie szanuje, ten biedę poczuje”¹⁸, „Młodość — płochość”¹⁹.

¹⁷ M. Szymor-Rólczak, *Wprowadzenie do lektury*, s. 23.

¹⁸ Zob. objaśnienia do tekstu: F. Zabłocki, *Chloe i Likas*, dz. cyt. s. 91–93. Zob. także: M. Szymor, *Realizacje paremiograficznych zainteresowań Franciszka Zabłockiego w jego utworach lirycznych*, „Literaturoznawstwo. Historia — teoria — metodologia — krytyka” 2009, nr 1 (3), s. 82.

¹⁹ *Młodość*, [w:] *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. 1–3 red. J. Krzyżanowski, t. 4 red. St. Świrko, Warszawa 1969–1978, t. 2, s. 502 (dalej tę publikację oznacza się skrótem *NKPP*, po którym podaje się numer tomu, hasło zapisane w cudzysłowie oraz numer przysłowia).

W polemice głównych bohaterów wykorzystana została rokokowa tendencja do stosowania powszechnie znanej ludowej synonimiki dotyczącej doznań zmysłowych. W wypowiedziach Chloe i Likasa pojawiło się wiele kluczowych słów, powszechnie uznawanych za symbole z kręgu erotyki. W początkowych partiach tekstu mężczyzna mówił, że miłość to ogień, który symbolizuje przecież nie tylko gorące uczucie, ale także, na przykład, chuć i zapach miłosny²⁰. Starzec kontynuował ten wątek w słowach: „Nie był ci Mirtyl starym, a zatem i nie wie, / Jakie miłość zażogi w starym mieci drzewie” (w. 13–14).

Drzewo już od czasów biblijnych było uznawane między innymi za symbol płodności, fallusa i odrodzenia²¹. Ponadto jest ono także oznaką długowieczności, zatem porównując się do niego, Likas wytaczał kolejny argument, który miał przemawiać za jego pełną sprawnością fizyczną. Chloe, faworyzująca młodego Mirtyła, nie pozostała dłużna adwersarzowi i w odpowiedzi wykorzystwała inny element symboliczny, mianowicie wiatr: „Pień stary skrzypi tylko, a gdy go wiatr zmiecie, / Ciężkim brzemieniem młodzieuchną latorostkę zgniecie” (w. 15–16). Pień został tu skontrastowany z młodą rośliną, przez co Chloe podkreśliła, jak ważny jest dla niej wiek partnera. Wiatr jako symbol chuci, pożądania, ludzkich namiętności²² był siłą popychającą starca ku młodej dziewczynie. Jest on także symbolem młodości, zatem odwołując się do przysłowia „Młody — wiatr”²³, można interpretować wypowiedź Chloe jako próbę zaznaczenia obecności Mirtyła w jej życiu.

W kolejnych partiach tekstu interlokutorzy wykorzystali analogie związane z uprawą roli oraz wzrostem roślin:

LIKAS

I rolę musi pierwej socha ugnieść krzywa,
Lecz za to żytko w gumnie, a za nie grosz bywa.

CHLOE

Órz zagon, jak chcesz, płonny rzadko ci urodzi;
Na nowinach bez gnoju tatarczka wschodzi.
(w. 17–20)

Kluczowe jest tu porównanie relacji między kobietą a mężczyzną do ugniatacia ziemi przez sochę, czyli pług. Oranie gruntu to również odwołanie do zapłodnienia i płodności — pług symbolizował fallusa, zaś zagon żeńskie narządy rozrodcze²⁴. Chloe

²⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 265.

²¹ „Drzewo — płodność; sam Jahwe porównuje się pod względem siły i płodności do drzewa: »Jestem jak cyprys zielony, dzięki mnie wyrośnie twój owoc« (Księga Ozeasza 14, 8). Płodność jako miara wartości drzewa: »Z owocu poznaje się drzewo« (Ewangelia św. Mateusza 12, 33). W wielu okolicach Indii narzeczona przed wyjściem za mąż »poślubia« drzewo owocowe, aby jej udzieliło swej płodności” (zob. Tamże, s. 69).

²² Tamże, s. 458.

²³ *NKPP*, t. 2, hasło „Młody” 42.

²⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 326.

podkreśliła, że orka nieurodzajnej gleby na nic się nie zda, zaś na nowym gruncie bez nawozu wyrośnie nawet roślina o wysokich wymaganiach glebowych (tatareczka)²⁵.

Kolejna aluzja do stosunku seksualnego, wyrażona została poprzez odwołania do kwiatu i owocu, a tym samym do wiosny i jesieni, które oznaczają kolejno młodość i starość:

LIKAS

W jesieni owoc bywa, a na wiosnę — kwiatek;

Przy młodzikach — zaloty, przy nas starych — statek.

CHLOE

Z kwiatka owoc się wiąże, z owocu niesładnie

Pierwotnego kwiateczek szkarłatu dopadnie.

(w. 21–24)

Kwiat uznawany jest między innymi za symbol dojrzewania, namietności i ziemskich rozkoszy, z kolei owoc symbolizuje męskość oraz płodność²⁶. Zdaniem Likasa, owoc ma większą wartość niż poprzedzające jego pojawienie się wiosenne kwiaty, ponieważ tylko on w pełni zaspokaja pragnienie („Kwiatek tylko wzrok łechce, owoc żądze koi”, w. 25). W przytoczonych słowach stary pasterz deprecjonował także znaczenie urody, będącej przymiotem młodych, jako wartości, która przemija.

Likas pragnął przekonać Chloe o tym, że wybierając młodego partnera, naraża się na przykrości i postępuje nierozważnie. Był pewien, że dziewczyna szybko pożałuje swej decyzji. Poprzez odwołanie do przysłowia „Szyć komuś buty”, czyli ‘intrygować przeciw komuś’²⁷, bohater po raz kolejny nawiązał do erotyzmu i tym samym osadził utarty zwrot w nowym kontekście, ponieważ obuwie także uznawane jest za symbol seksu, płodności, przyjemności²⁸. Chloe odpowiedziała odważnym i zaskakującym wyznaniem²⁹ i podkreśliła tym samym, że dokonywała swoich wyborów świadomie: „Znosiłam ci już jedno, a dobrze mi było; / Od Mirtyła i przykre będę znosić miło” (w. 43–44).

Starzec scharakteryzował Mirtyła jako lekkomyślnego i niestałego w uczuciach hulakę i kobieciarza, który miał już za sobą wiele doświadczeń erotycznych:

LIKAS

Biorąc, dając to Wálka zdradziło przysłowie.

Przedał ciotka, a grosze wzięto na Grzybowie?

[...]

²⁵ Tatareczka nie oznacza w tym przypadku chwastu, tylko gatunek cebuli. Zob. [hasło] *Tatareczka*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski [online], dostęp: 27 września 2014, dostępny: <<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/tatareczka;5506901.html>>, a także: objaśnienie do w. 20 tekstu: F. Zabłocki, *Chloe i Likas*, s. 92.

²⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 181.

²⁷ Tamże, s. 260.

²⁸ Tamże, s. 258.

²⁹ Zob. M. Szymor-Rólczak, *Wprowadzenie do lektury*, s. 23.

LIKAS

I z Mirtyłem tak będzie, bo Mirtył niestatek;

Często się rad przejeżdża z baranem do jatek.

(w. 45–46; 49–50)

Likas, opisując naturę swego młodszego rywala, posłużył się nie tylko przysłowiem o Grzybowie (dzielnicy Warszawy słynącej w XVIII wieku z domów publicznych), ale także nawiązaniem do barana, czyli symbolu swawolności, figlarności i zdolności do rozrodu³⁰.

Sposób prezentowania miłości w sielance *Chloe i Likas* podporządkowany jest wyznacznikom poezji nurtu rokokowego. Główny cel, jaki stawiali przed sobą twórcy literatury zgodnej z postulatami tego prądu, czyli dostarczenie czytelnikowi chwili rozrywki i zabawy, został osiągnięty. W wypowiedziach bohaterów starość jawi się w dwóch odsłonach. Postrzegana z perspektywy mężczyzny w podeszłym wieku, w zasadzie niczym nie różni się od młodości, a nawet ją pod pewnymi względami przewyższa. Z takiego punktu widzenia starość jest równoznaczna z doświadczeniem, mądrością i statecznością. Sędziwy człowiek zauważył, że poprzez swoje umizgi do młodej osoby mógł narazić się na śmieszność, oraz że nie potrafił dostrzec zmian, które zaszły w jego ciele. Z kolei w oczach młodej, pięknej kobiety ktoś taki może się jawić tylko jako miły, ale staromodny, nudny i niepociągający staruszek. Zabłocki mimochodem zobrazował naturalne, choć być może niekiedy przygnębiające prawidła rządzące ludzkim losem. Młodzi ludzie nie rozumieją, czym jest starość, dopóki ona nie nadejdzie, zaś starym trudno się pogodzić z tym, że młodzieńcze lata już minęły.

Beata Prokopczyk

THE OLD MAN'S ADVANCES — ABOUT IDYLL *CHLOE AND LIKAS* WRITTEN BY FRANCISZEK ZABŁOCKI

Summary

This article is about rococo realisation of the motif of old age in one of the idyll, written by Franciszek Zabłocki (1752–1821), which appeared in print in the volume “Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” at the beginning of April 1775. The analysed work, entitled *Chloe and Likas*, is about an old man who makes advances to young and beautiful girl and he must compete with younger rival. This idyll is based on dialogue, in which main characters deliberate on relationships between love and age, rule of the human life and attributes of old age and youth. I will analyse the way of writing about old age and youth and perceiving this two stages in of life by the Enlightenment poet.

Słowa kluczowe: starość, młodość, zaloty, sielanka, rokoko

Keywords: old age, youth, courtship, idyll, Rococo

³⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 292.

EWELINA SZYMCZAK*
Uniwersytet Jana Kochanowskiego
Kielce

MOTYW STAROŚCI W WYBRANYCH UTWORACH FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO

Starość to ostatni z etapów ontogenezy człowieka. Jest on, obok dzieciństwa, młodości i wieku dojrzałego, waloryzowany w literaturze i kulturze w binarny sposób. Jako wynik przemijania ludzkiego życia, nieuchronnie prowadzi do śmierci i wiąże się z przypadkościami wieku — chorobami, nieporadnością, nieatrakcyjnością fizyczną i ułomnościami. Stąd negatywna ocena tej fazy życia. Z drugiej jednak strony w dyskursie kulturowym podkreślana i doceniana jest wartość doświadczenia życiowego i mądrości, które nabywa się z wiekiem. Temat ten doczekał się świetnie opracowanych syntez kulturoznawców francuskich¹, natomiast w polskiej nauce o literaturze wciąż brakuje tego typu publikacji. Zbadanie oświeceniowej refleksji na temat jednego z etapów czasu antropologicznego (czasu człowieka²) stanowi cenny przyczynek do nadal mało opracowanego w piśmiennictwie naukowym zagadnienia, o tyle bowiem ważnego, że to poprzez czas człowiek poznaje siebie. Czas, obok ciała i przestrzeni, jest przecież paradygmatem natury i kultury, a człowiek jest warunkowany zarówno naturalnie (biologicznie), jak i kulturowo. O ile natura nie zmieniła w znaczący sposób długości biologicznych cykli życia (choć zaobserwować można zjawisko jego wydłużenia, spowodowane osiągnięciami medycyny, dbałością o ciało, odpowiednią dietą czy aktywnością fizyczną), o tyle kulturowe podejście do starości wydaje się być we współczesnych latach odmienne od staropolskiego czy oświeceniowego spojrzenia na ten etap życia.

Celem niniejszej pracy jest analiza i interpretacja wybranych utworów Franciszka Karpińskiego pod kątem chronozoficznym, a nie poetyki tekstów. Zamierzenie to ma

* Ewelina Szymczak — studentka III roku doktoranckich studiów literaturoznawczych na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Obecnie interesuje się kategorią czasu antropologicznego w literaturze polskiego oświecenia, związana jest z Zakładem Badań Kulturowych Instytutu Filologii Polskiej. W pracy naukowej zajmuje się także kategoriami ciała i przestrzeni jako podstawowymi paradygmatami kultury. Zajmuje ją również kondycja współczesnego szkolnictwa. Opublikowała artykuł na temat kategorii zachwyty w twórczości Grażyny Drobek-Bukowskiej. Prowadzi szkolenia pedagogiczne w Niepublicznej Placówce Kształcenia Ustawicznego Tarbonus w Kielcach.

¹ Zob. G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, Warszawa 1995; J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, Warszawa 1996.

² Zob. A. Pawelczyńska, *Czas człowieka*, Wrocław 1986.

doprowadzić do odpowiedzi na następujące pytania: jaki obraz ostatniego etapu ontogenezy człowieka został zaprezentowany w wybranych utworach, na ile ta wizja jest zgodna z oświeceniowym kulturowo-literackim modelem starości oraz czy poetyckie przemyślenia autora są nowatorskie i wnoszą coś do ogólnokulturowego dyskursu.

Czas od średniowiecza aż po barok nie był łaskawy dla starych ludzi. Z przyczyn oczywistych środowiska ubogie i wiejskie spychały problem starości na margines społecznego dyskursu. W bogatych rodzinach starzy ludzie mogli oczekiwać na śmierć w godnych warunkach, pomimo że nie uczestniczyli już aktywnie w życiu. „Po okrutnym XVI stuleciu wiek XVII traktował z ironią, oczerniał i odrzucał starość. Często mówi się, że XVIII wiek spojrzął na starych ludzi innym okiem”³. XVIII-wieczna dyskusja na temat podeszłego wieku początkowo opierała się na dwojakim wartościowaniu tego etapu życia, zgodnie z utrwalonym w kulturze modelem. Faza przejściowa między XVII a XVIII stuleciem to okres krytykowania starości z uwagi na nieprzydatność społeczną w wymiarze fizycznym i materialnym starych ludzi. Choć wskazywano się na mądrość i doświadczenie życiowe seniorów, to kwestia ich utrzymania nadal stanowiła problem ogółouropejski. Warto zauważyć jednak, że powoli dokonywały się przemiany społeczne, niosące optymizm w relacjach **starcy — społeczeństwo**: osłabiła się augustyńska tradycja wycofywania się na starość z czynnego życia społecznego i nastąpiły powolne przemiany w relacjach rodzinnych, owocujące odkrywaniem instytucji babci i dziadka. To swoista rewizja starości. Jak zauważył Jean-Pierre Bois, „Role się odwróciły: teraz babki opowiadały wnukom o czarownicach”⁴. Odkryta na nowo mądrość starych ludzi, pociągająca za sobą konieczność szacunku i podziwu dla nestorów, prezentowana jest w pracach myślicieli i pisarzy XVIII wieku: Karola Ludwika Monteskiusza, François-Marie Aroueta (Voltera), Denisa Diderota czy Louis-Sébastien Merciera.

Polskie oświecenie rozpatrywało starość zarówno z pozytywnej, jak i negatywnej strony. Co ciekawe, mało mówiło się o starych ludziach z nizin społecznych, z wiadomych powodów częstszymi przykładami byli arystokraci, wielmożni i szlachta. Biedny starzec (bądź staruszka) funkcjonowali jedynie w kpiarskich opowieściach lub byli figurą żebra. Refleksja na temat starości znowu oscylowała wokół starczego wyglądu, chorób i niedogodności, a także mądrości, spokoju i swoistej majestatyczności. Literackie przykłady można by mnożyć, na potrzeby niniejszego opracowania wybrano kilka z nich.

O negatywnych aspektach starości w ujęciu fizjologicznym napomknął Ignacy Krasicki w bajce *Syn i ojciec*: „Každy wiek ma goryczy, ma swoje przywary; Syn się męczył nad książką, **stękał ojciec stary**”⁵. **Stękanie** symbolizuje niedogodności starczego wieku, ból i niemoc⁶.

³ J.-P. Bois, *dz. cyt.*, s. 133.

⁴ Tamże, s. 151.

⁵ I. Krasicki, *Bajki*, oprac. J. Sokolski, Wrocław 1989, „Nasza Biblioteka”, s. 26.

⁶ Podobnie problem ujął Franciszek Dionizy Kniaźnin, wpisując w utwór *Życie moje* topos czterech pór roku, jako symbolu poszczególnych etapów życia. Podkreślił także przemijający czas:

Dysputę na temat fizjologii i seksualności starego podjął Krasicki w satyrze *Życie dworskie*. Wypowiadający się tu wieśniak zwrócił uwagę dworakowi, tytułowemu Joachimowi, na osłabnięcie żądz cielesnych w ostatniej fazie życia:

Joachimie! Już młodość porywczą uciekła
I wieku dojrzałego już pora dociekle,
Ta pora, w której żądze słabiej zaczynają⁷.

Odmienne poglądy na starość wynikały z waloryzowania tego etapu życia z perspektywy doświadczenia oraz posiadanych umiejętności i były żywe w oświeceniowej Polsce. W satyrze *Do króla* Krasicki, co prawda, ironicznie wypowiadał się na temat opozycji **starość** — **młodość**, podkreślając starczą mądrość i praktykę życiową, jednak przesłanie utworu zgodne jest z poglądami większości ówczesnych ludzi, którzy młodego króla traktowali z pobyłaniem, a nawet wrogo, ponieważ nie wierzyli w jego umiejętności i posiadaną wiedzę. Utwór odwrócił sens popularnego w piśmiennictwie europejskim toposu *puer senilis* (*puer senex*) — chłopca, charakteryzującego się starczą mądrością⁸:

Wszak siwizna zwyczajnie talenta posiada,
Wszak w zmarszczkach rozum mieszka, a gdzie broda siwa,
Tam wszelka doskonałość zwyczajnie przebywa.
Nie byłeś, prawda, winien temu, żeś niestary [...] ⁹.

Problem przemijania ludzkiego istnienia jest ponadczasowy i ogólnokulturowy. Starość była postrzegana z perspektywy ułomności i nieuchronnej śmierci. Widoczny lęk przed starością wynikał z braku przystosowania się do ograniczeń fizycznych zniedołężniałego ciała. Przeraża także rychłość śmierci. Na cztery aspekty lęku przed starością wskazywał Cyцерon:

Bo też, kiedy się zastanawiam nad starością, cztery widzę przyczyny, dla których starość zwykliśmy uważać za nieszczęśliwy okres życia: oddala nas ona od życia czynnego, osłabia siły fizyczne, pozbawia nas wszystkich zmysłowych przyjemności, bliską jest śmierci¹⁰.

Także paremiologia staropolska i oświeceniowa wyraźnie wskazują na pejoratywne odbieranie starości. Aforyzmy i przysłowia: „Biedna starości! Nosząc cię, bolą kości;

Mijają płonny dni moje przelotem,
W nudnych zgryzotach i lichej bidzie
A gdy czas letni tym zmyka obrotem,
Nie inna pewnie i jesień przydzie.

Zob. F. D. Książnin, *Erotyki*, t. 2, Warszawa 1779, s. 192–193.

⁷ I. Krasicki, *Satyry i listy*, wyd. 3 popr., oprac. Z. Goliński, Wrocław 1999, BN I 169, s. 61–67.

⁸ E. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 2005, s. 107–114.

⁹ I. Krasicki, *Satyry i listy*, s. 3–10.

¹⁰ M. T. Cicero, *Katon Starszy o starości*, [w:] *Pochwała starości. Cyцерon. Katon Starszy o starości. Plutarch. Czy stary człowiek powinien zajmować się polityką?*, tłum. Z. Cierniakowa, A. Twardecki, Warszawa 1996, s. 35.

Sama starość stoi za chorobę; Starość nie sama przychodzi: kupę z sobą chorób wodzi; Starość w grób zamyka”¹¹, są potwierdzeniem myśli Cycerona — ostatni etap czasu człowieka napawa bojaźnią i trwogą.

Franciszek Karpiński, zgodnie ze zdaniem Heraklita z Efezu, że wszystko płynie i nic nie pozostaje takie samo, kilkakrotnie zaznaczył ulotność życia. Paradoksalnie w wierszu *Zabawa na ustroniu. Myśl z angielskiego Arystypa* zaprezentował stoicką postawę wobec przemijalności istnienia, pomimo odwołań do hedonistycznej filozofii Arystypa z Cyreny. Podkreślił pęd mijającego życia i skontrastował go z egzystowaniem „na łonie słodkiej spokojności”¹².

Poezie przyświecała także maksyma Owidiusza, głosząca, że „czas upływa, a my starzejemy się wraz z cicho upływającymi latami (*Tempora labuntur tacitisque senescimus annis*)”¹³. Ważna jest jednak roztropność i rozważa, bo choć „mienią się lata, noc za dniem żenie”¹⁴, człowiek powinien obrać sobie cel, jaki będzie mu przyświecał przez całe życie. Dla podmiotu lirycznego wiersza *Stateczność* jest nim miłość. Osoba mówiąca nawołuje do zaprzestania narzekania, ponieważ „próżno z mocnymi walczyć niebiosy i na uparte narzekać losy!”¹⁵. Znamienne jest odwołanie do słów Biblii, gdzie losy człowieka pokłada się w rękach Pana¹⁶.

W utworze *O uspokojeniu z cnoty* poeta powielił motyw życia jako mgnienia i podkreślił krótkość istnienia ziemskiego, które o tyle jest coś warte, o ile nie marnuje się danego czasu:

My bardzo krótko żyjemy
i nic o jutrze nie wiemy
Za cóż ten kwasic czas mamy?
Nieba nie na to go dały¹⁷.

Podobnie rzecz ma się w tłumaczonym przez poetę Psalmie 38¹⁸:

Pod liczbą każdy dzień się ludziom daje,
Niech wiem, czego mi jeszcze nie dostaje?
Ty, mocny Boże, dni moich mierniczym,
I moja istność przed Tobą jest niczym.

¹¹ Zob. hasło: *Starość*, S. Adalberg, *Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich*, Warszawa 1889–94, s. 575–576.

¹² F. Karpiński, *Wiersze zebrane*, Część 1, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2005, s. 64.

¹³ P. Ovidius Naso, *Fasti: Kalendarz poetycki*, Kraków 2008, 6, 771.

¹⁴ Tamże, s. 141–142.

¹⁵ Tamże, s. 141.

¹⁶ Ps 31,15.

¹⁷ F. Karpiński, *Wiersze zebrane*, s. 111–112.

¹⁸ Zob. Ps. 39 (38), 5–12.

Człowiek żyjący swoją próżność słodzi,
A sam jako cień znikomy przechodzi.
Próżno się troszcze o skarbu zebranie,
Bo nie wie, komu po nim się zostanie¹⁹.

Marność człowieka skonstrastowana jest z wielkością Boga. Topos wanitatywny podkreślił ulotność życia. Człowiek jest niczym więcej, jak cieniem, trawą, pyłem — tempo upływającego czasu jest zatrważające. Nadzieją ludzką jest Pan Bóg. To On wyznacza miarę życia. Poddanie się woli Boga jest wszystkim, co człowiek może uczynić. Wobec śmierci przestają mieć znaczenie zgromadzone dobra materialne, one pozostaną na ziemi. Podmiot mówiący wyraził powątpiewanie w sens materialistycznego podejścia do życia, bowiem nie wiadomo, kto skorzysta z majątku i jak go spożytkuje. Taką samą postawę zaprezentował poeta w wierszu *Irus bliski śmierci*, gdzie tytułowy Irus — biedak, żebrak, stojący od starożytności w opozycji do postaci Krezusa — jawnie skrytykował postawę materialistyczną, bowiem w obliczu śmierci zarówno młody, jak i stary, bogaty, czy też biedny, stali się równi sobie. Pewne jest tylko to, że los odbierze to, co dał, a życie ludzkie kiedyś się skończy.

Łacińska sentencja *tempora mutantur et nos mutamur in illis* patronuje utworowi *Ja już nie ten*. Powodem do narzekania dla podmiotu lirycznego stał się nieubłagany upływ czasu. Bohater nie był już statecznym człowiekiem, który pokornie przyjmowałby wyroki boskie. Był zasmucony brakiem powodzenia u młodych kobiet i wyrażał swój żal za straconą młodością, co za tym idzie siłami witalnymi oraz młodzieńczym wyglądem. Zauważał bezsensowność swych starań o uwagę panien. Przestrzegał także przed marnowaniem pięknych lat, namawiał do używania życia:

Lata moje ustąpiły,
Nie wiodą już o mnie spory,
Jak się dziewczęta kłóciły [...]
Dzisiaj, podstarzały,
Próżno dla kochanki
I śpiewam dzień cały
I przynoszę wianki.
Schylam się już do wieczora;
Już ja nie ten, co był wczora!

Przedtym, gdy mi młodość służy,
Każda mię ujmować
chciała [...]
Dziś ledwie wyproszę,
By mi kwiatek dały
I łudząc się, noszę
Ten znak dawnej chwały.
Schylam się już do wieczora;
Już ja nie ten, com był wczora.

¹⁹ F. Karpiński, *Poezje wybrane*, wyd. 2 zmien., oprac. T. Chachulski, Wrocław 1997, BN I 89, s. 127–129.

Rzeka w górę nie popłynie,
I nie wrócą się me lata;
Wiek mu cały marnie zginie,
Kto z młodu nie użył świata [...]
Dziś ci pole służy,
Jutro będzie słota.
Schylam się już do wieczora;
Już ja nie ten, com był wczora²⁰.

Takie widzenie świata nie było niczym nowym. Bohater liryczny stał się z gruntu anakreontowski²¹, skarżył się na niemożność powrotu do młodych lat. Podstarzały Anakreont uzał się przede wszystkim na fizyczne ograniczenia i przywary starości: zmiany w wyglądzie, utratę sił witalnych i rychłe widmo śmierci. Bohater Karpińskiego, obok zmian fizjonomicznych, zauważył jeszcze inne problemy starości: wyalienowanie ze środowiska, bycie pośmiewiskiem, a w konsekwencji przejmującą samotność. Ten etap egzystencji ludzkiej wpisał w znany topos życia jako doby (dnia i nocy). *Schylanie się do wieczora* stało się symbolem starości i zapowiedzią śmierci²². Silna polaryzacja

²⁰ Tamże, s. 97–98.

²¹ Osiwiały zwiędłe skronie,
Ubieliła głowę zima,
Przeminęła rzeźwa młodość
I nie służą stare zęby...
Nie na długo starczy życia,
Coraz bliżej kres radości...
Oto łzy rzęsiste leję,
Bo mi straszny mrok Tartaru.
W Aidowej źle czeluści,
Niewesoło zejść pod ziemię;
Skość raz w te kraje zstąpił,
Nie powrócisz, człecz, więcej.

Zob. *Antologia liryki greckiej*, oprac. W. Steffen, przekł. zbior., Wrocław 1955, BN II 92, s. 133–134.

²² W podobny sposób na temat przemijania życia wyraził się Książnin, który, nawiązując w wierszu *Jesień* do toposu czterech pór roku, podkreślił rychłe przemijanie dzieciństwa (wiosny) i młodości (lata) oraz urody, podniet i uciech życia, ponieważ taka jest naturalna kolej rzeczy, por. F. D. Książnin, *dz. cyt.*, s. 153–154.

Podobnym trybem ludzkie podniety
Błyszczą, połączają i giną.
Z wiekiem uroda i blask kobiety
Jak wody potoczne płyną.
Wszystko, co widzimy, na świecie mija,
Wszystko się rychło starzeje.
Dzień za dniem leci, a czas wywija
Odmienne coraz koleje [...]
Kostunio moja! pięknaś, bo młoda;
Powabnaś, boś kwiatek świeży.
Lecz w to nie ufaj: blask i uroda
Jak wiosna z latem ubieży.

młodości i starości sprawiła, że wiersz jest przejmującym rozliczeniem osoby mówiącej z dotychczasowym życiem i ze starczymi złudzeniami.

Karpiński nie pominął w swych utworach tematyki poszukiwania miłości na starość. Mając młody wiek za sobą, zwrócił się w wierszu *Do mojej przyszłej* do wymarzonej przyszłej partnerki. Podkreślił, że nie chciał młodej trzpiotki, ale pragnął związku z dojrzałą, radzącą sobie z każdym problemem kobietą:

Ty, co mym będziesz przywarom ulegać
I późny ogień miłości zażęgać [...]
Nie chcę cię młodym ozdobionej wiekiem,
Ani przyprawnych jagód róży z mlekiem:
Zima nadchodzi, minąłem się z latem,
Na cóż na mrozy narażać się z kwiatem?
Z którą się wiekiem różniemy niewiele,
Która ma cnotę i rozum w podzielię [...] ²³

Co ważne, Karpiński rozumiał bezsensowność związku starego mężczyzny i młodej kobiety, wiedział, że w takiej relacji kobieta nie będzie szczęśliwa. Starość, zgodnie z toposem czterech pór roku pojmowana jako zima, spowoduje przemarznięcie młodego **kwiatu**. Pogodzenie się z własną starością mogło wynikać z dwóch czynników. Pierwszym z nich byłaby dojrzałość człowieka, świadomego praw przemijania. Co prawdopodobne, taka postawa mogłaby być efektem reakcji młodych kobiet, ironicznie traktujących zakochanego starca.

Z kolei w wierszu *Trzeba się kochać* Karpiński podkreślił obowiązek korzystania z życia za młodych lat. Idąc znów tropem Anakreonta, podtrzymywał, że dopóki **rzeźwiejsze lata nie miną**, trzeba wykorzystywać sytuacje, jakie dawało życie. Warto przede wszystkim oddać się miłości, która jest w egzystencji „jedyną pociechą”. W ten sposób nawiązał do toposu wyśmiewanego zakochanego starca czy starej kobiety²⁴, którym nie przystoi przecież uganianie się za młodymi dziewczętami lub mężczyznami. Każdy etap życia rządzi się wszakże swoimi prawami. Starość nie jest bynajmniej dobrym czasem na zakochanie, tym bardziej na związek z młodą kobietą czy chłopcem.

Ten sam problem ukazał Karpiński w *Pieśni do trzech panien*. Wiersz nosi znamiona autobiograficzne, przypuszcza się, że powstał w „pierwszym dwudziestoleciu XIX wieku”. Twórca był więc wtedy w podeszłym wieku, mógł mieć od sześćdziesięciu kilku do osiemdziesięciu lat. Zadeedykowany został trzem młodym kobietom z otoczenia Karpińskiego²⁵. Poeta zdawał sobie sprawę z ograniczeń, jakie niesie jego wiek. Dostrzegł, że nie był już dla dziewcząt atrakcyjny. Charakter jego wypowiedzi nie jest jednak lamentacyjny. Ze spokojem i lekką nutą rozczarowania sobą i swoimi możliwościami snuł refleksję na temat własnej starości:

²³ F. Karpiński, *Pisma wierszem i prozą*, Warszawa 1896, „Biblioteka Najcenniejszych Utworów Literatury Europejskiej”, s. 146.

²⁴ J.-P. Bois, *dz. cyt.*, s. 58–59.

²⁵ F. Karpiński, *Poezje wybrane...*, s. 187–188.

A ja stary, a wy młode.
Jakąż z wami mam zabawę?
Trudno zgodzić z ogniem wodę.
Stary z młodą przegra sprawę.

W smutku, chcąc rozrywki w świecie,
Czynię wam z serca ofiary.
Jakże wy to przyjmujecie?
Biedny! Zapomniał, że stary.

W najpierwszym tej pieśni słowie
Wszystkie trzy jesteście w szyku.
Wy mi w sercu, wy mi w głowie,
Ja wam tylko na języku²⁶.

W zacytowanym utworze poeta także zaprzeczył toposowi zakochanego lubieżnika²⁷. Widział wyraźnie, że panny odnosiły się do jego zapędów z politowaniem i dobroduszością. Dziewczęta nie były w stanie wykrzesać żadnych gorących uczuć względem Karpińskiego, ponieważ nie był on już dla nich atrakcyjnym mężczyzną. Pomimo tego, że poeta myślał ciepło o pannach, żywił do nich pozytywne uczucia, jednak wiedział, że młode kobiety tylko wyśmieją jego zabiegi. Poparł swą refleksję porównaniem młodości do buchającego ognia i starości do wody, które to żywioły z natury rzeczy się wykluczają. Ognista krew młodych kobiet nigdy wodą nie będzie, starość ostudziłaby ich ewentualne zapęły.

Karpiński poruszył też problem przyjaźni między starym a młodym w wierszu *Do Antoniego Korنيłowicza misjonarza, nauczyciela wymowy i poezji w szkole łyskowskiej*. Podmiot liryczny, utożsamiany z przesłanek biograficznych z osobą autora, podkreślił wagę cnoty i wiedzy u młodego człowieka, które czyniły go godnym zaufania i przyjaźni starych ludzi: „Jesteś lat młodych, to z większą twą chwałą, / Że nam się, starym, przypodobać umiesz”²⁸. Wnioskować można, że starsze osoby stawiały młodym przyjaciółom większe wymagania, ale kiedy pozytywnie oceniały młodego człowieka, potrafiły go docenić. Tym samym Karpiński wskazał na mądrość i doświadczenie starca, który, przeżywszy już wiele, był w stanie dokonać wyważonego osądu.

Sentymentalny Karpiński skupił się w swych utworach na przeżyciach starego człowieka, jego wyglądzie, przywarach i ograniczeniach. Mało mówił o mądrości życiowej, rzadko podnosił też motyw starego mędrca. Bardziej niż mądrość i doświadczenie, przemawiały do niego uczucia zakochania, podniecenia i miłości. Starość te doznania wyklucza — wygląd nie pozwala już mieszać w sercach, rodzą się swoiste ograniczenia

²⁶ Tamże.

²⁷ W topos lubieżnego starca wpisała się fraszka Jana Kochanowskiego *Do dziewczki*. Podmiot mówiący, podstarzały adorator, chciał zainteresować swą osobą młodą kobietę. Wskazał na nieograniczone możliwości w alkowie i przypływ sił witalnych pomimo siwej głowy, zob. J. Kochanowski, *Fraszki*, wyd. 2 zmien., oprac. J. Pelc, Wrocław 1991, BN I 163, s. 157.

²⁸ F. Karpiński, *Pisma...*, s. 213.

wieku, człowiek nie jest atrakcyjny, postawny, silny i sprawny. Stąd krytyka ostatniego etapu życia człowieka. Starość to dla poety czas zakończenia miłości, a zarazem początek smutnego i samotnego życia. Cóż mu po mądrości, gdy nie ma przy sobie ukończonych *Justyn* i *Rozyn*? Jego utwory o tematyce przemijania i starości przepełnione są rozczarowaniem samym sobą — nie był w stanie przykuć uwagi kobiet, wszystkie odwracały się od niego, bo nie był piękny i młody, i patrzyły na jego umizgi z rozbawieniem i pobbłażaniem. Jedyne, co potrafiły względem niego wykrzesać, to politowanie. Karpińskiemu pozostała więc smutna refleksja.

Choć myśl chronozoficzna była u Franciszka Karpińskiego bogata, to nie była nowatorska. Poeta opisał zarówno temat upływu czasu, jak i wypowiadał się o starości, odwołując się do znanych toposów i motywów. Nie wnosił tym samym nic nowego do dyskusji kulturowej na temat starości. W jego wierszach brak aspektu pozytywnego ostatniego etapu życia. Zgodnie z polskim oświeceniowym modelem, omawiana poezja wpisuje się w nurt krytyki starości, choć nie jest w krytyce tak radykalna, jak wskazywałyby na to sytuacja społeczno-polityczna.

Nieprzychylność w stosunku do starości w polskich realiach oświeceniowych i późniejszych wiązała się z wydarzeniami historycznymi: w czasie zawieruch politycznych to starzy ludzie zostawali w domach, nie mogąc bronić kraju. Nie wpisywali się tym samym w mit martyrologiczny. Nie mieli też często sił, by pomagać pozostałym w gospodarstwach kobietom — to także sprzyjało pejoratywnemu odbiorowi starości. Należy zauważyć, że pomimo przemian kulturowych w oświeceniowej Europie, w Polsce niewiele się zmieniło.

Karpiński sam dożył późnej starości (przeżył 84 lata). Wypowiedzi poety na temat tego okresu w życiu są więc poparte osobistym doświadczeniem w racjonalnym duchu epoki. Starość nie była dla niego zbyt miłym czasem, uprzyjemniał go jednak grą na gitarze, nucąc słowa jednego z ulubionych wierszy *Ja już nie ten*²⁹. Można więc uważać niniejszy utwór za osobiste wyznanie Karpińskiego. Utwór jest o tyle wiarygodny, że poparty faktycznym pamiętnikiem autora, w którym starość także ukazana została w nieprzychylny sposób. Wspomnienia są co prawda kreowane według sentymentalnego wzorca, jednak taki sposób wypowiedzi tylko intensyfikuje negatywne stanowisko wobec ostatniego etapu życia. W momencie ich spisywania Karpiński miał 81 lat, podjął się zadania, „spodziewając się umrzeć niezabawem”³⁰. Wiadomo z pamiętnika, że w ostatnich dwudziestu latach życia borykał się z depresją, „uważając siebie coraz bardziej cierpiącym i doświadczającym od lat dwudziestu czarnej melancholii, która się coraz bardziej powiększa”³¹. Wspominał też o swoich ograniczeniach, jakie ze starości wynikały: „Ale choć go wprawdzie kocham [starostę Siehenia, przyjaciela Karpińskiego — dop. E. Sz.], bywać u niego nie mogę dla słabości zdrowia, w której ledwie mogę po pokoju przechodzić się, więcej dnia na leżeniu i trochę siedzeniu przepędza-

²⁹ Zob. F. Karpiński, *Poezje zebrane*, s. 97, oraz F. Karpiński, *Wiersze zebrane*, s. 319–320.

³⁰ F. Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, oprac. R. Sobol, Warszawa 1987, s. 205.

³¹ Tamże.

jąc”³². Pamiętnik jest także okazją do pięknego pożegnania z rodziną: „Piszę ja ten mój rękopism w roku 1822, w roku zaś ośmdziesiątym pierwszym życia mojego. I będąc tak już na siłach słaby, żegnam się z wami najpierwej, krewni moi [...]”³³. Rozpatrywana z perspektywy chorób, niemocy i depresji, starość nie mogła więc być przez autora waloryzowana inaczej niż negatywnie. Pomimo że refleksja Karpińskiego nie dawała nowego obrazu starości i nie powodowała odmiennego jej odczytania, ważne, że wynikała z jego własnych przeżyć i doznań. Twórczość dotycząca starości jest więc cenna dla badań nad czasem antropologicznym z powodu osobistego doświadczenia poety, które jest zarazem głosem pokolenia.

Ewelina Szymczak

THE MOTIF OF OLD AGE IN SELECTED WORKS BY FRANCISZEK KARPIŃSKI

Summary

The present article focuses on the aspect of old age in Franciszek Karpiński's works. The main object of the article is to analyse an Enlightenment reflection on the category of anthropological time in selected poems and a sentimental diary of Karpiński. Rich, however not innovative, chronosophical reflection of the writer, complies with the Enlightenment critique model of old age understood as time of physical constraints and lack of attraction resulted from changes influenced on a human body.

Słowa kluczowe: chronozofia, czas antropologiczny, Franciszek Karpiński, oświecenie polskie, starość
Keywords: chronosophy, anthropological time, Franciszek Karpiński, Polish Enlightenment, old age

³² Tamże, s. 207.

³³ Tamże.

MAGDALENA CIECHAŃSKA*
Uniwersytet Łódzki

OPOWIEŚĆ CIAŁA — CIAŁO OPOWIEŚCI JAK DOJRZEWAŁA SŁOWIAŃSKA EPOPEJA JULIUSZA SŁOWACKIEGO?

„Tak więc, kiedy ty dawne posagowe Rzymian postacie napelniasz wulkaniczną duszą wieku naszego, ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę, z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie — i na spotkanie twojej czarnej, piorunowej, dantejskiej chmury prowadzę lekkie, tęcze i ariostyczne obłoki [...]”¹

— pisał w 1839 roku Słowacki do Krasińskiego w liście dedykacyjnym, poprzedzającym *Balladynę*, pierwsze ogniwo planowanych „kronik dramatycznych”. List zapowiada utwór lekki, kapryśny, w którym „instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku”. W roku 1840 Słowacki skierował do tego samego adresata list poprzedzający *Lillę Wenedę*. Jakże różne to listy! *Lilla Weneda* to już nie utwór z „ariostycznym” mrugnięciem oka, ale — jak stwierdził autor — rzecz podyktowana przez „mary krzyczące z krajów przeszłości”². Dramat *Wenedów*, w przeciwieństwie do baśniowej *Balladyny*, jest mitem o początkach polskiego społeczeństwa. Kolejny dramat, o Kraku i Wandzie, nie powstał. Cykl kronik dramatycznych został zawieszony. Powrócił jako synteza genezyjskich wyobrażeń Słowackiego o słowiańskim świecie w poemacie *Król-Duch*.

W roku 1839 Słowacki zdecydował się na publikację powstałej pięć lat wcześniej *Balladyny*. Zadedykował ją Zygmuntowi Krasińskiemu, do którego skierował list poprzedzający dramat. Rozpoczyna się on anegdotą o ślepym harfiarzu, który śpiewał nad brzegiem Morza Egejskiego, sądząc, że szum fal to zgłębienie głębi, domagającego się pieśni. Gdy po skończonym występie pieśniarz nie otrzymał aplauzu, cisnął harfę w morze. Fale przyniosły instrument z powrotem na brzeg, lecz harfiarz odszedł zasmucony, nie wiedząc, że utopił w morzu najpiękniejszą pieśń. Poeta zasygnalizował, że ta historia „zastąpi wszelką do *Balladyny* przemowę”³. Słowacki — śpiewak, zyskawszy świadomość wartości rapsodu, postanowił nie topić swojej pieśni, lecz po-

* Magdalena Ciechańska — doktorantka w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Píše rozprawę na temat cielesności w twórczości Juliusza Słowackiego. Felietonistka i recenzentka internetowych serwisów czytelniczych „Opętani Czytaniem” oraz „Książki moja miłość”. Publikowała w pismach „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, „Czytanie Literatury”, „Rymy”, „Kwartalnik Romski” oraz w tomach pokonferencyjnych *Tekst — Tworzywo — Twórca i Świat zmysłów*.

¹ J. Słowacki, *Balladyna. Tragedia w pięciu aktach*, [w:] tenże, *Dramaty (wybór)*, t. 1, Warszawa 1979, s. 252–253.

² Zob. tenże, *Lilla Weneda. Tragedia w pięciu aktach*, [w:] tamże, s. 427.

³ J. Słowacki, *Balladyna*, [w:] tamże, s. 251.

kazać ją światu, wyposażywszy utwór w ariostyczny uśmiech i „wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego”⁴. Słowacki zapowiedział, że *Balladyna* będzie utworem przewrotnym, wyrafinowanym, łamiącym reguły. Legendarna jest już charakterystyka, którą poeta przedstawił w liście do matki, datowanym na 18 grudnia 1834 roku. Określił swoje dzieło jako nowatorskie, otwierające „nowy kraj poetyczny” i najlepsze, jakie do tej pory jego „mózgownica urodziła”⁵. Próbując opisać dramat, mierzył się z problemem zdefiniowania jego charakteru. Pisał o podobieństwie do szekspirowskiego *Króla Leara*, stylizacji na opowieść gminną i całkowitej niezgodności z prawdą historyczną. Pięć lat później, w roku ukazania się *Balladyny* drukiem, Słowacki w liście dedykacyjnym do Krasińskiego nie wspominał już o motywach szekspirowskich, ale skupił się na osobie Autora. *Balladyna* jest wyrafinowaną grą, ale jest bardziej „zabawą w *Balladynę*, niż zabawą w *Szekspira*”⁶. Autor snuje się w świecie przedstawionym między swoimi marionetkami. Bawi się nimi i razem z nimi. „Słowacki, wprowadzając w utworze autorskiego sobowtóra, zmusza go do odgrywania ról, w których cielesność jest tworzywem służącym charakteryzowaniu postaci”⁷ — pisze Ewa Łubieniewska w swoich spostrzeżeniach na temat *Beniowskiego*. To stwierdzenie charakteryzuje również inne utwory poety. Autorskim sobowtorem Słowackiego w *Balladynie* jest Filon⁸, egzaltowany pasterz — poeta, który snuje się między postaciami dramatu, od sceny do sceny, pojawia się i znika, a zwracając się do publiczności (!), trzeźwo komentuje zastaną rzeczywistość, mimo że sprawia wrażenie niegroźnego wariata. Pierwsze słowa, które padają pod adresem tej postaci, zaraz po jej wejściu na scenę to pełna oburzenia wypowiedź Pustelnika:

PUSTELNIK

Co znaczą owe narzekania zrządne?

Młody szaleńcze, gdzie zimny rozsądek?

Wywracasz świata boskiego porządek⁹.

[podkreślenie moje — M.C.]

Filon wywraca „świata Boskiego porządek” zupełnie, jak przystało na bohatera/autora dramatu, który „ma moc urągania się z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie”¹⁰.

⁴ Tamże, s. 251.

⁵ Zob. J. Słowacki, *Korespondencja*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław 1962, s. 273.

⁶ Zob. L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007, s. 21. O motywach Szekspirowskich w *Balladynie* zob. W. Weintraub, „*Balladyna*” czyli *zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4, s. 45-89.

⁷ E. Łubieniewska, *Performer z Krzemieńca*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska i M. Leszczyński, Toruń 2011, s. 93.

⁸ Zob. L. Libera, *dz. cyt.*, s. 16-17.

⁹ J. Słowacki, *Balladyna...*, s. 263.

¹⁰ Tamże, s. 251.

„Zabawa w *Balladynę*” to nie tylko niszczenie porządku świata i łamanie zasad literackich. Ta zabawa to również gra z ciałem. Cieleśność jest ważnym aspektem dramatu. Autor – Filon stwierdził:

FILON

Nudzi mię ten stary,

W głowie ma jakieś **bezcieleśne mary**, [podkr. — M.C.]

Pewnie oszalał samotnością, postem¹¹.

„Bezcieleśne mary” nie mają w świecie *Balladyny* racji bytu. Mglista Goplana może jedynie tęsknić za miłością człowieka, a i w konstrukcji utworu jej rola szybko się wyczerpuje. Goplana zainicjowała intrygę, która wymknęła się spod jej kontroli, a potem zaplanowała karę dla Balladynę, zupełnie wbrew logice własnych interesów¹². Goplana jest konstrukcyjnie niespójnym elementem dramatu. Być może jest personifikacją kapryśnej poezji romantycznej, ilustracją bujnej fantazji poety¹³. W pewnym momencie Słowacki zdecydował się pożegnać zagubioną w intrydze nimfę i wysłać ją gdzieś na północ, rekompensując to efektowną sceną pożegnania¹⁴.

Jeśli jednak coś nie pasuje, tym bardziej należy się temu przyjrzeć. Goplana – reżyserka jest początkowo postacią przerysowaną, zabawną w swojej głupocie i naiwności. Poeta stworzył w ten sposób parodię romantycznej rusałki – świtezianki. Nakazał jej zakochać się w nieokrzesanym chłopie, który w jej subtelności widział galaretowatość meduzy, a zaloty nimfy przyprawiały go o mdłości. Goplana nie grzeszyła przy tym intelektem. Nie potrafiła zinterpretować wymijających odpowiedzi Grabca, który nie zamierzał początkowo nawet wyjawić swojego imienia:

GOPLANA

Jak się nazywasz, piękny młodzieńcze?

GRABIEC

Nic sobie...

GOPLANA

Miły nic sobie!¹⁵

¹¹ Tamże, s. 264.

¹² O niespójnym zachowaniu Goplany zob. L. Libera, *dz. cyt.*, 32–33, 42–43.

¹³ Zob. M. Janion, *Obrona Balladyny*, [w:] *taż, Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 138.

¹⁴ Por. J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 388: „Popłaczą ludzkie losy [Goplana, Skierka, Chochlik] — jako wielkie i śmieszne zarazem Figury Wyobraźni — by ulecieć... Dokąd? Znikną z tego świata, by pogrążyć się w wyobraźni Poety, skąd wyszły”.

Interesująco pisze na ten temat także K. Korotkich. Badacz widzi w odejściu Goplany najwyższą formę ironii — personifikacja Wyobraźni nie może znieść praw, które obowiązują w wyobrażonym świecie. Zob. K. Korotkich, *Wyobrażenia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy — wizje — symbole*, Białystok 2011, s. 320–321.

¹⁵ J. Słowacki, *Balladyna...*, s. 272.

Grabiec skwitował tę scenę komentarzem: „Jakżeś głupia, mościa pani” i spróbował wykorzystać jakoś awanse nimfy, choćby szukając w niej odrobiny erotyzmu. Goplana uważała wszelki cielesny kontakt za utratę czystości i wieczysty ślub. Grabiec widział to zgoła inaczej. Zamierzał „skosztować” i czekać na rozwój sytuacji. Doszło do pocałunku, który niemalże doprowadził Grabca do torsji:

GRABIEC

Dalibóg... pfu!... pocałowałem

Niby w pachnącą różę... pfu... róża jest ciałem,

Ciało jest niby różą... niesmaczno!...¹⁶

Goplana, sądząc że jest już na wieki zaślubiona Grabcowi, snuła plany długiego i szczęśliwego pływania w goplańskich falach. Grabiec zaś bez skrupołów oświadczył, że udaje się wieczorem na schadzke z Balladyną. Nie szczędził nimfie przykrych słów na temat jej aparycji: „dziwne stworzenie z mgły i galarety”, „widzę coś rybiego w tej dziwnej osobie”, „zmora, koczokodan”... Goplana nie rozumiała, z jakiego powodu została odrzucona i przysięgła, że poruszy wszystkie potęgi, aby być z kochankiem. Nie pojmowała, że na nic zda się jej czyste serce, skoro to właśnie Balladyna „ma piękną nóżkę”. Tragedia Goplany polega na tym, że warunkiem jej materialnego istnienia jest miłość tego, którego obdarzyła uczuciem. Nimfa wymyśliła zgubną w skutkach intrygę, aby móc zachować materialną postać. W obliczu miłosnego zawodu królowa Gopla zaplanowała wyrafinowane samobójstwo — przeistoczenie się w mgłę, która opadnie i zginie na zawsze. Rozpacz nimfy osiągnęła apogeum, gdy dowiedziała się ona o nocnej schadzce Grabca i Balladyny. W płomiennym monologu Goplana przede wszystkim dała upust poczuciu bezsilności i zawiści wobec pięknej rywalki. Zazdrościła jej ponętnego ciała, czaru, uwodzicielskich spojrzeń. „Żeby ta dziewa jedno spojrzenie mi/ Przedała dzisiaj za brylanty światów...”¹⁷ — rozpaczła Goplana. Chciała za wszelką cenę połączyć się fizycznie z kochankiem, choćby pod postacią powoju, który miałby opleść jego ciało. Ostatecznie zdecydowała się zmienić Grabca w wierzbę, aby nauczyć go „kochać i płakać”¹⁸. Lekcja nie przyniosła pożądanego skutku, zatem Goplana została usunięta ze sceny.

Inną „bezcieleśną” postacią, która musi opuścić teatr, jest Alina. Młodsza siostra to modelowa królewna z bajki. Niemalże doskonale pasuje do teatralnej koncepcji Słowackiego — jest czysta, niewinna, piękna jak anioł, słodka i uczynna, a w dodatku przybywa po nią bajkowy królewicz i to jej dobroć i prostolinijność zostają nagrodzone bogactwem malin. Jej wadą jest świadomość koncepcji teatralnej¹⁹. Autor wyposażył tę postać w wiedzę metaliteracką, w związku z czym wie ona, że ma pokochać Kirkora, sprowokować siostrę i zginąć z uśmiecham na ustach. W przeciwieństwie do siostry,

¹⁶ Tamże, s. 274.

¹⁷ Tamże, s. 296.

¹⁸ Tamże, s. 298.

¹⁹ Zob. L. Libera, *dz. cyt.*, s. 31.

Alina jest jakby przezroczysta. Wiemy, że ma różaną cerę, fiołkowe oczy i że jest „jako złote na zorzy aniołki”²⁰. Alina zyskała ciało dopiero, kiedy stała się trupem i jedynie w tym sensie jest obecna w kolejnych scenach utworu. Cieleśność Balladyny jest natomiast niezwykle wyrazista, do tego stopnia, że jej ciało zapisało zbrodnię, którą popełniła. Prerażona morderczyni stwierdziła: „Wszystkie mi włosy przesiąkły sumnieniem i ciągną nazad wstając z głowy”²¹. Oprócz tego, na jej czole pojawiła się krwawo-malinowa plama, której nie dało się usunąć. Co ciekawe, Balladyna widziała jedyną przeszkodę w pamięci ciała, bo „rozum już przywykł” do myśli o morderstwie.

Czemu jednak służy takie zaakcentowanie cieleśności starszej siostry? Wszak nie jest to znak jej silnego charakteru i samodzielności. Balladyna jest może najbardziej bezwolną z kukieł dramatu — zamordowała, bo świadoma konwencji Alina nakłoniła ją do tego, a potem była już tylko marionetką w intrydze Fon Kostryna. Gdy wydała na siebie wyrok, również postąpiła tylko zgodnie z ogólnymi regułami (takie jest prawo!). Gdy przyjrzymy się dokładniej konstrukcji dramatu, zauważymy, że oprócz wątku patriotycznego i wypadków z koroną Popielów, jedyną siłą napędową akcji jest miłość i seksualność: Goplana kochała Grabca, Grabiec wołał nóżkę ponętnej Balladyny. Z tego schematu wynikają kolejne zdarzenia, intrygi i zbrodnie.

W roku 1840 została wydana kolejna część „kronik dramatycznych”, *Lilla Weneda*. „Mów o nas prosto i z krzykiem” — poetycko relacjonował Słowacki w liście dedykacyjnym do Zygmunta Krasińskiego prośbę wenedyjskich duchów. Jest to zapowiedź zmiany optyki poetyckiej w stosunku do *Balladyny*. Słowacki podkreślił, że nowy utwór jest „mniej fantastyczny”, lecz „szerszy”, „bardziej tęczyowy” i przybiera formę „pół-posagowej” tragedii Eurypidesa²².

Słowacki zaproponował następujący typ lektury: „usiądz [...], abyś z książką moją mógł to zrobić, co zamysłona z białą różą w ręku dziewczyna; to jest oberwać ją liść po liściu, rzucić w wodę płynącą i pytać się losu listków o los człowieka; a **zniszczywszy tak ciało Lilli Wenedy**, odtwórz ją na nowo w myśli swojej [...] i niech ta postać do nas obu należy [...]”²³ podkreślenie moje — M.C.]. Warto zaryzykować odczytanie propozycji Słowackiego dosłownie i potraktować tworzenie i odczytywanie dzieła literackiego jako proces budowy i niszczenia ciała.

Córka Derwida pozornie przedstawiona została jako istota „przezroczysta”. Jej ciało jest opisane dopiero w scenie śmierci. Trup Wenedyjski stał się przedmiotem zachwyty jednej z dziewcząt służebnych Gwinony. Opisała ona ciało Lilli jako „bielutkie” niczym gołąb, powoli błękitniejące po śmierci, zachwycała się jej krągłymi piersiami i drobnymi nóżkami. Nie jest to jednak jedyny moment, kiedy podkreślona jest cieleśność wenedyjskiej królowej. W momencie pożegnania Lilli i Lelum, którzy są jednocześnie rodzeństwem i parą narzeczeńską, mężczyzna próbował rozbudzić po raz ostatni seksualność dziewczyny, która już mieniła się „narzeczoną śmierci”:

²⁰ J. Słowacki, *Balladyna*..., s. 285.

²¹ Tamże, s. 308.

²² Zob. Tenże, *Lilla Weneda*..., s. 427.

²³ Tamże, s. 429–430.

Więc rozpuść, Lillo, twoje złote włosy,
Schowaj się za nie jako za strunami
Harfy ojcowskiej... niechaj przez warkocze
Twych koralowych ust dotknę ustami...²⁴.

Lilla odmówiła pocałunku i odeszła. Powróciła ubrana w biel, z wieńcem lilii na głowie. Był to strój przypisany zwyczajowo zmarłym wenedyjskim dziewczynom. Dziewczyna po długich błaganiach została wpuszczona do morzonego głodem ojca. Liliowy wianek posłużył za pokarm umierającemu Derwidowi, ale znaczenie tej sceny jest wymownie symboliczne. Lilla wyszła z wieży, w której więziony jest ojciec, bez wianka na głowie, co znaczy, że wiele poświęciła. Nie wymaga komentarza ani oczywista konotacja imienia Lilla z nazwą kwiatu, ani skojarzenie wianka z czystością i niewinnością. Scena staje się jeszcze bardziej wymowna w świetle kolejnych wydarzeń. Derwid musiał dokonać wyboru — mógł albo ocalić córkę, albo harfę — symbol jego władzy, narzędzie zwycięstwa, jak wierzyli Wenedzi, a także symbol potęgi pieśni. Córka od początku wiedziała, że zostanie poświęcona dla ocalenia harfy. Zgodziła się na utratę czci i śmierć. Symbolem dobrowolnego poświęcenia jest oddany ojcu liliowy wianek — Lilla została pożarta, pochłonięta jak lilie. Dziewczyna zrobiła wszystko, aby wybór ojca padł na bezcenną harfę. Umniejszyła swoją wartość, wobec wartości poezji:

Ja wiem, że ty mnie kochasz, ojcze drogi
Lecz nie wybieraj mnie, bo nieszczęśliwy,
Jeżeli zechcesz o nieszczęściu śpiewać,
To znajdziesz we mnie tylko echo płaczu,
A w harfie echo nieśmiertelne²⁵.

Mimo że Lilla cierpiała i wspominała „pocałunki ojca w ciemnym więzieniu”²⁶, złożone na jej ustach i włosach (których nie pozwoliła całować bratu-narzeczonemu), zgodziła się na śmierć dla ocalenia harfy. Ostatecznie Lilla została uduszona przez Gwinonę, rozwścieczoną stratą ukochanego syna. Morderczyni w momencie popełnienia zbrodni nazwała królową „harfiarką”. Ukoronowaniem tragicznego losu młodej Wenedyki było zastąpienie magicznej harfy jej ciałem. Trupa dziewczyny złożono w skrzyni i odesłano jako dowód dotrzymania warunków umowy między Wenedami a Lechitami. Zamiast obiecanej przez Rozę pieśni zwycięstwa, Derwid dał swemu ludowi pieśń rozpacz. Instrumentem dla tragicznego rapsodu było martwe ciało Lilli. Król Wenedów rozplótł warkocze zmarłej i dotykał jej włosów niczym strun harfy. Pieśnią był jego lament nad ciałem ukochanej córki. Wenedyjski król, widząc zagładę ludu, utratę siły poezji i śmierć Lilli, przebił się dwukrotnie nożem ofiarnym. Roza natomiast przygotowywała swój lud na zbiorowe samobójstwo.

²⁴ Tamże, s. 478.

²⁵ Tamże, s. 508.

²⁶ Tamże, s. 510.

Próba odczytania *Lilli Wenedy* na płaszczyźnie metaliterackiej wymaga założenia, że treścią dramatu jest nie tylko zagłada Wenedów i mit założycielski, ale także sam proces twórczy. Słowacki zdaje się dawać na to pełne przyzwolenie. „Zniszcz ciało Lilli Wenedy i odtwórz ją na nowo w myśli”²⁷ — pisał do Krasińskiego-czytelnika. W świetle tych słów *Lilla Weneda* jest także utworem o recepcji twórczości literackiej i samym procesie twórczym. Utwór literacki staje się ciałem, które w wenedyjskim dramacie jest męczone, torturowane w sposób wymyślny i wyrafinowany, aż podlega ostatecznej zagładzie na stosie ofiarnym. Przy życiu pozostała makabryczna wieszczka wenedyjska, która przez cały utwór aranżowała godne unicestwienie swojego ludu, z kluczową rolą pieśni w tym spektaklu zagłady. Czy jest to tylko zagłada szlachetnego narodu, podbitego przez okrutny i mściwy lud? Temu narodowi przytrafiały się rzeczy absolutnie nieprawdopodobne. Natężenie okrucieństwa tortur, kazirodczych relacji między bohaterami, doprowadzone do absurdu w scenie zapładniania się Rozy popiołami poległych, okraszone niewybrednymi komentarzami Ślaza (w którym *notabene* niektórzy badacze dopatrują się postaci samego autora) sprawia, że została przekroczona granica makabry i śmiechu. Poeta zasugerował tym samym, że mamy do czynienia z teatrem, z literackością, z fikcją. Czyżby autor znów puszczał do nas oko i przestrzegał: uważaj czytelniku? Być może, lecz nie jest to już „ariostyczne mrugnięcie”. Słowacki pisał: „zniszczyć i stworzyć”. Nazwanie utworu ciałem ma swoje konsekwencje. Zaczyna on żyć, pulsować, mnożyć się. To wyraźna zapowiedź nowego typu lektury i nowego sposobu kreowania dzieła, w którym autor daje ogromną władzę czytelnikowi i oczekuje od niego poszukiwania pęknięć, szczelin, przez które można dostrzec różne możliwości odczytania tekstu.

Cykl kronik dramatycznych nie powstał. Słowacki stworzył baśń i mit założycielski. Syntezą dziejów Polski miała być epopeja słowiańska, poemat *Król-Duch*. Wiąże się on tematycznie z *Lillą Wenedą*. Król-Duch jest zapowiadającym mścicielem i synem Rozy, narodzonym z popiołów poległych wojowników.

Odczytywano *Króla-Ducha* na wiele sposobów, przede wszystkim poprzez filozofię historii, jako utwór obrazujący pewne prawidłowości w dziejach Polski. Winiono autora za niekonsekwencje fabularne, zarzucano mu potknięcia gramatyczne i „nieskładność”. Postrzegano poemat jako niedokończony, nieuporządkowany, niemożliwy do „logicznego złożenia”²⁸. Pawlikowski wspominał o chaosie rękopisów, które były składane dosyć przypadkowo lub według pomysłu wydawcy²⁹. Wygląd rękopisów oraz ich opis, dokonany przez Pawlikowskiego, daje pewne wyobrażenie o ogromie pracy, jaki należy włożyć w odczytanie poematu. Tekst jest kreślony, poprawiany, partie utworu zostają porzucone, do niektórych autor powraca, zmienia, pisze na tekście, we wszyst-

²⁷ Tamże, s. 429–430.

²⁸ Zob. M. Sokołowski, „*Król — Duch*” Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska, Łódź 2004, s. 9.

²⁹ Zob. J. G. Pawlikowski, *Komentarz*, [w:] J. Słowacki, *Król — Duch*, wydanie zupełne, komentowane. Ułożył i komentarzem opatrzył J. G. Pawlikowski. Brzmienie tekstów z rękopisów ustalił M. Pawlikowski, t. 2, Lwów 1924 [właśc. 1924], s. 8–9.

kich możliwych stronach, nie wykluczając kierunku dół — góra, co kłóci się z naczelną zasadą konstruowania tekstów w różnych systemach pisma na świecie³⁰.

W ostatniej dekadzie ubiegłego stulecia pojawiła się refleksja, że może nie należy tracić energii na szukanie klucza do logicznego uporządkowania treści, że może zamysł Słowackiego znacznie przekracza nasze wyobrażenia o organizacji, kształcie tekstu i sposobie jego czytania, mimo że mamy za sobą doświadczenie wielkich narracyjno-formalnych eksperymentów literatury XX wieku³¹.

Najbardziej zagadkowy poemat w dorobku Juliusza Słowackiego rozpoczyna się od refleksji nad ciałem, którego nie chce porzucić zaleniwiony duch Herra Armenczyka:

Wtenczas to dusza wystąpiła ze mnie,
I o swe ciało już nie utroskana,
Ale za ciałem płacząca daremnie
(R I, p. 1)³²

A gdyby zatem odczytać *Króla-Ducha* jako poemat-ciało? Idąc za refleksją Mikołaja Sokołowskiego nazywam „odmiany tekstu” „odnogami” lub „rozgałęzieniami”³³. Badacz dostrzegł w utworze strukturę organizmu, monadę, którą wypełniają w nieskończoność inne monady. Daje to niezwykle szerokie możliwości badawcze. Takie założenie pozwala sądzić, że nie ma w *Królu-Duchu* fragmentów zbędnych, ani nie istnieje w nim logiczna ciągłość fabuły. Utwór nie ma wyraźnego początku i zakończenia, co świadczy o tym, że Słowacki uznał je za nieważne. Poemat rośnie „od środka”, wibruje, pączkuje, rozgałęzia się jak żywy organizm. Zastanawiająca pod tym kątem wydaje się uwaga Pawlikowskiego na temat rękopisów:

Słowacki w owym okresie swojego życia żył niby w atmosferze Króla Ducha, w atmosferze anamnezycznych metempsychicznych przeżyć. Myśl jego wciąż obracała się w tym kole, a tak jak w marzeniach powracamy wciąż do tych samych obrazów, które nas zajmują, tak on powracając do nich ujawnia je równocześnie piórem. Rękopisy Króla Ducha przedstawiają się niby grafikony aparatów rejestrujących w jakimś laboratorium psycho-fizjologicznym, grafikony ujawniające w niespodziany i zadziwiający sposób procesy duchowe z natury niewidzialne dla oka. Ta bezpośredniość w uzewnętrznianiu się procesu twórczego nadaje tym rękopisom szczególne znaczenie psychologiczne i czyni z nich niezwykle interesujący przedmiot badań³⁴.

Na tym urywa się „psycho-fizjologiczna” opinia Pawlikowskiego i badacz przeszedł do uwag na temat znaczenia wyglądu rękopisów dla pracy edytora. Zaznaczył

³⁰ Zob. M. Sokołowski, *dz. cyt.*, s. 110–111.

³¹ Zob. refleksje Marty Piwińskiej zawarte w znakomitym studium *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.

³² J. Słowacki, *Król — Duch*, [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 7, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1956, s. 5.

³³ Zob. M. Sokołowski, *dz. cyt.*, s. 105.

³⁴ J.G. Pawlikowski, *dz. cyt.*, s. 15.

przy tym, że poznanie „aury” tego poematu nie jest możliwe bez wejścia w świat odmian tekstu³⁵.

Zatrzymajmy się przy „laboratorium psycho-fizjologicznym”. Dołożmy powtarzającą się jak mantra uwagę badaczy, że Słowacki nie zdążył uporządkować utworu. Na kartach rękopisów widać przebieg procesu twórczego, lawinę myśli i.... niewyobrażalną chęć ZAPISANIA. W rękopisach dostrzec można również, że Słowacki próbował wypełnić każdą wolną przestrzeń karty. Pawlikowski wspomniał o „dziwnym nałogu” poety — zwyczaju zapisywania każdego wolnego marginesu oraz o nagłym przerywaniu kilku spójnych strof zupełnie innym pomysłem, zapisanym jakby z rozmachu, tym samym pismem, z tym samym impetem, prawdopodobnie w tym samym czasie³⁶. W gorączce, która jak twierdził Słowacki, dodawała mu sił, notował on wszystko, co urodziła jego wyobraźnia. Dowodów na chęć zapisania wszystkiego dostarcza nie tylko kształt rękopisów. W poemacie mnóstwo jest miejsc, w których poeta stworzył wrażenie symultaniczności zdarzeń, a także jednoczesnego wypowiedzania dwóch myśli. Nie sposób również czytać utwór linearnie. Odpowiednie patie „tekstu głównego” należy uzupełnić lekturą „odmian”. W przeciwnym razie — jak pisał Pawlikowski — czytelnik nie ma szans na posmakowanie aury *Króla-Ducha*.

Zastanawiająca jest jeszcze jedna z manier Słowackiego, mianowicie kropkowanie stron, „tak jakby niecierpliwe pióro nie mogło spocząć, kiedy myśl nadążył mu nie może”³⁷ lub — dopowiedzmy — jakby poeta za wszelką cenę chciał zapisywać, w każdej minucie procesu twórczego zaznaczać swoją obecność lub przekonywać samego siebie o własnym materialnym istnieniu. Warto w tym momencie wspomnieć wzruszającą scenę śmierci Ellenai z *Anhellego*. Pragnęła ona przede wszystkim istnieć materialnie, jako ciało, które oddycha i czuje. Kobieta w rozpaczy śmierci wypowiedziała słowa: „Oto chciałabym być jaką rzeczą żyjącą przy tobie”³⁸. Tego rodzaju tendencje nasilały się w późnej twórczości Słowackiego. To niezwykle przejmujące, biorąc pod uwagę systematycznie pogarszający się stan zdrowia poety. Istotnie, mógł nie zdążyć poematu uporządkować. Szczęsny Feliński w opisie ostatnich dni życia Słowackiego wspominał o poemacie, którego poeta nie miał siły pisać i który przez jakiś czas mu dyktował. Ale czy po ewentualnym uporządkowaniu poemat byłby „przystępniejszy”? Możliwe, że szczeliną, wiodącą do interpretacji *Króla-Ducha*, jest kontrast pomiędzy niezwykle rozbudzoną imaginacją, a ciałem, które stawia bariery. Być może to właśnie sprawiło, że powstał tekst, który pulsuje, mnoży się i pączkuje jak żyjące ciało.

³⁵ Zob. tamże, s. 15.

³⁶ Tamże, s. 14–15.

³⁷ Tamże, s. 13. Zachowałam oryginalną interpunkcję.

³⁸ J. Słowacki, *Anhelli*, [w:] tenże, *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, t. 1, Poznań 2009, s. 441.

Magdalena Ciechańska

**THE STORY OF THE BODY — THE BODY OF THE STORY
HOW MATURED JULIUSZ SŁOWACKI'S SLAVIC TALE?**

Summary

The aim of the article is to present an evolution unrealized of Juliusz Słowacki's creation the "dramatic chronicles". The variations about Polish nation's fairy-tale and Slavic World's past matured in the Słowacki's mind from 'Ariosto style' of *Balladyna*, through a drama *Lilla Weneda*, to the story of the King-Ghost who wanders through successive incarnations. The Słowacki's idea has evolved since the theatrical story, in which the poet leads a sophisticated game with the reader, to the mystical poem with desire to write about the universe and the laws running it. One of the main points of the analysis will be an aspect of physicality and suffering in the above mentioned works and their relation with deteriorating Juliusz Słowacki's physical condition.

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, romantyzm, ciało, Słowiańszczyzna, rękopisy

Keywords: Juliusz Słowacki, Romanticism, body, Slavdom, manuscripts

MATEUSZ GRABOWSKI*
Uniwersytet Łódzki

„OGIEŃ I PIASEK” — O OSTATNIM OKRESIE ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI NORWIDA
NA PODSTAWIE ELEGII *NA ZGON POEZJI*

Niepodobna biografii Norwida podzielić na sztywne okresy twórczości. Jednakże można zastanowić się nad przełomowymi datami w życiu poety i postawić pytanie o ich wpływ na jego dzieła. Współcześnie odchodzimy stopniowo od Barthesowskiej „śmierci autora” — mamy świadomość, że nie można oddzielić dzieła od jego twórcy, tym samy również od jego biografii. Wychodząc z tego założenia, warto postawić tezę, że ostatni okres w życiu twórcy *Promethidiona* datować można od 1877 roku.

Na początku roku Norwid był pełen optymizmu — w połowie stycznia wysłał swoje bagaże do Florencji. Postanowił definitywnie opuścić Paryż i przenieść się do Włoch. Powodów mogło być wiele. Rok wcześniej u rodziny Wagnerów poznał Marię Sadowską. Znajomość z nią szybko przekształciła się w gwałtowny i niebezpieczny romans — Sadowska była mężatką. Jako najlepszy sposób na wydostanie się z kłopotliwej sytuacji Norwid uznał wyjazd do Włoch, dlatego już w tym roku rozpoczął działania, których celem było ostateczne pożegnanie z Paryżem. Wspomniana przygoda z Sadowską jest jednym z dwóch powodów planowanego przez poetę wyjazdu. Na początku 1876 roku Norwid opuścił szpital. Osłabiony i walczący z gruźlicą, w zmianie klimatu widział ostatnią szansę na uratowanie zdrowia.

Styczeń 1877 roku Norwid spędził na oczekiwaniu spodziewanej pożyczki od księcia Władysława Czartoryskiego. W jej uzyskaniu miał pomóc poecie Bronisław Zaleski — ówczesnie najbliższy przyjaciel Norwida. Niestety, jak można domyślić się z korespondencji¹, Zaleski zawiódł — Norwid nie otrzymał pożyczki. Poeta musiał zapomnieć nie tylko o wyjeździe do Włoch; pod znakiem zapytania stało również jego dalsze życie w Paryżu. Rok wcześniej zmuszony był zlikwidować mieszkanie i sprzedać meble, by pokryć część wierzytelności. Schorowany i zadłużony, musiał pogodzić się z całkowitą utratą niezależności. Załamany, zamieszkał 9 lutego w małej celi

* Mateusz Grabowski — doktorant w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu. Naukowo zajmuje się polskim i francuskim romantyzmem. Od 2014 roku redaktor naczelny czasopisma teatralnego „*Proscenium*” wydawanego przez Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.

¹ Zob. list Norwida do Zalewskiego z 18 stycznia 1877 wraz z przypisami J. W. Gomulickiego [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971–1976, t. 10, s. 89–92 (w dalszej części wywodu skrót PWsz, jako numer tomu podaje się cyfrę rzymską, a jako numer strony cyfrę arabską).

w Domu św. Kazimierza w podparyskim Ivry. W korespondencji z tego okresu trudno doszukiwać się wzmianek poety związanych z nową sytuacją. Załamany i opuszczony, zamknął się w sobie. Od początku lutego aż do końca roku nie przyjmował nikogo; wycofał się z życia towarzyskiego, które przecież tak bujnie rozkwitało rok wcześniej. Jak już wspomniano, korespondencja z tamtego okresu jest oszczędna — nic nie znamionuje bólu, przez jaki przechodził osamotniony Norwid. Jedyna wzmianka na temat tragizmu jego położenia znalazła się w drugiej części listu do Bronisława Zaleskiego z dnia 21 listopada 1877 (PWsz X 108). Opatrzona nagłówkiem „Na »karteczce do spalenia«”, zawiera gorzką refleksję Norwida nad jego ówczesnym położeniem, który napisał, że z każdą godziną coraz boleśniej zdawał sobie sprawę z tragiczności swego losu. Z ironią napomknął o braku zaledwie tysiąca franków (które miał pożyczyć mu Czarotoryski):

Ja po prostu jaśniej, co jesień i co zima, widzę, że się **gubię tu** — powietrza zmienić nigdy nie mogłem dla lichego braku około tysiąca franków, które robię częściowo, i podobno że nie częściowo zrobię wtenczas, kiedy przyjdzie skronie oprzeć o piasku — Co 24 godzin to jaśniej widząc, nie chcę tego dotykać myślą moją!

Zniszczyć — (PWsz X 109)

Dopiero po paru latach napisał, że „jest TU lepiej [...] ale gdy tu przybyłem, była tu Botany-Bay”². Sama prośba, by wspomniany wcześniej list do Zaleskiego spalić, wskazuje, jak poufna i intymna była zawarta w nim refleksja.

Rok 1877 można uznać za moment graniczny w życiu Norwida. Świadom biedy, choroby i utraty niezależności, twórca *Assunty* właśnie w tym roku rozpoczął swoje literackie rozliczenie z rzeczywistością. Napisał wtedy niewiele utworów, głównie kilka wierszy: *Na zgon Poezji*, *Naturalizm*, *Ciemność*, *Na smętne wieści z Watykanu*. Z prozy były to *Dwie aureole* i *Biografie spóźnione*.

NA ZGON POEZJI JAKO POCZĄTEK OSTATNIEGO ETAPU TWÓRCZOŚCI NORWIDA

Ramą kompozycyjną wiersza *Na zgon Poezji* jest śmierć pięknej kobiety — personifikacji Poezji. Zabieg można traktować jako intrygujący concept, którego celem miało być zintensyfikowanie emocji związanych z kryzysem Poezji. Kryzysem rozumianym dwojako. Na pewno ma on związek z trudną sytuacją emigracyjnych twórców. Wysyłając wiersz do redakcji „Ruchu Literackiego”, Norwid umieścił pod nim dopisek:

Dzienniki polskie głoszą upadek Poezji, cytują, że Adam, Juliusz i Zygmunt musieli swym nakładem wszystko wydawać i opłacać, aby istniało [...]. Żyję — milczę — pamiętam — Vale. (KZT II 652)

Umieszczona uwaga jest dobitnym komentarzem. Jednakże kryzys Poezji nie miał w wypadku Norwida związku tylko z trudną sytuacją materialną twórców i, co gorsza, ignorancją czytelników i krytyki. Warto pamiętać, w jakim okresie postanowił opubli-

²„Kolonja w Australii, do której deportowano przestępców z Wielkiej Brytanii” za: PWsz X 116.

kować wiersz. Śmierć i pogrzeb Poezji to niejako odniesienie do niego samego — poety pogrzebanego w zakładzie św. Kazimierza. Ostatnia część zacytowanego fragmentu jest zwieńczeniem gorzkiej refleksji. Kiedy poeta pisał o śmierci Poezji, to zaprzeczał swej roli, ukazując swoją zbędność i śmieszność. Mimo wszystko jednak tworzył nadal. To paradoks, ale w ostatnim okresie życia Norwida było ich tym więcej, im bardziej zapadał się w samotność i mizantropię.

Można by na tym etapie zatrzymać się, uznać, że koncept utworu został właściwie wyjaśniony. Za Norwidowskim pomysłem kryje się jednak coś jeszcze. Gomulicki słusznie połączył powstanie utworu ze śmiercią bliskiej przyjaciółki Norwida, a zarazem jednej z najważniejszych postaci w życiu artystycznym wielkiej emigracji — Zofii Węgierskiej. Jak trafnie bowiem zauważyła Anna Siemińska *Na zgon Poezji* trzeba czytać jako „wiersz politematyczny zbudowany z trzech kunsztownie splecionych wątków treściowych”³. Obok wspomnianej już oceny emigracyjnych realiów życia artystycznego i świadectwa walki autora *Assunty* z trudną sytuacją materialną, ostatnim z wątków elegii stanie się właśnie hołd złożony autorce *Legend historycznych*. Wiersz powstał prawdopodobnie w 1869, tuż po drugim pogrzebie Węgierskiej, lecz ostateczny kształt nadał mu poeta w 1877, tuż przed wysłaniem go do „Ruchu Literackiego”. Żeby zweryfikować tezę Gomulickiego, trzeba się dokładniej przyjrzeć roli, jaką Węgierska pełniła w życiu emigracji oraz jej osobistym relacjom z Norwidem.

Zofia z Kamińskich Węgierska była świetną felietonistką, pisarką i korespondentką paryską, takich czasopism krajowych jak: „Biblioteka Warszawska”, „Czas” i „Bluszczy”. W Paryżu, gdzie na stałe mieszkała od 1850 roku, stworzyła salon literacki mieszczący się w jej mieszkaniu przy rue de Laval. Na niedzielnych spotkaniach w „Sofiówce” bywali Seweryn Goszczyński, Bronisław Zaleski, Feliks Wrotnowski, Władysław Żeleński. W 1848 spotkała się we Wrocławiu z Juliuszem Słowackim⁴. Łączyła ich bliska przyjaźń, na co wskazuje treść listu poety z września 1848, w którym zwracał się do Węgierskiej (wtedy jeszcze Mieleckiej) jako do „brata Sofos”⁵. Pokłósiem ich relacji stał się poemat *Dzieje Sofos i Heliona*, który miał być jej prezentem ślubnym⁶. Węgierska była znaną i cenioną korespondentką, do ostatnich dni cechowała się wręcz tytaniczną pracowitością. Korespondencja pomiędzy nią a Norwidem (zachowała się jej niewielka część), oraz jej felietony, jak chociażby recenzja *Dzieł zebranych* Baudelaire’a ogłoszona w *Kronice paryskiej* (KZT II 423) (napisanej z okazji ukazania się w 1869 *Petits poèmes en prose* i prac krytycznych *L'art romantique*), ukazały ją jako erudytkę, indywidualistkę i niezwykle inteligentną kobietę. Nie bez powodu napisał Norwid po jej śmierci:

Spółczeństwo polskie straciło jedną z najznakomitszych kobiet [...] Ale jeżeli to był umysł Polki, który dziewiętnaście lat niepospolitym piórem służył bezimiennie rzeczy ogólnej umysłu, a przy tym jeśli

³ A. Siemińska, *Elegia Cypriana Norwida „Na zgon Poezji”*, [w:] *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski i W. Toruń, Lublin 2003, s. 442.

⁴ Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996, s. 313.

⁵ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963, s. 215–216.

⁶ Z. Sudolski, *dz. cyt.*, s. 321.

to były ręce, co uszyły sobie sukienki, i wdziek, który w czterech murach jak w królewskim salonie ugościć najmilej umiał WSZYSTKICH pisarzy, myślicieli, artystów... (PWsz IX 435)

O tym, jak ważną była ona postacią dla poety, świadczą wiersze, których adresatką i muzą stała się Węgierska. Mowa tu o wierszu (*Zdawa mi się niekiedy...*) (pisanym, jak wskazał Gomulicki, w nastroju po jej śmierci)⁷ oraz *Do Σ*, co do którego jednak nie ma pewności, czy jego autorem był faktycznie Norwid⁸. Jednak sama natura relacji pomiędzy Norwidem a Węgierską nie jest oczywista.

Przyjąć należy, że istnieje pewna sugestia, że o ile Węgierska traktowała Norwida jako przyjaciela, o tyle jego uczucia mogły być bardziej skomplikowane. Wskazuje na to korespondencja Węgierskiej do Norwida z 4–5 października 1869 roku, którą można traktować jako odmowę przyjęcia zaręczyn:

Twórczość najwyższa wymaga współpracownictwa dwóch dusz. Takie prawo boże [pisownia oryginalna]. Więc kochać nie jest robota wielka, ale jest boskie ułatwienie boskiej roboty. Nawet do machinalnej twórczości miłość dodaje sił — i zawsze, jak mówi kochanek Normy filozoficznym językiem Hegla: Liebe ist es die Grosses stets geben.

Kochać się w kimś to jest robota duża, bo wtedy człek tworzy bez współpracownictwa, na chwałę czarta. Ale Ty tak nie kochasz, mój królewiczu — więc powinien byś odkłęczyć przynajmniej pół godziny za jeden frazes listu Twojego, którego nie powtórzę, gdyż byłoby to podwójne bluźnierstwo przeciw majestatowi uczucia najwyższego. Dzięki serdeczne za zdrowie-dajne współczucie. Mam się lepiej. Niech Ci Bóg zapłaci za to, co dla mnie czynisz — przeze mnie czy przez kogo lepszego. (KZT II 424)

Niestety, list Norwida, na którego odpowiedzią była zacytowana korespondencja, nie zachował się. Prawdopodobnie został spalony z większością prywatnej korespondencji Węgierskiej przez jej kuzyna Kazimierza Gawrońskiego. Na podstawie samej korespondencji niepodobna dokładnie określić, jak bliskie były stosunki poety z Węgierską. Za możliwością romansu przemawia to, że uczucie przyjaźni między Norwidem a kobietami zwykło przeradzać się, przynajmniej dla niego, w coś więcej (przykładem niech będzie próba oświadczyć Marii Trębickiej, których odrzucenie było początkiem końca ich wieloletniej przyjaźni). Należałoby pozostawić ten fragment biografii Norwida otwarty, chyba że badaczom uda się odnaleźć dowody na poparcie którejś z tez. Istotne jednak, że sam wspomniany list pokazuje, jak bliska i poufała była znajomość poety z Węgierską. Nie tylko dla Norwida.

⁷ Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, E. Lijewska, I. Grzeszczak, przy współudziale J. Czarnomorskiej i M. Pluty, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1–3, Poznań 2007, t. 1, s. 435. (w dalszej części wywodu skrót KZT, jako numer tomu podaje się cyfrę rzymską, a jako numer strony cyfrę arabską)

⁸ KZT I, s. 640. Gomulicki odrzuca autorstwo Norwida, zwracając uwagę na nietypowy, jak na autora *Promethidion*, styl wiersza, podpis „Moriturus” oraz styl pisma. Za uznaniem wiersza, jako utworu napisanego przez Norwida, wskazywać może wspomniany podpis (który jest elementem często stosowanego przez poetę pozdrowienia gladiatorów: „Morituri te salutant”), temat wiersza oraz podpis pojawiający się w dopisie: Norwid Cyprian (nie ręką autora). Sam wiersz zresztą znajduje się na odwrocie kartki z adresem Węgierskiej „rue Laval 25”, który zapisany został ręką Norwida. Jak dotąd jednak sprawa autorstwa wiersza pozostała nierozstrzygnięta.

W liście do Bronisława Zaleskiego z 10 listopada 1869 roku poeta przekazuje mu opis snu Węgierskiej. Oto jego fragment:

Tak myśląc i wijąc się na posłaniu, czując twardymi poduszki i puch łabędzi w różowej oponie mniemając ołowiem... usnęłam wreszcie... i wnet dogoniłam Ciebie odchodzącego w cmentarnym korytarzu i wnet wyszliśmy na jasność księżycową, do ogrodów pełnych najmistycznějších woni — i tak [...] szliśmy aż do kwitnącego mirtu, gdzieś usiadł i zaczął mi czytać z wielkiej księgi takie prześliczne rzeczy, jakich na ziemi nikt nie wygłasza... Ja byłam zachwycona — wniebowzięta... Ale wnet naszła czarna chmura i lunęła strugami błyskawic [...] I wraz przyleciał ogromny ptak biały, a my, uczepiwszy się jego skrzydeł, ulecieliśmy w powietrze... A potem, potem co było? Alboż to można opisać? Ach! Czemuż ja się obudziłam? (PWsz IX 432–434)

To, co ukryte, niewyraźne na co dzień, artykułuje dopiero sen, ewokując symboliczne obrazy nieświadomego. Wiedzieli o tym romantycy, więc nie sposób się dziwić, że Norwid traktował bardzo poważnie marzenie Węgierskiej. Trudno analizować wszystkie elementy i interpretować treść snu, ale warto zastanowić się, co wyraża on w warstwie emocjonalnej. Opis sennego spotkania z Norwidem i głęboki żal, że musiało się ono skończyć, pokazuje, jak bliską był jej osobą i jak wiele znaczyła dla niej ich przyjaźń. Norwid miał tego świadomość i odwzajemniał jej uczucia. Nie jest istotny już nawet ich charakter, lecz głębia. Nietrudno więc się domyślić, że w 1869 roku poeta stracił jedną z najbliższych i najważniejszych kobiet w swoim życiu. Dlatego postanowił wyróżnić ją i uhonorować, czyniąc pomiędzy nią a Poezją znak równości.

Wiersz rozpoczął od emocjonalnego wykrzyknienia „Ona umarła!” (PWsz II 200). Od pierwszej strofy czytelnik widzi więź pomiędzy Poezją i jej powiernikiem — ostatnim poetą. Nie bez powodu był on jej jedynym powiernikiem. W szóstym wersie wspomniał o tym, że stał przed jej łóżem w godzinie konania. Co więcej, w drugiej strofie to jemu umierająca kazała zasłonić okna. Warto pamiętać, że Norwid był jedną z ostatnich osób, które odwiedziły umierającą Węgierską. Był świadom, że to ostatnie chwile, jakie spędzał ze swoją przyjaciółką. Piszac o tym, że to „**pieniądz i bruliony**” (PWsz II 200) doprowadziły do jej agonii, poeta bezpośrednio odniósł się do biografii Węgierskiej. Jak zauważył Gomulicki:

to charakterystyczna aluzja do wyczerpującej pracy literackiej Węgierskiej, która utrzymywała się z pisanina stałych „kronik paryskich” do kilku czasopism krajowych. Wymagało to bezustannego sporządzania „brulionów” (kroniki ukazywały się co miesiąc, w każdym piśmie w trochę innym terminie), zapewniających autorce „pieniądz”, potrzebny na jej skromne życie i odrobinę rozrywek⁹.

W wierszu Norwida aspekt ekonomiczny stanowi część szerszych rozważań dotyczących dychotomii duch — materia. Zostały one zawarte w ostatnim wersie pierwszej strofy w retorycznym pytaniu: „Czy to [Poezja], co gaśnie, jest duch albo ciało?” (PWsz II 200). Jest to pytanie, które będzie echem rozważań poety nad tym, czym w istocie jest Poezja, a szerzej — sztuka.

⁹ C. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. Juliusz W. Gomulicki, indeksy M. Gomulicka, t. 2, Warszawa 1966, s. 940.

Jednym z najważniejszych poematów w polskiej tradycji XIX wieku jest *Promethidion*. We wstępie autor przyrównał sztukę do „tęczy Wiecznego Jeruzalem” (PWsz III 427). Tym samym odwołał się do uniwersum biblijnego. W *Apokalipsie* św. Jana pojawiła się fraza dotycząca Nowego Jeruzalem — idealnego porządku, zbawionego świata powracającego do boskiego uniwersum. Norwid wykorzystał ten motyw, łącząc go z tęczą, która w tradycji chrześcijańskiej oznacza przymierze z Bogiem. Sztuka w tym ujęciu staje się spoiwem wertykalnego połączenia pomiędzy *bios* i *logos*, *sacrum* i *profanum*, sama reprezentując porządek sakralny. To nawiązanie do myśli neoplatonickiej, w której sztuka wyraża to, co święte i która ewokuje elementy świata materialnego. By jednak mogła spełnić swoją rolę, musi być oparta na prawdzie. Tylko taka może konotować wielkie wartości: bohaterstwo, heroizm i zwycięstwo.

Istotną wadą wspomnianego traktatu jest patos, który nie dopuszcza trudnego pytania o kruchość sztuki i poezji. Norwid potrzebował czasu, by wyartykułować ten problem w swej twórczości. To śmierć najbliższej przyjaciółki, wyniszczona przez tytaniczną pracę, i późniejsze zesłanie poety do zakładu św. Kazimierza, wyostrzyły jego optykę. W analizowanym utworze Poezja, czy w szerszym ujęciu sztuka, ulega atrofii. To, czy jej zgon jest pozorny, wiąże się z odpowiedzią na wspomniane pytanie: czy śmierć Poezji ma aspekt czysto materialny, w którym poeci i twórcy, tacy jak Węgierska, należą do grupy wykluczonych¹⁰, czy można mówić również o aspekcie duchowym związanym z brakiem refleksji i ignorancją. To, jak się wydaje, najistotniejsze pytanie, które na tym etapie analizy trzeba sobie postawić.

Jak już wspomniano, upersonifikowana Poezja w godzinie konania prosi poetę, by „**światło przyćmił, bo uśmiechy kłamie**, / Jakby jej w oczy wiosna urągała” (PWsz II 200). Poza metaforyczną dychotomią światłość — ciemność można doszukiwać się czegoś znacznie bardziej ponurego. Przyjąć można, że ów fragment nie jest tylko zapisem agonii, lecz również głębokiej zgryzoty doprowadzającej do depresji. Można zadać sobie pytanie, znając biografię Norwida z tamtego czasu, czy nie utożsamiał się z umierającą. Szczególnie, że umierającą była jego najbliższa w tamtym okresie przyjaciółka. W tym wersie nakładają się dwie lektury utworu, o których wspomniano wcześniej. Cierpienie konającej staje się agonią poety. Umiera jego muza — Poezja, a zarazem jego przyjaciółka i powiernica, a w ostateczności, ginie on sam — poeta wykluczony, odrzucony poza krąg życia społecznego, bo tak należy traktować jego pobyt w przytułku. W konsekwencji, śmierć Poezji to również jego agonía. Relacje poeta — Poezja stały się bolesne i wyniszczające.

Na sześć lat przed powstaniem *Promethidiona* Norwid napisał przejmujący wiersz *Moja piosenka* zaczynający się od słów „Żle, źle zawsze i wszędzie” (PWsz I 65). Głównym motywem powracającym w utworze jest „czarna nieć”, powoli oplatająca poetę.

¹⁰ Norwid łączy chorobę pisarki z jej wyniszczającą pracą i aspektem socjalnym: „Trzy dni przed **ostatnim dniem** zaszedłem — kaszlała tym samym kaszlem socjalnym, co śp. Zygmunt Kr[asiński]” [w:] KZT II 428.

Można ją interpretować jako jeden z poetyckich obrazów melancholii¹¹. Jednakże, jak się wydaje, nie tyle o depresji pisał Norwid, ile właśnie o sztuce i o talencie, który nie dał mu radości, który skazał go na wyśmianie i niezrozumienie, a ostatecznie wpędził w jeszcze większe załamanie. Poeta wyraził to w ostatnich wersach wiersza:

Lecz, nie kwiląc jak dziecię,
Raz ulecę się przecie;
Złotostruna, nie opuść mnie, lutni!
Czarnoleskiej ja rzeczy
Chcę — ta serce uleczy!
I zagrałem...
...i jeszcze mi smutniej
(PWsz I 66)

Szukając ratunku w twórczości, poeta skazał się na jeszcze większe cierpienie; tworząc, intensyfikował swój ból. Nie można jednak postawić tezy, iż stosunek Norwida do żywiołu twórczego był oparty tylko na cierpieniu, że jego relacja z Poezją była wręcz toksyczna. Wydaje się, że w tym wierszu Norwid niezwykle szczerze napisał o tym, czym dla niego była sztuka. Tworzenie związane jest z cierpieniem, które, paradoksalnie, uszlachetnia Poezję. Żeby to zauważyć, wystarczy zderzyć sam utwór z otwierającym go mottem z *Hamleta*. Udający szaleńca (bądź naprawdę już popadający w obłęd) Hamlet powiedział, że to, co czytał, to tylko puste słowa. Puste i trywialne dlatego, że były oderwane od jego cierpienia, książka, o której mówił, okazała się tylko miłą satyrą. To, co szczerze, działo się w nim. Jego cierpienie stało się nośnikiem prawdy. Można przyjąć, że z tego samego założenia wyszedł Norwid. Ten pogląd rozwinął zresztą w *Promethidionie*.

Norwid opatrzył każdy z dwóch dialogów poematu osobnym mottem. Motto *Bogumiła* dotyczy natury i potrzeby cierpienia:

[...] za Zbawicielem z krzyżem swoim, ta jest zasada wszech-harmonii społecznej w Chrześcijaństwie — ten jest tego, co zowią materialnie specjalnościami, rytm i akord... Ta to jest nareszcie tajemnica ruchu sprawiedliwego... (PWsz III 431)

W tym ujęciu cierpienie jest nierozdzielalnym elementem sztuki. Warto jednak pamiętać, że w tradycji chrześcijańskiej krzyż symbolizuje zbawienie. Może być ono uzyskane tylko przez mękę, która jest warunkiem niezbędnym do osiągnięcia doskonałości. Warto wspomnieć również o ciekawej metaforze, która pojawi się w drugim dialogu *Promethidiona*:

Ten głos, przez potów, krwi i łez kropelki
Ociekający w sumienia naczynie
Pod narodami, jak w mistycznej skrzynię,

¹¹ Znamienne, że twórcy cierpiący na melancholię obrazowali ją w swoich dziełach, traktując ją niemal jak wyklętą siostrę muz. Do najbardziej znanych wizerunków melancholii należą szklany klosz Sylwii Plath, czarny pies Winstona Churchilla i gwiazda Saturn na rycinie Dürera. Norwidowski obraz melancholii jest równie sugestywny.

Jak wór bajeczny Greków z morskim wiatrem,
Jak ściek pod męczeństw tu amfiteatrem...
(PWsz III 455)

Za ciekawe, choć prawdopodobnie nie do końca zgodne z autorską intencją, trzeba uznać objaśnienie Juliusza W. Gomulickiego, który przestrzeń zaznaczoną w zacytowanym fragmencie zaimkiem „tu” definiował jako rzymskie mieszkanie Stanisława E. Koźmiana lub samego Norwida, gdzie w 1847 roku miałyby odbywać się dyskusje, jakoby odtworzone w poemacie (PWsz III 760–761). Wydaje się, że realne wydarzenia i postaci nie mogą być tak jednoznacznie odnoszone do treści utworu. Bohaterowie dialogów to postaci reprezentujące odmienne stanowiska dotyczące sztuki narodowej i jej powinności, lecz przede wszystkim część z nich to figury symboliczne o potencjale głęboko metafizycznym, jak Bogumił (imię znaczące) lub sam Prometeusz — uosobienie człowieczeństwa, ten, który skupia w sobie całość cywilizacji. Przywołanie przez Norwida rzymskiego amfiteatru — Colosseum, miejsca agonii pierwszych chrześcijan, wraz z faktycznym elementem architektonicznym — specjalnym kanałem odprowadzającym z areny krew, ma potencjał mistyczny głęboko zakorzeniony w tradycji chrześcijańskiej. W takiej recepcji amfiteatr reprezentuje każdy naród (w kontekście *Promethidiona* szczególnie polski), w którym cierpienie kumuluje się jako olbrzymi potencjał z czasem doprowadzający do przemiany.

Również w *Na zgon Poezji* związek cierpienia z Poezją pojawia się w perspektywie chrześcijańskiej. W piątym wersie drugiej strofy poeta wspomniał o znamieniu, które zauważył pod lewą piersią umierającej. Jest to oczywiście jeden ze stygmatów męki Chrystusa. W tym kontekście Poezja nabiera cech mesjanistycznych, w których przekaz martyrologiczny jest dominujący¹²:

O, byłem smętny, jak dotąd nie bywam,
Gdy mam już cmentarz i na nim kwiat zrywam
(PWsz II 200)

Po tych wersach śmierć Poezji staje się faktem dokonany. Poeta wydaje się być pogodzony z tragedią — jego emocje wygasają. Pozornie. Pisząc o cmentarnym kwiecie, który zrywa, metaforycznie mówi właśnie o tworzeniu. Jednakże jego twórczość wyrosła na martwym gruncie, na wygasłej, przebrzmiałej manierze poezji katakumb. Jest to niejako zwrot ku programowym ideom wyrażonym przez poprzedników autora *Promethidiona*. Początkowo Norwid był niezwykle krytyczny wobec tych tendencji, co najdobitniej wyraził w poemacie *Ruiny* (1863). Niemniej, analizując *Na zgon Poezji*,

¹² Norwidowski mesjanizm, jakże pierwotnie inny od mistycznych filozofii Mickiewicza i Słowackiego, miał wymiar optymistyczny. Cierpienie było tylko elementem niezbędnym do dokonania przemiany. W *Na Zgon Poezji* dzieje się coś zadziwiającego — aspekt związany z cierpieniem zaczyna podporządkowywać sobie to, co określić można jako wymiar optymistyczny i, wydawałoby się, wcześniej nadrzędny. Nawet jeżeli mowa jest o pewnej nadziei na przemianę, to bliższa jest ona utopijno-transgresyjnym teoriom Mickiewicza (*Widzenie, Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*) i wręcz tożsama z filozofią genezyjską Słowackiego (ogień, jako element alchemicznego *exaltatio*, jakim wcześniej była idea pracy).

można zauważyć zmianę Norwidowskiej optyki. Mesjanistyczny pesymizm właściwy poprzednikom poety najbardziej wyrazistą postacią przybrał w jego niedokończonej tragedii *Kleopatra i Cezar* (1870–1872), która była niejako zapowiedzią poetyki właściwej elegii *Na zgon Poezji*.

W kolejnej strofie poeta powtórzył frazę rozpoczynającą wiersz. Co ciekawe, pisząc o Poezji, po raz kolejny umieścił jej imię w nawiasie, sugerując tym samym, że nie tylko do niej się odnosił. Dzięki temu zabiegowi widoczna staje się w pełni politematyczność Norwidowskiej elegii. Jak zauważyła Siemińska:

Czytając wiersz Norwida, warto pamiętać o tym, że porównanie Zofii do poezji to coś więcej niż tylko hołd złożony jej pamięci czy stereotypowy komplement, często pojawiający się w tekstach, którym patronuje konwencja epitafrum. Dzięki zestawieniu trzech różnych wątków tematycznych, które wzajemnie na siebie oddziałują, Norwid zintensyfikował wymowę utworu jako całości. Pokazał, że śmierć Węgierskiej stanowi stratę, która dotyczy zarówno pojedyncze osoby, jak i cały naród, zaś zgon poezji staje się ciosem wymierzonym nie tyle w społeczeństwo, ile w każdego człowieka z osobna¹³.

W przedostatniej strofie Norwid skupił się na cechach Poezji. Wyliczając jej atrybuty, nie zdefiniował, lecz tylko nakreślił jej istotę. Można w nich również odnaleźć portret samej Węgierskiej, kobiety niejednoznacznej, indywidualistki i osoby niezwykle pracowitej. Piętrząc antytetyczne porównania, zaprezentował szeroki wachlarz jej cech — uniwersalność, lecz również nieuchwytność. Podobnie samą Poezję charakteryzował w *Promethidionie*:

Tak jesteś — czasu ciszy; czasu burzy
Ty się zmieniasz w ton — czekasz w trybunie,
Aż się sumienie kształtem wymarmurzy,
Podniesie czoło — i fałsz w proch runie!
(PWsz III 428)

Fragment z *Na zgon Poezji*:

Ta monarchini i ta wyrobnica —
Zarazem wielce wyłączna i wszelka,
Ta błyskawica i ta gołębnica...
(PWsz II 200–201)

W obu utworach pojawi się motyw przemiany, symbolizowany przez grom/błyskawicę. Ogień ma uderzyć w tych, którzy w wierszu będą „piaskiem zasypywać wzniosłą” (PWsz II 201). Pojawił się podział na „myśli niszczycieli” (PWsz II 201) i samotnego poetę, który przechadzał się po dziele ich zniszczenia:

Po brukowaniu się przechodząc płaskiem,
Nie jej ja depcę grób... lecz po tych dziele
Stąpom, co cmentarz wyrównali piaskiem
(PWsz II 201)

¹³ A. Siemińska, *dz. cyt.*, s. 464.

Piasek symbolizuje to, co w swej przyziemności, jałowości i głupocie jest siłą negującą sztukę. Jak wspomniano wcześniej, powody śmierci Poezji nie są tylko czysto materialne. Główną przyczyną jest właśnie głupota i ignorancja.

Pormethidion i *Na zgon Poezji* różni brak nadziei na to, że cokolwiek można zmienić tu i teraz. W poemacie mowa jest o działaniu, pracy; Prometeusz wskazuje drogę odrodzenia polskiej sztuki nie przez jałowe dysputy, lecz przez czyn. W *Na zgon Poezji* Norwid stracił wcześniejszą nadzieję.

Antycypowana przemiana miałkiego *status quo* ma wymiar czysto metafizyczny. Poeta jako naznaczony potrafi przywołać ogień — żywioł zniszczenia i odrodzenia. Jednakże mające nastąpić odrodzenie, przebudzenie prometejskiego płomienia, może mieć miejsce tylko w niebie, a nie w planie rzeczywistym. Powód jest jasno podany przez poetę w sposobie, w jaki określił swych oponentów: „**Aż się zamyślą myśli niszczyciele**” (PWsz II 201). Czyn ten jest niemożliwym paradoksem, bowiem ci, których istotą jest niszczenie myśli, nie mogą jej w sobie rozbudzić. Marną pociechą są też słowa Prometeusza pojawiające się na kartach *Pormethidiona* — oponenti to „bez ognia ludzie” (PWsz II 201). Heroiczny czyn nic nie zmienił i nie zmieni. Dlatego wydaje się, że w wierszu tym Norwid ukazał koniec nadziei na jakąkolwiek realną przemianę.

Pora odpowiedzieć na postawione wcześniej pytania. Poeta jest wybrańcem Poezji, jej powiernikiem, lecz również tym, który zrealizuje jej testament. W swojej twórczości zapowiada przemianę, jednakże nie tyle realną, co idealną. Według Norwida, ośrodkiem prawdziwej sztuki jest prawda. Sztuka, którą stworzy, będzie „bramą nieśmiertelności”, ponieważ oparta jest na prawdzie zyskanej przez cierpienie. Nawet jeżeli w uniwersum wiersza sztuka umiera, to jednak ma ona możliwość dostąpienia zbawienia — odrodzenia się w „Wiecznym Jeruzalem”. Może powstać jak feniks z popiołów, które są symbolizowane przez cmentarny piach. Jest to czysty idealizm, brzmiały pięknie, lecz boleśnie nierealny.

Pozostaje jeszcze jedno pytanie — dlaczego to Zofia Węgierska stała się personifikacją konającej Poezji? Przypuszczać można, że oboje mieli ten sam pogląd na niski poziom krytyki i czytelnictwa w kraju. Co więcej, uważali, że ma to związek z, jak to ujęła to pisarka, „lenistwem myśli i lenistwem serca w Polsce” (KZT II 372). To o tym właśnie napisał Norwid w *Na zgon Poezji*. Poza tym Węgierska bardzo często korzystała z wierszy i poglądów Norwida, umieszczając je w swoich recenzjach i sprawozdaniach. Było to efektem ich ożywionych dyskusji, które prowadzili w „Sofiówce” i w korespondencji. Można więc uznać, że elegia jest podziękowaniem Węgierskiej, a zarazem panegirycznym na jej cześć. Jej inteligencja i świetny gust musiały robić na poecie wielkie wrażenie, skoro napisał po jej śmierci, że społeczeństwo straciło jedną z najważniejszych kobiet w epoce.

* * *

Czytelnik może, nie bez powodu, uznać, że zaproponowane tu odczytanie *Na zgon Poezji* jest przesadnie pesymistyczne. Co więcej, może mieć wrażenie, że głównym ce-

lem, który piszącemu przyświeca, jest ukazanie, jak Norwid radykalnie zmienił swoje poglądy oraz że istnieje głęboka przepaść pomiędzy jego wizją sztuki w *Promethidionie* a w analizowanym wierszu. Anna Siemińska w swojej analizie podkreśliła optymizm Norwidowskiej elegii, mówiąc o „niosących słowach nadziei” ostatnich wersach utworu¹⁴. Nadziei, która, jak się wydaje, jest czysto iluzoryczna. Celem autora tej analizy nie jest jednak udowodnienie, że poeta wraz z pogorszeniem sytuacji bytowej dokonał rewizji poglądów. Istotniejsze wydaje się ukazanie procesu, w którym poglądy Norwida ulegały stopniowemu pogłębianiu.

Jak już wspomniano, główną ideą, wokół której osnuty jest *Promethidion*, jest działanie, którego cel stanowi stworzenie sztuki narodowej. Czyn nie może jednak wyrastać z samej woli zmiany, lecz również musi mieć związek z tym, co bieżące. Ten postulat został rozwinięty przez poetę w wierszu *Liryka i druk* z 1866 roku, utworze napisanym szesnaście lat po *Promethidionie*. Głównym problemem, jaki ukazał w nim Norwid, jest potrzeba wprowadzenia nowego paradygmatu Poezji. Autor podał nawet sposób, w jaki można tego dokonać:

O! zar słowa, i treści rozsądek,
I niech sumienia berło
W muzykalny łączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą!
(PWsz II, s. 25)

To sposób, w jaki prawdziwy poeta, któremu przeciwstawiony jest „poezji drukarz”, powinien tworzyć swoje dzieła. Oto jeszcze jeden ciekawy fragment:

Treść — wypowiesz bez liry udziału
Lecz dać duchowi ducha,
Myśli myśl — to jest ciało ciała.
Cóż z tego? — martwość głucha!...
(PWsz II, s. 24)

Słusznie napisał Zdzisław Łapiński, odwołując się do tego fragmentu, że według Norwida:

Odrębność dwu sfer rzeczywistości ludzkiej — intelektualnej i biologicznej — musi ulec negacji. Tylko współoddziaływanie obu sfer zapewnić zdoła pokonanie owej „martwoty”¹⁵.

Słowem, Poezja według Norwida, musi być zakorzeniona w przestrzeni materialnej — w historii, socjologii oraz polityce. Stąd zapewne jego miazdząca krytyka Mickiewicza i Krasińskiego¹⁶.

¹⁴ Tamże, s. 463.

¹⁵ Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1971, s. 19.

¹⁶ „Mickiewiczowi było dano, że Mojżeszowy język gniewu narodowego lwia nasrożył grzywą, jakby bój trwał; Zygmunt Krasiński tegoż czasu sejmowy, senatorski, publiczny słowa majestat tak uprawiał, jakby

W *Na zgon Poezji* postulat integralności sfery intelektualnej i biologicznej w Poezji nabiera szerszej perspektywy. O ile w *Liryce i druku* Norwid odnosił się do twórców, o tyle w wierszu z 1877 roku napisał coś o samych czytelnikach. A właściwie o ich braku. Pozbawieni prometejskiego płomienia, negujący myśl, nie byli gotowi na przyjęcie Poezji opartej na prawdzie. To właśnie brak dojrzałych odbiorców, obok wymienionych w pierwszej strofie przyczyn natury materialnej, działał destrukcyjnie na Poezję i na samych twórców, których skazał na nędzę i zapomnienie. Poeta w *Promethidionie* wyraził nadzieję na przemianę; w *Na zgon Poezji* wciąż pokładał w niej wiarę, nawet za cenę utopijności.

Ogień i symbolizowana przez piach ziemia to dwa przeciwstawne żywioły. Ich zetknięcie albo uszlachetni ziemię (z piasku powstanie kryształ), albo zdusi płomień. Dla Norwida Poezja oparta na prawdzie zawsze się obroni, bo jest słuszna, bo już nawet nie tyle reprezentuje sobą *ethos*, co odnosi się do szerszego uniwersum — staje się *theos*¹⁷. Prawda dla Norwida jest zawsze wartością najważniejszą, nawet jeżeli pozostanie niedoceniona. To idea, która niezależnie od okresu jego twórczości, pozostała niezmienna.

Mateusz Grabowski

**“FIRE AND SAND” — ABOUT THE LAST PERIOD OF THE NORWID’S LIFE AND WORK
BASED ON ELEGY *NA ZGON POEZJI***

Summary

The purpose of this article is to analyse one of the least known works of the poet — the elegy *Na zgon Poezji*. This is the one of the last three Norwid’s works, and, moreover, the first which is opening the last period of Promethidion’s author writings. Abandoned, condemned to poverty and obscurity poet is experiencing a period of deep collapse, which, however, doesn’t permit him to stay silent. By reference to Norwid’s works, correspondence and biography the author of this paper will try to reconstruct the least known phase of his life – the residence in the shelter of St. Casimir in Ivry.

Słowa kluczowe: Norwid, starość, poezja, zgon

Keywords: Norwid, senility, poetry, decease

za dni wielkich Rzeczypospolitej — i kłamali obydwa: Mickiewicz ów gniew narodowy, Zygmunt życie — kłamali jak niańki dzieciom chorym, powieściami bezsenne króćąc noce [...]”. Cyt. za: PWSz V 250.

¹⁷ W rozróżnieniu *ethos-theos* odwołuję się do kontekstu bliskiego rozważaniom Kierkegaarda zawartym w *Trwodze i drzeniu*. Autor *Albo-albo* przeciwstawia tam *ethos* — to, co wyraża zbiór ideałów właściwych danemu społeczeństwu — *theos*, czyli temu, co jest idealne w perspektywie boskiej, transcendentnej.

ALDONA JANKOWSKA*
Uniwersytet Łódzki

ODKRYĆ PIĘKNO W STAROŚCI... .

KOBIETA W JESIENI ŻYCIA W ŚWIELE WYBRANYCH ŹRÓDEŁ XIX I XX STULECIA

Materiałem badawczym, na którym oparte zostały obecne rozważania, była w pierwszej kolejności książka Klementyny z Tańskich Hoffmanowej¹ *O powinnościach kobiet*. Autorka, pisząc na temat społecznych ról i obowiązków dziewiętnastowiecznych przedstawicielek słabej płci, dostrzegła potrzebę omówienia problemu starzenia się pań. Drugą publikacją, którą wzięto pod uwagę, była rozprawa Franciszka Olszewskiego *Starość. Popularny wykład fizjologii, psychologii, medycyny i higieny względnie do wieku starego*², w której zagadnienie przedstawione zostało z perspektywy lekarza. W obecnej analizie zestawiono oba źródła. Wspomniano ponadto o wybra-

* Aldona Jankowska — słuchaczka Studium Doktoranckiego Języka, Literatury i Kultury Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury Młodej Polski (ze szczególnym uwzględnieniem pisarstwa kobiecego), obyczajowości i sztuki XIX wieku, a także zagadnień dotyczących tzw. „kwestii kobiecej” (emancypacja, feminizm, mizoginizm).

¹ Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798–1845) — pisarka i pedagog, pomysłodawczyni i redaktorka pierwszego polskiego miesięcznika adresowanego do najmłodszych pod tytułem „Rozrywki dla dzieci” (Warszawa 1824–1828), autorka wielu cieszących się popularnością książek dla dzieci i młodzieży. Autorka wielu prac dydaktycznych. Zob. *Oświecenie*, [w:] *Bibliografia Literatury Polskiej — Nowy Korbut*, t. 6, cz. 1, Warszawa 1970, s. 318–331; I. Łossowska, *Klementyna Hoffmanowa z Tańskich*, [w:] *Pisarze Polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, t. 3, Warszawa 1996, s. 819–834; *Tańska (Hoffmanowa) Klementyna*, [w:] *Dawni Pisarze Polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, red. R. Loth, t. 4, Warszawa 2003, s. 234–237. J. Sowiński, *O uczonych Polkach*, Warszawa 1821, s. 143–156.

² Dziewiętnastowieczna praca stanowi przekład francuskiego oryginału *Traité de la Vieillesse* autorstwa lekarza Josepha Henriego Reveillé-Parise’a (1782–1852). Książka składa się z czterech części. Pierwsza część — *Fizjologia, czyli życie według praw przyrodzenia* w sposób ogólny definiuje starość i charakteryzuje czynności życiowe ludzkiego organizmu, część druga — *Stosunki organiczno-psychiczne* zawiera rozważania o pracy umysłu osób starszych, ich uczuciach i emocjach. W trzeciej części — *Uwagi ogólne. Pierwsza przyczyna chorób w starości* autor przedstawia charakterystykę chorób najczęściej spotykanych u seniorów oraz sformułował zasady postępowania z osobami cierpiącymi na typowe przypadłości wieku podeszłego. Czwarta, najbardziej rozbudowana część — *Higiena. Życie pod jej opieką*, poświęcona została między innymi sposobom radzenia sobie z postępującymi objawami starzenia się organizmu (postulat akceptacji nieuchronnych zmian psychofizycznych), roli odpowiedniego odżywiania i higienicznego trybu życia, zgubnym skutkom ulegania nałogom oraz prawdopodobnym przyczynom długowieczności. Powstanie monografii, jak zaznaczył Olszewski, wynikało z potrzeby wypełnienia luki w polskich badaniach na temat procesu starzenia się człowieka.

nych artykułach z czasopisma „Bluszczy”³ — jednego z ważniejszych pism kobiecych XIX i początku XX wieku, które poruszało omawiany tu temat.

Warto zaznaczyć, że problematyka senilna często pojawiała się w poradnikach i artykułach prasowych adresowanych do kobiet. Już w pierwszej połowie XIX stulecia zaczęły się ukazywać drukiem teksty zawierające różnego rodzaju wskazówki dotyczące postępowania z osobami starszymi. Cieszyły się one dużą poczytnością. Dawały bowiem odpowiedzi na istotne społecznie pytania, podsuwały rozwiązania wielu problemów dnia codziennego, stanowiły skondensowany zbiór praktycznej wiedzy wpływającej z osobistych doświadczeń autorów. Tematyka poruszana na ich kartach była szeroka. Porady kierowane zarówno do kobiet, jak i mężczyzn, dotyczyły sposobów zachowania zdrowia oraz dobrego samopoczucia w jesieni życia. Mówiły o akceptacji zmian zachodzących z upływem lat w organizmie człowieka.

Wspomniana wcześniej pisarka i pedagog Klementyna z Tańskich Hoffmanowa udzielała swoim czytelniczkom wielu cennych porad, które mogły okazać się dla nich przydatne w podeszłym wieku. W książce *O powinnościach kobiet* zwracała uwagę na konieczność otoczenia szacunkiem osób starszych. Podkreślała, że nie należy poddawać się negatywnym nastrojom z powodu szybko upływającego czasu oraz narastających trudności. W wypełnianiu codziennych zadań wszystkim seniorkom dotkniętym melancholią i zniechęceniem proponowała zmianę myślenia. Nie powinny one, jej zdaniem, zamartwiać się tym, co nie zależy od nich samych, ale skupić uwagę na sprawach, na które mają wpływ.

Pisarka zachęcała kobiety w starszym wieku do aktywności. Radziła, aby znalazły sobie cel, do którego będą zmierzały. Podpowiadała, że starość to nowy etap życia, który może przynieść wiele korzyści zarówno im samym, jak i młodszemu członkowi rodziny. Starość nie jest okresem, w którym należy całkowicie usunąć się w cień. Przeciwnie, seniorki powinny dzielić się z młodszym pokoleniem doświadczeniami i życiową mądrością. To sprawi, że będą czuły się potrzebne i ważne, a w rezultacie unikną depresji.

³ „Bluszczy” — to najdłużej ukazujące się czasopismo kobiece w Polsce, które wychodziło w Warszawie od 1865 do 1939 roku. Na rynku wydawniczym pismo o objętości od 8 do 24 stron ukazywało się jako tygodnik. Zdarzało się jednak, że z powodu strajku drukarzy pojawiało się rzadziej, najczęściej jako numer podwójny. W latach 1918–1939 „Bluszczy” zamieszczał różne dodatki: *Mody i roboty* (pod red. Marii Podhorskiej-Okolów); dodatek literacki obejmujący powieści w odcinkach, nowele, opowiadania i wiersze; *Komunikat Biura Prasowego dla Spraw Kobiecych* (pod red. Zofii Bogórskiej); *Wzory na hafty*; *Kultura ciała* (pod red. Julii Świtalskiej); *Nasza mównica*; *Wychowanie i szkoła*; *Nasz lekarz*; *Turystyczny i uzdrowskiowy*. Kilkakrotnie zmieniał się tytuł czasopisma: „Pismo Tygodniowe Ilustrowane Poświęcone Sprawom Kobiecym”, „Pismo Tygodniowe”, „Pismo Tygodniowe Ilustrowane dla Kobiet”, „Społeczno-Literacki Ilustrowany Tygodnik Kobiecy”. Od 1939 roku periodyk nosił tytuł — „Tygodnik Kulturalnej Rodziny”. (Szerzej na temat czasopisma zob. J. Chwastyk-Kowalczyk, *„Bluszczy” w latach 1918–1939*, Kielce 2003). Redaktorem „Bluszczy” była w latach 1865–1918 Maria Ilnicka (z domu Majkowska) — poetka, pisarka, tłumaczka i publicystka. Napisała *Ilustrowany skarbczyk Polski* (historia Polski w formie rymowanej). Jej ważniejszymi utworami literackimi były: *Imieniny dobrej mamy*, *Księżniczka Beata*, *Panny Konopianki*, *Sariusze*. (Zob. *Literatura polska: przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, t. 1 (A–M), Warszawa 1984, s. 371).

Tańska zalecała sędziwym kobietom udział w życiu rodzinnym, jednak z zachowaniem zdrowego rozsądku i umiaru. Akcentowała znaczenie obecności osób starszych w procesie wychowawczym młodych ludzi. Zdaniem Hoffmanowej, to właśnie osoby starsze powinny stanowić wzór dla nowego pokolenia⁴.

Porady Hoffmanowej adresowane do kobiet odzwierciedlają sposób myślenia jej współczesnych na temat reprezentantek płci słabej. Z treści referowanej tu książki wyłania się powszechnie akceptowany w dziewiętnastym stuleciu wzorzec zachowań kobiecych (zapewne nie do końca odpowiadający rzeczywistości, wyznaczający jednak kierunek, w którym winny zmierzać wszystkie przedstawicielki płci pięknej)⁵.

Wskazówki zaproponowane przez autorkę podane zostały czytelnikowi w bardzo przystępny sposób. W tekście dominuje proste słownictwo. Styl wypowiedzi jest przejrzysty. W wielu miejscach pobrzmiewa osobisty ton pisarki, a odbiorca dostrzega wyraźną tendencję do zminimalizowania dystansu między nim a autorką.

Zupełnie inny charakter ma publikacja doktora Franciszka Olszewskiego⁶ zatytułowana *Starość. Popularny wykład fizjologii, psychologii, medycyny i higieny względnie do wieku starego* wydana we Lwowie w 1877 roku. Książka ta jest odpowiedzią na aktualne potrzeby tej części społeczeństwa, która wchodzi w dojrzały wiek. Publikację można uznać za próbę popularyzacji ówczesnego stanu badań. Jest to zarazem jedno z pierwszych obszernych studiów geriatry.

We wstępie autor jasno określił przeznaczenie pracy i wskazał adresata docelowego, modelowego czytelnika, któremu wiedza podana w książce może okazać się pomocna. Czytelnikiem tym jest każdy starszy człowiek. Tłumaczy to fakt unikania przez autora fachowej terminologii:

Ponieważ książka napisana jest dla publiczności nielekarskiej — stwierdził na wstępie Olszewski — zdało mi się przeto stosownym unikać wyrażeni tak zwanych technicznych, niedawno wyrobionych i dlatego

⁴ K. z Tańskich Hoffmanowa, *O powinnościach kobiet*, [w:] też, *Pisma pośmiertne*, t. 5, Berlin 1849, s. 186–191.

⁵ Książka *O powinnościach kobiet* ukazała się drukiem w 1849 roku. Biorąc pod uwagę datę jej wydania oraz daty graniczne życia autorki, a także ówczesne przekonania dotyczące wieku kobiet powszechnie uznanych za starsze można stwierdzić, że Hoffmanowa pisała swoje dzieło z perspektywy osoby będącej już w wieku dojrzałym. Fakt ten (oraz płeć autorki) wpływały bez wątpienia na charakter udzielanych przez nią porad.

Z kobiecej perspektywy wskazywała korzyści płynące dla pań z jesieni życia. Podkreślała możliwość ukierunkowania się senierek w stronę religijności, która przystoi temu wiekowi. Akcentowała brak konieczności rezygnowania z dotychczasowych form samorealizacji. Kobiety mogą bowiem dalej zajmować się domem, w którym zawsze znajdzie się dla nich coś do zrobienia. Powinny śmiało przyznawać się do swojego wieku, który jest ich atutem. Godność, powaga i szacunek do własnej osoby powinny, zdaniem pisarki, charakteryzować każdą z pań. Hoffmanowa zaznaczała jednocześnie, iż zaakceptowanie oznak starzenia się, najtrudniej przychodziło mężczyznom. Panowie przyzwyczajeni do zawodowej aktywności, która wymagała od nich sprawnego umysłu i kondycji fizycznej, nie byli gotowi na nieuchronną zmianę stylu życia. Na ogół nie potrafili, w przeciwieństwie do kobiet, odnaleźć się w przestrzeni domowej.

⁶ Zob. S. Kościński, *Słownik lekarzów polskich*, Warszawa 1888, s. 367.

większej części czytelnikom nieznanych. Życzenia zdrowia nosię wszystkim ludziom szczerze mającym chęci być starymi, żyć na łonie pokoju i szczęścia. Oby ta książka uczyniła zadość ich najważniejszej potrzebie⁷.

Lekarz, próbując określić, czym starość jest, odwołał się do bardzo popularnych wyobrażeń kulturowych⁸:

Dzielimy życie na cztery: na period wzrostu, dojrzewania, period siły i niemocy. Ostatni ten podział najwięcej upowszechniony stanowi to właśnie, czym są „cztery ludzkie wieki”: wiek dzieciństwa, młodości, męski i starość⁹.

Olszewski, podobnie jak wcześniej Hoffmanowa, nakłaniał osoby starzejące się, a szczególnie kobiety, do pogodzenia się z nieuniknionym. Odradzał paniom stosowanie zabiegów upiększających, które nie dawały, w jego opinii, dobrych rezultatów.

Analizując proces starzenia się człowieka, Olszewski zwrócił uwagę na negatywny wpływ starzenia na psychikę kobiet. Jego zdaniem, nawet najmniejsze zmiany w fizjonomii urastają w ich odczuciu do rangi poważnego problemu. Zmieniający się wygląd fizyczny negatywnie oddziałuje na samoocenę prawie każdej z pań. Próbuja one mentalnie, przy pomocy myślenia magicznego, zatrzymać ten proces:

Charakterystyczne objawy starości, wcześniej niż mężczyzn, dotyczą kobiety. Ich ukazanie się choćby najmniej wyraźne, jeszcze boleśniej, jeszcze się smutniej na nich odbija. Łudzą się one, jak mogą czas jakiś, pomyłka atoli trwać długo nie może¹⁰.

W przytoczonym fragmencie Olszewski ukazał starość jako nieustanną tęsknotę za utraconą młodością. Jego zdaniem, smutek towarzyszy najczęściej tym seniorkom, które przez całe życie koncentrowały się jedynie na zachowaniu „atrakcyjnej” powierzchowności. Jej utrata skutkuje pustką wewnętrzną. Istnieje jednak, co podkreślił, również starość dojrzała, pojmowana przez niektórych ludzi jako kolejne, nowe doświadczenie, z którym muszą sobie poradzić. Osoby w ten sposób postrzegające nieuchronny upływ czasu umieją ze spokojem spoglądać wstecz, dokonując rzeczowych podsumowań oraz krytycznej oceny przeszłości¹¹.

Zaproponowane przez Olszewskiego metody zaakceptowania wieku podeszłego, polegały na odkryciu jego zalet i jednoczesnym pogodzeniu się z pewnymi uciążli-

⁷ F. Olszewski, *Starość. Popularny wykład fizjologii, psychologii, medycyny i higieny względnie do wieku starego*, Lwów 1877, s. 6.

⁸ Na temat kolejnych etapów (faz) życia człowieka jako pewnych wyobrażeń kulturowych zob. A. Gomuła, *Starość: kategoria naukowa czy wyobrażenie kulturowe?*, [w:] *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomuła, M. Rygielska, Katowice 2013, s. 12–33. Zob. H. Jakubowska, *Spółeczne wytwarzanie starości: definicje, granice, konteksty*, [w:] *Patrząc na starość*, red. H. Jakubowska, A. Racinińska, Ł. Rogowski, Poznań 2009, s. 15–29.

⁹ F. Olszewski, *dz. cyt.*, s. 20.

¹⁰ Tamże, s. 26.

¹¹ Zob. K. Kozikowska-Koppel, *Psychiczne wymiary starości*, [w:] *Starość*, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 2005, s. 138.

wościami fizycznymi. Wywody Olszewskiego w wielu punktach okazują się zbieżne (zarówno po względem treści, jak i sposobu podania) z tekstem Hoffmanowej. Mimo medycznego przygotowania autora, nie wydają się jednak nowatorskie.

Temat starości był również obecny w publicystyce drugiej połowy XIX stulecia. W tekstach zamieszczanych na łamach czasopism kobiecych redaktorzy nader często podkreślali wartość sędziwego wieku, tym większą, że wraz z upływem lat starsi ludzie stawali się bogatsi o doświadczenia i wiedzę. Publicyści pisali również o towarzyszącym procesowi starzenia pesymizmie.

W jednym z artykułów zamieszczonych w „Bluszczu” Zofia Seidlerowa¹² dokonała zestawienia pór roku z etapami ludzkiego życia. Ową mało oryginalną refleksję opatrzyła konstatacją, że o ile różnorodność w przyrodzie jest dla potencjalnych obserwatorów atrakcyjna, to przejście w kolejną fazę życia napawa ludzi lękiem oraz tęsknotą za tym, co bezpowrotnie minęło. Poczucie przygnębienia zostaje wzmocnione obserwacją innych, będących w podobnej sytuacji osób, których życie w „poważnym wieku” nie satysfakcjonuje. Odczucia te częściej niż mężczyzn dotyczą kobiet.

Seidlerowa zaproponowała, aby nauczyć się żyć z własną starością i zacząć dostrzegać uroki wieku podeszłego. Taka postawa pomoże odkryć nowe możliwości samo-realizacji. Starość okaże się wtedy ciekawym etapem życia, pod wieloma względami lepszym od poprzednich. Należy, co wielokrotnie podkreślała autorka, zaakceptować prawa natury i przyjąć ze spokojem przemijanie:

Starość nie może dzielić wszystkich uciech młodości — z tym pogodzić się trzeba, lecz dla starości otwierają się radości inne: bardziej duchowe, szlachetniejsze i jeśli człowiek stary odczuwa je niezakłamanie, młodzi garną się do niego, a czcią z duszy płynącą otaczają. [...] Wzniesienie się ponad konieczność przejścia, do wieku, który starością zwieemy, pozbawia ją wielu stron przykrych, a rozumnemu zacnemu człowiekowi starość czyni piękną¹³.

Seidlerowa pokazała, jak pogodzić się ze sprawami, których nie można zmienić. W jej opinii, sporo zależy od odpowiedniego nastawienia psychicznego. Wartością podeszłego wieku jest także, co zaakcentowała autorka, umiejętność postrzegania wielu spraw z dystansem emocjonalnym: zrównoważone wnioskowanie oraz możliwość wspierania bliskich „właśnie sercem i zdobytym doświadczeniem”, które „wytwarza uczucie nieopisaną szczęśliwość”¹⁴.

Oprócz moralizatorskich tekstów, mających ukazać kobietom radości podeszłego wieku, w „Bluszczu” pojawiały się często artykuły krytykujące poddawanie się zabiegom kosmetycznym przez seniorki.

Niektóre zabiegi upiększające wydawały się w owym czasie niedorzeczne i nielicujące z godnością starszych kobiet. Zdecydowanie potępiał je Stanisław Ochocki, a swoją dezaprobatę wyraził w artykule *Precz ze starością*¹⁵. Twierdził on, że starania, aby jak

¹² Zofia Seidlerowa (1859–1919) — właścicielka i redaktorka czasopisma kobiecego „Bluszczy”.

¹³ Z. Seidlerowa, *Piękno w starości*, „Bluszczy” 1905, nr 29, s. 327–328.

¹⁴ Tamże, s. 328.

¹⁵ S. Ochocki, *Precz ze starością*, „Bluszczy” 1905, nr 16, s. 174.

najdłużej cieszyć się młodym wyglądem, kobiety powinny zacząć jak najwcześniej. Później, w podeszłym wieku, powinny zaniechać takich starań, gdyż sędziwe panie, pragnące się odmłodzić, nie tylko narażają się na śmieszność, ale są istotami godnymi pożałowania. Co ciekawe, podobne poglądy w omawianej kwestii miały same kobiety. I tak na przykład Jadwiga Strokowa w artykule *Co to jest starość* stwierdza, że udawanie, barwienie włosów i „strój wybredny” nie wróca młodości¹⁶.

Szczególnie odradzano farbowanie włosów, gdyż, jak powszechnie sądzono, ówczesne sposoby koloryzacji bardzo je osłabiały i niszczyły. Ostatecznie dopuszczano przyciemnianie włosów siwych, ale wyłącznie naturalnymi środkami, za które uznawano korę z orzecha i wierzby, a także jagody mirtu, bzu, liście bluszczu, łupiny orzechów włoskich czy kwiaty maku.

Dla kobiet wchodzących w wiek dojrzały sporym problemem były coraz liczniej pojawiające się zmarszczki. W dziewiętnastowiecznej myśli kosmetycznej uznawano je za naturalną konsekwencję upływającego czasu, dlatego nie zalecano zwalczania ich za wszelką cenę. Proponowano raczej zabiegi „z domowej apteczki”, pomagające zmniejszyć ich widoczność, a skórze dodać jędrności i elastyczności. Dużą popularnością cieszyły się więc różnego rodzaju maseczki do pielęgnacji skóry twarzy, szyi i dekoltu. Innym sposobem na osiągnięcie pożądanego efektu były okłady z płatków batystowych zwilżonych benzoese, stosowane miejscowo na te partie skóry twarzy, szczególnie podatnej na powstawanie zmarszczek.

Omawiając zabiegi pielęgnacyjne dla kobiet dojrzałych, warto wspomnieć, że u schyłku XIX wieku ukazywał się dość popularny miesięcznik o nazwie „Poradnik Higieniczno-Kosmetyczny”¹⁷. Jego wydawcą i redaktorem był magister farmacji oraz chemik sądowy — Jan Ihnatowicz. Struktura miesięcznika była dwudzielna: pierwsza część zawierała rozmaite porady pielęgnacyjne, druga, bardziej rozbudowana (zapewne wskutek aspiracji zawodowych wydawcy), dokładnie omawiała działanie poszczególnych środków higieniczno-kosmetycznych.

Większość przeanalizowanych w tym szkicu publikacji dotyczących problemu starzenia się ma podobny cel. Autorki i autorzy — lekarze, pedagodzy, publicyści starają się przedstawić objawy psychofizyczne towarzyszące wejściu w schyłkową fazę życia. Sporo miejsca w ich tekstach zajmowały wskazówki o charakterze profilaktycznym, mające pomóc czytelnikom w zachowaniu dobrej kondycji.

Nawiasem mówiąc, interesujące spostrzeżenia dotyczące wieku kobiet powszechnie uznawanych za starsze zamieścił Tadeusz Boy-Żeleński we wstępie do tłumaczonego

¹⁶ J. Strokowa, *Co to jest starość*, „Bluszcz” 1903, nr 44, s. 517.

¹⁷ J. Ihnatowicz, *Poradnik Higieniczno-Kosmetyczny*, Lwów 1897, nr 1, nr 2, s. 1–10. Jan Ihnatowicz (1848–1918) był autorem książki, której tytuł jest zbieżny z nazwą redagowanego przez niego czasopisma. Zob. Tenże, *Poradnik Higieniczno-Kosmetyczny*, Lwów 1908. W książce autor zawarł informacje dotyczące między innymi anatomii, higieny i kosmetyki włosów, sposobów pielęgnacji skóry twarzy (jej odmładzania i upiększania), tajników dbania o dłonie i paznokcie, higieny jamy ustnej, przeznaczenia określonych środków kosmetycznych (rozmaitych mydeł, wód toaletowych i pachnących, kadzideł, octów). Ihnatowicz opisał działanie środków służących wywabianiu plam różnego pochodzenia oraz wyszczególnił specyfiki do likwidacji insektów i grzyba domowego.

przez siebie dzieła Honoré de Balzaca *Kobieta trzydziestoletnia*. Zauważył on mianowicie, że tytuł książki w dość prowokacyjny sposób dookreślał wiek kobiety, która według ówczesnych przekonań uchodziła już za bardzo dojrzałą. Stwierdził, iż:

„[...] przed Balzakiem kobieta w ogóle nie ma wieku. Kochanka jest z obowiązku piękna i młoda; nikt jakoś nie zauważył, że w życiu plecie się różnie. [...] Przez parę stuleci abstrakcyjnej literatury nie zauważono, że wiek ludzki odbył tymczasem ewolucję”¹⁸.

Balzac, zdaniem tłumacza, podważył konwencjonalne założenia obowiązujące w literaturze, które za podstawę wzięły kult piękna i młodości. Autor *Kobiety trzydziestoletniej* pokazał życie takie, jakie jawi się ono w rzeczywistości. Ukazał jego cienie, ale również zaakcentował blaski. Trzydziesty rok życia, oznaczający u kobiet wiek dojrzały, to czas pełen uroku i zalet. Dystans wobec metryki, szczególnie w odniesieniu do przedstawielek płci słabej, oraz sposób postrzegania starości Boy wiązał pośrednio z osobą autora powieści. Tłumacz pisał następująco:

[...] zjawia się pisarz [Balzac], który tę fatalną przed nim i tak głupio poniżoną „trzydziestkę” stroi we wszystkie uroki; który w lekko zmęczonych rysach kobiety widzi całe bogactwo serca i myśli, i zmysłów, o ileż ponętniejsze od banalnych i bezosobistych powabów młodości¹⁹.

Podsumowując, można pokusić się o wniosek, iż teksty adresowane do seniorów wyczerpująco omawiały proces starzenia się. Publikacje — pisarki Klementyny z Tańskich-Hoffmanowej oraz lekarza Franciszka Olszewskiego stanowią swoiste kompendia geriatrici. Autorzy starali się udzielić odpowiedzi na każde możliwe nurtujące seniorów pytanie. Proponowali konkretne rozwiązania problemów, wychodząc tym samym naprzeciw oczekiwaniom czytelników.

Podawali przykładowy, dokładny plan dnia seniora wraz z precyzyjnym podziałem na poszczególne czynności oraz zaleceniami dotyczącymi zdrowego, racjonalnego odżywiania. Oba teksty zawierały również sugestie dotyczące atrakcyjnych dla starszych kobiet rozrywek. Zalecały aktywne, ale zarazem spokojne zajęcia, unikanie wzruszeń i stresów. Starsi ludzie powinni, wedle autorów, często przebywać na świeżym powietrzu i zażywać ruchu, wzmacniając w ten sposób płuca i przyspieszając obieg krwi.

Uwagi na temat starości, które ukazywały się na łamach „Bluszczu”, nie zawierały nowatorskich spostrzeżeń ani ustaleń. W autorskich sądach nie brakło jednak osobistego zaangażowania. Redaktorzy podkreślali, że starość jest wynikiem długotrwałych i nieodwracalnych procesów fizjologicznych. Wprawdzie trudno określić jej początek, ale w miarę upływu lat objawy starzenia stają się coraz bardziej widoczne i dla niektórych, szczególnie dla kobiet, trudne do zaakceptowania. Dlatego tak ważne były wskazówki pomagające kobietom odkryć w starości prawdziwą wartość i piękno, mające swe źródło w zaletach umysłu.

¹⁸ T. Boy-Żeleński, *Od tłumacza*, [w:] H. de Balzac, *Komedia ludzka. Kobieta trzydziestoletnia*, przekł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1934, s. 6.

¹⁹ Tamże, s. 7.

Wpływ na uwagi dotyczące starzenia się miały zróżnicowane formy wypowiedzi. W podręczniku geriatrii większy nacisk kładziono na aspekty zdrowotne. Zupełnie inaczej było w publicystyce. Duże znacznie dla ujęcia tematu miały także płeć oraz wiek autorów.

Aldona Jankowska

FIND BEAUTY IN THE OLD AGE.

WOMAN IN THE AUTUMN OF LIFE IN THE LIGHT OF THE SELECTED TEXTS 19TH AND 20TH CENTURIES

Summary

The article will present the problems of women's old age in the 19th and 20th centuries. The picture of old age is ambivalent. On one hand old women are associated with wisdom and experience, but on the other hand they are excluded from many fields of life. The old age is a difficult time for women and a kind of cultural taboo. This article is based on the books of Klementyna Hoffmanowa, Franciszek Olszewski and selected journalistic texts in women's magazine "Bluszcz".

Słowa kluczowe: starość, zdrowie, uroda, kobieta, XIX i XX wiek

Keywords: old age, health, beauty, woman, 19th and 20th century

MONIKA URBAŃSKA*
Uniwersytet Łódzki

**„PATRZĘ NA ZNISZCZENIE, CO ŚWIĘCI SWE DZIEŁO, LECZ PRZECIEŻ NIC W MYM SERCU
NIE POSZŁO NA MARNE” — POETYCKIE RETROSPEKCJE JANA LECHONIA**

Cóż ja jestem? Liść tylko, liść, co z drzewa leci.
Com czynił — wszystko było pisane na wodzie.
Liść jestem, co spadł z drzewa w dalekim ogrodzie,
Wiatr niesie go aleją, w której księżyc świeci.

Jednego pragnę dzisiaj: was, zimne powiewy!
Więc nieś mnie, wietrze chłodny, nie pytając po co,
Pomiędzy stare ścieżki, zapomniane krzewy,
Które wszystkie rozpoznam i odnajdę nocą.

W ostatniej woni lata, w powiewie jesieni
Niech padnę pod strzaskany ganek kolumnowy,
By ujrzeć te, com widział, podniesione głowy
Wśród teraz pochylonych, zamysłonych cieni.

Uciszej, srebrna nocy, całą ziemię śpiewną!
A ja padnę na trawę wilgotną od rosy,
Lub będę muskał cicho niegdyś złote włosy,
Których dziś już koloru nie poznałbym pewno¹.

Wiersz *Nokturn*, zamieszczony w tomie *Aria z Kurantem*, powstałym w ostatnim okresie życia Jana Lechonia, w czasie jego nowojorskiej emigracji, oddaje doskonale nastroje duszy romantyka z zapamiętaniem spoglądającego w przeszłość. Umiłowanie tego, co było, jest w biografii Lechonia kluczowe — z tego uczucia zrodził się literacki geniusz, ono przyczyniło się do jego tragicznego końca.

Lechoń pierwszy tomik wierszy, zatytułowany *Na złotym polu*, wydał w wieku 13 lat. Zaskakiwał on dojrzałością i głębią. Młody poeta sięgał, co prawda, po znane

* Monika Urbańska — (rocznik 1978) historyk literatury, edytor, pracownik Uniwersytetu Łódzkiego, autorka książek: *Utwory prozatorskie na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”* — Wybór. Edycja krytyczna ze wstępem, Łódź 2006; *„Udawać do końca”* — „Dziennik” Jana Lechonia jako świadectwo, Łódź 2010; *Anna Mostowska, Powieści. Listy*, Łódź 2014 oraz wielu artykułów poświęconych zagadnieniom edytorskim i tematyce filozoficznej (zwłaszcza miłości i śmierci), podejmujących analizę i interpretację dzieł literackich ze szczególnym uwzględnieniem tekstów II połowy XIX i XX wieku.

¹ J. Lechoń, *Nokturn*, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. R. Loth, Wrocław 1990, s. 91. Wszystkie cytaty poetyckie podawane będą na podstawie tego wydania.

motywy dekadenceńskiego smutku i zwątpienia, jednak zainteresowanie ucznia szkoły podstawowej topiką przemijalności i egzystencjalnego smutku nie było wówczas, ani teraz nie jest, typowe. Lechoń dorastał w domu inteligentkim, jego ojciec poza pracą zawodową prowadził działalność filantropijną, matka zaś domową szkołę. Serafinowiczowie kupowali i wypożyczali książki, swych trzech synów wychowując w szacunku dla literatury i kultury. Leszek był szczególnie blisko matki, nosząc w sobie nie tylko pokrewieństwo stanów wewnętrznych, skłonności do depresji i neurastenii, ale także uderzające podobieństwo zewnętrzne do niej. Po latach, w swym dzienniku wielokrotnie utrzymywał, że matka odcisnęła na jego psychice znamienne w skutkach piętno, wychowując go na „drugiego Słowackiego”:

Co wypada, a co nie wypada. — Była to jedna z najważniejszych spraw mej młodości, nawet mego dzieciństwa. Moi rodzice byli ludzie skromni, po prostu bardzo moralni, bez hipokryzji, tylko z polskim patosem. Co wypada — było to też dla mnie ciągle przymierzanie się do jakiegoś nieokreślonego ideału, może nawet bardziej polskiego niż po prostu ludzkiego. Gdzieś w podświadomości czułem się Słowackim, którym chciała mnie mieć moja Matka. Właściwie więc — myślałem sobie, czy to wypada Słowackiemu, czy Słowacki mógłby tak postąpić².

Rok 1920 był w życiu Lechonia znamienny — wydanie *Karmazynowego poematu* i przyjęcie go przez krytykę jak literackiego objawienia stulecia odbiło się na całym życiu młodego pisarza. Ludwik Morstin po latach wspominał:

[...] Wielkie wrażenie zrobił na mnie jego debiut poetycki, ale nie tylko na mnie. Jak to się dzieje — dziwił się jeden z wytrawnych krytyków — że żaden z młodych poetów, nie wyłączając Słowackiego, nie zaczynał swojej kariery literackiej od takich fenomenalnych utworów jak Lechonia. *Mochancki*, *Karmazynowy poemat*, a później *Srebrne i czarne* wzbudzały powszechny entuzjazm, choć te dwa tomiki razem liczyły zaledwie kilkanaście wierszy, ale sięgały szczytów twórczości literackiej. Słysząc było w strofach tych poematów szum skrzydeł geniuszu poetyckiego³.

Dwudziestoletni Lechoń pisał inaczej, niż można by się było spodziewać po kimś młodym, odstawał od współtworzonego przez siebie Skamandra piórem i wyglądem. Już wówczas, w latach międzywojennych, w meloniku i fraku starszego pana wywoływał w Warszawie sensację. Był jednocześnie anachronistą i prekursorem. Obracał się w towarzystwie największych intelektualistów, był uczestnikiem wszystkich ważniejszych wydarzeń kulturalno-literackich lub ich inicjatorem. Uwielbiał kostium, ceremonię i pompę, każdy dzień starał się reżyserować niczym teatralną galę. Supremacji Lechonia poddawali się nawet o wiele starsi koledzy „od pióra”. Jego poetyka nie mieściła się w obowiązującej konwencji literackiej Polski międzywojennej, ale po 1939 roku brzmiała wyraziście i celnie jak nigdy przedtem. Lechoń cyzelował każde słowo z iście benedyktyńską cierpliwością i dokładnością, wczuwał się w przeszłość jak nikt z jego rówieśników, wszystko, co związane było z ojczyzną, przeżywał i odczuwał bardzo głęboko, wykazując związki między tradycją historyczną, a współczesnymi losami narodu. Podobnie jak w życiu prywatnym, także w poezji sięgał często po kostium,

² J. Lechoń, *Dziennik*, oprac. R. Loth, t. 1, Warszawa 1992, s. 527. Zapis z 5 września 1952 roku.

³ L. H. Morstin, *Jan Lechoń*, [w:] *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 75.

lubując się w klasycznych chwytach, w nawiązaniach do wielkiej historii i biografii wielkich ludzi, całymi garściami czerpiąc z tradycji romantyzmu. Wydawało się, że nie widział życia realnego, we wszystko angażował się całą swą mocą, nie znosząc sprzeciwu, tworząc sytuacje skrajne i napięte.

Charakterystyczny i paradoksalny w odniesieniu do Lechońa jest fakt jego duchowej samotności, której doświadczał w dzieciństwie i potem już przez całe życie, nawet w tych okresach, gdy był bardzo blisko ludzi. Zbigniew Czermański konstatował:

Z tą samotnością było mu dobrze i źle, tak samo jak ze sławą. Spadła na niego wcześniej, ucieszyła, ale też na resztę życia pozbawiła spokoju⁴.

Lechoń komentował to w następujący sposób:

Trzydzieści pięć lat mego życia płynęło w nurcie ważnych wypadków, znałem wszystkich prawie ludzi, którzy w tym czasie byli czymś w Polsce, a później w Paryżu. I wszystko to — nigdzie się nie utrzymało, leży bez ładu w mej, pewno coraz gorszej pamięci. Dzisiaj jestem pustelnikiem, zamkniętym i z konieczności, i z własnej filozofii w ciemnym West Side⁵.

Przedwcześnie dojrzały i obarczony brzemieniem bardzo młodego debiutu Lechoń najpierw usiłował udźwignąć sławę, a potem podsycać jej blask. Wszystkie myśli i działania poety skupione były wokół pragnienia pisania co najmniej tak dobrze, jak w *Karmazynowym poemacie*. Przestoje w tworzeniu wznagły jego neurastenię i myśli samobójcze. Nawet w okresie płodnym pisarsko, w 1921 roku, Lechoń próbował targnąć się na swoje życie, co może świadczyć między innymi o tym, że nie był w stanie unieść sławy i presji własnej oraz otoczenia. Co znamienne, młody Lechoń żył sprawami, do których większość jego rówieśników nie dorosła, dojrzał przedwcześnie, jego dziecięce zabawy skupiały się wokół literatury i historii, można by do niego odnieść stwierdzenie z Księgi Mądrości, iż „wczesnie osiągnąwszy doskonałość, przeżył czasów wiele”⁶. Dojrzały Lechoń natomiast z uporem powracał do przeszłości. Stany uporczywej melancholii⁷ potęgowane były statusem emigranta i uchodźcy, który miał przez ostatnie ćwierć wieku życia.

Warto przyjrzyć się dysharmonii wewnętrznej Lechońa, rozdartego między umiłowaniem życia, a widmem totalnego zniszczenia, któremu podlegał „od zawsze”. Lechoń wielokrotnie zauważał podobieństwo między tym, co odczuwał w młodości, a stanami ducha człowieka dojrzałego:

Przez ostatnie lata myślałem, że już nie będę nigdy taki, jak jestem teraz — to znaczy, że nie będę się czuł tak jak przed trzydziestu laty. I jestem znów zagubiony, sam i przekonany, że poza pisaniem nie istnieje i nie warto, żebym istniał⁸.

⁴ Z. Czermański, *O Leszku*, [w:] *Pamięci Jana Lechońa*, s. 133.

⁵ J. Lechoń, *Dziennik*, s. 100–101. Zapis z 27 października 1949 roku.

⁶ Mdr (4, 13).

⁷ O melancholii Lechońa zob. szerzej w: J. Kisielowa, *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechońa*, Katowice 2001.

⁸ J. Lechoń, *Dziennik*, s. 84. Zapis z 15 października 1949 roku.

Przy okazji świętowania nowego roku lub urodzin Lechoń zastanawiał się zwykle, czy zasłużył już sobie na dobry nekrolog. Gdy zapominał o czymś ważnym, tłumaczył to „dolegliwościami po pięćdziesiątce”. Już jako czterdziestolatek zwykł stawać przed lustrem, by odnaleźć oznaki nieubłaganego starzenia się. Stawanie przed lustrem było jednak w przypadku Lechonia bardzo symboliczne, gdyż nie dotyczyło jedynie upatrywania na sobie znamion upływu czasu, wiązało się także z nieustającymi rachunkami sumienia, rozliczaniem się z przeszłości oraz z wypełnionych powinności („Rozsądziłem sam siebie i jak Edyp oczy / Wyrrywam z siebie serce rękami własnymi”⁹; „Ach! ileż jest spoczynku w tym słowie: tak trzeba!”¹⁰). Lechoń zdawał sobie sprawę, że gonienie za doskonałością jest w gruncie rzeczy wielkim komedianctwem i że człowiek dążący do doskonałości zawsze stoi przed lustrem. Jego pięćdziesiąte drugie urodziny stały się okazją do refleksji, że Mickiewicz¹¹ w tym wieku napisał już wszystko i był u schyłku życia.

Trudno zrozumieć, że Lechoń miał przez całe życie problemy z określeniem swojej pisarskiej tożsamości, identyfikując się niemal jedynie w oparciu o porównania z wielkimi pisarzami i przedstawicielami kultury, głównie romantyzmu:

Prześladuje mnie myśl zarazem megalomańska i pełna pokory, że mogłem być tak wielkim poetą — jak... nie powiem kto, ale na to powinienem być inaczej zupełnie urządzić się w życiu [...]. A poza tym trzeba było nie myśleć ciągle: „To już napisano, to już Mickiewicz zrobił lepiej ode mnie” — tylko pisać tak, jakby nikt przede mną niczego nie napisał. W rezultacie znaczy to, że trzeba by się było urodzić po raz drugi i nie sobą. Czyli że nie ma co biedać, bo nie mogłem przecież nie być sobą. A swoją drogą — szkoda¹².

Lechoń postrzegał siebie jako twórcę anachronicznego, czemu dał wyraz w wierszu *Poeta niemodny*:

Mówią mi: „Nic nie wskrzesi czasu co przeżyty,
Wkrótce i o nim pamięć wśród młodych się zatrze.
Zabieraj ze sobą swoje stare rekwizyty,
Bo nową będą grali sztukę w teatrze”¹³.

Z początkiem 1951 roku Lechoń zanotował informację o trzecim już pogrzebie w tym samym kościele w ciągu sześciu tygodni:

⁹ Tenże, *Oediopus rex*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 185.

¹⁰ Tenże, *Toast*, s. 30.

¹¹ Podziw dla Mickiewicza był dla Lechonia czymś niemalże mistycznym i religijnym, urastał do miana kultu, do tego stopnia, że Lechoń zatracił obiektywizm, budując wieszczowi potężny ołtarz: „Mickiewicz był mistrzem muzyki polskiej mowy, był Bachem jej tajemniczej pięciolinii, zdolnym jak on zestroić dźwięki w zespoły o idealnej zarazem prostocie i mądrości”. Zob. J. Lechoń, *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993, s. 118 i in.

¹² Tamże, t. 3, s. 527. Zapis z 19 października 1954 roku. W listach do M. Grydzewskiego, pochodzących ze stycznia 1951 r., Lechoń natarczywie pytał adresata, czy ma talent, czy podobają mu się jego teksty. Zob. Mieczysław Grydzewski, *Jan Lechoń, Listy 1923–1956*, z autografu do druku przygotowała, wstępem i przypisami opatrzyła B. Dorosz, Warszawa 2006, s. 382–383.

¹³ J. Lechoń, *Poeta niemodny*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 198.

Jest w tym coś tragicznie groteskowego, jakbyśmy chowali tego samego człowieka. Bo też i chowamy go. Owego symbolicznego, „nieznanego wygnańca”, który umiera z tęsknoty i niemożności oddychania w obcym świecie¹⁴.

Poety nie opuszczają stany smutku i trudnej do zdefiniowania melancholii, czuł się bardzo samotny:

Z czasów, gdy miałem prawdziwy rozstrój nerwów, wiem, że nic nie zapominamy, że wszystko jest złożone w naszej pamięci, nawet w naszym sercu — bo płakałem z rozpaczy po rzeczach straconych przed wielu laty¹⁵.

Lechoń chwilami dźwigał się z pesymizmu, zwykle po to, by usiąść do pisania, przygotować jakieś wydarzenie kulturalne dla francuskiej czy amerykańskiej Polonii, starał się zerwać z tym, co w nim umarło i „leży jak trup, zajmując miejsce potrzebne nowości”:

Starość — co tu gadać, starość ciała beznadziejna — bo przecież nie będę nosił tupetu ani gorsetu — a dość, bym spojrzął na moje dzisiejsze fotografie, aby stwierdzić ze złością, że już dojrzałem do mego zawsze starczego głosu. Gadam o tej starości z nieświadomej kokieterii od paru lat i trzeba z tym skończyć, bo ludzie znudzeni wreszcie powiedzą: „Masz rację. I nie zwracaj nam głowy”. I teraz akurat chcę pisać, utrwać, zastanawiać, gdy te godziny wysiłku już mnie nie męczą. Żyję pociechą, że teraz dopiero to wszystko się we mnie „ucukrowało, uleżało”, że więc niczem nie zgubił, niczego nie zaniedbał — że to tylko druga i późna pisarska młodość. Ale nawet jeśli w tym jest dużo prawdy — to nie cała¹⁶.

Nie cała prawda, gdyż chwilę później Lechoń notował o obsesji starości, która odchodzi na parę godzin i znów powraca oraz o atakach przeraźliwego smutku związanego z tym, że nie przygotował się do starości i nie wie, „co zrobić bez młodości”. Lechoń ulegał wrażeniu jakoby życie toczyło się obok niego. Chwytał się więc nadziei i liczył na cud, „że odkwitnie”, „nadziei tak bezsensownej jak moje dziecinne modlitwy »żebyśmy nigdy nie umierali«”¹⁷.

Dystans człowieka dojrzalego, wtajemniczonego w to, co zbiorowości ludzkiej niedostępne, zachowującego klasyczny dystans artysty do tragicznych zdarzeń widać również w poezji Lechonia:

My z starym Sofoklesem spokojnie patrzymy
Na ten widok, na który chciałbyś zamknąć oczy¹⁸.

Sprawą pierwszej wagi było dla Lechonia zachowanie twarzy przed ludźmi, nawet wobec największych dramatów i burz życiowych:

¹⁴ J. Lechoń, *Dziennik*, s. 119. Zapis z 5 maja 1951 roku.

¹⁵ Tamże, s. 299. Zapis z 26 listopada 1951 roku.

¹⁶ Tamże, t. 3, s. 390. Zapis z 10 maja 1954 roku.

¹⁷ Tamże, s. 662. Zapis z 16 lipca 1955 roku.

¹⁸ J. Lechoń, [*** *Od żalu nie uciekniesz, nie ujdziesz goryczy...*], [w:] tenże, *Poezje*, s. 63.

Wszystko na oczach ludzi, lecz wszystko w milczeniu.
Choć wszystkie razem brzękły gitary Grenady,
Ja jeden w czarnym płaszczu przechodziłem błady
I wśród masek tańczących szedłem w gaj oliwny,
Słyszając tylko za sobą: „Co za człowiek dziwny!”
Patrząc w lustro na twarz swą, zrytą wieczną troską,
Ten człowiek mówił sobie: „Milcz, na miłość boską,
[...]”¹⁹.

Wokoło tylko trwogi i troski tak liczne,
Ale ty się nie buntuj przeciw przeznaczeniu:
Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu²⁰.

Milczenie godne Sofoklesa stało się niemal programem życia Lechonia, wierzącego w zrządzenia losu, fortuny, gwiazd i Opatrzności, którym człowiek podlega. Zarówno w doniosłych, jak i codziennych zdarzeniach dopatrywał się on wpływu gwiazd, całkiem serio traktując horoskopy i rozmowy z parającą się ezoteryką przyjaciółką — Zofią Kochańską. Z godną podziwu i szacunku wytrwałością pragnął Lechoń donieść do końca krzyż swoich ciepień i demonów wewnętrznych, a także, symbolicznie, brzemień całej udęrczonej ludzkości:

Kielichy wznieśmy w górę i pijmy na stypie,
Bo żal nasz byłby śmieszny, a skarga daremna.
Niech nas trupio spokojnych pochłonie noc ciemna,
A łopata grabarza milczących zasypie²¹.

Podmiot mówiący wierszy Lechonia wielokrotnie uświadamia sobie, że wszystko skończone:

Pojąłem, że to prawda, że wszystko skończone²².

Nic jeszcze nie chcę żegnać, lecz już widzę świetnie
To wszystko, co stracone i co niedościgłe²³.

Stracone, choćby jeszcze dni przyszyły łaskawsze,
Pogrzebane, stracone, stracone na zawsze²⁴.

By zobrazować podobieństwo stanów psychicznych poety debiutującego i będącego u schyłku życia przyjrzyjmy się dwóm lirykom. Pierwszy, zatytułowany *Jan Potocki*

¹⁹ Tenże, *Erynie*, s. 190.

²⁰ Tenże, *Jabłka i astry*, s. 97.

²¹ Tenże, *Toast*, s.30.

²² Tenże, *Wieczór w Salamance*, s. 79.

²³ Tenże, *Stara Warszawa*, s. 114.

²⁴ Tenże, *Erynie*, s. 189.

miał pierwodruk w 1921 roku, drugi, o incypicie [****Chorału Bacha słyszę dźwięki*] ukazał się na emigracji, trzydzieści jeden lat później:

Jesień już idzie, i odejść mi pora,
Nic nie wyczekam, nie wyśnię nic więcej,
Z rozsnuwającej się nici pajęczej
Tępa mi patrzy bezmyślność jak zмора²⁵.

I w którąkolwiek pójde stronę,
Wszędzie jesienny chrzęści chrust.
A jeszcze nic nie załatwione
I nie odjęte nic od ust²⁶.

Jak widać, przez cały okres twórczy poezja Lechonia wypełniona była nieokreśloną stratą. Poeta zachowywał pozory integralności świata — patetycznego, swoją monumentalność opierającego na dorobku kultury. Są to jedynie pozory, bowiem w rzeczywistości podmiot mówiący w wierszach, będący *porte-parole* autora, żył odległymi, utopijnymi wizjami i jeśli uczestniczył w realnie toczącym się życiu, to tylko w takim wymiarze, w jakim życie to dotyczyło spraw kultury, meblowania emigranckiego życia polskością, jej sprawami, jej kulturą, jej wielkością, jej chwałą.

Wiersze z okresu nowojorskiego często skupione były tematycznie wokół wspomnień z Warszawy dzieciństwa. W poezji tej pojawiali się rodzice Lechonia, jego przyjaciele ze szkolnej ławy, warszawskie ulice i domy, polskie wiosny, jesienie i zimy, polska przyroda²⁷. Wspominanie tego etapu życia bywało bolesne, ale najczęściej były to dla Lechonia momenty wewnętrznego wytchnienia, zupełnie jakby świat wyobraźni urealnił się na chwilę. Z kolei małe, ale bolesne straty, którymi naznaczone jest życie, przywoływały na myśl nieuniknioną stratę ostateczną:

Nic nie ma prócz tych liści, co na drzewach zmarły,
Nic nie ma prócz tych wichrów, którymi przewiało,
Nic prócz śladów świetności, co się już zatarły,
Nic się nie stanie więcej, już wszystko się stało²⁸.

Ach! I sąd jeszcze Ostateczny,
Na który trzeba będzie iść²⁹.

Tracenie pozwala zdobyć życiową mądrość, spojrzeć oczami człowieka doświadczonego i dojrzałego, pokazuje, co istotne i ponadczasowe. Sięgając do kultury klasycznej, Lechoń wskazywało na ponadczasowy sens życia i istnienia:

²⁵ Tenże, *Jan Potocki*, s. 165.

²⁶ Tenże, [****Chorału Bacha słyszę dźwięki*], s. 125.

²⁷ Zob. wiersze *Stara Warszawa*, *Hymn Polaków z zagranicy*, *Kolęda*, *Męczennicy*, *Mokotowska piętnaście*, *Ojców* i inne.

²⁸ J. Lechoń, *Toast*, s. 30.

²⁹ Tenże, [****Chorału Bacha słyszę dźwięki*], s. 125.

Z odmetu niepamięci jakiś powiew żenie
Dźwięk słów na pozór błahych jak pożółkłe wstążki,
Których teraz dopiero rozumiesz znaczenie,
Jak za wcześniej czytanej bardzo mądrej książki³⁰.

Szukając siebie w totalnym wewnętrznym rozbiciu (na przykład w wierszu *św. Antoni*), dokonał Lechoń aktu samopoznania i zawierzenia Bogu, wzywaniem szczególnie gorliwie w tych sytuacjach, gdy odnosił wrażenie, że nie mógł umknąć przed destrukcyjną mocą Eryinii — tych samych, które znał z dzieciństwa:

Pod ogrodu drzwiami stajecie, Erynie!
To mojego dzieciństwa jarzębiny krwiste³¹.

Pod koniec życia podmiot mówiący patrzył wstecz z dwóch perspektyw. Pierwsza przybliżała utracone obrazy, intensyfikowała je, sprawiała, że nabierała głębi i zdała się ożywać, druga, należąca do człowieka wewnętrznym zboląłem, ukazała przeszłość z daleka, jakby przez mgłę:

Co kiedyś tve spojrzenie muskało przelotnie,
Tym dzisiaj się napięścić nie może tve oko,
Te same mógłbyś kwiaty oglądać stokrotnie
I zieleń, co wciąż bardziej zda ci się głębką³².

Jak przez mgłę widzę tylko z coraz większej dali
Te, którem niegdyś kochał, które mnie kochały³³.

W połowie XX stulecia w literaturze coraz silniej utrwalali się reprezentanci nowego pokolenia, tacy jak Czesław Miłosz czy Witold Gombrowicz. Zwłaszcza na pierwszego kierował Lechoń ostrze zajadłej krytyki. W swym diariuszu wielokrotnie wypowiadał się o nim jako o talencie trzeciej klasy³⁴. Podobną niechęcią darzył pisarstwo Gombrowicza. *Ferdydurke* pozostała przez Lechonia zupełnie niezrozumiana i zepitetowana jako książka infantylna:

W *Ferdydurce* Gombrowicza jest bardzo zasadniczy element poważnego pisarstwa. Wysiłek stworzenia własnego stylu. Niestety! Autor nie przezwycięża swego infantyizmu przez to, że go sobie nie uświadamia. Jest to nie tylko książka o infantyźmie. Ale również książka infantylna³⁵.

Twórcy wyznaczający kierunek współczesności literackiej byli przez Lechonia poddawani druzgocącej, pogardliwej krytyce, wynikającej najprawdopodobniej z poczucia

³⁰ Tenże, *Jabłka i astry*, s. 96.

³¹ Tenże, *Erynie*, s. 188

³² Tenże, *Jabłka i astry*, s. 96

³³ Tenże, *Plato*, s. 130.

³⁴ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, s. 218. Zapis z 28 września 1953 roku.

³⁵ Tamże, t. 1, s. 320. Zapis z 22 grudnia 1951 roku.

znalezienia się na literackim marginesie, nieuniknionego, w efekcie trwającego czterdzieści lat „konserwowania” własnej twórczości i osobowości w obszarze narodowej martyrologii. Dawniej to Lechoń wyznaczał kierunek życia literackiego, w nowej literackiej konstelacji nie odnajdywał już dla siebie miejsca. W tym kontekście refleksja Gombrowicza zdaje się trafiać w samo sedno Lechoniowego sukcesu i dramatycznej jego porażki:

[...] Co gorzej, poeta ten, zabarykadowany w wieży klasycyzmu [...] stracił zupełnie wycucie człowieka współczesnego i jego problematyki (o której *notabene* niewiele mu było wiadomo, gdyż drogi myślenia ludzkiego poczaszwy od Hegla były tej głowie polskiej prawie nieznane). [...] Przemykał się bokiem. Wykręcał się i nadrabiał miną. W pewnej chwili znalazł się zupełnie poza nawiasem. Cała jego polityka polegała na puszczaniu w świat, w dłuższych odstępach czasu jakiegoś „pięknego» wiersza, aby nie mówiono zbyt głośno, że się skończył oraz na pielęgnowaniu swych towarzyskich prestizów, w czym jego kultura, inteligencja i dowcip bardzo były mu pomocne. [...] Tak to Lechoń próbował jeszcze udawać, że żyje, restaurując sobie świat umarły, ten z pierwszej młodości, z czasów, które potraktowały go łaskawiej [...]”³⁶.

Wewnętrzne rozdarcie Lechonia, balansującego między wspomnieniami z młodości, a poczuciem przegranej i przeraźliwym pragnieniem śmierci, było jego rysem charakterystycznym, ujawniającym się przez całe życie. Przedwczesna dojrzałość i tragiczna śmierć zdawały się być mu pisane, a każdy przeżyty przez niego rok uznać można za czasowe jedynie odroczenie przeznaczenia. Duży to ciężar dla dziecka spojrzeć Eryniom w oczy. Duży to ciężar dla młodzieńca udźwignąć brzemień geniuszu poetyckiego. Duży to ciężar dla człowieka dojrzałego sprostać zadaniu poetyckiego rządu dusz, które okazało się być nie do udźwignięcia. I to na obcej ziemi.

Monika Urbańska

“I LOOK AT THE DESTRUCTION, WHAT CROP, BUT AFTER ALL, NOTHING IN MY HEART DIDN`T GO TO WASTE”
— POETIC FLASHBACKS OF JAN LECHOŃ

Summary

First volume of Jan Lechoń poetry appears in print when he was 13. It surprises its maturity and depth. The young poet reached the common motives of decadent sadness and doubt, but spiritual loneliness, interest of existential themes were not typical for teenager.

Karmazynowy poemat was received as a literary revelation. Lechoń reaches literary perfection as a young man, so all the adult life he efforts to remain poetic laurel.

As a mature creator he glanced at his reflection in the mirror, not only to seek the passage of himself, but also to examine his conscience to settle with the past. At the end of his life, Lechoń was convinced “it is all over”. His poems from this period says about longing for the lost homeland. Inner conflict of poet balancing between memories of his youth and terrifying death wish was his characteristics lifelong feature. Premature maturity and tragic death seemed to be his destiny — each lived year of Lechoń’s life can be considered as a temporary postponement of death happened to him on New York pavement on tragic Friday afternoon in June 1956.

Słowa kluczowe: literatura XX wieku, poezja, emigracja, melancholia

Keywords: Literature of 20th century, poetry, emigration, melancholy

³⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik (1957–1961)*, Paryż 1971, s. 155.

ALEKSANDRA SMUSZ*
Uniwersytet Rzeszowski

WARIACJE NA TEMAT STAROŚCI W OPOWIADANIACH BRUNONA SCHULZA

W centrum zainteresowań Brunona Schulza często znajdowały się osoby egzystujące na marginesach głównego nurtu życia: ludzie starzy (Jakub, bohaterowie opowiadań *Emeryt* i *Samotność*), dotknięci kalectwem (Edzio) oraz upośledzeni umysłowo (Dodo, wuj Hieronim, żebraczka Tłuja)¹.

Wykorzystanie przez artystę tego rodzaju postaci pełni dwojaką funkcję: stały się one inspiracją do powstania interesujących opisów², a ponadto ich obecność na kartach opowiadań dała okazję, by zespolić tworzywo prozy poetyckiej z szeroko pojmowaną problematyką społeczną. Uwaga ta jest bardzo istotna, ponieważ utwory Wielkiego Drohobyczanina na ogół odczytuje się w kategoriach czysto estetycznych, podczas gdy wpisane są w nie również doniosłe zagadnienia współczesnego świata. Pod tym względem autor *Wiosny* zadziwiająco trafnie przepowiedział, jakie zadania będą wyzwaniem ludzi w XX i XXI wieku. Jednym z nich jest wciąż otwarty problem starzejącego się społeczeństwa, implikujący pytanie, jak godnie doświadczać jesieni życia³. Według Georgesa Minois, autora interdyscyplinarnej pracy *Historia starości. Od antyku do renesansu*, współcześnie stary człowiek, niegdyś reprezentujący mniejszość, zasila szereg coraz liczniejszej grupy obywateli, a późny wiek, do niedawna prywatna sprawa każdej rodziny, staje się zjawiskiem społecznym na ogromną skalę⁴.

* Aleksandra Smusz — doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Finalistka XIII edycji ogólnopolskiego konkursu na najlepszą polonistyczną pracę magisterską imienia Czesława Zgorzelskiego. Publikowała na łamach „Czasu Kultury”. Jej zainteresowania naukowe to proza awangardowa dwudziestolecia międzywojennego, antropologia literatury. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat *Nieoswojone strategie interpretacyjne twórczości Brunona Schulza*.

¹ Zob. A. Smusz, *Schulz i kalecy. Figury ułomności w opowiadaniach Brunona Schulza*, „Czas Kultury”, R. 30: 2014, nr 1, s. 38–45. Do grupy „istnień marginesowych” należy także wuj Edwarda, który wskutek pasji eksperymentatorskiej ojca Józefa zmienił się w dzwonek elektryczny, stając się cyborgiem ograniczonym do wykonywania tylko jednej, ściśle określonej czynności.

² J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 31.

³ Jean-Pierre Bois wyjaśnił, że współcześnie ludzie wcale nie żyją dłużej niż kiedyś — maksymalna granica wieku, jaki może osiągnąć człowiek, utrzymuje się na podobnym poziomie od tysięcy lat. W porównaniu z przeszłością zmieniło się natomiast to, że znacznie większa liczba osób dożywa starości i wzrasta procentowy udział tej grupy w populacji. I właśnie niniejsze zjawisko leży u podstaw kształtowania się starzejącego się społeczeństwa. J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przekł. K. Marczevska, przedm. G. Minois, Warszawa 1996, s. 12.

⁴ G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przekł. K. Marczevska, przedm. J. Delumeau, Warszawa 1995, s. 12, 14.

W ostatnich latach ukazało się kilka publikacji zbiorowych na temat starości w literaturze⁵. Wykorzystują one rozmaite konteksty interpretacyjne: psychologiczne, socjologiczne, pedagogiczne, kulturowe, biologiczne czy antropologiczne, przynosząc wielowymiarowy obraz doświadczenia człowieka w końcowej fazie egzystencji. Zainteresowanie omawianym problemem z pewnością ma źródło w jego niezwyklej aktualności w dzisiejszych czasach, które sprzyjają podejmowaniu dyskursu gerontologicznego. Równocześnie na tej płaszczyźnie jest jeszcze wiele luk domagających się wypełnienia. Jedną z nich znajduje się w pisarstwie Brunona Schulza — w poświęconych mu opracowaniach zagadnienie starości było do tej pory jedynie sygnalizowane, chociaż stanowi kluczowy motyw wielu opowiadań. Niniejsze studium podejmuje je w sposób szkicowy i nie pretenduje do wyczerpania problemu (a wymaga on dogłębnych studiów), ponieważ jest przedsięwzięciem inicjacyjnym. Analizie poddano tu utwory *Emeryt* i *Samotność* oraz kreację Jakuba (głównie na podstawie opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*).

Marek Szladowski zwrócił uwagę na to, że trudno wypowiadać się o starości, ponieważ w poświęconym jej dyskursie nie wykrystalizował się jeszcze język odpowiedni dla opisu takich doświadczeń⁶. Niełatwo również skatalogować rozmaite oblicza jesieni życia w literaturze pięknej w ujęciu syntetycznym, ponieważ późne lata człowieka w każdym przypadku są silnie naznaczone piętnem indywidualizmu⁷. Według Szladowskiego, badacz zajmujący się literackim obrazem ludzi w podeszłym wieku może wpadnąć w pułapkę zbyt wyszukanego stylu i nowoczesnych metodologii, które zaciemniają sens wywodu analityczno-interpretacyjnego. Dlatego też w przedmowie otwierającej tom *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze* przekonuje:

Ważne, by w swoistym „dyskursie starości” sama starość pozostała w centrum, by efektowna stylistyka czy metodologiczne mody nie skrzyły jej i nie przesłoniły. Być może to jedno z najtrudniejszych zadań, przed jakimi stanęli autorzy zamieszczonych w tomie tekstów: znaleźć język dla starości⁸.

Proponowaną przez niego postawą metodologiczną w tej sytuacji jest zmierzanie do bezpośredniości i dosłowności opisu⁹. Postulat ten został wykorzystany w praktyce w niniejszej pracy.

⁵ Zob. *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006; *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Głęń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008; *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, koncepcja i wstęp J. Ławski, seria 1: *Rozpoznania*, Białystok 2013. Publikowane są także monografie dotyczące starości u poszczególnych pisarzy. Zob. K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000; Z. Mokranowska, *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2009.

⁶ M. Szladowski, *Starość w przedśionku śmierci (zamiast wstępu)*, [w:] *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, s. 7.

⁷ J.-P. Bois, *dz. cyt.*, s. 313.

⁸ M. Szladowski, *dz. cyt.*, s. 8.

⁹ Tamże.

Bohaterem opowiadania *Emeryt* jest stary pan radca, emerytowany urzędnik bankowy, pełniący w utworze także funkcję pierwszoosobowego narratora. Warto zwrócić uwagę na to, że tytuł dzieła określa status społeczny protagonisty¹⁰.

Schulzowski emeryt to bez wątpienia człowiek, który miał do siebie duży dystans. Opowiadał on o swym życiu z ironią, która stała się ważną zasadą organizującą utwór. Staruszek przyjął postawę daleką od właściwej późnemu wiekowi stateczności:

Najlepiej, gdy się mnie traktuje z pewną lekkością, z pewną zdrową bezwzględnością, żartobliwie i po koleżeńsku. Pod tym względem moi poczciwi, prości duchem koledzy z biura, młodszy koledzy z urzędu utrafiliby ton właściwy¹¹.

Pan radca nie chciał, by postrzegano go wyłącznie przez pryzmat jego starości bądź obchodzono się z nim ze specjalną troską:

Jednemu chciałbym zapobiec, by czytelnik nie robił sobie wygórowanych wyobrażeń o mojej kondycji. Przestrzegam wyraźnie przed przecenianiem jej, i to zarówno *in plus*, jak i *in minus*. Tylko żadnej romantyki. Jest to kondycja jak każda inna, jak każda inna nosząca w sobie znamię najnaturalniejszej zrozumiałości i zwyczajności¹².

Bezpośredni zwrot do odbiorcy, typowy dla opowiadań Schulza, stanowi element przemyślanej strategii narracyjnej, której funkcją jest nawiązanie kontaktu z czytelnikiem i pozyskanie jego przychylności¹³. W tym kontekście adresat opowiadania stał się „figurą retoryczną służącą do imitowania sytuacji komunikacyjnej”¹⁴.

Emeryt postrzegał własny stan jako zwyczajny, ludzki i niewpływający w sposób zasadniczy na jego tożsamość. Jak stwierdził, „nic bardziej pozbawionego patosu, nic bardziej naturalnego, nic banalniejszego na świecie”¹⁵. Jednocześnie bohater ubolewał nad tym, że otoczenie uważało jego starość za temat tabu, robiąc wszystko, by ją przemilczeć:

Natrętne, nigdy nie wypowiedziane pytanie, które czytam ciągle w ich oczach. Niepodobna się od niego odpędzić. Przypuśćmy, że tak jest — dlaczego zaraz te wydłużone miny, te uroczyste twarze, to cofające się niejako z szacunku milczenie, ta przestraszona oględność? Ażeby tylko ani słówkiem nie potrącić, przemilczeć delikatnie mój stan...¹⁶.

¹⁰ Jak wyjaśnia G. Minois, w krajach europejskich na przełomie XIX i XX wieku „starzec» stał się »emerytem« i wraz z niewielkim dochodem zyskał określony status społeczny”. G. Minois, *Przedmowa*, [w:] J.-P. Bois, *dz. cyt.*, s. 6.

¹¹ B. Schulz, *Emeryt*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrz. i uzupełn., Wrocław 1998, BN I 264, s. 309.

¹² Tamże, s. 311.

¹³ W. Panas, „Zstąpienie w esencjonalność”. *O kształtach słowa w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. W. Wyskiel, Katowice 1976, s. 83.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ B. Schulz, *dz. cyt.*, s. 311.

¹⁶ Tamże, s. 310. Zob. też pracę na temat milczenia: T. Cieślukowska, *Przemilczenie w prozie. W kręgu teorii sugestii*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, Lublin 1986, s. 245–254.

Przywołane refleksje mają źródło w tym, że pan radca to zwolennik otwartego mówienia o doświadczeniach jesieni życia, źle odbierający nienaturalne zachowanie rozmówców.

Starość w ujęciu Schulzowskiego emeryta jest stanem swoistej wolności, niosącej za sobą brak odpowiedzialności za podejmowane działania. Na tej płaszczyźnie w sposób paradoksalny przypomina ona młodość. Senior wylicza:

Wielkie orzeźwienie [...], wyzbycie się wszystkich ciężarów, taneczna lekkość, pustka, nieodpowiedzialność, zniwelowanie różnic, rozluźnienie wszelkich więzów, rozprzęgnięcie się granic. Nic mnie nie trzyma i nic nie więzi, brak oporu, bezgraniczna swoboda¹⁷.

Bohater zdawał sobie sprawę z tego, że jego życie niebawem dobiegnie końca i, zdesperowany, chce czerpać z niego jak najwięcej, nie bojąc się konsekwencji. Na tym polegał relatywizm emeryta w odczuwaniu starości.

Pan radca, źle znosząc swoją pustą i monotonną egzystencję, poszukuje kontaktu z ludźmi i zajęcia. Często przychodzi do dawnego miejsca pracy, by odwiedzić młodszych kolegów–bankowców bądź pomóc im w pełnieniu obowiązków. Przyjmowali oni wobec niego postawę pełną serdeczności, nie stroniąc przy tym od ciepłego humoru:

— Usłyszałem jakiś głos w przestworzach i zaraz pomyślałem sobie, że to musi być nasz kochany pan radca! — woła on głośno, z natężeniem, jakby do kogoś bardzo odległego. [...] Wolne żarty, panie Kawalkiewicz — mówię mu cicho prosto w twarz — przyszedłem po moją pensję. — Po pensję? — krzyczy pan Kawalkiewicz, patrząc zezowato w powietrze — pan powiedział: po pensję. Pan żartuje, kochany panie radco. Pan już dawno skreślony jest z listy emerytalnej. Jak długo pan chce pobierać jeszcze pensję, łaskawy panie?¹⁸

Życzliwa ironia dobrze trafia we wrażliwość bohatera, który czuł się podniesiony na duchu dzięki takim spotkaniom:

W ten sposób żartują sobie ze mnie w sposób ciepły, ożywczy i ludzki. Ta szorstka rubaszność, ten bezceremonialny chwyt za ramię sprawia mi dziwną ulgę. Wychodzę stamtąd pokrzepiony i raźniejszy i śpieszę prędko do domu, żeby zanieść do mieszkania trochę tego miłego wewnętrznego ciepła, które się już ulatnia¹⁹.

Tymczasem sytuacja znacznie pogorszyła się w momencie, kiedy zmieniła się nauczelnik biura, co wymusiło na emerycie zaprzestanie inicjowania podobnych spotkań. Wtedy bohater zaczął spędzać czas, siedząc na ławce i obserwując dzieci uczęszczające do pobliskiej szkoły. Szybko zwrócił on uwagę urwisów, którzy traktowali go jak rówieśnika. Zapewne dlatego, że starość uczyniła emeryta osobą zdzienną. Co więc

¹⁷ B. Schulz, *dz. cyt.*, s. 311.

¹⁸ Tamże, s. 309.

¹⁹ Tamże, s. 310.

cej, sprawiła też, że po trosze upodobił się fizycznie do najmłodszych przedstawicieli pokolenia. Wszakże bohater mówił o sobie: „Mój wzrost znajduje się od dawna w zaniku. Twarz moja rozluźniona i zwiotczała przybrała pozór dziecinnej”²⁰. Jean-Pierre Bois zauważył, że „kruchosc starego człowieka może go jednak uczynić na tyle bliskim dziecka, że wyraża niewinność i czystość”²¹.

Emeryt zaprzyjaźnił się z uczniami, z czasem stając się pełnoprawnym członkiem ich grupy. Co prawda mali koledzy mu dokuczali, ale spełniało to oczekiwania starca, który nie życzył sobie, żeby mieć wobec niego jakiegokolwiek skrupuły. Pan radca, fraternizując się z młodzieżą, zaspokajał swoje poczucie przynależności. Miejsce konfliktu między młodymi a starymi zajęła tu względnie udana koegzystencja obu tych grup. Naturalnie, zachowanie emeryta było również znakiem infantylizmu, powrotu do dzieciństwa za wszelką cenę, a może nawet wyrazem starczego zaburzenia bystrości i jasności umysłu bądź dezintegracji osobowości.

Ale to nie wszystko. Wkrótce senior postanowił jeszcze silniej zintegrować się z nowym środowiskiem i... zapisać się do szkoły. Dyrektor zareagował na to aprobatywnie, choć cała sytuacja miała wydźwięk głęboko ironiczny i groteskowy:

— Pan radca chciałby zapisać się do pierwszej klasy? — rzekł. — Bardzo chwalebne i godne uznania. Rozumiem, radca chcesz od podstaw, od fundamentów swą edukację odbudować. Zawsze powtarzam: gramatyka i tabliczka mnożenia oto są podstawy wykształcenia²².

Bohater rzekł się wszelkich przywilejów, jakie przysługiwały mu z racji statusu hospitanta, gdyż chciał „zniknąć w szarej masie klasy”²³. Niebawem dyrektor, biorąc go za rękę, zaprowadził go do klasy i przedstawił uczniom, tłumacząc, że jest sierotą. Senior odebrał to jako analogiczną sytuację do tej, której doświadczył wiele lat temu, gdy wraz z matką po raz pierwszy poszedł do szkoły.

Stary pan radca, ucząc się wszystkiego od podstaw, odkrywał świat na nowo. Opis szkolnej codzienności jest przejawem charakterystycznej dla pisarstwa Schulza estetyki przepełnienia i ukazuje emeryta jako ośrodek działań dzieci:

Przesyłano mi sygnały, telegramy, dawano znaki porozumiewawcze, psykano, mrugano i na wszystkie sposoby przypomniano mi na migi tysiące zobowiązań, które zaciągnąłem. Ledwo mogłem się doczekać do końca lekcji, podczas której z wrodzonej przyzwoitości wytrzymywałem ze stoicyzmem wszystkie ataki, żeby ani słowa nie uронić z nauk pana profesora²⁴.

Jerzy Speina zauważył, że powrót do szkoły po latach dokonał się tutaj w zupełnie inny sposób niż w *Ferdynandzie* Witolda Gombrowicza. O ile Schulzowski senior chciał

²⁰ Tamże, s. 316. W tym krótkim opisie ujawnia się charakterystyczne dla Schulzowskiej prozy rozprężenie kształtu.

²¹ J.-P. Bois, *dz. cyt.*, s. 314.

²² B. Schulz, *dz. cyt.*, s. 318.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 320.

na nowo stać się podmiotem edukacji, o tyle Józio z dzieła autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania* odbierał analogiczną okoliczność jako zmuszenie go do przyjęcia obcej mu tożsamości²⁵.

Niezwykłej siły wyrazu nabrała scena, w której bohater, odczuwając skruchę z powodu bliżej nieznanego wybryku, do jakich posunął się wraz z kolegami, z własnej woli chciał poddać się karze cielesnej:

Z obojętnością rozpiąłem pasek, ale pan dyrektor, spojrzawszy, zawołał: — Wstyd, czy to możliwe? w tym wieku? [...] — Dziwny wybryk natury — dodał z grymasem wstrętu. Potem, odprawiając malców, miał do mnie długie i poważne kazanie, pełne żalu i dezaprobaty²⁶.

Ganiące komentarze dyrektora mogły wynikać zarówno z samego występu starszaka, jak i z tego, próbował on obnażyć swoje ciało, co wzbudziło w pryncypale zażenowanie.

Emeryt podsumował to doświadczenie słowami: „Byłem już naprawdę dzieckiem”²⁷. Przyjąwszy tę tożsamość osiągnął ideał „dojrzałości dzieciństwa”, która w ujęciu autora *Genialnej epoki* nastąpiła wyłącznie w wieku dojrzałym²⁸.

Niestety, starzec nie cieszył się rolą pierwszoklasisty zbyt długo. W chwili nieuwagi kolegów został bowiem porwany przez silny, jesienny wiatr, który zaniósł go „wyżej i wyżej w żółte niezbadane przestworza”²⁹ — i nikt nie mógł mu pomóc. Z kolei dyrektor, dowiedziawszy się o tym nietypowym wypadku, był całkowicie obojętny i natychmiast kazał wykreślić emeryta z listy uczniów. Wiatr symbolizuje tutaj niestałość, nicość, przemijanie i zmienność życia pana radcy³⁰.

²⁵ J. Speina, *dz. cyt.*, s. 62. B. Schulz przyznał się z W. Gombrowiczem i był wnikliwym czytelnikiem *Ferdynandurke*. Esej drohobyckiego artysty na temat tej powieści zapisał się w historii polskiej krytyki literackiej i odegrał dużą rolę w ugruntowaniu pozycji autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Zob. B. Schulz, *Ferdynandurke*, „Skamander” 1938, z. 96–98, s. 183–189; przedr. [w:] tenże, *Opowiadania*, *dz. cyt.*, s. 398–408; M. Bartosik, *Schulz jako krytyk*, Kraków 2000. Zbieżność motywu powrotu do szkoły po latach w *Emerycie* i w *Ferdynandurce* najprawdopodobniej jest jednak przypadkowa — nie wynika ze świadomego nawiązania, ale za to potwierdza wspólne cechy wyobraźni obu autorów. Wskazuje na to fakt, że opowiadanie B. Schulza zostało opublikowane na łamach „Wiadomości Literackich” w 1935 roku, a powstało najpewniej, jak większość utworów z *Sanatorium pod Klepsydrą*, wiele lat wcześniej, podczas gdy powieść *Ferdynandurke* ukazała się dopiero w 1937 roku. Zob. B. Schulz, *Emeryt*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 51–52, s. 16–17. Ewentualna gra intertekstualna Wielkiego Drohobyczanina z Gombrowiczem musiałaby wynikać z poznania przez niego koncepcji utworu najpóźniej w 1935 roku, na co były nikłe szanse. Bardziej prawdopodobna byłaby natomiast sytuacja odwrotna, tzn. taka, że autor *Ferdynandurke* inspirował się opowiadaniem B. Schulza.

²⁶ Tenże, *Emeryt*, [w:] tenże, *Opowiadania*, s. 321.

²⁷ Tamże.

²⁸ B. Schulz wyjaśnił tę kwestię w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza, będącym jedną z jego najważniejszych wypowiedzi na temat sztuki. Zob. tenże, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, [w:] tenże, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 99–103.

²⁹ Tenże, *Emeryt*, s. 325.

³⁰ Zob. W. Kopaliński, *Wiatr*, [w:] tenże, *Słownik symboli*, wyd. 2, Warszawa 1991, s. 455.

Omawiany utwór zerwał ze stereotypowym utożsamieniem podeszłego wieku z powagą, wiedzą i doświadczeniem. W zamian ukazał perypetie człowieka odrzucającego swoją starość. Mimo deklaracji, która nakazywała przyjąć, że w pełni akceptował on swój stan. Ponowne przeżycie dzieciństwa do pewnego stopnia dokonało się tu z powodzeniem, jednak szybko zyskało niekorzystny dla seniora obrót w postaci ingerencji w jego los nieujarzmionych sił przyrody. *Emeryt* stanowił interesującą konkretyzację wątku przemijania egzystencji w jej finalnym etapie i pokazał, że starzec chcący na przekór upływowi czasu odzyskać utraconą młodość staje się zarazem śmieszny i tragiczny.

Inny obraz jesieni życia przynosi opowiadanie *Samotność*. Ukazało się ono w 1936 roku na łamach czasopisma „Studio” pod wymownym tytułem *O sobie*, sugerującym związek autora z zaprezentowaną postacią, a w kolejnym roku zostało włączone do tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*³¹.

Przedstawiony tutaj staruszek, podobnie jak we wcześniejszym utworze pełniący rolę narratora, skazany został na egzystencję w całkowitym odosobnieniu, ponieważ z czterech ścian jego pokoju nie było wyjścia. Obraz ten można odczytać jako symboliczne ukazanie stanu wycofania się człowieka z czynnego życia i utratę przez niego więzi z zewnętrznym światem. Co więcej, bohater w tym samym pomieszczeniu spędził swoje dzieciństwo, wskutek czego doświadczenie starości sprzęgło się w jego wyobraźni z wypartymi wspomnieniami młodości:

Nie potrafię wytłumaczyć faktu, że jest to dawny mój pokój z dzieciństwa, ostatnia izba od ganku już za owych czasów rzadko odwiedzana, wciąż zapominana, jakby nie należąca do mieszkania³².

W jesieni życia Schulzowski protagonista stał się dla samego siebie kimś obcym i nie poznawał własnego odbicia w zwierciadle:

Jak wyglądam? Czasem widzę się w lustrze. Rzecz dziwna, śmieszna i bolesna! Wstyd wyznać. [...] Przecież to ty, chciałbym zawołać, byłeś moim wiernym odbiciem, towarzyszyłeś mi tyle lat, a teraz nie poznajesz mnie!³³.

Zacytowane słowa wskazują na jego trudności w samoakceptacji, zapewne wynikające ze starzenia się ciała, którego obcy wygląd nie przystawał do obrazu utrwalonego w przeszłości. Semantyka tej sceny współgra z paradygmatem znaczeń opisanym w *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego. Zgodnie z nim lustro to między innymi „narzędzie samooglądu, samopoznania, refleksji nad sobą”, mogące być także

³¹ Zob. B. Schulz, *O sobie*, „Studio” 1936, nr 2, s. 11–13.

³² Tenże, *Samotność*, [w:] tenże, *Opowiadania*, s. 325. Wypowiedź staruszka zawiera wyraźne nawiązanie do psychoanalizy w wersji Freudowskiej. Zob. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przekł. S. Kepmnerówna, W. Zaniewicki, przedm. K. Obuchowski, wyd. 11, Warszawa 2003.

³³ B. Schulz, *Samotność*, s. 326–327.

zwiastunem „dwoistości, rozdwojenia, ambiwalencji”³⁴. Zwierciadło, przedmiot delikatny i łamliwy, można także odczytać jako motyw odsyłający do kruchości życia starca³⁵.

Bohater opowiadania — tak jak stary Jakub — doświadczył metamorfozy zwierzęcej i przeobraził się w mysz³⁶. Gryzoń ten symbolizuje między innymi smutek, śmierć, bojaźliwość, znikomość, błahość, małość, niską pozycję społeczną, ale także rozum i spryt³⁷. W perspektywie wymienionych znaczeń przemiana staruszka wydaje się materializacją jego bezradności (bojąc się świata, chce od niego uciec), choć jednocześnie wypowiedział on głęboką refleksję, czym dowodził swego silnego związku z rzeczywistością. Otóż bohater robił sobie wyrzuty i ujmował je w kształt monologu stylizowanego na proroctwo biblijnego Jakuba:

Siedzę tu od lat i nudzę się. Gdybym był zawczasu myślał o robieniu zapasów! Ach wy, którzy jeszcze możecie, którym dany jest jeszcze własny czas na to, zbierajcie zapasy, ciułajcie ziarno, dobre i pożywne, słodkie ziarno, bo przyjdzie wielka zima, przyjdą lata chude i głodne i nie obrodzi ziemia w egipskim kraju. Niestety nie byłem jak skrzętny chomik, byłem jak lekkomyślna mysz polna, żyłem z dnia na dzień bez troski o jutro, dufny w swój talent głodomora³⁸.

Mówiąc o potrzebie robienia zapasów na „chude lata”, senior najpewniej miał na myśli konieczność przygotowania się do starości — przede wszystkim pod względem relacji z ludźmi, co stanowić miałyby jedyny sposób na uniknięcie samotności w jesieni życia.

Daniel Kalinowski dostrzegł w analizowanym utworze intertekstualne nawiązanie Schulza do twórczości Franza Kafki³⁹. Według badacza, mysz jest tutaj motywem za-

³⁴ W. Kopaliński, *Lustra*, [w:] tenże, *Słownik symboli*, s. 207.

³⁵ Tamże, s. 208.

³⁶ Zob. pracę na temat zwierząt w twórczości Schulza: A. Ossowski, *Drohobyckie bestiarium*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Lysiak, wyd. 2, Lublin 1994, s. 79–99.

³⁷ W. Kopaliński, *Mysz*, [w:] tenże, *Słownik symboli*, s. 245.

³⁸ B. Schulz, *Samotność*, s. 325–326. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* bardzo często sięgał do tradycji biblijnej — zarówno do bliskich mu wątków ze Starego Testamentu, jak i w zakresie poetyki. Zob. A. Kalin, *Wątki biblijne w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Między ortodoksją a obrazoburstwem. Postaci i motywy biblijne*, red. J. Borowczyk, A. Kwiatkowska, D. Rojszczak, Poznań 2006, s. 101–113.

³⁹ D. Kalinowski, *Kafka według Schulza*, [w:] tenże, *Światy Franza Kafki. Sekwencja polska*, Słupsk 2006, s. 86–88. Twórczość Kafki była niezwykle inspirująca dla Schulza, o czym świadczą zarówno wypowiedzi artysty na kartach korespondencji, jak i powołanie przez niego do życia świata, który posiadał wiele cech wspólnych z rzeczywistością autora *Zamku*. Warto przy okazji dodać, że narzeczona Wielkiego Drohobyczanina Józefina Szelińska przełożyła na język polski *Proces*, który został opublikowany pod nazwiskiem Schulza ze względu na jego uznanie w kręgach elit intelektualno-artystycznych międzywojnia. Tłumaczenie to jest w powszechnym użyciu do dziś. Zob. F. Kafka, *Proces*, przekł. B. Schulz, wstęp P. Kuncewicz, Warszawa 1996. Zob. również opracowanie na temat intertekstualności: M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] tenże, *Prace wybrane*, t. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 5–33.

czerpniętym z opowiadania autora *Procesu* zatytułowanego *Schron*, w którym bliżej nieokreślony gryzoń zbudował wokół siebie zamkniętą przestrzeń, chcąc w niej spokojnie i bezpiecznie żyć⁴⁰. Kalinowski wyjaśnił:

Zwierzę jest bardzo konsekwentne i metodyczne w budowie schronu czy też jamy, nie może jednak znaleźć w swojej budowlu spokoju, ponieważ prześladowuje go [tak!] wrażenie jakiegoś ruchu z zewnątrz, zagrożenia z czyjejś strony. U Schulza poczucie zagrożenia również jest obecne, choć, jak przyznaje zwierzęcy bohater: „Przykładam ucho do drzewa, czy tam w głębi robak nie chrobocze. Grobowa cisza”⁴¹.

Jednakże w przeciwieństwie do postaci Kafki Schulzowski starzec–mysz przełamał się w swoim odizolowaniu i zdecydował się na wejście w związek z zewnętrznym światem. Wyjaśnił, że jego metamorfozę „należy naturalnie rozumieć metaforycznie”⁴² i tym sposobem odkrył własną tożsamość:

Należy to do właściwości mojej egzystencji, że pasożytuję na metaforach, daję się tak łatwo ponosić pierwszej lepszej metaforze. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero z trudem odwoływać się z powrotem, wracając powoli do opamiętania⁴³.

Przytoczone stwierdzenie dowodzi, że ukazany tu emeryt to artysta. Pod jego maską może znajdować się także Bruno Schulz — człowiek samotny i szukający ucieczki od rzeczywistości w sztuce (hipotezę tę zdaje się potwierdzać pierwotny tytuł utworu). I tak możliwość opuszczenia przestrzeni zamurowanego pokoju i położenie kresu alienacji stworzyła zbawcza siła wyobraźni:

Czy mam zdradzić, że pokój mój jest zamurowany? Jakżeż to? Zamurowany? W jakież sposób mógłbym zeń wyjść? Otóż to właśnie: dla dobrej woli nie ma zapory, intensywnej chęci nic się nie oprze. Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi, dobre stare drzwi, jak w kuchni mego dzieciństwa, z żelazną klamką i rygłem. Nie ma pokoju tak zamurowanego, żeby się na takie drzwi zaufane nie otwierał, jeśli tylko starczy sił, by mu je zainsynuować⁴⁴.

Jest ona bowiem władna kreować świat na nowo, nie zna żadnych ograniczeń i wzbogaca życie o promienistą moc poezji.

Kalinowski zauważył, że fragment ten zawiera kolejne świadome odwołanie Schulza do pisarstwa autora *Zamku*, tym razem do słynnej przypowieści *Przed prawem*⁴⁵, drukowanej najpierw w zbiorze *Wyroki*, a później funkcjonującej jako część *Procesu*. Oto kluczowy cytat z Kafkowskiej paraboli, opisujący postawę człowieka ze wsi, który chciał przejść przez pilnie strzeżoną bramę (symbolizującą zewnętrzną rzeczywistość), jednak nie uzyskał na to zgody:

⁴⁰ D. Kalinowski, *dz. cyt.*, s. 87.

⁴¹ Tamże.

⁴² B. Schulz, *Samotność*, s. 326.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 327.

⁴⁵ D. Kalinowski, *dz. cyt.*, s. 87–88.

Człowiek ze wsi nie spodziewał się takich trudności; prawo powinno być przecież dostępne dla wszystkich i zawsze, myśli sobie, lecz gdy dokładniej ogląda teraz strażnika [...], postanawia jednak raczej zaczekać, aż otrzyma pozwolenie na wejście. Strażnik podaje mu stółek i pozwala mu usiąść z boku przed bramą. Siedzi tam dniami i latami⁴⁶.

Bohater nie podejmował większej inicjatywy i wykonywał wszystkie polecenia strażnika, przed samą śmiercią dowiadując się, że był jedyną osobą, która mogła przejść przez zamkniętą bramę. Według Kalinowskiego, Schulz nawiązał do przypowieści autora *Ameryki* „nie tyle poprzez określenie pozycji człowieka wobec Prawa, co dzięki zasygnalizowaniu sytuacji trudności, konsekwencji i odpowiedzialności wyboru”⁴⁷. Innymi słowy, protagonista Kafki sądził, że jego los determinowały czynniki zewnętrzne i cierpliwie czekał, aż wydarzy się coś, co zmieni jego położenie (zamiast szukać innych możliwości wyjścia z sytuacji), natomiast starzec z opowiadania *Samotność* przełamał rezygnację i bierność swojego poprzednika. Przyjmując aktywną postawę wobec własnego problemu, kluczową rolę w jego rozwiązaniu przyznał sile woli i wyobraźni. „Dobre stare drzwi” stały się tu symbolem „przejścia między jednym światem albo stanem a drugim, między światłem a ciemnością, między znanym a nieznanym, codziennością i krainą tajemnic”⁴⁸.

Samotność obrazuje starość z punktu widzenia artysty, ale obecne tu przesłanie można odnieść do każdej osoby w podeszłym wieku. Tytułowe doświadczenie objęło zarówno trudności czy brak perspektyw na nawiązanie relacji z ludźmi, jak i wewnętrzną alienację, rozumianą jako utratę poczucia związku z samym sobą. To prawda, że starzec z omawianego opowiadania z entuzjazmem mówił o sztuce i potędze fantazji, które miały mu pomóc w przezwyciężeniu samotności. Jednak trzeba mieć na uwadze, że takie lekarstwa zwykle stanowią tylko tymczasowy środek zaradczy i nie zastępują więzi międzyludzkich (wszakże utwór ten traktował o cierpieniu wywołanym brakiem satysfakcjonujących relacji). Stąd też płynie sugestywnie wyartykułowany postulat bohatera, by odpowiednio wcześniej przygotować się do „chudych lat”.

Starość jest również tematem *Sanatorium pod Klepsydrą*, utworu, który nadał tytuł drugiemu tomowi opowiadań Schulza. Zasady obowiązujące w jego onirycznej quasi-rzeczywistości umożliwiły cofnięcie czasu i sprawiły, że Józef spotkał się z nieżyjącym już Jakubem w nietypowym zakładzie leczniczym. Oto jak tajemniczy doktor Gotard wyjaśnił to zjawisko:

Cały trick polega na tym — dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych — że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości

⁴⁶ F. Kafka, *Przed prawem*, [w:] tenże, *Wyroki*, przekł. J. Kydryński, Warszawa 1992, s. 85.

⁴⁷ D. Kalinowski, *dz. cyt.*, s. 87.

⁴⁸ W. Kopaliński, *Drzwi*, [w:] tenże, *Słownik symboli*, s. 75.

niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła⁴⁹.

Tak więc życie Jakuba zostało przedłużone wskutek opanowania żywiołu czasu i wstrzymania go w momencie, w którym bohater jeszcze żył. Czy jednak tak prolongowane istnienie ojca można uznać za pełne i wielowymiarowe? Bez wątpienia nie. To raczej cząstkowa egzystencja i trwanie w stagnacji — choć jej niekwestionowaną wartością jest oddalenie widma śmierci.

W tym miejscu uzasadnione staje się postawienie hipotezy, że w opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulz, niczym nieomylny prorok, przedstawił przemiany kulturowe towarzyszące umieraniu, polegające na tym, że znacznie więcej ludzi niż kiedyś osiągało późny wiek, lecz z biegiem czasu zapadali oni na choroby przewlekłe, których powolny przebieg wydłuża egzystencję, ale jednocześnie powoduje, że osoby starsze wymagają stałej opieki, nieraz przez wiele lat. Proces ten rozpoczął się w latach 30. XX wieku w krajach zachodnich (a więc w epoce Schulza), z czasem nasilił się, a dziś stanowi zjawisko, które nikogo nie dziwi⁵⁰. W takiej sytuacji chorym najczęściej zajmuje się rodzina, co nierzadko implikuje szereg problemów. Socjolog medycyny Magdalena Sokołowska wyjaśnia:

Ten „dodany czas”, wynikający w dużej mierze ze wzrostu skuteczności leczenia, może być dobrodziejstwem dla pacjenta, gdyż pozwala na uczestniczenie w życiu rodzinnym i uporządkowanie swoich spraw. Z drugiej strony jednak niesie za sobą nowe problemy. [...] Sytuacja ta staje się trudna dla członków rodziny, którzy nie są w stanie żyć tak jak poprzednio [...]. Stosunki, jakie często powstają między żyjącymi a umierającymi, stają się napięte i skrupowane⁵¹.

Kiedy najbliżsi nie mogą lub nie chcą podjąć się opieki nad taką osobą, czasami dochodzi do tego, że zostaje ona umieszczona w zakładzie dla ludzi w podeszłym wieku lub w innym obiekcie szpitalnym — choć większość chorych pragnie, aby opiekowali się nimi najbliżsi i chciałaby umrzeć we własnym domu.

Literatura piękna i malarstwo uwieczniły obraz umierającego człowieka. Chorował on i umierał bardzo uroczyście w swoim domu. Całe otoczenie czuło bliskość śmierci, każdy członek rodziny uczestniczył w tym zdarzeniu. Obecnie [...] śmierć nie jest już okazją do równie uroczystych ceremonii. Główną przyczyną tej sytuacji ma być współczesne zjawisko skrycia śmierci w murach szpitala. Człowiek stracił przywilej umierania w znanym mu otoczeniu, w kręgu trzymających wartość najbliższych. Teraz lekarze i zespół szpitalny stali się „mistrzami śmierci”, według tych poetycznych określeń⁵².

Sokołowska określiła to zjawisko mianem hospitalizacji śmierci⁵³. Zacytowane fragmenty *Socjologii medycyny*, choć opisują współczesne realia, stanowią arcytrafny

⁴⁹ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, [w:] tenże, *Opowiadania*, s. 267.

⁵⁰ M. Sokołowska, *Socjologia medycyny*, Warszawa 1986, s. 127.

⁵¹ Tamże, s. 121.

⁵² Tamże, s. 127.

⁵³ Tamże.

komentarz do Schulzowskich opowiadań. Stary Jakub przedstawiony jest w nich jako człowiek w podeszłym wieku i schorowany. Znakiem jego starości są między innymi metamorfozy zwierzęce — przeobraził się on w kondora, karalucha i raka, określanego też zamiennie jako krab i skorpion⁵⁴. Mimo upływu czasu i pojawiających się informacji o jego odejściu nadal żył wraz z rodziną i ukazywał się w nowych wcieleniach, ale nie mógł liczyć na wsparcie domowników. W każdej sytuacji pozostawiali go oni samemu sobie bądź chcieli się go pozbyć⁵⁵.

W świetle obecnych rozważań uzasadniona jest konstatacja, że kreacja ojca, który mimo starości i chorób nie umarł, a także negatywna wobec niego postawa najbliższych — stanowią przejmującą wizję powolnej śmierci, pozwalającej tylko na połowiczne istnienie, będącej balastem dla rodziny i mającej swoją konsekwencję w wegetacji w nieprzyjaznym zakładzie leczniczym. Ważkie dopełnienie tego obrazu przyniosło zakończenie opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*: Józef pozostawił bezbronnego ojca w szpitalnym pokoju z przerażającym człowiekiem-psem, sam zaś uciekł.

Podsumowując wnioski, należy stwierdzić, że utwór ten, ukazując materialno-fantastyczną rzeczywistość, zarysował problem niegodnego życia seniorów, którzy mając coraz mniej sił, powoli odchodzą ze świata żywych — i jednocześnie nie dał żadnej odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób uczynić ich egzystencję bardziej ludzką. Kwestia ta po dziś dzień pozostaje nierozstrzygnięta, a pewne jest tylko jedno — do starości trzeba się przygotować, a kluczową rolę odgrywają w tym prawidłowe relacje z najbliższymi.

Interpretacja utworów *Emeryt*, *Samotność* i *Sanatorium pod Klepsydrą* dowodzi, jak niezwykle wizerunkowo jest Schulz, który przedstawił w swoich opowiadaniach wielowymiarowy obraz starości, aktualny po dziś dzień, choć w jego czasach problemy te można było dostrzec tylko w załączkach. I choć pisarz nie wyjaśnił, jak je rozwiązać, postawił zdecydowany krok w kierunku zmiany na lepsze, gdyż dzięki sugestywnemu ukazaniu trudów życia osób w podeszłym wieku wzbudził w odbiorcy wrażliwość na ich potrzeby.

Aleksandra Smusz

VARIATIONS ON A THEME OF OLD AGE IN THE STORIES BY BRUNO SCHULZ

Summary

The article raises, so far overlooked in the gerontological literature, question of old age based on the compositions: *Pensioner*, *Loneliness* and *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* by Bruno Schulz. According to the aforementioned concept, the author of *The Cinnamon Shops* unites poetic prose with

⁵⁴ Metamorfozy zwierzęce są konsekwencją starczego rozprzężenia kształtu. Zob. J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 184.

⁵⁵ Warto podkreślić interesujący paradoks: zachowanie najbliższych Jakuba stanowiło całkowite zaprzeczenie zasad religii Mojżeszowej, która nakazywała rodzinie opiekować się starcami i odnosić się do nich ze czcią — mimo że tradycja tego wyznania jest wyraźnie obecna w Schulzowskiej prozie.

broadly defined and still valid social issues. Schulz depicts the autumn of life as having numerous faces — it is associated with various experiences such as returning to childhood and youth at all costs, loneliness, lack of care and interest on the part of loved ones, finally leading to isolation and social exclusion. However, the writer describes these aspects without any pathos, often using irony and reviving presented images with a use of fantastic elements.

Słowa kluczowe: starość, opowiadania Brunona Schulza, gerontologia

Keywords: old age, Bruno Schulz's stories, gerontology

KATARZYNA OSSOWSKA*
Uniwersytet Łódzki

**STAROŚĆ, CZYLI „NIEMOŻNOŚĆ, ZDEZAKTUALIZOWANIE, ZBLAKNIĘCIE”,
JAKO LEITMOTIV W TRYPTYKU SYLWICZNYM
ORAZ AUTOKOMENTARZACH TADEUSZA KONWICKIEGO**

Cały dorobek artystyczny Tadeusza Konwickiego jest silnie naznaczony jego osobistymi przeżyciami. W każdym dziele można odnaleźć te same motywy, sytuacje, postacie oraz opisy przyrody. Najczęściej Konwicki powracał do tematu drugiej wojny światowej, która wtargnąwszy w 1939 roku do Kolonii Wileńskiej — „małej ojczyzny pisarza” — nieodwracalnie zmieniła jego postrzeganie świata.

Tadeusz Konwicki, opuszczając swoje rodzinne strony w maju 1945 roku, zabrał z sobą i wwiózł do Polski ogromny bagaż doświadczeń, które następnie rozpakowywał przez wiele lat. Według autora monografii na temat twórczości filmowej artysty — Jacka Fuksiewicza: „[...] Każdy kolejny utwór [Konwickiego] był w jakiejś mierze próbą otrząśnięcia się, wyzwolenia od ciężaru [wojny]”¹. Podobnie twierdzą także i inni interpretatorzy² prozy oraz filmów artysty. Powodem nieustającego powracania Konwickiego do wydarzeń z 1944 roku było poczucie zdrady oraz oszukania:

Konwicki wstąpił do partyzantki, by walczyć za swoją ojczyznę. [...] dopiero później odkrył politykę: wtedy, gdy w 1944 front przetaczał się na zachód, a partyzantka antyniemiecka przekształcała się niekiedy w partyzantkę antyradziecką. Za tę zdobytą w lesie lekcję polityki i historii płaci, podobnie jak wielu z jego pokolenia, wysoką cenę. [...] Mijają lata a Konwicki wciąż boryka się ze swoją zdradą [...]³.

Walka Konwickiego z kompleksem zdrady rozgrywa się przede wszystkim na kartach jego powieści, w których skumulował oraz tłumaczył swoje lęki i obsesje.

Po wydarzeniach związanych z II wojną światową los w dalszym ciągu nie oszczędzał młodego, startującego pisarza, bowiem życie w Polsce, dokładniej w Warszawie — stolicy

* Katarzyna Ossowska — absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego. Jej główne zainteresowania badawcze obejmują twórczość Tadeusza Konwickiego, relacje z XV/XVI-wiecznych podróży do Jerozolimy autorstwa Polaków, geopoetykę oraz PR i marketing wydawnictwa.

¹ J. Fuksiewicz, *Tadeusz Konwicki*, Warszawa 1967, s. 15–16 (w nawiasie kwadratowym podaje się dopowiedzenia autorki tekstu).

² Do najważniejszych należą: Jan Walc, Jacek Fuksiewicz, Stanisław Bereś, Judith Arlt, Przemysław Kaniecki, Barbara Giza oraz Tadeusz Sobolewski.

³ J. Fuksiewicz, *dz. cyt.*, s. 15–16.

komunistycznego państwa — nie było pozbawione trudnych wyborów. Konwicki zdecydował się uwierzyć w rolę socrealistycznej literatury, w której duchu napisał, na przykład *Przy budowie*. Wiele badaczy twierdzi jednak, że: „[...] Uwierzenie w sens i misję realizmu socjalistycznego, tak jak go wówczas pojmowano, przejście się nim i pisanie w jego duchu nie było sprawą łatwą”⁴. Pomimo to Konwicki chciał wierzyć w promowany przez władzę system, a wyrazem tego jest kilka tekstów⁵ z tamtego okresu.

„Zapaść”, czyli odwrócenie się od postulatów socrealistycznej literatury, nastąpiła u Konwickiego po wydarzeniach roku 1956⁶. W październiku tego roku doszło do poważnych akcji strajkowych oraz demonstracji. Czynnikiem ewokującym takie zachowanie społeczeństwa było poczucie niezadowolenia z komunistycznych rządów⁷. Rzeczywistość po raz kolejny zniweczyła dobre intencje Konwickiego. Drugi raz w swoim życiu pisarz poczuł się oszukany przez „historię”, co nieodwracalnie wpłynęło na jego dalsze działania artystyczne. Od tamtej pory celem głównym Konwickiego stało się odnajdywanie prawdziwych wartości, prawdy słowa — w ogóle prawdy, co z kolei doprowadziło pisarza do prozy quasi-biograficznej, a w rezultacie sylwy współczesnej.

Pierwszą sylwą był wydany w 1976 roku *Kalendarz i klepsydra* — część inaugurująca tryptyk składający się jeszcze ze *Wschodów i zachodów księżycą*⁸ oraz *Nowego Świata i okolic*⁹. Prawie równocześnie z opublikowaniem zamykającej cykl sylwy ukazał się wywiad—rzeka — *Pół wieku czyścica*¹⁰. Sesje rozmów z Tadeuszem Konwickim przeprowadził na przełomie wiosny i lata 1984 roku Stanisław Beres. Opublikowany zapis stał

⁴ Tamże, s. 15–16.

⁵ Przede wszystkim należy wymienić powieść *Przy budowie* z 1950 roku oraz zwiastującą już zmiany w sposobie postrzegania przez Konwickiego socjalistycznego ustroju *Godzinę smutku* z 1954 roku.

⁶ Były to wydarzenia polskiego Października, które okazały się początkiem rozpadu systemu. Nawoływanie do wprowadzenia zmian w Polsce, oraz ostra krytyka stalinizmu, płynąca podczas obrad VIII Plenum z ust Władysława Gomułki, nie tylko spowodowała ludzi do spotykania się i zrzeszania na wiecach, ale także odbiła się bolesnym echem w sumieniach tych, którzy chcieli „wierzyć”. (A. Magierska, *W poszukiwaniu polskiego Października*, [w:] *Październik 1956 roku. Początek erozji systemu*, red. M. Jabłonowski, S. Stepka, Pułtusk 2007, s. 95–126.).

⁷ Protest radomski przeciwko ogłoszeniu 24 czerwca 1976 roku przez premiera Jaroszewicza „propozycji zmian struktur cen” towarów konsumpcyjnych — niektórych nawet o sto procent — „[...] był wydarzeniem wielkiej wagi, ponieważ stanowił dramatyczne zakończenie sześćioletniego — trwającego od krwawego stłumienia strajków na Wybrzeżu w 1970 roku, po których Władysława Gomułkę na stanowisku I sekretarza zastąpił Gierek — okresu względnej stabilizacji. [...]”. Strajki wybuchły z rana następnego dnia w zakładach przemysłowych. Pierwsze przejawy protestu ujawniły się w Radomiu w zakładach Waltera. To także w tym mieście, doszło do walk z protestującymi w wyniku interwencji sił bezpieczeństwa. „[...] Około godziny 9.00, 1453 silnie uzbrojonych funkcjonariuszy sił bezpieczeństwa ostatecznie spacyfikowało protest [...]”. (D. Morgan, *Konflikt pamięci. Narracje radomskiego Czerwca 1976*, Warszawa 2004, s. 18–33).

⁸ T. Konwicki, *Wschody i zachody księżycą*, wyd. 2, Warszawa 1990; wyd. 1 — II obieg, 1982.

⁹ Tenże, *Nowy Świat i okolice*, Warszawa 1986.

¹⁰ S. Nowicki, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Londyn 1986, Aneks; Warszawa [poza cenzurą 1986]; Warszawa 1990.

się nieocenionym źródłem wiedzy na temat życia i twórczości artysty, a także bezcenną wskazówką do poprawnego zrozumienia niektórych z jego rozwiązań literackich. Po wywiadzie przeprowadzonym przez Beresia nastąpiły kolejne, które także zostały opublikowane: *Pamiętam, że było gorąco*¹¹ (rozmowę zainaugurowali Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba) oraz *W pośpiechu*¹² (gdzie inicjatorem spotkań był Przemysław Kaniecki).

W nowym dla twórczości pisarza okresie, otwartym *Kalendarzem i klepsydrą*, prymarnym i jawnym tematem stały się jego osobiste doświadczenia i refleksje. We wszystkich snutych przez pisarza „ufabularyzowanych” przemysleniach stale przewija się motyw starości, a dokładniej — starzenia się. Jest to rzecz dziwna, zważywszy na fakt, że w czasie wydania pierwszej z sylw Konwicki miał równo 50 lat — czy jest to już wiek, w którym człowiek zaczyna „odliczać dolegliwości” zbliżające go do „końca”, do śmierci? Być może tak? Możliwe, że zaważyła na tym liczba i intensywność zebranych przez pół wieku doświadczeń, a może był to dla pisarza pewnego rodzaju „fortel”, za którego pomocą mógł osiągnąć przewagę, wyższość w dialogu z „inteligentnym” czytelnikiem.

Do motywu starości Konwicki odwoływał się często w różnorodny sposób. „Starość” w jego prozie jest wielowymiarowa — nie odsyła jedynie do fizycznego przemijania, do biologicznego procesu starzenia, bowiem skorelowana z nią metaforika często odnosi się także do procesu twórczego. Ma również istotne znaczenie w refleksjach na temat kondycji intelektualnej człowieka XX wieku, ludzkiego losu oraz jego sensu. Można wymienić kilka sytuacji literackich oraz pozaartystycznych, w których autor *Kalendarza i klepsydry* świadomie zakładał maskę starca lub jedynie przywoływał kwestie związane z ostatnim etapem ludzkiej egzystencji.

Konwicki poruszał temat starości zawsze, gdy opisywał pierwsze lata życia w powojennej Polsce. Opowiadał o sobie i swoich rówieśnikach, którzy tak samo jak i on cierpieli na kompleks „młodziankowości”:

[...] **Moje pokolenie wstydziło się młodości**¹³. Mając dwadzieścia lat, zapuszczaliśmy wąsy, wkładaliśmy pilśniowe kapelusze, stroiliśmy się w staroświeckie marynarki. Młodość uchodziła za coś krępującego, niepełnego, nawet ułomnego. Trzeba było się z nią ukrywać [...] ¹⁴;

[...] Mój kolega Ścibor-Rylski, który [...] był chyba młodszy ode mnie, **musiał zapuścić wąsy, żeby dodać swej sylwetce powagi. Chcąc nadrobić brak lat, chodziliśmy w kapeluszach i sakpaltach**, takich płaszczach prawie do kostek. **Żyliśmy, a przynajmniej ja żyłem, w kompleksie młodziankowości** [...] ¹⁵.

Starość była dla nich — dosłownie — kostiumem, za którym skrywali swój młody wiek. Absolutnie nie przystawał on do siły i różnorodności zdobytych przez nich

¹¹ K. Bielas, J. Szczerba, *Pamiętam, że było gorąco. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków 2001.

¹² P. Kaniecki, *W pośpiechu. Tadeusz Konwicki*, Wołowiec 2011.

¹³ Wszystkie podkreślenia w cytatach z dzieł Konwickiego, jak i z opracowań badaczy są moje — K. O.

¹⁴ Tamże, s. 443.

¹⁵ K. Bielas, J. Szczerba, *dz. cyt.*, s. 237.

doświadczeń. Wewnętrznie Konwicki oraz jego rówieśnicy czuli się starszymi niż byli w rzeczywistości, niż wskazywał na to ich wygląd:

[...] Jest taki wiersz Asnyka, w którym on mówi do panienki, że jest stary. A ma trzydzieści siedem lat. [...] **myśmy bardzo wcześnie zaczęli. Dzisiaj, mając trzynaście lat, byłbym bez mała bobaskiem wożonym w wózku. Ja w tym wieku byłem w 1939 roku w oddziałach paramilitarnych ochrony kolei.** [...] Gdy miałem szesnaście lat, podlegałem obowiązkowi pracy, zasuwałem pod batem 10–12 godzin. [...] jako dziewiętnastolatek, byłem redaktorem technicznym w „Odrodzeniu” [...] ¹⁶.

[...] — Przecież wie pan, że **należę do przedwcześnie postarzałego pokolenia.** Wspomniałem chyba, że **mając trzynaście lat posiadałem pistolet — straszak na amunicję flowerową, z którego można było zabić człowieka** [...] ¹⁷.

Konwicki, będąc trzynastoletnim chłopcem, został zmuszony przez „historię” do tego, aby nagle wydorosnąć, stać się mężczyzną. Musiał nie tylko chronić samego siebie przed niebezpieczeństwem płynącym ze strony rosyjskiej oraz niemieckiej, ale także spoczywała na nim odpowiedzialność za los wrogów oraz współtowarzyszy broni. Konwicki mógł decydować o życiu drugiego człowieka.

Kontrastem dla „starości” pochodzącej ze wspomnień Konwickiego jest „starość” — prawdziwa — fizjologiczna. Stała się ona niewątpliwie leitmotivem tryptyku sylwicznego, w którym pisarz w sposób bezpośredni informował czytelników o swoim „sędziwym wieku”:

[...] Żegnaj, literaturo. **Mówi do was od tej chwili starszy pan** (*Kalendarz*, s. 171) ¹⁸;

[...] Oczywiście nikt mi nie uwierzy, ale naprawdę byłem zawsze przekonany, że nigdy się nie zestarzeję, że ominie mnie starość. [...] **Lecz niestety, przyszedł wreszcie dzień, kiedy znalazł się pierwszy młodszy ode mnie.** Później takich sytuacji, pieszczochów przybywało coraz więcej i w końcu okazało się, że w każdej sytuacji, jaka by się zdarzyła, **jestem seniorem** (*Kalendarz*, s. 67);

[...] **Starzec Konwicki**, ten czarownik z Puszczy Rudnickiej [...] (*Wschody*, s. 36) ¹⁹;

[...] **Jak przysłało na prawdziwego literata w starszym wieku**, powinienem wspomnieć o swojej chorobie. Że leżę oto w swojej nędzy powalony niemocno zapaleniem gardła (*Wschody*, s. 139).

Samo deklarowanie o starczym stanie nie byłoby jednak wystarczające, dlatego też uzasadnione zdają się być wprowadzone przez Konwickiego opisy rzeczywistości uzupełniające i potwierdzające wizerunek starca. Można je podzielić na trzy grupy: 1. opisy pogarszającego się stanu zdrowia literata; 2. niełatwo przebiegającego procesu twórczego; 3. starzejącego się otoczenia Konwickiego:

¹⁶ Tamże, s. s. 236–237.

¹⁷ S. Bereś, *Pół wieku czyściśca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków 2003, s. 188.

¹⁸ T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1989, s. 171 (przy wszystkich cytatach z tej publikacji w nawiasie podaje się pierwsze słowo tytułu oraz lokalizację).

¹⁹ Tenże, *Wschody i zachody księżycy*, Warszawa 1990, s. 36 (przy wszystkich cytatach z tej publikacji w nawiasie podaje się pierwsze słowo tytułu oraz lokalizację).

1.

[...] **Budzę się umarły z podłym nastrojem nieboszczyka i z okropną męką zaczynam się reanimować** [...] (*Kalendarz*, s. 67);

[...] Jestem kompletnie **załamany**. [...] Jestem naprawdę **wykończony** (*Kalendarz*, s. 169);

[...] Najjaskrawszym **objawem takiego stanu jest niechęć**. Coraz więcej rzeczy mi się nie chce, **właściwie teraz mi się już niczego nie chce** (*Kalendarz*, s. 250).

2.

[...] **Brakuje mi również tematów oraz pomysłów literackich**. Inni mają na kopy i życia im nie starcza, żeby zrealizować wszystkie. **A ja nie znalazłem ani jednego konceptu, ani jednego pomysłu-neczku, ani cienia gagu** (*Kalendarz*, s. 225);

[...] Odrzuca mnie. **Odrzuca mnie od beletrystyki**. Z siłą silnika odrzutowego odrzuca mnie od roboty fabularnej (*Wschody*, s. 5);

[...] **Nie piszą mi się zdania**. Napotykam trudności, których nie umiem pokonać. **Dawniej tego nie znałem** (*Wschody*, s. 29);

[...] **Wiem, że pisze mi się chudo, że ciągnę taką postną watę z kłęba nadzianego na patyk, co topniała w ustach do rozmiarów niewielkiej kropli bez smaku**. Wiem, że pisze mi się dużo, ale bez zapachu, bez przypraw, bez witamin (*Wschody*, s. 205);

[...] **Zapaść**. Straszna zapaść. Okropne uczucie nicości. **Nicości ze starości**. A raczej **nicości na starość**. Wszystko, co człowiek zrobił, rozsypało się na pył, niewidoczny kurz, złe powietrze. [...] **Zapaść okrutna, jakiej jeszcze nie znałem. Ja się starzeję i moje zapaści się starzeją** (*Wschody*, s. 76);

[...] A ja chciałem tylko powiedzieć, **że niefart teraz, dzisiaj, w tej chwili, w końcówce życia**, że niefart mnie osłabia, tłumi we mnie wenę, zabija wiarę w siebie (*Nowy*, s. 58)²⁰.

3.

[...] **Oj Iwanie, Iwanie, dożyliśmy się na starość** (*Wschody*, s. 18);

[...] Z ciężkim sercem zabieram się do pisania kolejnej nikomu niepotrzebnej książki. [...] **natoczyłem do starego pióra starego atramentu**, który nie wiadomo po co **odnalazł się niedawno w rupieciach** (*Nowy*, s. 5).

I można byłoby uwierzyć w prawdziwość przedstawianego przez literata wizerunku starca, gdyby nie jedna podstawowa cecha jego sylwicznej prozy, czyli autoironiczność. Tym bardziej, że podczas rozmowy z Beresiem Konwicki zaprzeczył, że miał jakiegokolwiek problemy z pisaniem: „[...] Oooo! Byłbym tradycyjnym osłem literackim, gdybym twierdził, że męczę się przy pisaniu. Wcale się nie uskarżam! [...]”²¹.

Przywołana wypowiedź pozwala na postawienie hipotezy, że literat celowo założył maskę starca, która dała mu prawo do rozpoczęcia „literackiego oczyszczania” z kompleksów i obsesji nabytych podczas całego swojego 50-letniego życia. O sakramentalnej funkcji sylw oraz wywiadów świadczą zaś następujące wypowiedzi:

²⁰ T. Konwicki, *Nowy Świat i okolice*, Warszawa 1986, s. 58. (przy wszystkich cytatach z tej publikacji w nawiasie podaje się pierwsze słowo tytułu oraz lokalizację).

²¹ S. Bereś, *dz. cyt.*, s. 351.

[...] Prawda to jest **przedśmiertne rozgrzeszenie** [...] (*Nowy*, s. 6);

[...] Rany boskie, jak to wolno idzie. Znudziłem się kompletnie **tą jękliwą spowiedzią** (*Kalendarz*, s. 57);

[...] **W owym czasie albo może trochę później uprawiałem proceder, do którego trochę nijako mi się przyznać.** Okradałem po prostu niemieckie transporty kolejowe [...] (*Kalendarz*, s. 26).

[...] — Proszę pana, mija już ósma godzina, jak rozmawiamy, a pan ciągle mi nie dowierza i jest w stosunku do mnie podejrzliwy. **Przyznaję się jak na spowiedzi**, że zawsze tęskniłem za tajemniczością²².

Jak zaznaczył Tadeusz Sobolewski w jednym z wywiadów z Konwickim: „literaturę można porównać do spowiedzi”²³. W odniesieniu do pisarstwa autora *Kalendarza i klepsydry* przywołane porównanie nabiera dosłownego znaczenia, bowiem wyczuwalne jest w nim silne poczucie grzechu lub — jak ujął to sam Konwicky: „męka grzechem”. Wynika ona z „wniosków wyciągniętych z życiorysu” pisarza:

„[...] źródła tego poczucia winy [...] mogą wynikać z mojego rodowodu katolickiego, z tego katolicyzmu naszego kresowego, nadzwyczaj surowego i czasami antypatycznego nawet, który nas trzymał w garści przy pomocy szantażu grzechem. Żyliśmy w jakiejś obsesji lękowej”²⁴.

Proces oczyszczania, tłumaczenia z „poczucia winy” nie zawsze — raczej bardzo rzadko — prowadził do wyjawienia przez Konwickiego prawdy, męczącej wewnętrznie tajemnicy. Można odnieść wrażenie, że artyście bardziej zależało na samym procesie dochodzenia do prawdy, niż jej objawieniu swoim interlokutorom, czy czytelnikom. Zaś do „przerywania narracji” Konwicky wykorzystywał atrybut starości, jakim jest degradacja pamięci:

[...] **A jak to było naprawdę?** (*Wschody*, s. 46);

[...] **Jak to tam było pod Wilnem? Kiedy to było?** Trzydzieści siedem lat temu. **Ja już nie pamiętam.** Tak właśnie zapytano starego wiarusa napoleońskiego: jak to było w 1812 roku pod Moskwą? A on na to: **nic nie pamiętam, nic nie pamiętam. Pamiętam tylko, że było gorąco** (*Wschody*, s. 52);

[...] Ja wiem, że dla pewnych ludzi ten lipcowy długi dzień to najdłuższy dzień w ich życiu. [...] **A ja, nikczemny, ten właśnie dzień zapomniałem.** Nigdy też o nim nie wspominałem w swojej pisani-
nie. [...] Zapomniałem nasz wspaniały zryw akowski z 1944 roku, roku zniesienia okupacji niemieckiej w moim kraju rodzinnym (*Wschody*, s. 53).

Oprócz zaburzeń pamięci, starzec Konwicky cierpiał również na inne nawyki charakterystyczne dla starszych ludzi, jak na przykład niecierpliwość lub dygresyjność podczas snucia opowieści. Dzięki temu swobodnie mógł omijać tematy dla siebie nie-
wygodne, męczące, bolesne, przy jednoczesnym spełnieniu danej czytelnikom oraz

²² Tamże, s. 254.

²³ T. Sobolewski, *Jesteśmy wciąż tacy sami, [w:] Nasze historie, nasze nadzieje. Spotkania z Tadeuszem Konwickim*, P. Kaniecki, Warszawa 2013, s. 40.

²⁴ Tamże, s. 40–41.

rozmówcom obietnicy wyznania, bowiem opowieść o przeszłości, o tym, co się wydarzyło, zostaje jedynie „odroczone”²⁵.

[...] Tak mi się **nie chce tłumaczyć, tak mnie irytują te mimowolne samousprawiedliwienia** [...] (*Kalendarz*, s. 57);

[...] **Już, już. Już się zbliżam do pryszczatych oraz stalinowców.** Wiem, że to jest ponętniejsze i bardziej bulwersujące. Co tam prawić o starych dziejach, w które i tak nikt nie wierzy (*Kalendarz*, s. 53).

Oprócz pojawienia się motywu starości w kontekście sakramentu spowiedzi sędziwy wiek dał Konwickiemu także prawo do snucia osobistych rozważań nad czasem i jego wpływaniu nie tylko na ludzi, ale także na ich wytwory, na przykład literaturę. Pisarz definiował „starość” poprzez trzy zjawiska, a mianowicie: „niemożność”, „zdezaktualizowanie” oraz „zblaknięcie”.

„Niemożność” — należy identyfikować z pojawiającymi się wraz z wiekiem ograniczeniami fizycznymi, a „zblaknięcie” z zanikami pamięci. „Zdezaktualizowanie” zaś wiązało się z refleksjami starzejącego się pisarza. Prowadzone przez Konwickiego refleksje przede wszystkim dotyczyły literatury, jej recepcji, ale także minionych lat i aktualnych niegdyś problemów, które trudno zrozumieć młodszymi pokoleniom:

[...] Nie mam żadnych podstaw do przypuszczeń, że za dziesięć lat ktoś sięgnie po moją książkę [...] (*Kalendarz*, s. 5);

[...] **Gruzowisko rzeczy byłych i niebyłych. Co to kogo obchodzi. Co to mnie obchodzi** (*Kalendarz*, s. 298);

[...] **Kiedyś literatura rzeczywiście miała ogromne znaczenie**, podczas gdy dziś jest ono znacznie przesadzone. [...] Na przykład dawniej bywali ludzie, którzy czytali Trylogię przez całe życie. Dziadek mojej żony, na przykład, przeczytał ją czterdzieści razy [...] A przypomnijmy sobie „tołstojowców”! Byli pisarze, którzy stwarzali rodzaj religii, i byli ludzie, którzy stawiali się ich wyznawcami. **A dzisiaj? Jesteśmy tak dalece zalani słowami, że one nic nie znaczą**²⁶;

[...] doszedłem do wniosku, że **niemożliwe jest przekazanie klimatu myślowego, moralnego, nastroju jakiegoś czasu, jakiejś generacji.** Czas, w którym dominuje dana generacja, ma swoją nerwicę, swoją psychozę, swój sposób patrzenia, oceniania, zachowywania się²⁷;

[...] **Utwór jest gorący, bulwersujący, dotyka wszystkich. Potem zmieniają się okoliczności cywilizacyjne i psychiczne, nadchodzi nerwica innego pokolenia i to przestaje być żywe**, przestaje przemawiać. Nie wiadomo, czy kiedyś zmartwychwstanie [...] ²⁸;

[...] A ja piłuję tę **trefną książkę, która w tym momencie rodzenia się już jest martwa.** Jeśli zdołamy uzyskać wolność, nikt nie zechce wracać pamięcią do złych i kiepskich lat [...] (*Wschody*, s. 210).

²⁵ P. Potasińska, *Przekłamanie w autobiografii. „Prawdziwe zmyślenie” i „łże-dziennik”* (Hłasko i Konwicki), [w:] *Strony autobiografizmu*, red. M. Pieczara, R. Słodczyk, A. Wasilewska, Warszawa 2012, s. 138–145.

²⁶ S. Bereś, *dz. cyt.*, s. 329.

²⁷ K. Bielas, J. Szczerba, *dz. cyt. wickim*, s. 21.

²⁸ Tamże, s. 147–148.

Należy jednak zaznaczyć, że pomimo minoderyjnie prowadzonej gry z czytelnikami oraz swoimi rozmówcami Tadeusz Konwicki faktycznie podlegał procesowi starzenia. Mający 88 lat artysta ujrzał jednak w tym procesie pretekst do „spowiedzi” oraz sposób na odejście ze sceny artystycznej. Zaobserwowana na sobie przemijalność oraz faktycznie dotykające go problemy z pamięcią wpłynęły na wybór formy wypowiedzi literackiej, czyli sylwy współczesnej.

Wystarczy zapoznać się z ogólną definicją sylwy²⁹, aby zrozumieć, że jej silne dążenie do fragmentaryczności pozwalało Konwickiemu na burzenie porządku linearnego w prowadzonych przez siebie narracjach. Było to ogromnym ułatwieniem dla pisarza, który wyjawiał w jednym z wywiadów, że:

[...] Po prostu **nie panuję już nad całością** tak, jak kiedyś panowałem. Do mojej prozy wkradają się pewne nieprecyzyjności, które już toleruję. **Brak konsekwencji zaczyna być wynikiem erozji pamięci, a nie wyłącznie artystycznego zamiaru. I dlatego usiłuję tę erozję wykorzystać jako artystyczną metodę**³⁰.

Konwicki już w 1976 roku zaczął zdawać sobie sprawę, że przemija. Regularnie odnotowywane obserwacje na ten temat w „łże-dziennikach” doprowadziły go do pełnych, starczej goryczy stwierdzeń:

[...] Coraz częściej moi przyjaciele chodzą do szpitala. **Coraz częściej moi przyjaciele nie wracają ze szpitala** [...] (*Kalendarz*, s. 98);

[...] Być. Być obecnym. Być na wierzchu. **Ale przecież my już przeszliśmy do historii. Przeminieliśmy razem z naszym czasem, przez ten czas ulepieni, uformowani i skamieniaли**. Zamilczcie więc z honorem, chociaż dzisiaj już nikt nie pamięta, co to honor [...] (*Wschody*, s. 444);

[...] od jakiegoś czasu jestem w głębokiej zapaści, w okropnym dole. **Nie chce mi się żyć. Nie chce mi się nic robić**. I piszę dosyć nerwowo, bo **ciagle mi się wydaje, że ginę**. [...] Po prostu **czuję, że przepadam**. Jakies dziwne myśli: Po co? Dlaczego? Komu? [...] Wie pan, to jest taki niesympatyczny rys, który pojawia się wraz z wiekiem. Coraz częściej łapię się na tym, że **zrędzę**³¹;

[...] Gdy się teraz sobie przyglądam, to myślę, że moja wewnętrzna wyporność, **moja wewnętrzna potencia były zaprogramowane na — założmy — jakieś sześćdziesiąt lat. Na tyle to obliczam**. A tu natura zrobiła sobie żarcik towarzyski; biologicznie dała mi szansę na dłuższe życie. [...] żyję dalej. W związku z tym wyłażą wszystkie niedogodności podeszłego wieku³².

Tadeusz Konwicki milczał przez dziewiętnaście lat, tyle samo czasu zajął mu sam proces odchodzenia ze sceny artystycznej, który sfinalizowała wydana w 1995 roku,

²⁹ Sylwy współczesne to dzieła: „[...] nie respektujące jednolitych zasad gatunkowych, odwołujące się do różnorodnych wzorów, łączące elementy wywodzące się z różnych gatunków i tradycji literackiej, na przykład dziennika intymnego i narracji powieściowej poezji i prozy, eseju, monologu wewnętrznego. [...] choć fragmentaryczne w konstrukcji, stanowią kompozycyjną całość [...]”. (R. Nycz, *Sylwa współczesna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 545).

³⁰ S. Bereś, *dz. cyt.*, s. 212.

³¹ Tamże, s. 360–361.

³² K. Bielas, J. Szerba, *dz. cyt.*, s. 232.

dążąca do formy aforystycznej sylwa *Pamflet na siebie*. Milknięcie znalazło więc i swoje odzwierciedlenie w sposobie konstrukcji utworu.

Prześledzenie leitmotivu starości w sylwach i autokomentarzach Konwickiego pozwala wysnuć wniosek, że artysta zatoczył w swoim życiu koło, powrócił do punktu wyjścia, bowiem za młodu przywdziewał kostium starca, a na starość sięgnął po literacką maskę. Doskonałą puentą spostrzeżeń są słowa samego pisarza, według którego „starość to negatyw dzieciństwa”.

Katarzyna Ossowska

OLD AGE, COMMONLY VIEWED AS “INABILITY, REGRESS, FADEDNESS”,
APPEARS AS A LEITMOTIV IN SYLVA’S³³ TRIPTYCH
AND TADEUSZ KONWICKI’S AUTO COMMENTS

Summary

Whole Tadeusz Konwicki’s works have been strongly influenced by his own personal experiences. In his work *Kalendarz i klepsydra* one can find the same motives, situations, figures and descriptions of nature. However, one of the most repetitive leitmotive’s in his prose is ageing. In a very surprising way because of the fact that at the same time it is unpredictable and ironic, the author presents this topic in his autobiographical prose — that is in sylva’s triptych consisted of *Kalendarz i klepsydra*, *Wschody i zachody księżycy* and *Nowy Świat i okolice*. It is quite an extraordinary situation taking into consideration the fact that during the publication of the first sylva Konwicki is fifty years old — is it the age when human starts thinking about death. That question will probably be left with no answer.

It is highly likely that such way of thinking about death and ageing appeared in his works because of the intensity of the experience he had gained before throughout his half of a century life. Maybe it is some kind of trick to achieve the advantage over the dialogue between an intelligent reader and himself as an author.

Ageing in Konwicki’s works is multidimensional — it does not refer only to the physical ageing but also to the process of literary creation. Therefore the main purpose of this article is to collect, describe and categorise the most important topics and motives when Konwicki pretended to be old man.

Słowa kluczowe: Tadeusz Konwicki, starość, sylwa, dezaktualizacja

Keywords: old age, silva, regress

³³ *Silva rerum* (from Latin *silva rerum* — forest of things), polonized sylwa.

KAMIL DŹWINEL*
Uniwersytet Mikołaja Kopernika

„W MŁODOŚCI BYŁEM TEZEUSEM”. PERSPEKTYWA SENILNA W TWÓRCZOŚCI JACKA KACZMARSKIEGO

Zbiór, na który składają się pieśni Jacka Kaczmarskiego, można określić przede wszystkim jako politematyczny. Pojawiają się w nim wątki najróżniejsze, co przypomina o szerokim horyzoncie zainteresowań autora słynnej *Zbroi*. Liryczne bogactwo dotyczy zarówno tematów, relacji intertekstualnych, głębokiego osadzenia w kulturze, jak i formy poetyckiej, precyzyjnej dbałości o słowo, które w artystycznym projekcie piosenki literackiej, jaką zaproponował Kaczmarski, odgrywa rolę zdecydowanie pierwszoplanową. Dlatego też Krzysztofowi Gajdzie, pierwszemu monografście tej twórczości, zależało na odparciu ewentualnych zarzutów o literaturoznawczą lekturę samych tekstów piosenkowych, a więc oderwanych od warstwy muzycznej oraz wokalo-instrumentalnej. Badacz tłumaczy swą optykę między innymi tak:

Jacek Kaczmarski z wielką swobodą porusza się po świecie literatury i sztuki. Jego piosenki świadczą o autentycznej erudycji, która pozwala uruchamiać rozmaite konteksty kulturowe i uzyskiwać zaskakujące czasem efekty poetyckie. [...] Język poetycki autora *Kanapki z człowiekiem* jest bogaty w porównaniu z innymi dokonaniem gatunkowymi i nierzadko daje podstawy do analizy tekstu w oderwaniu od muzyki¹.

Także rozważanie poszczególnych tematów rozwijanych w całej twórczości Kaczmarskiego wydatnie pokazuje spójność poetycką tego tekstowego uniwersum. Nierzadko więc powracają pewne wątki, ukazują się tu i ówdzie wyraziste miejsca wspólne. Trudno w tym momencie wskazać kompletny katalog takiego świata pieśni², jednak nadrzędną cechą uwidaczniającą się w poetyckiej propozycji autora *Źródła* okazuje się wieloaspektowość. Ten sam temat jest nierzadko oświetlany z odmiennych per-

* Kamil Dźwinel — (rocznik 1988) doktorant w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, laureat Nagrody „Archiwum Emigracji” za pracę magisterską. Zajmuje się problematyką twórczości bardowskiej oraz związkami literatury i muzyki. Przygotowuje rozprawę poświęconą poetyce oraz nurtom pieśni literackiej, skupiając swoje badania nad lirycznym prymatem tekstu pieśniowego. Interesuje się ponadto kulturą czeską oraz współczesną poezją i dramatem polskim. Publikował między innymi w „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstualiach” oraz „Ruchu Literackim”.

¹ K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, nowe wydanie, popr. i poszerz., Poznań 2013, s. 21.

² Jeden z badaczy podjął tego typu próbę, jednak liczba uproszczeń, aberracji i niejasności interpretacyjnych prowadzonego przezeń wywodu podważa zasadność traktowania jego rozważań jako dobrego punktu wyjścia, zob. P. Wiroński, *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Kraków 2011.

spektyw, co wiąże się natomiast z często występującą w tych tekstach liryką roli, czyli — najprościej rzecz ujmując — wcielaniem się zarówno w zwykłe, bezimienne postaci (emeryta, podróżnego, dziecka i tak dalej), jak i jednostki wybitne, które znalazły swe miejsce w historii lub kulturze (Andrieja Rublowa, Władimira Wysockiego, Stańczyka i wielu innych). Na potrzeby obecnego studium za punkt wyjścia wystarczy przyjąć dwie nadrzędne cechy pieśni Kaczmarekiego: jej tekstualny wymiar — prymat semantyki poetyckiej i lirycznych środków wyrazu — oraz bogactwo, wobec którego stajemy, zagłębiając się w skonstruowany przez barda, niezwykle złożony świat. Uwidacznia się w nim zresztą wielość perspektyw nadawczych i myślowych sprzyjająca poszukiwaniu prawdy artystycznej, ale przede wszystkim tej egzystencjalnej, jednostkowej. Prawdy o człowieku i jego świecie, w swej różnorodności czerpiącej z doznań uniwersalnych, czasem skrytych pod maską zniechęconego Stańczyka, a czasem — przerażonego przedszkolaka.

Główny przedmiot badawczego zainteresowania stanowi tu wątek starości w twórczości Jacka Kaczmarekiego obecny od jej początków (*Starzy ludzie w autobusie* z debiutanckiego programu *Mury*) aż do końca (pomieszczone w tomie *Tunel* wiersze *Starość Tezeusza* czy *Stary poeta drzemie*). Zostaną więc omówione te utwory, w których perspektywa komunikacyjna aktualizuje się w podmiocie doświadczonym starością (pierwszoosobowym, jak w *Starości Tezeusza*, lub zbiorowym, jak w *Starych ludziach w autobusie* lub *Portrecie zbiorowym we wnętrzu — Dom Opieki*). Co znamienne, niezwykle często jest to podmiot-artysta (*Ostatnie dni Norwida*, *Starość Owidiusza* czy *Stary Michał Anioł i Pieta Rondanini*) — z uwagi na to wiersze tego typu zostaną omówione najszerszej. Wreszcie ostatnim wyraźnym podzbiorem w nurcie utworów na temat sędziwego wieku są te teksty, w których świat starego człowieka stanowi przedmiot refleksji (np. *Dęby*).

Pośród wierszy dotyczących starości wyróżnia się w dorobku Kaczmarekiego grupa tekstów, w których mowa o schyłku życia rozmaitych artystów. W cyklu *Kosmopolak*³ sąsiadują z sobą trzy utwory z tym związane: *Ostatnie dni Norwida*, *Starość Owidiusza* oraz *Witkacy do kraju wraca*⁴. W pierwszym z nich nadawca liryczny jest kreowany

³ Sam Kaczmareki unikał określenia m.in. *Kosmopolaka* mianem programu, czyli spójnego, lecz wieloperspektywicznego cyklu tematycznego, którego bodaj najwyraźniejszymi reprezentacjami są *Raj*, *Muzeum*, *Sarmatia* czy *Wojna postu z karnawalem*. Zob. K. Nowak, *Od redaktora wydań zbiorowych poezji Jacka Kaczmarekiego*, [w:] J. Kaczmareki, *Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 26–27.

⁴ W ten mikrocykl wpisuje się również utwór *Ambasadorowie*, odróżniający się jedynie perspektywą: mamy w nim do czynienia już nie z pierwszoosobową narracją, a z opisem, i to ekfrastycznym, odwołującym się do obrazu Hansa Holbeina młodszego. Jako ciekawy kontrapunkt prezentuje się — w kontekście podejmowanych w przedłożonym szkicu rozważań — komentarz interpretacyjny do tego płótna: „cała promieniująca z obrazu moc i potęga okazuje się być nie tryumfem Cyfry i Liter, a chwilowym kaprysem Losu. Potężni francuscy dyplomaci okazali się bezbronni wobec przemijania, a jednocześnie nie pamiętały o nich nikt, oprócz specjalistów, gdyby nie to, że stali się tłem dla niepozornej, amorficznej czaszki” (I. Grabska, *Jack Kaczmareki — „Ambasadorowie”*, [w:] I. Grabska, D. Wasilewska, *Lekcja historii Jacka Kaczmarekiego. Obraz / wiersz / komentarz*, Warszawa 2012, s. 29).

na autora *Promethidiona* (*notabene* do tego właśnie tekstu odnosi się incipit *Ostatnich dni*)⁵, przedostatnia strofa przynosi zaś obraz samotnej starości Cypriana Norwida:

Ręce grabieją, wino całkiem kwaśne,
Na rękawiczki braknie mi pieniędzy
I myśl zmarznięta nie chce płynąć prędzej,
A przecież przez nią i to dla niej właśnie
Umieram w nędzy⁶.

Artysta nie miał do nikogo pretensji, wiedział, że jego starcza nędza to konsekwencja oddania poetyckiemu słowu. Kaczmarek pragnął podkreślić Norwidowską samoświadomość, pozwalając staremu, schorowanemu poecie na skonstatowanie własnej niemocy, słabości swojej kondycji. Pokazał go w chwili, kiedy zmęczone ciało synchronizowało się także ze spowolnieniem, zgrabieniem myśli jak rąk na mrozie⁷. Sugestia godzenia się z własną niemocą pod koniec życia pojawiła się również w *Starości Owidiusza*:

Stoją nade mną tubylcy pachnący czosnkiem i czuję,
Jak zmieniam się w list do Stolicy, który nikogo nie wzrusza.
Kiedyś tu będzie Rumunia, Morze — już Czarne — faluje
I głębi pieśni się staje ciało i świat Owidiusza.

(*Starość Owidiusza*, s. 283)

Stary Owidiusz wygnany na obce ziemie, odłączony od ukochanych kolumn swego Rzymu, próbował zrozumieć własną sytuację, pragnął znaleźć coś nieprzemijalnego — i okazało się, że bycie głębi pieśni, podłożem, początkiem, prawodawcą tradycji jest czymś trwalszym, wykraczającym poza materialność i okolicznościowość bycia. Tak jak stary Norwid rozumiał, że zostawił po sobie poetycką myśl, tak też zbliżający się do swego kresu Owidiusz widział, jak „Geometria pamięci przodków wyzbyta brzydoty” (*Starość Owidiusza*, s. 283) obejmowała również jego życie i dzieło. Pod piórem Kaczmareka to wyznanie ma charakter niezwykle prywatny, należy przeto pamiętać, że oba utwory powstały na emigracji, wyrastają więc z doświadczeń bliskich zarówno autorowi *Fortepianu Szopena*, jak i twórcy *Tristiów*. Starzy artyści, nie tylko wiekiem, ale i doświadczeniem — zatem dotyczy ta uwaga również Witkacego (*Witkacy do kraju wraca*) — rozważali w obliczu osłabienia ciała, uwiadu myśli czy po prostu śmierci (autor *Narkotyków* mówi przecież w wierszu Kaczmareka *post mortem*) nie

⁵ Zob. szerzej M. Margiel, „Piękno jest na to żeby zachwycalo” („Ostatnie dni Norwida” Jacka Kaczmareka), [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy — dzieła — czytelnicy*, cz. 2, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2007.

⁶ J. Kaczmarek, *Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 281. Dalsze cytaty z wierszy Kaczmareka będą lokalizowane za tym wydaniem poprzez podanie tytułu wiersza i numeru strony.

⁷ Zob. kontekstowo artykuł Anity Jarzyny, *O lekturze koniecznej. Starość Cypriana Kamila Norwida w późnej poezji współczesnej*, [w:] *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008, s. 141–152.

tylę nawet wartość swego dorobku, ile w ogóle wartość sztuki, sens poświęcania się czemuś tak niepewnemu — trwałemu i ulotnemu zarazem. Zresztą już sam wybór intertekstualny, sam fakt sięgnięcia po biografie twórcze innych artystów świadczy o uniwersalności praw rządzących światem. Gdy Kaczmarek poszukiwał odpowiedzi na pytania nie tylko o sens sztuki, ale również o sens starości — sięgał w głąb kultury, w której odnajdywał podstawy własnej ich wykładni. „Z Ariadny powstaje pajak” (s. 282) — jest tak, jak w *Starości Owidiusza*, gdzie istota tworzenia to powracanie do źródeł i pierwocin. Pieśniowa hermeneutyka, jaką uprawiał autor *Mimochodem*, należy bez wątpienia do wyrafinowanych, epistemologiczno-poetyckich poszukiwań na miarę tych, prowadzonych przez Zbigniewa Herberta — poetę, który był dla Kaczmareka niezwykle ważny, inspirował go, a nawet stał się bohaterem kilku jego utworów⁸.

Już krzepnący w „list do Stolicy” Owidiusz czy wynędziały na paryskim bruku Norwid — sygnalizowali, pod piórem Kaczmareka, swe wątpliwości wobec statusu sztuki i jej niezłomnego uprawiania. Kolejny bohater wiersza o schyłku życia artysty — Michał Anioł, będący zarazem podmiotem lirycznym (jak widać w podanych przykładach, to częsta strategia nadawcza stosowana przez barda) — również nie szczędził słów swoistej autokrytyki:

Nie dźwigniesz Matko swego Syna
Ja nie oddzielę Go od skały
Już nie mam zresztą dłut
(*Stary Michał Anioł i Pieta Rondanini*, s. 752)

W kontekście przywołanego wiersza Olga Kaczmarek zauważyła: „prawdopodobnie niedokończona rzeźba starego mistrza odczytana zostaje jako porażka, dowód kapitulacji i niemocy twórczej”⁹, dalej natomiast zrekonstruowała badaczka wyłożoną w tym wierszu koncepcję twórczości, zasadzającą się na rozumieniu sztuki jako nośnika artykulacji niewyraźnego, jako narzędzia, które umożliwia głębinowe poszukiwanie sensu i jego (nawet tak szczątkowej, jak niewykuta do końca pieta) reprezentacji, w tym wypadku poetyckiej (choć konteksty syntezy sztuk, ekfrastyczności, transpozycji nie pozostają tutaj bez znaczenia). Starość artysty może więc stanowić ten okres, w którym wypowiada on swoje właściwe *credo*. W wypadku Michała Anioła okazało się ono o tyle wyjątkowe, że sprowadziło się do w-rzeźbionego, włożonego w usta Chrystusa rozpaczliwego pytania: „Po co? Po co? / Po co lepiłem lalki skoro / W ziemię

⁸ Na wirtualny cykl herbertowski składają się trzy wiersze Kaczmareka: *Zbigniewowi Herbertowi, Kwestia odwagi* oraz *Tren spadkobierców*. Ważny kontekst stanowią także teksty autora *Pana Cogito* wykonywane przez trio Kaczmarek, Gintrowski, Łapiński w programie *Raj: Sprawozdanie z raj, Przeglądanie anioła i U wrót doliny*, są bowiem wyborem znaczącym, szczególnie, że dotyczą Herbertowskiego rozumienia zaświatów. Wątek ten należy bez wątpienia zdecydowanie włączyć do ewentualnej refleksji nad Herbertem Kaczmarekiem.

⁹ O. Kaczmarek, *Sens życia w prostym symbolu? Koncepcja sztuki w wybranych ekfrazach Jacka Kaczmareka*, [w:] *Zanurzeni w historii — zanurzeni w kulturze. Jacek Kaczmarek*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2009, s. 100 i n.

zamieniam się?” (*Stary Michał Anioł i Pieta Rondanini*, s. 752). Kaczmarek pokazuje więc już w swoich wczesnych dokonaniach (wiersz o genialnym rzeźbiarzu pochodzi z 1979 roku), że w obliczu śmierci nie ma łatwych odpowiedzi, zostają natomiast nierozstrzygalniki, wątpliwości, wyrzuty sumienia, niepewność i przytłaczające jak ciężar Chrystusowej piety pytanie, czy raczej wołanie o sens — wołanie, którego młodość chyba jeszcze często nie zna.

Po raz kolejny powrócił Kaczmarek do perspektywy podmiotu-artysty w *Sądzie nad Goyą*, w którym:

Głuchy zdycha mało godnie;
Stęka, skarży się i gdera,
Cuchnie jakby robił w spodnie;
Bałwierz żyłę mu otwiera.
[...]
Ze starości Głuchy zdycha,
Osiemdziesiąt lat żył Głuchy.
(*Sąd nad Goyą*, s. 652)

— niemoc Francisca Goi podkreślana jest nieustannie. Głuchota, która w połowie życia zamknęła jego wizyjny, mroczny umysł na świat dźwięków, została wyniesiona do rangi „pasa ochronnego”:

Szatan się ze śmiechu trzęsie,
Zapluwają się staruchy;
Goya myśli — miałem szczęście,
Żem i żył i umarł — głuchy.
(*Sąd nad Goyą*, s. 653)

Autor *Mai nagiej* niejednokrotnie malował postaci zgarbionych, starych ludzi, odpychających swą fizycznością, natomiast w ujęciu Kaczmareckiego sam przynależał do tego świata: naturalistycznego, dotkliwego, odpychającego, ułomnego — ludzkiego. Goya zafascynowany makabrą i obrzydliwością okazał się artystą wzniosłym, zbliżającym się w swoim asocjacyjnym, groteskowym panoptikum osobliwości i codzienności, jaki stanowi jego malarstwo, do tajemnic ukrytych w doczesnym świecie. Wykraczał zresztą dalej, ku „Bogu—sadyście” (*Sąd nad Goyą*, s. 652) i ku trzęsącemu się ze śmiechu Szatanowi (tamże, s. 653).

Jednak nie tylko mroczne wizje starości można znaleźć w pieśniach Kaczmareckiego. Zdarzają się bowiem i takie, w których po dobrze przeżytym żywocie (a znaczy to: żywocie refleksyjnym, spędzonym jednocześnie w ciągłym, niejako młodzieńczym otwarciu na świat) następował schyłek niebędący ciężarem — jak w *Janie Kochanowskim*:

Kto i bawić się umiał i nie bał się myśleć,
Temu starość niestraszna pod lipowym liściem.
Miło dumać wśród brzęku pszczoł nad bytowaniem —
Czy się zboża wykłosa, a czy kuśka stanie!

Czy w powszechnej niezgodzie kraj się znów pograży,
Czy się księgę ostatnią w druku ujrzeć zdąży,
Która gwiazda na niebie moja — ta co spada,
Czy ta nad widnokregiem, co jutrenką włada?

Tyłu bliskich i dalekich dzień po dniu odchodzi
A ja żyję w lat bogactwie, co mi schyłek słodzi...
(*Jan Kochanowski*, s. 491)

Niezależnie od tego czy starość artysty to czas utyskiwań i lęków, czy afirmacji i radości — pozostaje ten etap życia czasem wspomnień i rozliczeń z przeszłością. Kochanowski — po raz kolejny użył Kaczmarzki nadawczej kliszy wcielenia się w daną postać (kontaminując ironicznie lirykę maski i roli) — wspomniął bogactwo minionych lat, wpisując się jednak w perspektywę nienasycenia („rozkoszy nienasyceń”) urokami życia, oddalił przy tym jego mroki. Wyznał przecież: „Im mniej cię co dzień, miodzie — / Tym mi smakujesz słodziej” (*Jan Kochanowski*, s. 491). Autorowi *Naszej klasy* udało się w *Janie Kochanowskim* uzyskać efekt kolistości. W kolejnych strofach poznajemy tego ojca poetów, jego ciekawą biografię, sposób myślenia o świecie, by na końcu uzyskać coś w rodzaju programu pozytywnego, zachwycenia życiem, euforii bytowania, które *summa summarum* okazało się podróżą przez piękno i dobro. Pocho-dzący z tego samego okresu utwór *Zbigniewowi Herbertowi* (oba teksty włączył bard jako epilogi do programu *Wojna postu z karnawalem*) otwiera fraza:

Oto oswajam śmierć — szlifuję soczewkę pamięci
(*Zbigniewowi Herbertowi*, s. 492).

Perspektywa życia jako oswajania śmierci okazała się obu poetom wspólna, pomimo wszelkich różnic wpisanych w te dwa wielkie, ważne projekty liryczne. Niejako pomiędzy Kochanowskim a Herbertem pomieściło się nieprzebrane bogactwo życia, które w obliczu śmierci pozwalało „ubytawiać” niebyt, przy łożu śmierci pozostawić otwartą księgę wierszy. Wiekowy artysta zostawił po sobie tylko tyle i aż tyle. Bywa i tak, jak w późnym wierszu Kaczmarzkiego *Stary poeta drzemie*:

Bo tylko Młodość wieszczy, bezwzględnie natchniona;
z wiekiem się uczłowicza, człowieczając — kona.

Wszelka wiedza w opadłej powiece zamknięta;
Ten o oczach zamkniętych już wie, bo pamięta.

I ten tylko, co oczy na chwilę otworzy —
z tej pamięci niekiedy coś, być może, stworzy...
(*Stary poeta drzemie*, s. 1115)

Schyłek życia artysty nie oznaczał schyłku twórczej aktywności. Choć przesunęła się ona w odmienne rejestry, to nie była już tak skora do natchnionych wieszczów

i zbliżyła się raczej ku ściszonym przepowiedniom¹⁰. I tym razem pokazał Kaczmarek procesualność ludzkiego istnienia, w przypadku artysty zwielokrotnioną chwilami twórczych przebudzeń.

Prócz perspektywy wiążącej się ze starością artysty można odnaleźć w dorobku autora *Obławy* także utwory operujące poetyką podmiotu zbiorowego, dzięki któremu senilny głos zyskuje na wyrazistości. *Starzy ludzie w autobusie* to ironiczny manifest przeciw bezsilności. Tytułowi bohaterowie dali upust swoim emocjom towarzyszącym wykluczeniu przez wzgląd na swe starcze słabości. Co najważniejsze, mimo wyraźnej przewagi witalnej, jaką miał nad nimi „chór pasażerów” — potrafiący słabych starców jedynie „dobrośliwie” karcieć (93) — śpiewają oni swoją pieśń bezsilności, pieśń rezygnacji. Okazała się ona uderzającym świadectwem, poetyckim reportażem o odrzuceniu, wyobcowaniu, przymusowej alienacji. Tajemniczy, onnipotentny kierowca autobusu oraz pasażerowie o obcych plecach, bez twarzy, autobus jako komunikacyjna klatka ciszy — sprawiali, że wiersz ten można traktować jako postróżewiczowskie echo *Listu do ludożerców*. Wyraźnie skonstatował tu Kaczmarek XX-wieczne zamknięcie na dialog:

Ze skargą do kierowcy znów
Aż ktoś nie przerwie narzekania
Napis wskazując nam bez słów
Że z Nim rozmawiać się zabrania!

Lub pasażerów chór nas zdławi
I dobrośliwie skarci nas
Dwie możliwości nam zostawi:
Pętlę — lub do zajezdni zjazd!
(*Starzy ludzie w autobusie*, s. 93)

Jeszcze wyraźniej zaś wyartykułował autor, wykorzystując polisemiczność wyrazów, tę tragiczną „bezalternatywną alternatywę”, w której pozostały pętla (także: sznura) lub zajezdnia. Ironia tego wiersza zasadza się jednak na tym, że starzy ludzie wybrali drogę trzecią — próbę przełamania tej patowej sytuacji przez nazwanie swoich problemów, przez przedstawienie trudnej sytuacji zdławienia. Pokazane w utworze senilne ograniczenia — brak sił fizycznych, wiążąca się z tym ogólna słabość, powolność — umożliwiły Kaczmarekowi skonstruowanie grupy słabych, po których stronie mamy szansę stanąć. Wysłuchanie tej historii ma otworzyć na problematykę znacznie szerszą, aniżeli tylko szacunek należny seniorom i pokazać, że tam, gdzie nie opowiadamy się po stronie słabszych, poniżonych, wykluczonych i zapomnianych, pozostało smutne piekło ludzkiego zubożnienia, niepamięci, samotności czy bezsilności. Starość posłużyła tu więc za *entourage*, za ośrodek metafory życia w trudnych (politycznie, egzystencjalnie...) czasach, przypominając jednocześnie o swej własnej godności.

¹⁰ Warto pamiętać w tym miejscu również o dwóch innych wierszach Kaczmarek: *Błędy wróżbitów* oraz *Starzejesz się, stary*.

Analogicznie ujęty problem pojawił się w utworze Kaczmareckiego *Portret zbiorowy we wnętrzu — Dom Opieki*, będącym zarazem ekfrazą obrazu Fransa Halsa, gdzie „poeta oddał głos Halsowi jako przedstawicielowi podopiecznych domu”¹¹:

Surowo na nas patrzą szafarki dni ostatnich
W milczeniu oskarżają, żeśmy się zestarzelili.
Zmieniają prześcieradła — wyrodne nasze matki
Nienawidzące dzieci w wykrochmalonej bieli
Jak one — pomarszczonych na tle poduszek gładkim.
(*Portret zbiorowy we wnętrzu — Dom Opieki*, s. 481)

Tutaj również pojawiły się — podane ironicznie — utyskiwania na starość. Opiekunki, „wyrodne matki”, z najsurowszą dyscypliną, a jednocześnie z ogromną niechęcią pilnowały grupy schorowanych starców. „Przynoszą nam posiłek, jak dar na zmarnowanie” — narzekali ci, jak sami siebie określali (przypomnijmy, w ujęciu Kaczmareckiego utyskiwali ustami Halsa), „pensjonariusze łaski”, *de facto* zniewoleni w groteskowym świecie Domu Opieki, gdzie są ciężarem dla innych, wyrażając jednocześnie niezbywalną, biologiczną wolę życia. Ponownie pojawiły się naturalistyczne obrazy powiązane ze starością, z których bodaj najwyrazistszym był ten, gdzie mowa o płynięciu „krypą pryczy po swym przedśmiertnym pocie” (*Portret zbiorowy we wnętrzu — Dom Opieki*, s. 481). Bohaterowie tego wiersza próbowali zrationalizować zaistniałą sytuację w następujący sposób:

Kapłanki dyscypliny bez odstępstw, bez wyjątków
Pilnują nas bez przerwy żółtymi powiekami,
Byśmy — nieobliczalni, skąpani jak we wrzątku,
Znów — życiem nienażarci — nie stali się chłopcami
I świata nie zaczęli urządzać od początku.
(*Portret zbiorowy we wnętrzu — Dom Opieki*, s. 481)

To przytłoczenie niechęcią i obojętnością „kapłanek dyscypliny” miało na celu zniwelowanie ostatniego już być może z aktów buntu, jaki przyszło podjąć starcom, tym śmiesznym i wielkim jednocześnie, przedśmiertnym figurom. Buntu wobec przemijania. Pensjonariusze z omawianej ekfrazy wpisywali zarazem swój świat, szczególnie u jego kresu, w pragnienie, które zostało doskonale zaforyzowane w innej pieśni Kaczmareckiego, *Nadzieja śmiełowska*: „Że młodość w życiu się nie rozmyje” (s. 602). W utworach autora *Mimochodem* starość to ostatni człon długiej definicji ludzkiego życia, przygotowywanej w procesie samopoznawania, mieszczącej w sobie fizyczny strach umierania i metafizyczną nadzieję sensu. Nastąpiła więc późna przemiana niewinności w doświadczenie; w tym właśnie miejscu rozegrało się właściwe, konieczne napięcie starości i młodości.

¹¹ I. Grabska, *Jacek Kaczmarecki — „Portret zbiorowy we wnętrzu — Dom Opieki”*, [w:] I. Grabska, D. Wasilewska, dz. cyt., s. 37.

Specyficzne rozjaśnienie wizji sędziwego wieku w poezji Kaczmarskiego przynosi wiersz *Dęby*, dedykowany dziadkom artysty, Felicji i Stanisławowi Trojanowskim. Poza wszelkimi zmartwieniami wokół nieprzemijalności sztuki, obecnymi w omówionych utworach pisanych z senilnej perspektywy artystów, czy egzystencjalnymi wątpliwościami, rodzącymi się na przedprożu śmierci — pozostało zwyczajne życie, które nie musi przysparzać jedynie dyskomfortu:

Pośród nas żyją ci, co przeżyli
Choć przeżyć przecież nie mieli prawa
I jeszcze cieszą się z każdej chwili
Którą ich los im zostawia

Żyją wyrokom wieku na przekór
Wiekowi, co siejąc śmierć — sam umiera
Rano po mleko drepczą do sklepu
I sadzą dęby na skwerach

Prawem kaduka, w drodze wyjątku
Niepowtarzalni jak starodruki
Żyją co dzień, dzień w dzień — od początku
I troszczą się o prawniki

(*Dęby*, s. 633)

Słusznie zalicza się *Dęby* do grupy piosenek „poruszających problem roczników, które przeżyły wojnę”¹². Zresztą mowa w tym utworze o tych, którzy nie pysznili się faktem ocalenia. Pomimo doznanych i widzianych okrucieństw byli oni pogodzeni ze światem, wyciszeni, wyraziście określani: „— Jesteśmy częścią kosmosu!”. To inna wizja starości, niż ta, jaką obserwowaliśmy w omówionych dotychczas tekstach. Walo-ryzuje się tu spokój, mądrość, która pozwala na wzniesienie się ponad hałas codzienności i szum historii, a zarazem nieugięte partycypowanie w świecie poprzez dbałość o budujące go szczegóły. „Popiół we włosach” — metonimia siwizny, opierająca się jednocześnie na przywołaniu kontekstu prochów ludzi spalonych w obozach koncentracyjnych — oprószyła głowy mądrych starców, trwałych tak, jak wieczne dęby, które sami sadzili na skwerach, wznosząc nienapuszone pomniki własnego doświadczenia.

Wypadnie skończyć ten przegląd spojrzeniem na jeden z ostatnich tekstów poety — *Starość Tezeusza* z tomu *Tuneł*:

W młodości byłem Tezeuszem,
A dzisiaj jestem Minotaurem.
Po mrocznym labiryncie kluczę
Nie mogąc liczyć na Ariadnę.
(*Starość Tezeusza*, s. 1107)

¹² B. Krupa, *Druga wojna światowa w piosenkach Jacka Kaczmarskiego*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarek wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, [Warszawa] 2010, s. 165.

Po raz kolejny powrócił wątek przechodniości w czasie, dynamicznej przemiany człowieka — w tym wypadku z nieugiętego herosa w napiętnowanego potwora. Mówił Tezeusz–Minotaur: „W młodości byłem bohaterem, / Dziś jestem więźniem ciemnej sławy”, poddając się „pokornemu oczekiwaniu na mordercę”, którym mogą okazać się czas, tłum, sprytniejszy Tezeusz, brutalniejszy Minotaur — to bez różnicy, stary, stający się potworem heros nie liczy na odkupienie. Zaczął widzieć oczami Minotaura, przeistoczył się w swoją ofiarę, utracił własną postać, a razem z nią opuściła go nadzieja, jak Ariadna, na którą nie mógł już liczyć. Widać tu, że ilekroć Kaczmarek dotykał problemu starości, nie chodziło mu jedynie o schyłek życia, ale właśnie o kwestie doświadczenia, poszukiwania sensu w obliczu śmierci, dojrzałości do tego, by przyznać się przed samym sobą do własnych ułomności. Zarazem jednak sędziwy człowiek to w ujęciu Kaczmarek ktoś więcej niż źródło metafory czy bohater liryczny.

Poeta, któremu nie było dane dożyć starości Owidiusza, doświadczył u schyłku swego życia starości Tezeusza. W rekonstrukcji pełnej skali owego przeistoczenia wydawnie pomagają refleksja nad wspomnianymi tutaj tekstami.

Kamil Dźwiniel

“I WAS THESEUS IN MY YOUTH”. THE PERSPECTIVE OF SENILITY IN THE ARTISTIC OUTPUT OF JACEK KACZMAREK

Summary

The subject of the article is the issue of senility present in the artistic output of Jacek Kaczmarek from its beginning (*Old People in the Bus* from his debut programme *Walls*) to its end (*The Old Age of Theseus*, from the volume *The Tunnel*, which became an inspiration for taking up this topic). Consequently, I discuss the poems in which the communication perspective can be observed with regard to the subject experiencing the old age (*The Old Age of Ovid*, the above mentioned *The Old Age of Theseus*, *Old Michelangelo* and *Pieta Rondanini*, *The Sleeping Old Poet* and other poems), including the texts, in which the old age or an old man are the subjects of reflections (for instance *The Old Age of Piotr Wysocki*). The chosen topic is supplemented with a consideration of the figure of returning and transformation the innocence to experience — this is where the actual and indispensable comparison of the old age and youth is going to participate.

Słowa kluczowe: bard, Jacek Kaczmarek, piosenka literacka, przemiany motywu literackiego, starość artysty

Keywords: bard, Jacek Kaczmarek, literary song, transformations of a literary motif, senility of artist

CIERPIENIE I ŚMIERĆ

PAULINA POTERAŁA*
Uniwersytet Łódzki

„ODSTĄPCIE, NIE UMARŁA DZIEWECZKA, ALE ŚPI” — ŻYCIE JEST CZEKANIEM NA ŚMIERĆ
— Z KAZNODZIEJSTWA FABIANA BIRKOWSKIEGO

Albowiem w tym wzdychamy, żądając być przyobleczeni mieszkaniem naszym, które jest z nieba; jeśliż jedno obleczonymi, a nie nagimi będziemy należeni. Bo i którzy jesteśmy w tym przybytku, wzdychamy obciążeni, przeto że nie żądamy być zwleczeni, ale przyobleczeni: aby pożarte było, co śmiertelne jest, od żywota. A który nas na toż sprawuje, Bóg, który nam dał zadatek Ducha.

Śmiemy tedy zawsze, że pókiśmy w ciele, pielgrzymujemy od Pana (albowiem przez wiarę chodzimy, a nie przez widzenie), a śmiemy i dobrą wolą mamy pielgrzymować raczej od ciała, a przytomnemi być Panu.

(2 Kor 5, 2–8¹)

Dusza (łac. *anima*; stgr. *psyche*) była tematem rozważań starożytnych filozofów oraz teologów. Jako pierwszy rozważania na ten temat podjął Sokrates, wcześniej *psyche* uważane było za przejaw inteligencji, myśli². Sokrates przyjął, że dusza jest właściwa jedynie ludziom i jest przejawem ich człowieczeństwa. Myśl tę kontynuowali dalej Platon oraz Arystoteles. Dla Platona dusza była najdoskonalszym i nieśmiertelnym pierwiastkiem każdego człowieka, który został uwięziony w ciele. Dopiero śmierć ciała pozwala rozpocząć prawdziwe życie *psyche*³. Stagiryta, w przeciwieństwie do swojego poprzednika, uważał, iż dusza nie jest substancją oderwaną od ciała, jest natomiast energią ciała organicznego, która nie może być nieśmiertelna⁴.

W filozofii chrześcijańskiej, w okresie poprzedzającym średniowiecze, rozważania na temat duszy prowadził św. Augustyn. Stworzył on swoją teorię zgodnie z duchem platonizmu i neoplatonizmu, a więc głosił dualizm ciała oraz duszy. Dla św. Augusty-

* Paulina Poterała — absolwentka polonistyki oraz pedagogiki na Uniwersytecie Łódzkim, doktorantka w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pmocniczych. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury przełomu renesansu i baroku — poezji mieszczańskiej, homiletyki i motywów mitologicznych oraz twórczości kobiet w XIX wieku.

¹ *Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r.*, oprac. i wstęp ks. J. Frankowski, Warszawa 1999. Fragmenty tego cytatu są zawarte w podsumowaniu kazania *Odstąpcie, nie umarła dziewczeczka, ale śpi* Fabiana Birkowskiego.

² G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, Lublin 2008, s. 316.

³ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1970, s. 78.

⁴ Tamże, s. 104–105.

na ciałem było wszystko to, co posiadało trzy wymiary (długość, szerokość i głębokość). Duszę natomiast przedstawił jako „życiodajne tchnienie materii”⁵, które utożsamiał z człowiekiem — duszą rozumną, posługującą się ciałem wyłącznie z konieczności. W pierwszym okresie swej działalności św. Augustyn uważał związek duszy i ciała za nienaturalny, w późniejszym czasie, podążając za zmianami w filozofii chrześcijańskiej, zmienił pogląd, twierdząc, że ciało utraciło swą doskonałość przez grzech pierworodny⁶.

Św. Tomasz z Akwinu, podążając za myślą Arystotelesa, twierdził, że ciało wraz z duszą należy do natury człowieka, a więc stanął na stanowisku psychofizycznej jedności człowieka⁷.

Teorie świętych Augustyna oraz Tomasza były podtrzymywane w naukach kościelnych. Tomizm stał się oficjalną nauką zakonu dominikanów⁸ oraz jezuitów⁹, zaś Stołica Apostolska uznała myśl św. Tomasza za oficjalną naukę Kościoła¹⁰. Poglądy św. Augustyna powróciły w XVII wieku, po okresie reformacji¹¹.

Jednym ze świadectw odwołania się do augustynizmu, szczególnie do teorii dualizmu duszy i ciała, jest kazanie *Odstąpcie, nie umarła dziewczeczka, ale spi*¹² dominikanina Fabiana Birkowskiego opublikowane na początku XVII wieku. W *Sumariuszu kazań niedzielnych* jest to kazanie drugie na XXIII niedzielę po Świątkach opisane w następujący sposób: „O pragnieniu śmierci, które święci mieli, i dlaczego mają”. W oracji tej autor jednoznacznie podzielił człowieka na dwie części — ciało (związane z życiem ziemskim, grzechem i fizjologią) oraz duszę (połączoną z Bogiem). Dualizm ciała i duszy wywołuje w każdym wierzącym człowieku pragnienie śmierci, a więc ucieczki od fizycznej formy życia. Najlepszym sposobem uwolnienia jest śmierć w młodym wieku, ponieważ dusza jest krótko połączona z ciałem. Natomiast obumarcie ciała na starość, długie życie, powoduje cierpienie najdoskonalszej części człowieka, jaką jest dusza. Zatem śmierć była dla kaznodziei czymś, czego ludzie powinni pragnąć od samego początku życia.

Kazanie Birkowskiego pochodzi ze zbioru *Kazania na niedziele i święta doroczne*¹³ wydane w całości dwukrotnie w 1620 roku oraz wznowione w latach 1623

⁵ A. Kasia, *Św. Augustyn*, Warszawa 1960, seria „Myśli i Ludzie. Filozofia starożytna i średniowieczna”, t. 1, s. 44.

⁶ Tamże, s. 44–49.

⁷ W. Tatarkiewicz, *dz. cyt.*, s. 266.

⁸ Zakon dominikański uznał na kapitułach generalnych w latach 1278–1313 naukę św. Tomasza z Akwinu za obowiązujące nauczanie zakonu dominikańskiego.

⁹ Zakon jezuitów uznał naukę św. Tomasza z Akwinu za swoją oficjalną naukę w XVI wieku.

¹⁰ W. Tatarkiewicz, *dz. cyt.*, s. 269.

¹¹ Tamże, s. 191.

¹² F. Birkowski, *Kazania na niedziele i święta doroczne*, Kraków 1628.

¹³ *Kazania na niedziele i święta doroczne* wydane były dwukrotnie 1620 i 1628 roku w oficynie dziedziców A. Piotrkowczyka. Zostały zadekowane Władysławowi IV. Program kazań Birkowskiego nie był tylko wyrazem poglądów autora, ale również całego zakonu dominikanów. Świadczy o tym aproba

i 1628. Zostało napisane na dwudziestą trzecią niedzielę po Świątkach¹⁴. Rozpoczyna je perykopa z Ewangelii według św. Mateusza, która składa się z dwóch części: pierwsza dotyczy kobiety cierpiącej na krwotok, druga córki Jaira¹⁵.

Sama historia córki Jaira została przez kaznodzieję krótko omówiona — nie stała się ona głównym tematem kazania, lecz przyczynkiem do rozważań o wartości i sensie życia oraz śmierci człowieka. Istotnym zdaje się fakt, iż dominikanin, wykorzystując perykopę, pominął w kazaniu informację na temat wskrzeszenia zmarłej dziewczynki, dzięki temu mógł dowodzić tezy odbiegającej od istoty przekazu ewangelicznego. Dla Birkowskiego żywot ziemski na każdym jego etapie był wyłącznie cierpieniem, strachem oraz czasem, w którym człowiek doświadczał ciągłych upokorzeń. Tym samym kaznodzieja odwołał się do jednej z ksiąg dydaktycznych Starego Testamentu — Księgi Koheleta. Śmierć jest natomiast łaską daną od Boga, wyzwoleniem od mąk, pragnieniem wszystkich ludzi wierzących, ponieważ prowadzi do prawdziwego, wyczekiwanego życia u boku Stwórcy.

Kazanie swoje Birkowski podzielił na trzy części. W pierwszej bezpośrednio odwołał się do treści perykopy; w drugiej, najdłuższej, omówił życie ziemskie; w trzeciej przedstawił wizję raju.

Początek nauki, który miał na celu objaśnienie fragmentu Pisma Świętego, skoncentrował się na kwestii opłakiwania zmarłych. Birkowski jednoznacznie stwierdził, że było to niewłaściwe zachowanie, niezależnie od tego czy umierała jedna osoba, czy więcej: „Ten który nad grobem Łazarzowym i nad miastem jerozolimskim płakał, zakazuje płakać i lamentów stroić nad zmarłą panienką [...]”¹⁶.

Czasownik „zakazuje” nie jest tu przypadkowy, sugerował naganność, a nawet grzeszność. Zatem lament po zmarłym uważał kaznodzieja za wystąpienie przeciwko nakazom Bożym — zanegowanie ich. Birkowski postawił tezę, parafrazując i omawiając słowa Chrystusa z perykopy:

Zakazał płakać Chrystus w tym domu, albowiem śmierć dwunastoletniej panny niegodna była takich lamentów. Umarła w niewinności; usnęła raczej, nie umarła, jako sam Chrystus mówi: o cóż płakać?¹⁷

cenzorska dołączona do wydania z 1620. Teksty były sprawdzane przez trzech dominikańskich teologów. (J. Śniegocki, *Z problemów kaznodziejstwa Fabiana Birkowskiego (1566–1636)*, „Studia Płockie”, 1977, t. V, s. 6.)

¹⁴ Jest to XXIII niedziela zwykła po dniu Zesłania Ducha Świętego (święto ruchome, które przypada 49 dni po Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego), potocznie zwanym Zielonymi Świątkami. Zwyczajowo w tym czasie, czyta się fragmenty Ewangelii według św. Mateusza. Zob. *Encyklopedia Kościelna podług teologicznej encyklopedii Wetzera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami przy współudziale wielu duchownych i świeckich*, wyd. M. Nowodworski, Warszawa 1899, t. 23, s. 447–451 (hasło: rok kościelny).

¹⁵ Birkowski krótko odwołuje się, we wtórym kazaniu, do historii kobiety cierpiącej na krwotok na stronie 814.

¹⁶ Wszystkie cytaty z kazania *Odstąpie, nie umarła dziewczeczka, ale śpi* za F. Birkowski, *Kazania na niedziele i święta doroczne*, Kraków 1628, s. 810–817.

¹⁷ Tamże, s. 810.

Śmierć córki Jaira przyrównana została przez Chrystusa do zaśnięcia, któremu towarzyszyły spokój i łagodność, a nie strach i cierpienie. Co więcej, sen jest naturalnym, fizjologicznym stanem, z którego człowiek zawsze się wybudza. Dziewczynka zasnęła dla ludzi na zawsze, lecz wybudzi się w niebie dla Boga. Dostąpi ona łaski życia wiecznego, dzięki śmierci w niewinności. Niewinności — własności przypisywanej jedynie dzieciom, które podczas krótkiego życia, nie zbrukały się jeszcze grzechem. Zatem, jak stwierdził kaznodzieja, nie można opłakiwać śmierci dzieci, gdyż jest ona dla nich darem i wyzwoleniem od niegodziwości oraz zła ludzkiego świata, a także ucieczką w dobro — świat Boga. Birkowski wyróżnił tym samym dwa światy. Pierwszy był przeznaczony dla ludzi godnych łaski Boga, drugi dla ludzi grzesznych. Do pierwszego przynależała dusza człowieka, a do drugiego jego ciało. Podobny podział znajdziemy w heteronomicznej etyce świętego Augustyna, który wyróżnił „państwo Boże” (*civitas Dei*) i „państwo ziemskie” (*civitas terrena*). W *civitas Dei* znajdować się miały wyłącznie stworzenia podążające za Bogiem, w *civitas terrena* stworzenia sprzeciwiające się Bogu¹⁸. Św. Augustyn pisał: „Ziemskie — w sobie chwały szuka, niebieskie — w Panu. Bo ziemskie szuka jej u ludzi; dla niebieskiego Bóg, sumienia świadek jest chwałą najwyższą”¹⁹.

Birkowski opisał *civitas Dei*, a więc świat, w którym po śmierci ciała zamieszkała córka Jaira.

Chwyćmy się dnia onego [...], który nas stąd wyrwie [...] do Raju wniesie i do królestwa niebieskiego. Wielka liczba miłych nas tam czeka, rodziców, braci, synów [...]. Jakie wesele będzie, gdy się przywitamy i obłapimy z nimi i nasze, i ich? Jaka w królestwach tamtych górnych rozkosz, ponieważ nie masz tam żadnego strachu śmierci, a żywot tam jest wieczny, szczęście nieustające²⁰?

Świat Boży — raj jest krainą wiecznej szczęśliwości, pozbawionej strachu i bólu, zatem lamentować nie można również nad dorosłymi osobami wierzącymi, które żyły według nakazów Bożych, bowiem ich dusza zostanie „zanieciona na łono Abrahamowe [...] w dobre ręce poszła”²¹.

Jedynie ludzie grzeszni, zdaniem Birkowskiego, sprzeciwiający się woli Pańskiej powinni płakać nad swoim losem: „[...] płakał Absalona, ten abowiem umarł wiecznie, w grzechu śmiertelnym, zabity na wojnie, którą przeciwko ojcu podniósł”²².

Absalom — syna Dawida — zgrzeszył, występując przeciwko ojcu. Umarł bolesną śmiercią na wojnie. Został ugodzony trzema sztyletami przez Joaba, a następnie skatowany przez jego dziewięciu giermków²³. Za swój uczynek zapłacił nie tylko okrutną

¹⁸ W. Tatarkiewicz, *dz. cyt.*, s. 189.

¹⁹ Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przekł. W. Kłubicki, t. 14, s. 28. Za: A. Kasia, *Św. Augustyn*, [w:] *Seria Myśli i Ludzie. Filozofia starożytna i średniowieczna*, red. J. Legowicz, Warszawa 1960, t. 1, s. 133.

²⁰ F. Birkowski, *dz. cyt.*, s. 815.

²¹ Tamże, s. 810.

²² Tamże, s. 810.

²³ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 3 popr., Poznań–Warszawa 1980 (2 Sm 18, 1–18).

śmiercią, ale przede wszystkim wiecznym potępieniem. Jest to najwyższa kara dla osoby wierzącej, dlatego Absalom, według dominikanina, słusznie płakał nad swoim losem. Jednak nie zasłużył on na litość i współczucie ludzi, ponieważ sam dokonał wyboru.

Zestawienie przez kaznodzieję opowieści o córce Jaira, z opowieścią o Absalomie, a więc bezbolesnego spokojnego snu i życia wiecznego, z bolesną śmiercią poprzez zabicie i wieczne potępienie, podkreślić miało kontrast między losem, jaki czekał osobę niewinną a losem grzesznika.

Pierwszą część kazania Birkowski podsumował następującym zdaniem: „Iż tedy ta panienka w łasce Bożej umarła była, [...] jest czego pragnąć umrzeć tak, jako ta panna umarła, której śmierć snem Pan zowie [...]”²⁴.

Kaznodzieja dowodził, że takiej śmierci powinien pragnąć każdy człowiek, gdyż życie na ziemi jest więzieniem dla jego duszy, która chce uwolnić się od ciała i odejść do Boga. Jest łaską daną od Boga. Birkowski przyrównał więc między duszą a ciałem do obcowania człowieka z rozkładającymi się zwłokami. Odwołał się do jednej z najokrutniejszych tortur, jaką stosował wobec ludzi mitologiczny król Etrusków — Mezentius: „[...] z trupami wiązał, oczy z oczyma, usta z ustami, ręce z rękami, aby od smrodu ich męczeni byli i zabijani, pragnęli jako naprędzej od tych węzłów być wolni [...]”²⁵.

Cierpienia przyrównanego do tortur stosowanych przez króla Etrusków były świadome jedynie osoby wierzące, takie, które swoim życiem zasłużyły na łaskę wieczności. Pragnęły one złączenia z Bogiem, aby rozpocząć prawdziwe życie, gdyż to ziemskie było wyłącznie oczekiwaniem na śmierć. Ciało ludzkie przyrównane zostało do zwłok, ponieważ z czasem zaczynało się starzeć — rozkładać. Im człowiek dłużej żył, tym dotkliwsza była kara, a więc kaznodzieja ponownie stwierdził, iż najlepiej jest umrzeć w młodym wieku.

Słowa o przewadze duszy nad ciałem stanowiły nawiązanie do poglądów św. Augustyna, który uważał, iż najdoskonalszą formą człowieka jest niezniszczalna dusza — związana z Bogiem i dobrem. Ciało natomiast było odpowiedzialne za funkcje biologiczne naznaczone złem, ulegało zniszczeniu oraz było źródłem potępianych pragnień²⁶. W pierwszym okresie swojej twórczości św. Augustyn uważał za Platonem, że dusza jest uwięziona w ciele, zatem pragnie wyswobodzić się i położyć kres temu nie-naturalnemu związkowi²⁷. Tę samą koncepcję przedstawił w swoim kazaniu Birkowski, który udowadniał, iż życie było od samego jego początku cierpieniem dla boskiej części człowieka, jaką jest dusza.

Birkowski analizował w kazaniu kolejne etapy życia człowieka, od poczęcia po starość, udowadniając, że każdy z nich jest dotkliwy, ponieważ jest związany z cielesnością. Swoje rozważania rozpoczął nawiązując do momentu poczęcia, który uznał za przejaw żądy człowieka. Już samo powstanie ludzkiego życia było naznaczone grzechem. Następnie kaznodzieja opisał czas spędzony w łonie matki i poród:

²⁴ F. Birkowski, *dz. cyt.*, s. 810.

²⁵ Tamże, s. 810.

²⁶ W. Tatarkiewicz, *dz. cyt.*, s. 186.

²⁷ A. Kasia, *dz. cyt.*, s. 47.

[...] więziem będzie niemal dziewięć miesięcy w żywocie macierzyńskim, karmi się krwią miesięczną obrzydliwą. Wychodzi potym na świat odziane w krwawą sukmanę nędzne, ubogie, narzekające na stan swój z wielkim niebezpieczeństwem matki, z bólem czołga się jako robak jaki [...] ²⁸.

Kaznodzieja zbudował sugestywny obraz, odwołując się do płodowego rozwoju człowieka oraz fizjologii porodu. Birkowski, który zapewne opierał swój wywód na ówczesnej wiedzy na temat odżywiania płodu, uważał, iż nienarodzone dziecko pożywiało się krwią menstruacyjną matki. Poród przedstawił jako zagrożenie dla życia kobiety, która mogła umrzeć wydając na świat dziecko. Ponadto człowiek nie rodził się czysty, lecz ubrudzony krwią. W ten symboliczny sposób Birkowski sugerował, że ludzie, już od narodzin, naznaczeni byli grzechem. Zarówno obraz ciąży, jak i porodu ma podkreślić, jak bardzo bolesny i niepewny jest początek życia każdego człowieka.

W pierwszych latach swego życia dziecko było bezbronne, słabe uzależnione od pomocy innych osób. Nie było w stanie żyć bez wsparcia, troski, etc. Co więcej, nie chodziło jak dorosły człowiek, ale „jak bydle na czterech nogach”. Nie potrafiło mówić — „bełkotało”. Określenia te porównały, a nawet zrównały człowieka, w jego pierwszych latach życia ze zwierzęciem — istotą niższego gatunku niż ludzki.

Kaznodzieja podkreślił, że nie tylko los dziecka był niepewny. Według niego, człowiek, w niemalże każdym wieku, nie czuł się bezpieczny i szczęśliwy, ponieważ życie ludzkie to wyłącznie cierpienie, choroba i strach:

Otoczą go zatym tysiącem niebezpieczeństwa, frasunków bez miary, nigdy zdrowia swego nie jest bezpieczny, ani gdy dzieciną, ani gdy młodzieńcem bywa. Dopieroż szczęście nad nim sztuki swe wyprawia, gdy do męstwa przydzie, rzadki do starości, ale i tam przyszedzszy, nic już koniec, sama starość chorobą ²⁹.

Jedynie dojrzały człowiek może zaznać odrobiny szczęścia, jednak ten etap szybko zamienia się w starość — czas chorób, który prowadzi do końca życia.

Birkowski zrównał dzieci, ludzi młodych i dojrzałych oraz starców, ponieważ dla nich wszystkich śmierć jest wyzwoleniem od cierpienia oraz strachu. Ludzie, zdaniem autora kazania, bez względu na wiek, powinni chcieć uwolnienia duszy od ciała. Kaznodzieja nie widział sensu egzystencji na żadnym etapie życia człowieka — zarówno młodość, jak i starość powodowały wyłącznie negatywne uczucia. Jednak podkreślił, że z biegiem lat poczucie bólu, nieszczęścia stawało się coraz bardziej dotkliwie.

Z wiekiem przybywa pokus, jakim ulegało ciało ludzkie. W życiu ziemskim dusza podlegała ciału, nie była w stanie obronić się przed grzechem, a nawet go rozpoznać, a więc przegrywa z nim. Zatem, jak stwierdził kaznodzieja, człowiek ulegał kłamstwu, jakim jest pożądanie, bogactwo czy wysoki urząd. Według Birkowskiego, każdy, kto choć po części zrozumie, jak marne oraz występne jest jego życie, zapragnie umrzeć, by nie obrażać Boga swoimi grzechami. Zapragnie porzucić fałszywe dobra i oddać

²⁸ F. Birkowski, *dz. cyt.*, s. 812.

²⁹ Tamże, s. 812.

się w opiekę Stwórcy. Kaznodzieja, by potwierdzić swe przekonanie przywołał słowa jednego z anglikańskich męczenników, być może Edmunda Campiona:

Jeśli prawdziwie miłujesz Boga, zaprawdę (mówi), [...] niczego więcej pragnąć nie będziesz jako lekarstwa jakiego, przez które mógłbyś być upewniony, iż Pana Boga nigdy nie obrazisz, co iż w tym żywocie zachować się nie może [...], ustawicznie wołać będziesz z Psalmistą: „[...] pragnę być rozwiązany” [...]”³⁰.

Śmierć jest lekarstwem, tym samym życie staje się chorobą, która nie tylko powoduje cierpienie człowieka, ale też obraża samego Boga. Żaden człowiek nie jest wolny od grzechu, zatem każde życie należy nazwać chorobą — również życie Birkowskiego, który pisał o sobie:

Co, jeśli Bóg, który wie nędze te, chce mi żywota przedłużyć i dłużej mię więzić w tym padole ucisków? [...] pokornie proszę, aby od tej godziny, w którą to piszę, już się poczęło i trwało aż do kresu żywota mojego. Dopusć Panie, abym dla ciebie był męczony, rąbany, biczowany, bity, niczego się nie zbraniam [...]”³¹.

Birkowski pragnął uwolnić się od życia ziemskiego. Pokornie prosił Boga, by ten zlitował się nad nim i zakończył jego cierpienia. Całkowicie zdał się na Boga — przyjmował każdą formę śmierci, nawet męczeńską, gdyż będzie ona mniej bolesna, niż trwanie w więzieniu, jakim jest grzeszne, słabe ciało. Kaznodzieja nie miał wątpliwości, iż jego życie jest marnością, jest nieustannym czekaniem na śmierć, która doprowadzi jego duszę do Boga, a więc nada sens jego istnieniu: „wszystko mogę w tobie, a bez ciebie nic”³². Słowa te są uniwersalne, może je wypowiedzieć każdy „święty męczennik”.

Zatem jedynym ratunkiem przed cierpieniem, upokorzeniem i grzechem jest dla człowieka śmierć: „Rozwiązuje to wszystko śmierć, i czyni nas bez cierpienia, bez grzechu, niebieszczykami boskimi”³³.

Birkowski zastanawiał się nad tym, czy życie ziemskie powinno być nazywane właśnie życiem. Dla niego czas połączenia duszy i ciała — pełen grzechu, bólu i upokorzeń — jest raczej śmiercią, ta nazwa wydała mu się odpowiedniejsza. Na kanwie tego przekonania oparł całe kazanie, udowadniając, iż bez względu na wiek, życie ludzkie pozbawione jest jakiegokolwiek wartości. Dopiero moment śmierci i obcowanie duszy z Bogiem nadaje ludzkiemu istnieniu znaczenie.

Tekst Birkowskiego miał na celu poruszyć wyobraźnię, wywołać głównie negatywne emocje — strach, poczucie beznadziei — dzięki czemu zostawał w pamięci słuchaczy lub czytelników i stawał się dla nich przestrogą oraz drogowskazem. Kaznodzieja, odwołując się do przykładów oraz własnego pragnienia śmierci, chciał przede wszystkim oddziaływać na wolę i emocje odbiorców, a więc skoncentrował się na funkcji *movere*.

³⁰ Tamże, s. 812–813.

³¹ Tamże, s. 813.

³² Tamże, s. 813.

³³ Tamże, s. 814.

Janusz Śniegocki stwierdził, iż dominacja *movere* w kazaniach homilijnych pokazała, że Birkowski oddalał się od renesansowego wzorca sztuki kaznodziejskiej, w której dominowała funkcja *docere*. Tym samym inicjował nowe tendencje, które rozwinęły się w dojrzałym baroku³⁴. Szukanie ekspresji wyrazu, szczegółowe obmyślanie konstrukcji kazania jest znaną cechą twórczości Birkowskiego, zaczerpniętej po części z nowego wzoru retoryki Lipsiusa³⁵.

Analiza kazania pokazała, że poglądy, teorie św. Augustyna były kultywowane i przekazywane w siedemnastowiecznych naukach Kościoła, a więc traktowane jako aktualne. Kaznodzieja przyjął, w duchu myśli augustiańskiej, że ciało jest śmiertelną częścią człowieka, która odpowiada za grzech i fizjologię, natomiast duszę potraktował, jako najdoskonalszą część związaną z Bogiem. Nienaturalny związek ciała i duszy przedstawił jako dotkliwy dla ludzi, ponieważ przynosi, podczas życia w *civitas terrena* jedynie ból i udrękę. Ten dualizm sprawia, że człowiek pragnie odejścia do *civitas Dei*, a więc jak najszybszej śmierci. Najszybszej, czyli takiej, która nastąpi jeszcze w dzieciństwie, ponieważ kolejne etapy życia, w szczególności lata młodości i starość są, według Birkowskiego, czasem niepokoju, grzechu oraz cierpienia. Im dłużej dusza połączona jest z ciałem, tym dotkliwsza staje się ludzka egzystencja.

Odwwołanie się do myśli św. Augustyna oraz snucie pesymistycznej wizji na temat sensu życia człowieka służyło nakłonieniu, a nawet zmuszeniu, ludzi do prawidłowego postępowania, które zapewni szczęśliwe życie duszy u boku Boga. Myśl przewodnia kazania oparta została zatem nie tylko na dualizmie człowieka (dusza i ciało), ale również na dualizmie życia tego prawdziwego i szczęśliwego (*civitas Dei*) oraz złudnego i nieszczęśliwego (*civitas terrena*).

Paulina Poterała

„ODSTĄPCIE, NIE UMARŁA DZIEWECZKA, ALE ŚPI” — LIFE IS A WAIT FOR DEATH —
FROM THE HOMILETICS OF FABIAN BIRKOWSKI

Summary

The aim of this paper is to discuss the influence of the St Augustine thoughts on the sermon *Go away, the girl is not dead, but asleep* from *The Sermons on Sundays Annual Celebrations*. The article focuses on the issue of human dualism (division into soul and body) as well as life dualism (*civitas Dei* and *civitas terrena*).

Słowa kluczowe: augustynizm, kaznodziejstwo, Fabian Birkowski

Keywords: Augustinism, homiletics, Fabian Birkowski

³⁴ J. Śniegocki, *op. cit.*, s. 4.

³⁵ Fabian Birkowski korespondował z Lipsiusem Justusem (właśc. Joost Lips). Zob. J. Dąbkowska-Kujko, *Justus Lipsjusz i początki europejskiego neostoicyzmu w zwierciadle polskiej prozy*, [w:] *Humanitas (paideia). Antropologia humanistyczna w kontekstach filozoficznych*, red. A. Nowicka-Jeżowa, t. 1, Warszawa 2009/2010, s. 203–228.

MARTA TYSZKO*
Uniwersytet Jagielloński

MORALIZATORSKA FUNKCJA MOTYWÓW ESCHATOLOGICZNYCH
W POEMACIE *PRZERAŻLIWE ECHO TRĄBY OSTATECZNEJ* KLEMENSA BOLESŁAWIUSZA

Klemens Bolesławiusz¹ (urodzony około 1625 roku, zmarł w roku 1689²) poemat o rzeczach ostatecznych zadeedykował „wszystkim ludziom na postrach i zbawienie”³. Już z motta utworu wnioskować możemy o funkcji i założeniach literackiego przedsięwzięcia. O ile można jasno określić do jakiego czytelnika było skierowane dzieło Bolesławiusza, o tyle o osobie samego autora nie wiadomo zbyt wiele⁴. Z pewnością w roku 1643 wstąpił do zakonu reformatów w Miejskiej Górze. Pełnił w zgromadzeniu różne funkcje, a następnie wykładał teologię w Warszawie (1667–1671). Zmarł w klasztorze kaliskim w 1689 roku. *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*⁵ jest najpopularniejszym dziełem Bolesławiusza⁶.

* Marta Tyszo — doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się filozofią Benedykta Spinozy, stanowiącą przedmiot jej pracy doktorskiej. Opublikowała artykuły poświęcone problematyce wolnej woli oraz psychologii w koncepcjach Kartezjusza i Spinozy, a także artykuły poświęcone myśli Janusza Korczaka i Ericha Fromma.

¹ Nazwisko autora pojawia się w różnych formach; patrz: J. Sokolski, *Wprowadzenie do lektury* [w:] K. Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*, wyd. J. Sokolski, Warszawa 2004, s. 9.

² Szczegółowych informacji na temat postaci i twórczości Bolesławiusza dostarcza P. Kopec w pracy: *Życie i działalność naukowa ojca Klemensa Bolesławiusza OFMRef. (ok. 1625–1689): studium historyczno-teologiczne* [online], Wrocław 2010, Dolnośląska Biblioteka cyfrowa dostęp: 09 marca 2015, dostępny: <<http://www.dbc.wroc.pl/Content/7463/Kopec.pdf>>.

³ Korzystam z edycji: K. Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*, wyd. J. Sokolski, Warszawa 2004.

⁴ Zob. A. Cichowski, *Boleslavius Klemens*, [w:] *Polski słownik bibliograficzny*, red. W. Konopczyński, t. 2, Kraków 1936, s. 248. Pozostałe informacje bibliograficzne zaczerpnęłam z: J. Sokolski, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] K. Bolesławiusz, dz. cyt., s. 5–18.

⁵ Nie należy sądzić, że tytuł utworu ma cokolwiek wspólnego z barokowym gatunkiem literackim o nazwie „echo”. Tytuł poematu Bolesławiusza oraz nazwy jego poszczególnych części (*Echo pierusze...*) są wynikiem konceptu autora. Samo słowo „echo” w *Przeraźliwym echu...* znaczy tyle co „rozgłos, powtórzenie uprzednio wydanego dźwięku”. Trąba już w Biblii związana była z sądem ostatecznym (zob. 1 Tes 4–16, Mt 24–31, Ap 8), a jej przenikliwy dźwięk dotrzeć miał do grzeszników z czterech stron świata, zwołując ich na sąd. Zob. S. Nieznanowski, *Echo*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 182; J. Kozwan, *Quattuor hominum novissima. Dzieje serii tematycznej czterech rzeczy ostatecznych e literaturze staropolskiej*, Siedlce 2003, s. 329.

⁶ Bolesławiusz pisał utwory związane z jego pracą kaznodziejską (kazania pogrzebowe), pisma łacińskie, mające na celu pogłębienie wiary oraz translacje skierowane do wiernych, które miały przybliżyć naukę Kościoła. Spuściznę Klemensa Bolesławiusza cechuje różnorodność gatunkowa, barokowy styl oraz inwencja.

Poemat wpisuje się w nurt chrześcijańskiej eschatologii. Autor ogranicza naukę o rzeczach ostatecznych do funkcji moralizującej. Można przypuszczać, że problematyka eschatologiczna została podjęta w utworze, aby w przystępny sposób wyeksponować istotne prawdy moralne. Koncentrując się na indywidualnym wymiarze antropologicznym eschatologii, kaznodzieja wskazuje na karę lub nagrodę w życiu przyszłym, stosownie do życia według lub wbrew przykazaniom Bożym i kościelnym. Tematyka *Przeraźliwego echa...* dotyka idei eschatologii indywidualnej i uniwersalnej⁷ (a więc przybliża cztery rzeczy ostateczne), nie rozwija natomiast dwóch pozostałych wymiarów nauki eschatologicznej, to jest eschatologii tematycznej i historiozbowczej. Ograniczenie to możemy wiązać z przeznaczeniem poematu dla konkretnej grupy czytelniczej. Bolesławiusz nie miał ambicji stworzenia dzieła teologicznego, w którym zawarłby całość scholastycznej koncepcji eschatologicznej. Funkcja poematu z założenia była dydaktyczna — miała za zadanie szerzenie wiary i troski o zbawienie. Pod warstwą literalną dzieła kryje się głębszy sens, który pozwala na odczytanie utworu w kategoriach moralizatorskich.

Poemat zyskał ogromną popularność wśród czytelników, choć nie przedstawia wysokich walorów artystycznych i nie jest dziełem zaskakującym swą oryginalnością. Możemy przypuszczać, że *Przeraźliwe echo...* doskonale zaspokajało psychologiczne potrzeby czytelników związane z problemami egzystencjalnymi. Ludzie boją się śmierci i szukają odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące życia pośmiertnego oraz podstaw religijnych, które nadałyby sens życiu i wskazały właściwą drogę postępowania. Twórczość reformackiego pisarza odpowiadała na te potrzeby. Utwór ma klarowną treść i jednoznaczny wydźwięk, przez co nie pozostawia obszaru niedomówień czy pola do wielu interpretacji. *Przeraźliwe echo...* jest poematem, w którym treści przedstawione są w jasny i sugestywny sposób. Dzieło wskazuje czytelnikowi odpowiedzi na istotne pytania egzystencjalne. Uproszczenia tekstu, pominięcia zwrotów łacińskich, dodanie sugestywnych rycin i usunięcie odnośników do Pisma Świętego i Ojców Kościoła to część czynników, które ułatwiły recepcję poematu czytelnikowi masowemu.

Prawdopodobnie doświadczenie kaznodziejskie autora sprawiło, że poemat Bolesławiusza stał się niezwykle popularny. Za życia zakonnika utwór został wydany dwukrotnie (Poznań 1670, Kraków 1674), natomiast do końca XVIII wieku doczekał się około 10 wydań⁸. Dla samego Bolesławiusza znaczenie ma przede wszystkim cel praktyczny utworu⁹, dlatego podkreślił wyższość doniosłej tematyki poematu nad jego funkcją estetyczną: „Niewytwornym-em wierszem, wiedz o tym, rymował, Bym rytmu nad rzecz samą nie barziej smakował”¹⁰. Ta deklaracja autora stanowi wystarczający powód, aby nie rozpatrywać jego dzieła wyłącznie pod względem literackim. Poemat

⁷ Zob. F. J. Nocke, *Eschatologia*, przekł. ks. W. Borowski, Sandomierz 2003, s. 12–13.

⁸ C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1987, s. 553.

⁹ Por. J. Kowzan, *Quattuor hominum novissima. Dzieje serii tematycznej czterech rzeczy ostatecznych w literaturze staropolskiej*, Siedlce 2003, s. 329.

¹⁰ K. Bolesławiusz, *dz. cyt.*, s. 23.

miał napominać i pouczać wiernych, a także wskazać drogę moralnego postępowania, która zagwarantuje im zbawienie i życie w Niebie.

Pisarz zakonny niemal ascetycznie zapowiedział całkowitą koncentrację na treści, jaką będzie rozważał. Poemat o czterech rzeczach ostatecznych miał jasno określony cel, a było nim, jak pisał Czesław Hernas, „utwierdzenie i szerzenie nauki wiary i obyczajów w średnich i niższych warstwach społecznych”¹¹. Opinię tę podzielił Paweł Kopeć, który podkreślił bogate konotacje poematu:

Ten poemat barokowo-religijny był adresowany oraz przeznaczony tak dla wykształconego, jak i masowego odbiorcy. Poemat ten scala problematykę kazuistyczną z literaturą piękną, morał ze środkami poetyckimi, Pismo św. i apokryfy.

Jest on umiejscowiony w długiej tradycji literackiej. Ma on liczne odniesienia literackie i specyfikę kilku epok: od antyku przez średniowiecze, renesans po barok, w którym powstało. To także wytwór szczytu kontrreformacji, religijności siedemnastowiecznej i pobożności dewocyjnej¹².

Przeraźliwe echo trąby ostatecznej stanowi kompilację wielu tekstów, form i cytatów, które zostały sprawnie zamknięte w jedno dzieło. Reformator korzystał z licznych nawiązań i motywów, aby stworzyć dla masowego odbiorcy poemat obejmujący problematykę czterech rzeczy ostatecznych. Zamyśl ten został przez autora z powodzeniem zrealizowany.

POEMAT KLEMENSA BOLESŁAWIUSZA

Omawiany utwór doskonale wpisuje się w nurt kazań, które miały tak silnie oddziaływać na odbiorcę, żeby wzbudzić w nim mocne postanowienie poprawy. Sama nazwa odnosi się do budzącego trwogę dźwięku trąby, która miała zapowiadać apokaliptyczne wydarzenia. Poprzez naturalistyczne i makabryczne opisy autor chciał przestraszyć wiernych, przestrzec przed sądem i nakłonić do poprawy — tej kaznodziej-skiej misji podporządkowany jest cały poemat.

Dzieło Bolesławiusza dzieli się na sześć części. Dwie z nich (Echo II oraz Echo V) są egzemplami¹³, które miały przybliżyć czytelnikowi sens prezentowanych treści. Cztery części poematu traktujące o rzeczach ostatecznych (Echo I, III, IV, VI) przypominają wierszowane kazania. Są poprzedzone cytatami biblijnymi oraz z dzieł Ojców Kościoła i teologów. Te liczne odniesienia miały za zadanie nie tylko poświadczać erudycję autora. Retoryczne zabiegi powoływania się na autorytet podkreślić miały znaczenie poematu oraz zgodność jego treści z nauką Kościoła. Jest to zabieg typowy dla baro-

¹¹ C. Hernas, *dz. cyt.*, s. 555.

¹² P. Kopeć, *dz. cyt.*, s. 62.

¹³ Staropolskie egzemplum (łac. *exemplum*, gr. *parádeigma*) występowało w formie przykładu bądź przypowieści. Jego ściśle określoną funkcją miało być pouczenie odbiorcy, zaintrygowanie, sprawienie mu przyjemności. W egzemplach najczęściej odwoływano się do nauczania Chrystusa, który na najpierw zwracał uwagę na określony wzorec postępowania a dopiero po nim stosował słowne pouczenie. Egzempla były stosowane jako figury użyteczne w procesie nauczania i wychowania wiernych.

kowej twórczości kaznodziejskiej; autorzy często posługiwali się gotowymi zbiorami cytatów, popełniając błędy w ich lokalizacji. Również u Bolesławiusza przypisy na marginesach nie mają odpowiedników w Biblii, co może świadczyć o tym, że powiełał je za kimś. Kaznodzieja, zgodnie z zasadą *docere et delectare*, miał uczyć i zachwycać. Egzemplaria, którymi posługiwał się mówca, stanowiły skuteczne narzędzie w procesie nauczania wiernych.

Opisy śmierci, nieboszczyka i kaźni piekielnych w poemacie Bolesławiusza są typowo barokowe: naturalistyczne, pełne ekspresji i epatowania szczegółem, odwołujące się do estetyki makabry i nie pozbawione elementów groteskowych. Opisy te sięgają tradycji średniowiecznych narracji, z jakimi spotkać się możemy w sztukach umierania.

We wstępie *Do czytelnika* Bolesławiusz podkreślił powszechność rzeczy ostatecznych, z których dwie pierwsze wspólne są wszystkim, natomiast dwie pozostałe czekają człowieka adekwatnie do jego zasług w życiu doczesnym. Pojawia się tu sugestywna dychotomia: po śmierci każdy zostanie osądzony i czeka go wieczne potępienie w piekle jako kara bądź nagroda w postaci zbawienia:

Żli, dobrzy, nieodmiennie wszyscy umieramy,
Potym z życia naszego sądzeni bywamy.
Wszyscy się przed trybunał Chrystusów stawiamy,
Gdzie dobrą albo też złą zapłatę weźmiemy¹⁴.

Echo Pierwsze zakreśla przed czytelnikiem widmo Śmierci:

Jako się lękać nędzny człowiek będzie,
Gdy mu śmierć z kosą przed oczyma siędzie,
Pokazując, co się z nim będzie działo,
Gdy skrzepnie ciało¹⁵.

Zaakcentowana jest powszechność, bezwzględność oraz równość wszystkich wobec śmierci:

„Tam jej wnieść wolno, gdzie pałac bogaty,
Jako do lichej i ubogiej chaty; [...]
Rzuca infuły, wydiera korony,
Obala królów i cesarzów trony,
Najpotężniejszym karki załamuje,
Sama panuje”¹⁶.

Podobnie jak napisano w *Rozmowie mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, Bolesławiusz zaznaczył, że nic nie pozwoli ustrzec się przed nią, bo śmierć nawet „gwałtem się garnąć będzie do chorego, / żyć pragnącego”¹⁷. Zabierze mu zdrowie, a następnie zostawi go

¹⁴ K. Bolesławiusz, *dz. cyt.*, s. 22.

¹⁵ Tamże, s. 27.

¹⁶ Tamże, s. 26.

¹⁷ Tamże, s. 27.

w męce i strachu przed nieznaną godziną odejścia z tego świata. Majątek czy pozycja społeczna nie ochroni człowieka przed koniecznością odejścia ze świata. Wprost przeciwnie, nadmierne dbanie o zaszczyty i bogactwo może doprowadzić na człowieka zgubę. Szczególnie okrutnie śmierć obejdzie się bowiem z tymi, którzy w ciągu życia byli skupieni na gromadzeniu dóbr materialnych.

W narracji Bolesławiusza sytuacja *moribunda* jest dramatyczna; jego pierzyna zdaje się twardym łóżem, a w głowie kłębią się myśli o nieubłagalnym odejściu z tego świata. Pojawia się skrucha za grzeszne uczynki i jednocześnie wielki strach przed pośmiertnym sądem. Ciało i dusza umierającego cierpią. Na nic jednak zdały się próby przedłużenia życia; lekarze czynili złudną nadzieję medykamentami, podczas gdy śmierć pukała już do drzwi.

Zmarły był instrumentalnie traktowany przez rodzinę, a obrządki pogrzebowe wydały się być wyprawiane nie dla niego, lecz ze względu na tradycję i pozorne „wyniesienie” jego osoby. Człowiek na łożu śmierci obserwował krzątanie ludzi, którzy udawali żal, ale jeszcze za jego życia przychodzili tylko po to, żeby zobaczyć, co mogliby po nim zagarnąć dla siebie. Zupełnie zapomniasto się o samym umierającym, który cierpiał na łożu śmierci; bliscy nie okazywali autentycznej skruchy ani żalu. Członkowie rodziny nie modlili się o duszę odchodzącego, lecz zdawali się być zadowoleni, że nie zabierze do grobu swego majątku.

Bolesławiusz kontynuował opowieść o umierającym. Był on przywiązany do swego majątku, a jednocześnie nieświadomy wieczności oraz spraw ostatecznych. Żal mu było odchodzić z tego świata, ponieważ musiał pozostawić na ziemi bogactwo; czuł się więc odrywany od niego, nie zaś od rodziny ani życia. W tej sytuacji konający sam zaczął zastanawiać się nad wartością duchową swego ziemskiego bytowania. Nastąpił szereg pytań retorycznych dotyczących sensu uzyskanych zaszczytów i godności:

„A cóż mi dały wysokie godności
Honory wielkie, światowe zacności? [...]
Na cóż mi wyszły pociechy światowe [...]?”¹⁸

Te wyliczenia ukazują, że cnota i bogactwo stoją z sobą w sprzeczności. Umierający dopiero na łożu śmierci dostrzegł błąd w swym postępowaniu i odkrył, że wartości Boże zupełnie różnią się od tych ludzkich; „Cóż z tego, że będę tu chwalony / kiedy od Boga zostanę zganiony”¹⁹. Człowiek leżący już prawie na marach wiedział, że niewłaściwie wykorzystał czas życia. Pojawił się motyw *vanitas*, którym konający kończył refleksję na temat własnego życia. Dostrzegł marność swojej egzystencji ziemskiej i brak sensu w stylu życia, jaki prowadził:

„Skróciłem życia od Boga danego,
Żłem czasu użył — o jako drogiego! —

¹⁸ Tamże, s. 30.

¹⁹ Tamże, s. 30.

W próżnej marności lata przeminęły,
Jakby nie były.
Ciało robactwu tylko wytuczone,
Lubieżnościami złych żądz zeszpecone,
W sumieniu gorzkość i srogie gryzienia
Dla przeciwienia.
Na duszy niemasz cnót i pobożności,
Tylko straszliwe larwy nieprawości,
Otuchy nie masz żywota wiecznego,
Zbawienia mego”²⁰.

W opisie wyraźnie widać pogardę dla ciała, które jest postrzegane jako zbrukana nieprawościami pożywka dla robaków. Dokładny opis przedpogrzebowej krzątaniny z perspektywy umierającego, a także refleksje na temat minionego życia mają w swej funkcji dydaktycznej nakłonić czytelnika, by dokonując wyborów moralnych pamiętał o chwili, w której będzie musiał odejść z tego świata. Uwzględnienie w swym postępowaniu perspektywy przygotowywania się na sąd ma zmotywować do cnotliwego życia, które pomoże osiągnąć zbawienie.

UMIERANIE

Klemens Bolesławiusz w części *Konanie chorego*²¹ podał naturalistyczny opis zaburzeń somatycznych występujących w ciele umierającego. Z emfazą opisał utratę sił i zmysłów, wywrócenie gałek ocznych, blednięcie twarzy, sinienie ust, drętwienie języka, ciężki oddech, zimny pot czy czernienie paznokci. Chyba nic bardziej nie prowadzi do pogardy rzeczy doczesnych niż taka deprecjacja ciała zmarłego! Zlecieli się czarci, doprowadzający umierającego do rozpacz. Wyolbrzymił on wtedy we własnych oczach wszelkie nieprawości, jakich się dopuścił:

„Wtenczas, choć małe, pokażą się wielkie
Grzechy, gdy staną przed oczyma wszelkie”²²

Podczas gdy nad duszą zmarłego odbywał się sąd, na którym „figle i żarty nie są tu żartami / ale grzechami”²³, rodzina — rzekomo żałując — urządziła pogrzeb, a później „trupa pogrzebawszy, w dom jego zasięda, / jak na weselu tak używać będą”²⁴. W tym momencie skończyła się pamięć o zmarłym. „Potem już więcej nie wspomną zmarłego, / pogrzebionego”²⁵. Ciało w grobie psuło się, śmierdziało i stanowiło pożywkę dla robaków. Bolesławiusz przeciwstawił cechy ciała, które posiadało za życia tym, jakie

²⁰ Tamże, s. 30.

²¹ Tamże, 31–33.

²² Tamże, s. 31.

²³ Tamże, s. 35.

²⁴ Tamże, s. 36.

²⁵ Tamże, s. 36.

prezentuje „teraz”; i tak: nogi, które pięknie płaśły — leżą teraz sztywno; na miejscu oczu, które wabiły cudze spojrzenia, znajdują się robaki; ze ślicznej twarzy, kuszącej do grzechu, w grobie pozostały wyszczerzone zęby; szyję, bielone plecy oraz powabne śmierci zwabiły do siebie jaszczurki i żmije. To, co zostało po człowieku, to:

„...kał, błoto smrodliwe,
Gnój, ropa, robactwo brzydlive,
Na ostatek proch — i w ten obrócony
Człowiek stworzony”²⁶.

Rozkosze ciała, uroda i bogactwo — przeminęły. Wytworne stroje na nic zdadzą się nagim kościom spoczywającym w ziemi; zmarły nie ma już klejnotów, pieniędzy oraz garstki otaczających go dworzan i nie uczestniczył w zabawach... Po ukazaniu tych rzeczy autor dzieła zwrócił się do czytelnika napomnieniem:

„Pomnijże na to, człowiecze na świecie,
Wiedz, że zwiędniejesz, rozwidniony kwiecie:
Wszystko to na cię, coś tu słyszał, przyjdzie,
Gdy śmierć nadejdzie.
Od nieprawości daleko uciekaj,
Z bojaźnią wielką życia końca czekaj,
Bo nie wiesz, jakoś wtenczas kostka padnie,
A przegrać snadnie.
Szczęśliwy, który śmierć w pamięci chowa,
Tego nie zwiedzie pokusa grzechowa:
Będzie chciał raczej duszy swej wynagrodzić,
A nie zaszkodzić”²⁷.

Przywołany zwrot do czytelnika stanowi bezpośrednią wskazówkę moralną. W prostych słowach Bolesławiusz przestrzegł czytelników przed złymi uczynkami. Kto bierze pod uwagę moment śmierci, nie będzie postępował niegodziwie.

W *Echu II* autor przedrukował i przetłumaczył jeden z najpopularniejszych wierszy średniowiecznych nieznanego autora, przypisywany m.in. Bernardowi z Clairvaux czy Robertowi Grosseteste, znany pod tytułem *Visio Philiberti*. Utwór należy do gatunku *carmen spiritualis* i stanowi wierszowany spór. W tym wypadku utarczka rozegrała się pomiędzy upersonifikowaną duszą oraz ciałem.

Filbertus, królewicz francuski, doświadczył wizji, po której wzgardził wszelkimi dobrami i został pustelnikiem. Jakie obrazy wywołały w nim taką zmianę? Królewicz zasnął snem „duchownym” i znajdował się w stanie pomiędzy życiem i śmiercią, kiedy objawiły mu się konsekwencje zniewolenia duszy przez ciało. Dusza zarzuciła Ciału, że było przyczyną nieprawości. Jej żal był tak wielki, że — niczym starotestamentowy Hiob — wykrzyknęła z rozpacz: „Bym się była nigdy nie rodziła!”²⁸. Dusza wołałaby

²⁶ Tamże, s. 37.

²⁷ Tamże, s. 38.

²⁸ Tamże, s. 54.

nigdy nie przychodzić na świat niż cierpieć męczarnie, jakie czekają ją za winy ciała, które nigdy nie pozwoliło jej zdziałać nic dobrego. Duchowy pierwiastek człowieka zwrócił się do ciała z pytaniem, gdzie są jego klejnoty, pieniądze czy kosztowne łoże. Z gorzką ironią zauważył, że:

„Już dla ciebie żurawiów w kuchni nie gotują.
Samego cię w grobowcu robacy smakują”²⁹.

Ciało w trumnie stało się pożywieniem dla robaków. Na nosie umarłego oparło się wieko trumny i nikt już nie mógł pomóc mu w niedoli; nawet rodzina zapomniała o nim, ciesząc się spadkiem. Dusza nie wierzyła, że żona i syn mogliby cokolwiek poświęcić za zbawienie zmarłego. Ciało zwróciło się do Duszy z pogardą. Stwierdziło, że skoro Bóg „za niewolnicę mnie tobie darował”³⁰, to cała wina za złe postępowanie spada na duszę i to właśnie dusza będzie za nie surowo karana. Dusza, według słów Ciała, powinna nad nim panować, na przykład morząc je głodem lub trapiąc pragnieniem. Ciało próbowało zrzucić z siebie winę, dogryzając Duszy:

„Ciało same bez dusze nic nie umie złego:
Cokolwiek się stało złe, tyś przyczyną tego”³¹.

Ciało stwierdziło, że Dusza nie powinna była mu ulegać. Ponadto, zdaniem Ciała, Duszy należy się surowsza kara, bowiem otrzymała z Nieba więcej darów. Podobny pogląd głosił św. Augustyn, który twierdził, że podstawą życia Ciała jest Dusza — bez niej ciało nie mogłoby sprawować żadnych czynności, a szczególnie tych wymagających działania rozumu: „Ciało nie może więc pomóc duszy w trudzie rozumienia, wystarczy, jeśli jej nie przeszkadza”³². Dowodząc nieśmiertelności duszy filozof pouczał, że wszelka wiedza i umiejętność może zawierać się tylko w niezmiennej i wiecznej duszy:

Umiejętność, jeżeli gdzieś jest, to może być zawsze i tylko w tym, co żyje. To zaś, w czym coś jest zawsze, nie może nie być zawsze, zawsze tedy żyje to, w czym jest umiejętność.

Jeśli to my rozumujemy, to znaczy jeżeli czyni to nasza dusza, to nie może ona ani prawidłowo rozumować bez umiejętności, ani bez umiejętności być duszą, chyba że taką, w której nie ma umiejętności; a w duszy człowieka jest umiejętność³³.

Zarzuty Ciała przeciwko Duszy były tak poważne, że zdesperowana Dusza przeklęła swe przyście na świat i Boga, który do niego dopuścił, wiedząc, że zginie nieszczęśliwie. Dusza знаła świat niebiański. Wiedziała, jak wygląda piekło — jest to wieczna

²⁹ Tamże, s. 55.

³⁰ Tamże, s. 56.

³¹ Tamże, s. 57.

³² św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne*, t. 2, Warszawa 1953, s. 82.

³³ Tamże, s. 81–82.

męczarnia bez żadnych szans na zbawienie. Wizja królewicza ukazała słabość duszy, która łatwo poddała się i uległa grzechowi. Wiersz miał być przestrożą przed pokusami szatana, świata i ciała oraz napomnieniem skłaniającym do rozmyślenia o śmierci.

Spór toczący się między Duszą a Ciałem miał skierować uwagę czytelnika na wartości, które faktycznie są istotne ze względu na zbawienie. Uleganie pokusom cielesnym, bezrefleksyjne nieracjonalne działanie i brak wstrzemięźliwości przynosi człowiekowi zgubę. Wizja Filberta miała nakłonić czytelnika do rozważnego życia nakierowanego na czynienie dobra i osiągnięcie moralnej doskonałości.

SĄD

Echo III traktuje o Sądzie Ostatecznym. Zgodnie ze słowami Bolesławiusza, zaraz po śmierci odbywa się sąd nad zmarłym i zostaje on skazany „abo żeby żył, abo wiecznie zgnił, / jeśli przewinił”³⁴. Jednakże dodatkowo odbędzie się Sąd walny, stanowiący jakby spełnienie świata. Nie wiadomo kiedy nastąpi ten dzień, dlatego autor *Przeraźliwego echa*... próbował wzbudzić w wiernych czujność, aby zawsze przygotowani byli na Czas Dnia Ostatecznego: „Lecz o onym dniu i godzinie nikt nie wie, ani aniołowie niebiescy, jedno sam Ojciec”³⁵.

Sąd ten będzie poprzedzony strasznymi plagami i klęskami żywiołowymi spadającymi na ludzi. Opis znaków poprzedzających ostateczne przyjście Pana oparty jest w głównej mierze na wizji Apokalipsy św. Jana. Autor *Przeraźliwego echa*... wprowadził czytelnika w atmosferę zbliżającego się Dnia Gniewu Pańskiego, ukazując straszliwy głód, trzęsienia ziemi, krwawy deszcz i gwiazdy spadające na ziemię, gwałtowne wiatry, wielki ucisk oraz zwierzęta z rykiem przerażenia wychodzące z lasów. Słyszany będzie potężny dźwięk trąby, wzywającej zmarłych do zdania rachunku ze swego życia. Dusze wyjdą z nieba i piekła, aby wstąpić w swe ciała i odebrać sprawiedliwą zapłatę za ziemskie uczynki. Nastąpi zrównanie żywych i umarłych — ci, którzy pozostali przy życiu, zostaną porwani i razem ze zmarłymi oczekiwać będą na wyrok Boży. Na ziemię zstąpi Sędzia wraz z zastępami Aniołów. Otworzy się Niebo i wyjdą z niego niezliczone wojska Aniołów, niosących narzędzia męki Chrystusa: koronę z ciernia, łańcuch, krzyż z gwoździami oraz trzcinę z biczami. Dobrym ludziom ukaże się piękna i łaskawa twarz Chrystusa, natomiast złym objawi On swoje rozgniewane oblicze. Wizja potężnego Boga i apokaliptycznych wydarzeń ma przestrzec czytelnika przed chwilą sądu.

Złe uczynki grzeszników zostaną odczytane na forum, przysparzając im wielkiego wstydu. Sprawiedliwi będą wywyższeni, a Chrystus da im życie wieczne oraz obiecane królestwo. Widząc to wszystko, grzesznicy żałować będą swego zbłądzenia: „Nie płakać, ale ryczeć wszyscy będą”³⁶. niesprawiedliwych będą sędzić Aniołowie, powołując na świadków kapłanów, spowiedników, kaznodziejów, Słońce, ziemię oraz wszystkie

³⁴ K. Bolesławiusz, *dz. cyt.*, s. 67.

³⁵ Mt 24, 36.

³⁶ K. Bolesławiusz, *dz. cyt.*, s. 74.

stworzenia, które starały się uchronić bezbożników przed grzechem. Nawet diabli świadczyć będą przeciwko złym ludziom! Szczegółowy opis okoliczności sądu ma ostrzec przed oceną i wstydem wywołanym publicznym odczytywaniem grzechów.

W czasie sądu Chrystus ze smutkiem będzie zastanawiał się, dlaczego nie udało mu się zbawić wszystkich ludzi. Przecież to dla nich został człowiekiem, przelał swą krew i nie żałował oddać za nich życia. W końcu przeklnie złych:

„idźcie ode mnie, Boga tak dobrego,
idźcie do czarta, kata okrutnego,
bądźcie przekłęci, bądźcie potępieni,
wiecznie zgubieni!”³⁷

Słowa Chrystusa mają za zadanie powstrzymywać przed czynieniem nieprawości za życia. Opis sądu ma niepokoić i nakłaniać do poprawy swego postępowania, aby ustrzec się przed gniewnym obliczem Pana. Grzesznicy będą dopraszać się o sprawiedliwość, dopytywać, gdzie jest dobroć Boga i zastanawiać się, czy kiedyś uda im się uzyskać łaskę Chrystusa. Sędzia odpowie im jednak, że zaprzepaścili już swoją szansę. Bezbożnicy muszą zostać ukarani. Diabli, niczym spuszczone z łańcuchów psy, rzucają się na grzeszników. Ziemia rozstąpi się, by do piekła weszli lamentujący potępienicy prowadzeni przez czartów. Męczarnie będą trwały wiecznie i nie będzie od nich ucieczki: „już odtąd piekła paszczęka zackniona:/ na wieki wieczne stamtąd nie wynidzie / ten, co tam wnidzie”³⁸.

MĘCZARNIE PIEKIELNE

„A jako postanowiono ludziom raz umrzeć, a potem sąd” — głosi Pismo³⁹. Śmierć i sąd to dwie spośród rzeczy ostatecznych, które są wspólne wszystkim. Po sądzie, zgodnie z wyrokiem Bożym, duszę czeka pełne rozkoszy życie w Niebie bądź wieczne potępienie w piekle. Kaznodzieja Bolesławiusz — chcąc ukazać grzesznikowi, że zmierza do straszliwej ziemi zapomnienia i potępienia — rozpostarł przed nim wizję piekła, kraju niewymownie wielkiego, długiego i głębokiego. Usytuował piekło wewnątrz ziemi i opisał je jako miejsce, do którego wpłynęło wszelkie nieszczęście. Jest to kraina śmierci, w której umieranie trwa wiecznie, jednak śmierć nigdy nie następuje:

Bo tam mieszkańcy zawsze umierają,
żywąc, umierać nigdy nie przestają,
żądadzą śmierci, przecie jej nie mają,
choć umierają⁴⁰.

³⁷ Tamże, s. 78.

³⁸ Tamże, s. 81.

³⁹ Hbr 9, 27.

⁴⁰ K. Bolesławiusz, *dz. cyt.*, s. 85.

Męczarnie piekielne są bardzo dobrze przemyślane, bowiem czytelnik może odbierać je wszystkimi zmysłami. Losy potępionych są opisane niezwykle sugestywnie. Bolesławiusz przedstawił ze szczegółami cierpienia potępieńców, kierując się prostą zasadą: kara wymierzona określonym ludziom uderza dokładnie w zmysł, którego nadużywali. To, co wcześniej stanowiło źródło rozkoszy, w piekle staje się powodem niekończącego się cierpienia. „Nieszczęsne oczy, które źle patrzyły”⁴¹, teraz będą mogły nacieszyć się widokiem ognia, ciemności i siarczystego dymu. Uszy, które niegdyś upajały się harmonijnymi dźwiękami muzyki, w piekle odbierać będą nieustające okrzyki „Biada, biada, biada!”, bluźnierstw przeciwko Bogu oraz przekleństw kierowanych na dzień, w którym się urodzili, wydawanych przez obrzydliwe chrapliwe głosy;

Takie koncerty gdy oni śpiewają,
czarci muzyki z ochotą dodają,
Dmiąc ognistymi w uszy ich trąbami
jad z płomieniami⁴².

W piekle nie ma wonnych perfum. Próbę zobrazowania niewyobrażalnego smrodu, jaki się tam unosi, podjął autor *Przeraźliwego echa...*, wyliczając:

Ze wszystkich ścierów, trupów i zgniłości
zebrane smrody wszystkie do jedności
nic prawie nie są względem piekielnego
smrodu srogięgo.

Opis ten ukazuje kunszt barokowej erudycji, która — aby jak najskuteczniej oddziaływać na słuchaczy — stosowała metody przekazu pozwalające w jak najprościej dotrzeć do sposobu myślenia i wyobraźni odbiorcy⁴³. Autor *Przeraźliwego echa...*, chcąc przestrzec czytelnika, posługuje się analogią wiecznych męczarni piekielnych z życiem Boga, które nigdy się nie skończy:

„Póki Bóg Bogiem trwa nieodmieniony,
póty je cierpieć każdy osądzony.
A rychłóż Pan Bóg być i żyć przestanie?
Głupie pytanie”⁴⁴.

Bolesławiusz kontynuował opis męczarni piekielnych, budząc trwogę w obzartuchach, którzy będą cierpieć z głodu, aż zaczną kasać własne ciała. Dla wygłodniałych mieszkańców piekła kuchnia wydaje pożywienie składające się z żab, jaszczurek, parchatych bufonów, żmij i ogonów węży, padalców oraz trzewi gadów. Czarci wypychają to wszystko do ust potępionych, zmuszając ich do jedzenia. Następnie poją ich piekielnymi płynami, wylewając na wyschnięte języki ognistą smołę.

⁴¹ Tamże, s. 85.

⁴² Tamże, s. 87.

⁴³ A. Drob, *Trzy zegary. Obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 1998, s. 61.

⁴⁴ K. Bolesławiusz, *dz. cyt.*, s. 95.

Męczarnia dotyku przysparza wiele radości czartom, którzy pełnią w niej rolę muzykantów. Nieszczęsnym grzesznikom rozkazują tańczyć w płomieniach, a sami do tego przyśpiewują. Inni potępiency poukładani są w piecu niczym cegły — jedni na drugich. Kolejna grupa karanych przywiązana jest do ognistego łoża lub wrzucana na przemian do studni pełnej siarki i zamrożonego jeziora. Sytuacja cierpiących jest tragiczna: po wrzuceniu do zamrożonego jeziora, sami pragną wrócić do studni pełnej siarki, aby się ogrzać — w ten sposób ich męczarnia nigdy się nie skończy.

Jednak w piekle cierpi nie tylko ciało — o wiele boleśniesz męczarni doznaje dusza. Doskwiera jej przebywanie z dala od miłości Boga. W piekle nikt się o nią nie troszczy, u nikogo nie znajdzie pocieszenia ani wybawienia. Czarcie naśmiewają się z cierpiącej duszy i nikt nie potrafi zlitować się nad utrapiencem. Nędznik na próżno woła do Boga. Ogarnia go myśl o swym niekończącym się więzieniu. Sumienie dodatkowo karze grzesznika, przypominając mu o jego złych uczynkach za życia. Jednak przebywającego w piekle martwią najbardziej dwie rzeczy:

„Pierwsza, iż na twarz Boską nie patrzą,
Twórcę swojego i Boga nie znają,
nie zażywają źródła szczęśliwości,
Boskiej Istności [...]
Druga, że w piekle nadzieje nie mają
do wyjścia i to zawsze uważają,
że męki nigdy nie będą skończone
im naznaczone”⁴⁵.

By dopełnić wizji mąk piekielnych, Bolesławiusz dołączył do poematu dzieło włoskiego jezuitę Jana Chrzyciela Manniego *Katownie więzienia piekielnego*, zdobione ciekawymi drzeworytami. *Katownie...* składają się z trzynastu rozdziałów, przedstawiających sposoby karania pięciu zmysłów oraz siedmiu grzechów głównych.

PODSUMOWANIE

Autor dzieła *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* chciał nie tylko oswoić wiernych z tematyką śmierci, ale również przygotować ich do momentu umierania. Poemat napisany jest przystępnym językiem. Czytelnik, dzięki perswazyjności wypowiedzi autora, może odbierać ukazywane wizje wszystkimi zmysłami. Sprawia to, że dzieło zaczyna dotyczyć bezpośrednio odbiorcy, który kolejno może postawić się: w sytuacji umierającego obserwującego swych krewnych przygotowujących pogrzeb; grzesznika, szukającego się na sąd; potępięca w piekle; czy wreszcie „uczestniczyć” w niebiańskiej uczcie, co da mu nadzieję na zbawienie. Bolesławiusz wzbudzał w czytelniku wyolbrzymione poczucie winy oraz obsesję potępienia, a przy tym wszystkim zwracał uwagę na kilka bardzo ważnych zagadnień. Przede wszystkim ukazał powszechność śmierci, która dotknie każdego. Podkreślił przy tym równość wszystkich wobec śmierci — dotyczy

⁴⁵ Tamże, s. 93–94.

ona i żebraków i królów i nic nie jest w stanie uchronić człowieka przed odejściem z tego świata. Kaznodzieja uświadamiał też czytelnikowi przemijanie i marność rzeczy doczesnych, które na nic zdadzą się w godzinie zdawania rachunku. Wzbudzał tym samym w czytelniku pogardę dla świata — wierny powinien pielegnować swą duszę i żyć w sposób cnotliwy, czekając na paruzję.

Marta Tyszkó

**MORALIZING FUNCTION OF ESCHATOLOGICAL MOTIVES
IN KLEMENS BOLESŁAWIUSZ'S POEM *PRZERAŻLIWE ECHO TRĄBY OSTATECZNEJ***

Summary

The aim of this paper is to analyse the 17th century poem — *The Terrifying Echo of the Last Trumpet* by Klemens Bolesławiusz. The author locates this poem in the circle of the Christian eschatology, by showing eschatological motives in it. Generally the most important for the shape of this work are its didactical functions. Bolesławiusz is using a lot of macabre visions. He wanted to persuade the readers into moral improvement and help them to reach salvation.

Słowa kluczowe: eschatologia, poczucie winy, literatura polska XVII wieku, grzech, męczarnie piekielne
Keywords: eschatology, guilt, Polish literature of the 17th century, sin, the torments of hell

MONIKA BEDNARCZYK*
Uniwersytet Pedagogiczny

DROGA KRZYŻOWA JAKO METAFORA PRZEMIJANIA

Tekst drogi krzyżowej, podzielony według struktury 14 stacji, stanowi zapis ostatnich chwil Chrystusa, poczynając od sądu i skazania Go na śmierć przez Piłata po moment złożenia ciała do grobu. Metaforyzacja pozwala odczytywać tę formę pasyjną poprzez ludzką egzystencję i determinujące ją problemy. Umożliwia więc osobom podejmującym drogę na Golgotę konfrontowanie się z postacią Chrystusa. Spotkanie to pozwala stawiać pytania istotne z punktu widzenia konkretnego człowieka i poszukiwać na nie odpowiedzi. Wymiar ludzki dominuje podczas tej procesji. Znaczącym dla jej wymowy okazuje się bowiem fakt, iż Chrystus na czas męki wyzbył się swej boskiej natury i stał się człowiekiem. Wymiar duchowy, o którym nie można zapominać, sprowadza się do poszukiwania sensu tego dramatycznego misterium. Jednym z metaforycznych odczytań 14 stacji drogi krzyżowej staje się też postrzeganie ich jako zapisu ludzkiego przemijania, ukazanego w sposób drastyczny, ze szczególnym uwzględnieniem momentalności tego procesu. Niniejsze studium ma celu wskazanie i scharakteryzowanie obecności refleksji nad przemijaniem we współczesnych rozważaniach drogi krzyżowej¹. Stanowią one rozwinięcie 14 stacji tego pasyjnego nabożeństwa.

CHARAKTER TEKSTU DROGI KRZYŻOWEJ A PROBLEMATYKA PRZEMIJANIA

Droga krzyżowa to nabożeństwo paraliturgiczne, którego istotą jest procesyjny ruch w obrębie 14 stacji. Obecna postać tychże stacji, a także ich chronologia, została ukształtowana dzięki wielowiekowym chrześcijańskim praktykom pasyjnym². Do

* Monika Bednarczyk — doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, specjalność literaturoznawcza. Zajmuje się tekstami rozważań drogi krzyżowej, interesuje również poetyką przestrzeni. Dotychczasowe publikacje: *Wyrzucić niewyrażalne — o emocjonalności tekstów pasyjnych*, [w:] *Emocje. Ekspresja. Poetyka. Przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Białystok 2013; *Antropologiczne ścieżki Seweryna Pollaka*, „Teologia Młodych” 2012, nr 1; *Nieskończona jest rola dźwigacza sensu. O znaczeniu ruchu w twórczości Brunona Schulza*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego Seria Nauk Humanistycznych” 2012, nr 4; *Gdzie jest dom w »Ogrodach« Jarosława Iwaszkiewicza*, „Anthropos?” 2011, nr 16-17.

¹ Rozważania drogi krzyżowej przywoływane w pracy powstały w XX i XXI wieku.

² Proces kształtowania się obowiązującej współcześnie struktury drogi krzyżowej rozpoczął się w okresie wypraw krzyżowych (XI w.). *Encyklopedia katolicka* wyznacza granicę wieku XVIII jako moment jego zakończenia. Cezura ta okazuje się dla badaczy sporna. 14 stacji funkcjonuje jednak już zgodnie w popularnych modlitewnikach drukowanych w wieku XIX i XX. Na potrzeby niniejszej pracy, przy-

tej struktury odwołują się współczesne teksty dróg krzyżowych. Ich najistotniejszym elementem są jednak rozważania. Towarzyszą one procesji (podczas nabożeństwa) lub stanowią wynik jej prywatnego kontemplowania (w oderwaniu od liturgii). Struktura 14 stacji, staje się wobec rozważań cyklem narracyjnym złożonym z konstatacji — stwierdzeń szkicujących przebieg opowieści. Czas i miejsce cyklu odwołują się do przestrzeni jerozolimskiej i wydarzeń, jakie towarzyszyły prowadzonemu na śmierć Jezusowi z Nazaretu. Struktura ta ma charakter spajający, ujmując opowieść w klamrę. Można zatem określić ją mianem narracji prymarnej. W jej tok następnie zostaje włączona indywidualna opowieść głosu — bohatera, który podejmuje się rozwinięcia tego pasywnego tematu, spisując rozważania stanowiące dialog z poszczególnymi stacjami³. Tak tworzy się drugi, niepowtarzalny poziom tekstu. Przy czym często również struktura drogi krzyżowej za sprawą dialogicznego charakteru rozważań, poddawana jest przekształceniom. Liczba stacji zostaje zwiększona lub w inny sposób zdefiniowana. Aktualizacja opowieści poprzez treść rozważań odwołujących się do teraźniejszości wymusza więc na formie pasywnej plastyczność. Istota prymarnej narracji wciąż jednak zostaje zachowana.

Odwoływanie się do jerozolimskiego czasu i miejsca, sięganie po formę drogi krzyżowej staje się też pretekstem do mierzenia się z naturą człowieka. Los Chrystusa, Boga-człowieka, cierpiącego ogromny ból z powodu swej cielesności, służy do budowania podstaw własnej opowieści w oparciu o analogie bądź opozycje. Droga krzyżowa oznacza konfrontację z fizycznym aspektem życia ludzkiego oraz mierzenie się psychiki z faktem utraty vitalności. Gwałtowność zmian, jakie ukazuje pasja, może prowadzić do skrajnych emocji, wywoływać szok bądź bunt. Nie jest to jedynie proste podobieństwo w wyraźnych granicach przemierzanej drogi człowieka od narodzin po

wołującej teksty współczesne, uznaje się zatem tę właśnie postać i liczbę stacji za tradycyjną. Ona, jak można przypuszczać, stanowi inspirację dla powstających obecnie rozważań.. Zob. *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszczuk, L. Bieńkowski, F. Grylewicz, t. 4, Lublin 1983, s. 215–221; *Katolik na modlitwie i nauce, czyli zbiór obowiązków i nabożeństwa dla osób wszelkiego stanu z dodatkiem katechizmu i pieśni*, Kraków 1872, s. 408–425; *Droga krzyżowa. Nabożeństwo ku czci bolesnej męki i śmierci Pana Naszego Jezusa Chrystusa i Jego Matki Najświętszej Panny Bolesnej: do użytku kościelnego i domowego*, Bytom 1895. O ewolucji struktury drogi krzyżowej w szerszym kontekście tradycji pasywnej i związanych z nią innych form paraliturgicznych zob. także M. Kuran, *Polska religijność pasywna w świetle kazań wielkopiątkowych (1702–1732) z biblioteki klasztoru Reformatów w Zakliczynie*, [w:] *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka). Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane*, red. K. Płachcińska, M. Kuran, cz. 1, Łódź 2010, s. 419–455.

³ Odwołuję się w tym miejscu do rozróżnienia na tekst prymarny i włączony, scharakteryzowanych w pracy Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (przekł. zespół tłumaczy Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, Kraków 2012, s. 57–58): „[...] związek tekstu narratora i tekstu aktora wskazuje na różnicę poziomów. Ostatecznie tekst narracyjny tworzy przecież całość, w której w tekst narratora włączone są inne teksty. Zależność tekstu aktora od tekstu narratora powinna być rozumiana jako zależność zdania podrzędnego od zdania głównego. Zgodnie z tą zasadą teksty narratora i aktora nie mają równego statusu. Hierarchiczna pozycja tekstów wynika z podstawowej zasady poziomów. Relacje między tekstem narratora a tekstem aktora mogą się różnić formą i intensywnością. Ważny jest tutaj aspekt ilościowy: im więcej zdań obudowuje tekst aktora, tym silniejsza jest jego zależność”.

śmierć oraz Chrystusa od sądu po grób. Obraz agonii ukazany w drodze krzyżowej stoi w opozycji wobec współczesnego tabu, jakim objęte jest nie tylko starzenie się i śmierć, lecz również żałoba, która będąc długotrwałym procesem, nie wpisuje się w intensywność charakteryzującą obecnie ludzkie życie. Korzenie problemu sięgają społecznych przemian wieku XX:

Wiele jest przyczyn marginalizacji śmierci i zmarłych w XX wieku, nawet jeśli postrzegamy je jako całość. Wśród głównych tematów skłonni jesteśmy od razu wymienić (nie wybiegając zbytnio naprzód) komercjalizację, która włącza śmierć w cykl konsumpcji — od trumny po cmentarz, oraz medykalizację, przejmującą poprzez hospitalizację pełną opiekę nad chorym i umierającym. Przede wszystkim zaś deprecjację (przyczyna to czy konsekwencja?) tych struktur rodzinnych czy też wspólnotowych, w których ramach organizowano w XIX wieku wszelkie obrzędy związane ze śmiercią⁴.

Świadomość własnej śmiertelności zdaje się zatem kluczem do rozumienia drogi krzyżowej jako metafory przemijania. Co więcej, dążenie do konfrontacji z tematem śmierci, niejaki przyglądanie się i rozważanie agonii ludzkiej, w kontekście przywołanych diagnoz wyparcia problemu, czyni to zjawisko wyjątkowym.

Śmiertelność nadaje egzystencji charakter procesualny. Przemijanie łączy zatem biegunowe stany człowieka: młodość i starość. Staje się wyrazem ludzkiej metamorfozy. Śmiertelność stymuluje istotę ludzką do poszukiwania tożsamości i sensu życia, a w dalszej kolejności do spełniania swego powołania. Znikomość bytu budzi w niej również pragnienie wieczności. Wyraża się ono w dwojaki sposób. Jest wypracowywaniem za życia pośmiertnego zbawienia duszy. Może także stać się próbą ustanowienia trwałego znaku swojej minionej obecności w historii. Tak też aspekt cielesności łączy się w drodze krzyżowej z wymiarem duchowym, rozumianym jako pierwiastek nieprzemijalny człowieka. Warto zatem rozróżnić dwa pojęcia regulujące napięcie pomiędzy znikomością ciała i stałością ducha.

Przemijanie, termin rozumiany przez Helmuta Thielicke jako „cecha i właściwość samego życia” nie zaś to, co „życiu się przydarza”⁵, wiąże się z biologicznym pojmowaniem śmierci. Cataldo Zuccaro rozwinął tę myśl, tworząc trójwymiarowe spojrzenie (z punktu widzenia teologicznego) na kwestię śmiertelności:

Od samego początku śmierć chrześcijanina była związana ze śmiercią Chrystusa, jednak nie traciła ona przez to swego charakteru powszechności, ani cech biologicznych. Zasadniczo w tradycji kościelnej spotyka się trzy perspektywy, w których rozumie się wydarzenie śmierci: jako rzeczywistość dotycząca wszystkich ludzi i coś naturalnego; jako rzeczywistość będąca skutkiem grzechu; jako okazję do zjednoczenia z Chrystusem, który przemienił przekleństwo śmierci w błogosławieństwo⁶.

Dalej Zuccaro pisał jednak:

W ciągłości doświadczenia śmierci jako niepożądanego i jako czegoś, co osiąga człowiek bierny wobec niej (Lévinas), także interpretacja teologiczna, wychodząc od postawy Chrystusa, widzi w śmierci „ab-

⁴ M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, wyd. 2, przekł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2008, s. 651.

⁵ H. Thielicke, *Życie ze śmiercią*, przekł. S. Szczyrbowski, Warszawa 2002, s. 58.

⁶ C. Zuccaro, *Teologia śmierci*, przekł. K. Stopa, Kraków 2004, s. 103.

surd” i „odrazę”, a jednak, na podobieństwo doświadczenia antropologicznego śmierci jako aktywności (Heidegger), pozostaje ona doświadczeniem głęboko ludzkim, „okazją, w której człowiek może i powinien ukazać się jako człowiek”⁷.

Los człowieka i Chrystusa zostaje w drodze krzyżowej złączony. Zdążanie do grobu i związany z tym podążaniem strach, melancholia, odrzucenie, przeplatają się z wątplą, lecz jednak nadzieją na wybawienie (nadejście kresu), zbawienie (zyskanie wieczności różnie rozumianej) i akceptacji siebie jako człowieka. Potrzeba akceptacji wynika więc ze statusu samego Chrystusa, który odarty ze swej nieśmiertelności zostaje wystawiony na próbę ciała, ta zaś kończy się śmiercią. A zatem już na tym poziomie (narracji prymarnej) tekstu drogi krzyżowej, widoczne staje się napięcie rodzące się w obliczu doświadczenia śmierci na granicy myśli egzystencjalnej, eschatologicznej oraz mistycznej.

OBRZ PRZEMIJANIA I ŚMIERCI W ROZWAŻANIACH DROGI KRZYŻOWEJ

Cykl 14 stacji otwiera sąd. Ks. Jerzy Popiełuszko napisał we wstępie do własnych rozważań: „Życie nasze jest drogą krzyżową. Ledwie narodzimy się, a już umieramy, jesteśmy coraz bliżej śmierci. Idziemy od jednego zmartwienia do drugiego, upadamy, podnosimy się”⁸. Sąd nad człowiekiem dokonuje się w momencie jego narodzin. Chwila ta inicjuje proces przemijania. Człowiek skazany na śmierć od początku intuicyjnie poszukuje wyjaśnienia przyczyn trudnego dla niego położenia. Wyrazem jego niepokoju w rozważaniach drogi krzyżowej staje się powrót do początku, którego symbolem jest ogród. To właśnie w miejscu ustronnym (refugium) zostało postawione pytanie o sens cierpienia. Niektórzy autorzy rozważań pierwszą stację umieszczają w Getsemani. Ks. Piotr Zaborski⁹ tak pisał o modlitwie Chrystusa w Ogrójcu, otwierając tą sceną swój cykl pasyjny:

[...] oni nie przeczuwali, że godzina Jego odejścia jest już bliska.
W Getsemani rozpoczyna się godzina Jezusa.
Przyszła na świat dla tej właśnie godziny.
Do tej chwili przygotowywał się całe swoje życie¹⁰.

Interpretacja zdarzenia rozgrywającego się w Ogródzie Oliwnym pozwala autorowi rozważań postawić pytanie o sens ludzkiej egzystencji. Wiąże się ono nierozdzielnie, według ks. Zaborskiego, z powołaniem do określonego działania, którego kres pieczętuje spełnienie swojego losu. Współczesna mistyka podpowiada więc słowami

⁷ Tamże, s. 104–105.

⁸ J. Popiełuszko, *Żyć i umierać z nadzieją: droga krzyżowa*, Częstochowa 2011, s. 3.

⁹ Rozważania ks. Zaborskiego stanowią komentarz do plastycznego wyobrażenia drogi krzyżowej autorstwa Stanisława Rodzińskiego. Cykl szesnastu obrazów poświęconych Pasji został wystawiony w Częstochowie w 2010 roku przy okazji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej Gaude Mater. Dzieła Rodzińskiego wraz z rozważaniami ks. Zaborskiego, duszpasterza Częstochowskich Środowisk Twórczych, zostały następnie wydane we wspólnej publikacji.

¹⁰ P. Zaborski, *Rozważania drogi krzyżowej*, [w:] S. Rodziński, *Droga krzyżowa*, Częstochowa 2010, s. 4.

Willigisa Jägera: „Dopełnij swoje narodziny. To zadanie naszego życia. Dopełniamy je nie poprzez dokonania, lecz poprzez bycie. Doświadczenie bycia, doświadczenie naszej najgłębszej istoty [...]”¹¹. Myśl ta koresponduje z procesualnym postrzeganiem ludzkiej egzystencji przez Martina Heideggera. Świadomość czasu i chęć dopełnienia się w czasie towarzyszy teraźniejszości i determinuje ją. Bycie ku śmierci staje się kluczowe dla ludzkiej egzystencji, gdyż stwarza ciągłą możliwość postrzegania siebie jako istoty rozwijającej się i poszukującej kompletności swego ja. Dopiero śmierć zatrzymuje ten niekończący się za życia proces nadawania sobie kształtu¹².

Przywołanie sceny z Ogrodu Oliwnego sugeruje nie tylko zgodę na śmierć, która dokona się na końcu jeszcze właściwie nie rozpoczętej drogi, lecz ma za zadanie przyjrzeć się niedoskonałości ciała, mogącego jawić się wielokrotnie jako obce. Siostra Imelda Kosmala¹³ napisała o spotkaniu w Ogrójcu, cytując je cytatem z Ewangelii św. Marka, „Nie jako ja chcę”, w sposób następujący:

Do ostatniej nocy Twojej wolności
Chryście bezsilny z wyboru
wobec sytuacji policzonych godzin
najbardziej ludzki z człowieczych synów —
do Twojego ciała zlanego potem i krwią
do oblicza wciśniętego w ziemię
przychodzę¹⁴.

Ciało, które dopiero czeka agonია, już w tym opisie staje się nieestetyczne — pokrywa je pot i krew, twarz spoczywająca na ziemi brudna jest od prochu. Do tak ukazanego człowieka zbliżamy się, by poznać charakter ludzkiego kresu. Thielicke zwrócił i na to uwagę:

Prawda o ludzkiej śmierci wychodzi na jaw dopiero wtedy, gdy mogę powiedzieć w pierwszej osobie „ja umieram”, kiedy więc śmierć rozumiem jako moją, mnie dotyczącą. Dopiero wtedy, gdy chodzi o moją własną śmierć, przestaje ona być zjawiskiem ogólnym i dlatego wciąż półprawdziwym i staje się przeżyciem osobowym, w którym doświadczam tajemnicy mojego istnienia. Śmierć musi więc zbliżyć się do mnie¹⁵.

Skazujemy się więc na widok cudzej agonii, by w sposób jedyny z możliwych przeżyć ją za życia. Chrystus bierze zatem krzyż na swe ramiona, jak głosi stacja II, a Marek Skwarnicki tak to skomentował:

¹¹ W. Jäger, *Życie nigdy się nie kończy. O życiu, starości i śmierci*, przekł. Z. Mazurczak, Warszawa 2007, s. 52.

¹² M. Heidegger, *Bycie i czas*, przekł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 332–375.

¹³ Siostra Maria Imelda Kosmala była zakonnicą związaną z Prowincją Warszawską Zgromadzenia Sióstr Felicjanek. Zmarła w 1994 roku w wieku 60 lat. Zbiór jej wierszy został opublikowany z okazji 75-lecia Prowincji Warszawskiej. Siostra Imelda w zakonie spędziła 41 lat. Jedną z jej aktywności była twórczość poetycka, której treść stała się inspiracją dla innych sióstr zgromadzenia. We wstępie do tomiku czytamy o autorce następujące słowa: „Jest jedną z tych, które tworzyły kształt i jakość naszego życia”. Cyt. za M. B. Klimanowska, *Poszukując odpowiedzi na pytanie o sens*, [w:] M. I. Kosmala, *Ku twarzy wędruję. Wybór wierszy*, Warszawa 1997, s. 10.

¹⁴ M. I. Kosmala, *Śladami Męki Mojego Pana*, [w:] też, *Ku twarzy wędruję*, s. 69.

¹⁵ H. Thielicke, *dz. cyt.*, s. 23.

Chrystus, przyjmując krzyż na swe ramiona,
wszedł w ból i samotność wszystkich ludzi,
którzy wiedzą, że niebawem umrą
lub trwają w odrętwieniu ostatnich cierpień¹⁶.

Skwarnicki odwołał się do wspólnoty doświadczenia, w jaką niewątpliwie wpisuje się przemijanie. Pozwala to nadać męce Chrystusa charakter uniwersalny — odnoszący się do każdej egzystencji, ale i każdemu typowi agonii, niezależnie od jej przyczyny. Samotność i ból, jak można przypuszczać ból psychiczny, czyni umieranie jednym i tym samym bez względu na okoliczności.

Osamotnienie, właśnie ten aspekt pasji zwraca również uwagę Julii Kristevy podczas jej analizy przedstawienia Jezusa złożonego do grobu według holenderskiego malarza:

W Bazylei *Chrystus* Holbeina jest sam — pisała — Kto go widzi? Nie ma świętych. Jest oczywiście malarz. I my. Aby zatonać w śmierci lub, być może, ujrzyć ją w jej minimalnym, przerażającym pięknie, na granicy życia¹⁷.

Ten, kto umiera, pozostaje wykluczony. My, zbiorowość trzymająca się wciąż kurczowo życia, jesteśmy zdolni doświadczać śmierci jak zjawiska estetycznego, musimy jedynie przekonać się i na moment spojrzeć, spróbować zaobserwować powierzchowne cechy tego granicznego doświadczenia.

Jako że przemijanie dotyczy ciała, warto zapytać o oprawcę owego ciała. Jakie przyjmuje maski? Do kwestii tej odnoszą się w szczególny sposób stacje, upamiętniające upadki Chrystusa.

Choroba — to pierwszy z tematów, który można zaobserwować w tekstach dróg krzyżowych. Wiąże się z wykluczeniem. W rozważaniach opracowanych na potrzeby nabożeństwa dedykowanego przestrzeni obozu zagłady Auschwitz-Birkenau¹⁸, przytoczono w miejscu pierwszego upadku Chrystusa słowa psalmisty:

Jestem zgnębiony, nad miarę pochylony,
przez cały dzień chodzę smutny. [...]
Serce się we mnie trzepoce: moc mnie opuściła,
zawodzi nawet światło moich oczu.
Przyjaciele moi i sąsiedzi stronią od mojej choroby
I moi bliscy stoją z daleka¹⁹.

(Ps 38, 7. 11–12)

¹⁶ M. Skwarnicki, *Droga Krzyżowa z Janem Pawłem II. Wielki Piątek 1989 r., Koloseum*, [w:] tenże, L. A. Moczulski, *Przyciskam krzyż do serca. Drogi krzyżowe i medytacje pasyjne*, Kraków 2006, s. 9.

¹⁷ J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina*, [w:] *Wymiary śmierci*, wyb. S. Rosiek, przekł. R. Lis, Gdańsk 2002, s. 289.

¹⁸ Tekst drogi krzyżowej został przygotowany i wydany z inicjatywy Centrum Dialogu i Modlitwy w Oświęcimiu. Działa ono na rzecz pojednania polsko-niemieckiego. Zajmuje się również edukacją dotyczącą problematyki zagłady.

¹⁹ „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” *Droga krzyżowa w Auschwitz-Birkenau*, oprac. M. Deselaers, Kraków–Oświęcim 2012, s. 12. Cytat z psalmu za niniejszym opracowaniem.

Inność staje się znakiem choroby, która nie pozwala pozostałym spokojnie spoglądać na zainfekowanego człowieka, jego twarz i jego smutek przypominają bowiem o fakcie, iż śmiertelność to cecha naturalna każdego bytu. Chorobę, której dotyczą żale psalmisty, w kontekście obozowych realiów postrzegać można również jako wyznacznik tożsamości. Można rozumieć ją jako żydowskość, polskość, romskość, a także jako historyczność, w którą człowiek się wikła zupełnie nieświadomie, przychodząc na świat. Wkracza w czas określonych definicji, czyniących z jednej tożsamości właściwą z innej chorobę, skazaną na zagładę.

Męka Chrystusa, ukazująca jak łatwo jest unicestwić człowieka, przywołuje przed oczy człowieka kolejne skojarzenie, obraz śmierci zadanej. Także w rozważaniach oświeceniowej drogi krzyżowej czytamy w ramach interpretacji drugiego upadku Jezusa (stacja VII): „Również w komorze gazowej przy krematorium III można było zabić cyklonem B nawet dwa tysiące ludzi naraz. Dentyści otwierali usta zwłokom i wyrwali obcęgami złote korony”²⁰. To fakt, którego przywołanie niejako zaprzecza nadziei, jaka następuje w momencie, gdy upadły Jezus powstaje i rusza w dalszą drogę. Zamordowani, których liczbę podano w oparciu o dane statystyczne, w tym momencie kończą swoją drogę krzyżową. Przywołana w ramach rozważań wizja ludobójstwa wpisuje się ponadto w refleksję nad związkiem śmierci z władzą. Louis-Vincent Thomas w szkicu *Tworzenie tanatologii* powołał się na stwierdzenie Michaela Foucaulta, parafrazując jego myśl:

Już podporządkowanie się władzy jest śmiercią albo umieraniem, natomiast korzystanie z niej daje (niebezpieczne) złudzenie nieśmiertelności. Szantażowanie śmiercią przez władzę — która pozbawia nas i śmierci, i życia — jest takim samym podstępem, jak szantażowanie życiem [...]”²¹.

Przemijanie, jak już zostało powiedziane, wymyka się normom estetyki, co prowadzi do rozdziwisku między duchem (także myślą) — pretendującym do wieczności — a ciałem, ulegającym obumieraniu. Droga krzyżowa hiperbolizuje aspekt agonalny, ukazując momentalność i drastyczność śmierci. Ks. Szymon Mucha²², rozpoczynając rozważanie stacji VIII, spotkanie Jezusa z niewiastami jerozolimskimi, napisał: „Gdy kobiety zobaczyły zmasakrowaną postać Jezusa, wybuchły płaczem”²³. Zwraca zatem uwagę na czysto ludzką, emocjonalną reakcję wywołującą litość i zapewne również strach. Te emocje przeplatają się, gdy spotykamy się z osobami niedołączonymi lub konającymi. Strach podzielenia czyjegoś losu potrafi odebrać chęć do życia, a przez to i pragnienie

²⁰ Tamże, s. 22.

²¹ L.-V/ Thomas, *Tworzenie tanatologii*, przekł. M. L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, s. 13.

²² Ks. Szymon Mucha podjął się organizowania w miejscowości Lipsko wielkopiątkowej drogi krzyżowej prowadzonej ulicami miasta. Tak powstała tradycja pasyjnej procesji, dokonującej się poza murami świątyni, a przy tym angażującej miejscową ludność, która reprezentuje różne grupy społeczne i zawodowe. Tym samym poszczególne stacje stają się zdarzeniem związanym z realnym miejscem i konkretnym człowiekiem oraz jego problemami. Ks. Mucha jest również autorem rozważań, które odczytywano podczas nabożeństwa. Zob. E. Frączyk, *Przedmowa*, [w:] Sz. Mucha, *Droga krzyżowa ulicami miasta*, Warszawa 2011, s. 5–7.

²³ Sz. Mucha, *dz. cyt.*, s. 168.

kształtowania go. Doświadczenie cudzej śmierci zatrzymuje nas na teraźniejszości, tymczasem procesualność, jaka towarzyszy poszukiwaniu sensu własnej egzystencji i pytaniu o charakter jej nieśmiertelności, nakazuje żyć przeszłością, zamierzeniem.

Wybieganie w przyszłość, intuicyjne lub uargumentowane wiarą w spełnienie, zostaje odzwierciedlone również w strukturze drogi krzyżowej, która często zostaje otwarta na XV stację, wspominającą zmartwychwstanie. Scena ta pochodzi z nabożeństwa drogi światła, w całości poświęconej obecności Chrystusa na ziemi po zmartwychwstaniu. XV stacja staje się wyrazem buntu przeciwko dysharmonii, która steruje współczesnym człowiekiem, stawiając go nieustannie w obliczu bezsensu za życia i pustki po śmierci. Siostra Imelda Kosmala, przywołując dzień powstania z grobu w swoim rozważaniu, niejako usprawiedliwia się zwracając do Chrystusa: „o Twoim zmartwychwstaniu / pamiętali przezorni wrogowie²⁴”. Ów gest wybiegania w przyszłość można również skomentować słowami Jägera:

Po czasach kryzysu Boga (Johann Baptist Metz) i czasach ciemności Boga (Martin Buber) nastały teraz czasy głodu Boga. Ten głód jest egzystencjalny, wyrasta z głębi naszego ludzkiego jestestwa. Szukamy interpretacji naszego życia²⁵.

Jäger posiłkował się medytacją, szukając w myśli Wschodu rozwiązań dla zinstytucjonalizowanego chrześcijaństwa, które, jego zdaniem, zbyt rozmiłowało się w śmierci. Otwarcie na zmartwychwstanie, symboliczne, poprzez ujmowanie sceny triumfu Chrystusa w ramach drogi krzyżowej, staje się, według niego, przejawem poszukiwania duchowej harmonii przez ludzi wierzących. Mistyka Jägera pretenduje do bycia mistyką odnowy współczesnego społeczeństwa, współczesnego człowieka. Traktuje ona o jedności z Absolutem (nie tyle zaś z Bogiem konkretnego wyznania), wyzbywając się symboliki języka religijnego. Staje się tym samym, w swym założeniu, nowoczesnym i praktycznym rozwiązaniem, kształtującym własny dyskurs „duchowy” daleki od skończonych form i zamkniętych definicji.

DOŚWIADCZENIE ŻAŁOBY JAKO ELEMENT PASJI

W strukturę drogi krzyżowej zostały wplecione również zachowania żałobne. Stacja VIII, gdy Chrystus spotyka płaczące niewiasty, stanowi obraz, który można odczytywać nie tylko jako przejaw litości, lecz również jako przepracowywanie straty. Strata ta dopiero nastąpi, według chronologii zdarzeń, lecz antyczna tradycja płaczek uczestniczących w pochodach żałobnych pozwala tej stacji zyskiwać wieloznaczność. To już nie tylko obraz profetyczny, lecz również aktorski lament i rzeczywiste oplakiwanie tego, który odchodzi.

„Jezus spotyka płaczące niewiasty”, Joanna Pociask-Karteczka²⁶ zapisała zaś pod tym sformułowaniem następującą historię:

²⁴ M. I. Kosmala, *dz. cyt.* s. 82.

²⁵ W. Jäger, *dz. cyt.*, s. 21.

²⁶ Joanna Pociask-Karteczka jest przyrodnikiem, pracownikiem naukowym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej droga krzyżowa przyjmuje formę prywatnej, jeśli nawet nie intymnej refleksji.

miął dopiero 24 lata i podobno muchy nie pozwolił skrzywdzić
był studentem matematyki
planował stypendium zagraniczne
zdążył całą Europę przemierzyć na rowerze
który zawiózł go pewnej nocy do Pana Boga
ale wcześniej spotkał dwóch nieletnich łotrów
bez wina i octu
zamiast włóczni mieli kije baseballowe
zatłukli go na śmierć
Michał Łysek 22 marca 1997 roku
miął dopiero 24 lata²⁷.

Autorka rozważań przedstawiła historię śmierci młodego człowieka, którego życie trwało zaskakująco krótko. Jednak nie tragiczny moment opuszczenia świata jest w tej relacji istotny, lecz miejsce, w jakim odnajdujemy je podczas drogi krzyżowej. To moment, gdy ten, który odchodzi, spotyka tych, którzy zostają. Spotkanie przyjmuje formę ostatecznego pożegnania, ponieważ sama chwila przejścia w wieczny sen jest chwilą największej samotności człowieka. Żałoba rozpoczyna się zatem już przed śmiercią. Jej pierwszym etapem jest skonfrontowanie się ze stratą — dla autorki rozważań stratą jest obiecujące życie młodego człowieka, studenta matematyki. Postanawia więc upamiętnić jego los, wpisując właśnie w tym granicznym i wieloznacznym momencie pasji Chrystusa postać z własnego świata. Nie poddaje się przy tym jeszcze lamentacji. Przedstawia fakt, ubierając go, co prawda, w język przynależny opowieści Jezusowej — pojawia się łotr, ocet, wino — Michał Łysek jednak w rzeczywistości ginie z rąk przypadkowych sprawców. Płacz, który ostatecznie rozlega się w dalszej części rozważań stacji VIII tejże autorki, nie jest płaczem nad grzeszną duszą doprowadzającą Chrystusa do śmierci — jest przejawem bezsilności wobec wątpliwości ludzkiego istnienia.

Kolejne etapy żałoby odnajdujemy w scenie nazywanej pietą oraz w scenie złożenia Chrystusa do grobu. Stacja XIII ukazuje moment, gdy ciało Chrystusa zostało zdjęte z krzyża i oddane Matce. Ks. Popiełuszko pisał o tej scenie:

„Maryja trzyma martwego Syna”

Na to, że teraz trzyma martwego Syna w swoich ramionach, zgodziła się już kiedyś, gdy powiedziała słowa: „Oto ja służebnica”. Wybrała los matki najnieszczęśliwszej i zarazem najszczęśliwszej²⁸.

Maryja została przedstawiona w tej refleksji jako osoba świadoma sytuacji i swojego w niej miejsca. Jej rola nie ograniczyła się zatem jedynie do bycia matką, która wydała na świat niezwykle dziecko i straciła je w sposób nienaturalny, przedwcześnie. Obraz matki, który eksponują również słowa rozważań Jana Pawła II: „A Jezus znowu jest w Jej ramionach jak był w stajence betlejemskiej”²⁹, stał się powszechną interpretacją piety. Został on jednak uzupełniony przez ks. Popiełuszkę o wizerunek Maryi podobny do tego, który wykreował komentator obrazu Pietera Bruegela:

²⁷ J. Pociask-Karteczka, *Droga krzyżowa*, Kraków 2012, s. 13.

²⁸ J. Popiełuszko, *dz. cyt.*, s. 29.

²⁹ *Droga krzyżowa. Rozmyślania Jana Pawła II*, Nowy Jork 1986, Stacja XIII.

Przyszłość będzie się rozwijać później jako nowa siła dzięki tej kobiecej świadomości, uosabianej przez Maryję. Tymczasem jednak widzimy ją złamaną przez Prawo i Los, w ich ostatniej chwili triumfu³⁰.

Stacja XIII to zatem moment, gdy opłakiwany jest Syn przez swoją Matkę, ale opłakiwany również jest stary porządek, który odchodzi wraz ze śmiercią Jezusa. Maryja płacze więc także nad sobą, jej ból zdaje się bowiem silniejszy od pewności własnych wyborów i powołania. To kolejny moment ukazujący dualizmy rządzące drogą krzyżową. Cierpienie i radość łączą się w niej tak jak i zwątpienie z nadzieją. Podobnie rzecz przedstawia się w ludzkim życiu i na ten aspekt odczytania postaci Matki i Syna zwrócił również uwagę Adam Rybicki:

W procesie humanizacji Jezusa i Maryi szczególne znaczenie miały dwie tajemnice ich życia: narodzenie Jezusa i Jego męka. W tych wydarzeniach zarówno Chrystus, jak i Maryja okazali się szczególnie ludzcy i bliscy każdemu człowiekowi³¹.

Złożenie do grobu, stacja wieńcząca drogę krzyżową, to równocześnie ostatni moment fizycznej obecności opłakiwanego. Z chwilą pogrzebania ciała pozostaje po człowieku jedynie ulotne wspomnienie. Dla uczestniczących w obrzędzie pochówku jest to zarówno moment ostatecznego rozstania. Czas ten zostaje objęty konwencją, nadając ramy cierpieniu i poniekąd wyznaczając jego oficjalny kres. Rytuał pogrzebowy, który przenika do tradycji pasyjnej poprzez procesję złożenia Chrystusa do grobu, mającą stałe miejsce w liturgii wielkopiątkowej, w mniej lub bardziej rozbudowanej formie kształtuje charakter przeżywania ostatniej stacji nabożeństwa drogi krzyżowej. Pieśni towarzyszące tym procesjom mają ludowy charakter. Śpiewnik Mioduszewskiego podaje utwór *Dobranoc Głowo Święta*³², w którym można dopatrzyć się cech kołysanki. Stylizacja ta świadczy o humanizacji treści sakralnej wyrażanej w formie ekspresji zaczerpniętej z codziennych praktyk człowieka. Ludowość można również zaobserwować w scenie wieńczącej rozważania Pociask-Karteczki. Opowieść o Józefie z Arymatei udającym się po ciało Chrystusa przeplata ona swoistym refrenem:

szabas z ostrym zapachem czosnku
szabas dla Boga wyuczonego na pamięć
szabas z sercem zamkniętym zardzewiałą kłódką
szabas szabas hoj la la la
szabas szabas hoj la la la³³.

Tekst powtarzany kilkukrotnie wydaje się wyciszać sytuację, przywracać dawny porządek zmałowany przez moment śmierci. Gest żałobników ma w tym przypadku

³⁰ M. F. Gibson, *Młyn i krzyż*. „Droga krzyżowa” Pietera Breugela, przekł. A. Topornicka, [w:] M. F. Gibson, L. Majewski, *Bruegel: Młyn i krzyż*, Olszanica 2010, s. 97.

³¹ A. Rybicki, *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym: studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009, s. 134–135.

³² *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M. M. Mioduszewskiego zebrane*, Kraków 1838, s. 100–101.

³³ J. Pociask-Karteczka, *dz. cyt.*, s. 23.

charakter regresywny. Wpędza dodatkowo w stan otępienia, pewnej bezmyślności. Przyśpiewka ta nasuwa skojarzenie z tańcem. Staje się on chwilą zatracenia i jednocześnie oczyszczenia. Taniec jednoczy poprzez harmonię i wyzwala na skutek rytmu, przekształca statyczne w dynamiczne. Jest on jednak również formą krążenia. Można zatem postrzegać ten specyficzny rodzaj ruchu jako sposobność powrotu do stanu uprzedniego.

Scena tańca wieńczy także *Młyn i krzyż*, film w reżyserii Lecha Majewskiego (2011 rok), będący próbą ożywienia wspomnianego już obrazu Breughla *Droga krzyżowa*. Opowieść o Jezusie z Nazaretu, którego ukrzyżowanie przyciągnęło tłumy, kończy się powrotem do spokoju dnia powszedniego. Józef z Arymatei także mimowolnie poddał się porządkowi umiłowania harmonii. Pociask-Karteczka skomentowała jego poczynania w ten sposób: „szedł szybko by zabrać ciało / nie zważał że depcze Jego czerwone ślady”³⁴. Strach przed śmiercią został zatem ostatecznie odrzucony a człowiek–żałobnik uratowany poprzez prawo, konwencję oraz umiejętność przywracania obalonego porządku.

* * *

Teksty dróg krzyżowych podejmują problematykę przemijania zarówno na poziomie narracji prymarnej, jak i w warstwie rozważań. Tradycyjny obraz pasji, który przywołują tematy kolejnych stacji, wskazują na lęk człowieka przed cierpieniem, słabość jego ciała, szybkość z jaką traci ono vitalność, przywołują wreszcie wizję agonii i śmierci. Rozważania rozwijają te kwestie. Autorzy refleksji proponują nam zapis zindywidualizowanego doświadczenia pasyjnego. Przywołane przykłady rozważań potwierdzają tezę, iż myśl o przemijaniu jako zbliżaniu się do kresu życia, a także kwestia samej śmierci i żałoby po stracie bliskich osób, jest obecna we współczesnych tekstach dróg krzyżowych. Tym samym rozwinięty zostaje ludzki aspekt procesji na Golgotę. Cierpienia doczesne okazują się jej powtórzeniem.

Teksty dróg krzyżowych, jako realizacje ukształtowanej formy pasyjnej, stwarzają zatem możliwość zaistnienia w swej przestrzeni refleksji poświęconej ludzkiemu życiu jako całości — od młodości po starość. Śmierć oraz pogrzeb wieńczą tę opowieść, której narratorem jest człowiek. Mówi on o sobie samym, pozostając w lustrzanej relacji z Chrystusem. Na tej podstawie opiera się też podobieństwo kształtujące metaforyczne odczytywanie drogi krzyżowej. Człowiek stawia sobie Chrystusa za wzór do naśladowania. Jego mękę odczytuje więc jako skondensowany obraz ludzkiej egzystencji. Pretekstem do podjęcia problematyki młodości okazują się sceny, w których uczestniczą kobiety — przede wszystkim zaś postać Matki Chrystusa. Jej otwarte ramiona symbolizują początek ludzkiego życia. Natomiast scenę płaczu kobiet jerozolimskich wykorzystano do ukazania perspektyw młodego człowieka, jego nadziei i potencjału. Tym obrazom przeciwstawione zostaje wyobrażenie starości, przedstawionej przez

³⁴ Tamże, s. 23.

pryzmat choroby, odrzucenia i agonii. Refleksja nad przemijaniem we współczesnych tekstach dróg krzyżowych przejawia się zatem poprzez konfrontację tego co witalne i dopiero zainicjowane (więc młode) z tym, co nieestetyczne i trudne do akceptacji (więc stare, skazane na śmierć).

Monika Bednarczyk

WAY OF THE CROSS AS THE METAPHOR OF EVANESCENCE

Summary

Way of the Cross contains the last moments of Jesus's life. It begins with the judgment and ends when the body is entombed.

This story of Jesus's death can also be seen like a picture that shows human's life. Existential problems are written in Way of the Cross next to religious because of particular God's presence in human being. The evanescence is one of those issues, which are analysed by the authors of reflections fulfilling structure of 14 episodes that create Jesus way to Calvary.

The idea of this article is to show and analyse the examples of consideration the death and mourning taken from contemporary Way of the Cross texts. The analysis of them leads to conclusion that human looks for a confrontation with the picture of evanescence. This experience helps people to understand their nature which nowadays is displaced by society.

Słowa kluczowe: pasja, przemijanie, podobieństwo, Bóg, człowiek

Keywords: Passion, evanescence, similarity, God, human

EWA JOANNA MARCZAK*
Uniwersytet Gdański

„ŻYJE SIĘ TYLKO CHWILĘ” — CZY HALINA POŚWIATOWSKA ZMARŁA MŁODO?

„Żyje się tylko chwilę
a czas
jest przeźroczystą perlą
wypełnioną oddechem”

Halina Poświatowska

Twórczość poetkyka żyjącej w latach 1935–1967 autorki *Ody do rąk* nadal budzi żywe zainteresowanie badaczy literatury. W maju 2014 roku ukazała się publikacja *Uparte serce. Biografia Poświatowskiej* autorstwa Kaliny Błazejowskiej. W zapowiedzi tej książki na stronie internetowej wydawnictwa widniało zdanie „Zmarła w wieku zaledwie 32 lat”¹.

We wszystkich opracowaniach o poetce pojawiają się informacje o tym, że od dzieciętego roku życia miała wadę serca i przeszła dwie operacje tego narządu. Była wciąż zagrożona nagłą, przedwczesną śmiercią, której się bała, czemu dawała wyraz w swych wierszach, listach i autobiograficznej *Opowieści dla przyjaciela* (1967). Badacze poezji Haliny Poświatowskiej skupiali się na motywach jej wierszy, podkreślając przebijającą z nich wolę i pasję życia, a także erotyzm². Obecne studium ma udowodnić, że gdyby nie wada serca, być może nigdy nie zaczęłaby tworzyć.

O sercu i stanie zdrowia Poświatowska nieraz wspominała w wierszach, choćby tych opublikowanych w tomie *Oda do rąk* (1966):

delikatnie niosę moje serce
jak obciętą głowę świętego Jana

* Ewa Joanna Marczak — absolwentka filologii polskiej z kulturoznawstwem Akademii Pomorskiej w Słupsku, podyplomowego studium dziennikarstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Pomaturalnego Studium Zawodowego Zaocznego w Koszalinie, filia Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. H. Radlińskiej w Warszawie na kierunku bibliotekarstwo. Od 2006 roku dziennikarka gazety „Miasto” w Koszalinie i współpracowniczka diecezjalnej edycji ogólnopolskiego tygodnika opinii „Gość Niedzielny”. Od 2013 roku doktorantka Uniwersytetu Gdańskiego (rozprawa doktorska o wartościach chrześcijańskich w twórczości Zofii Kossak).

¹ K. Błazejowska, *Uparte serce. Biografia Poświatowskiej* [online], Kraków 2014, dostęp 20 maja 2014 dostępny: <www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,4488,>.

² Zob. M. Szulczyńska, „*Nie popełniłam zdrady*”. *Rzecz o Halinie Poświatowskiej*, Bydgoszcz 1995, s. 11; G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001, s. 5.

ziemia tańczy pode mną
moje serce jest amebą
wydłużającą się bez końca
żyjątkiem³

W tomie *Jeszcze jedno wspomnienie*, wydanym w 1968 roku już po śmierci poetki, znalazły się wiersze, które napisała kilka lat wcześniej, przed pierwszą operacją. W utworze *Moje serce jest władcą absolutnym* ukazała, jak bardzo wada serca zdominowała jej życie:

moje serce jest władcą absolutnym
ach jak ono się panoszy
przesłania mi cały świat⁴

Poetka miała poczucie, że może umrzeć wcześniej niż jej rówieśnicy. Stąd częsty w jej utworach motyw kruchości ludzkiej egzystencji i nieuchronności przemijania. Doskonale ukazuje to wiersz *Koniugacja*:

ja minę
ty miniesz
mijamy⁵

Od początku choroby nie opuszczała Poświatowskiej świadomość zagrożenia śmiercią, którą w jej wierszach symbolizował ptak:

ptaku mojego serca
z opuszczonymi skrzydłami
nie szarp się
nakarmię cię ziarnem śmierci
zaśniesz⁶

Zamiłowanie do nauki, a także do czytania utworów narodowych wieszczów sprawiło, że Poświatowska zaczęła tworzyć poezję jeszcze w dzieciństwie. Wspomniała o tym w autobiografii:

Matka mówi, że czytałam książki, wertowałam podręczniki szkolne, uczyłam się na pamięć wierszy i próbowałam pisać własne. Nieдоścigłym wzorem był Mickiewicz i Słowacki. Pisałam wiersze rymowane trzynasto- i jedenastozgłoskowe, próbowałam także pisać sonety, a kiedy zdawało mi się, że posiadam tę sztukę, dobieierałam rymów potrójnych i budowałam oktawy⁷.

³ H. Poświatowska, *** (delikatnie niosę moje serce), [w:] *Wiersze wybrane*, wstęp i wyb. J. Zych, Warszawa 1987, s. 141.

⁴ *Taż*, *** (*moje serce jest władcą absolutnym*) [w:] *Tamże*, s. 286.

⁵ *Taż*, *Koniugacja*, [w:] *Tamże*, s. 328.

⁶ *Taż*, *Ptaku mojego serca*, [w:] *Tamże*, s. 287.

⁷ *Tamże*, s. 37.

Zainteresowanie polską poezją i literaturą pomogła Poświatowskiej rozwinąć matka, Stanisława Mygowa, wspierająca poetkę przez całe jej życie. Z mamą łączyła literatkę bardzo silna więź. Lektura stała się formą terapii, bo odsuwała myśli dziewczynki od jej poważnego stanu.

CHOROBA LUDZI STARYCH

Według *Słownika języka polskiego*, „Młodość to okres życia między dzieciństwem a dojrzałością”⁸. Ten czas kojarzy się z bardzo dobrym stanem zdrowia, energią, buntem i beztroską. Przyszła poetka w dzieciństwie przeżyła II wojnę światową, której skutkiem była poważna choroba — angina. Powikłaniem po jej przebyciu były zapalenie stawów, zapalenie wsierdza i na koniec wada zastawki dwudzielnej połączona z arytmia, czyli niemiernym biciem serca. Te problemy kardiologiczne spowodowały, że życie Poświatowskiej przypominało egzystencję osoby starszej. Dziewczyna, a potem kobieta, musiała prowadzić oszczędny tryb życia, co oznaczało, że nie powinna się męczyć tańcami, jazdą na rowerze, bieganiem, wchodzeniem po schodach. Poza tym stale przyjmowała leki.

Uznaje się za coś oczywistego, że problemy zdrowotne, zwłaszcza kardiologiczne, dotyczą osób starszych. Wady serca — wrodzone lub nabyte — u dzieci, czy młodych dorosłych nawet obecnie budzą zdziwienie i niedowierzanie, o czym świadczą wypowiedzi osób z takimi problemami dostępne między innymi na forum internetowym Fundacji Serce Dziecka. Magda, która urodziła się ze złożoną wadą serca, pisząca na forum jako gwiazdeczka69, w dniu 12 maja 2008 roku, mając 22 lata, stwierdziła w czasie oczekiwania na trzecią operację:

I teraz znów strach, ból i taka wielka niewiadoma — ja nie umiem się skupić na niczym, szkoła mnie dobija i świergotanie koleżanek o tym, gdzie jadą na wakacje, o ich planach i marzeniach. Ja czuję się jak zawieszona w próżni — żadnych planów, z powolnym czekaniem na pójście do szpitala. I znowu miesiąc drenów, a po drodze nerwy — biorąc pod uwagę, że przeżyję tę operację. A na dokładkę wykładowcy — jeden mówi: „Dobrze, że pani mi pokazała swoje papiery choroby, bo tak bym nie uwierzył. Już miałem powiedzieć: niech pani wymyśli inną wymówkę, bo na chorobę serca mnie pani nie naciągnie. Przecież wiadomo, że ludzie młodzi na serce nie chorują”. I śmiech⁹.

Osoby z wadami serca są bohaterami literatury współczesnej dla młodzieży. Przykładem tego jest powieść Marii Nurowskiej *Reszta świata* (1981), której główną bohaterką jest siedemnastoletnia Anna, mająca ubytek przegrody międzykomorowej (VSD), powstały w prenatalnym okresie jej życia. Decyzja o poddaniu się operacji była jej pierwszym krokiem ku dorosłemu życiu. Z powodu wieku zgodę na operację musiał pod nieobecność matki podpisać jej ojciec:

⁸ *Słownik języka polskiego*, t. 3, red. M. Bańko, Warszawa 2007, s. 1.

⁹ Gwiazdeczka69 [online], [autor tematu: hsynowiec, temat: *Teraz ja mam dola*, wątek *Różności w dziale Wolna dyskusja*] dostęp: 7 października 2013, dostępny: <www.forum.sercedziecka.org.pl/viewtopic.php?p=26552&highlight=#26552>.

— Chcę, żebyś podpisał zgodę na operację — wyrzuciła z siebie jednym tchem. [...]
— A ty byś podpisała? — spytał patrząc jej prosto w oczy.
— Tak — odparła wytrzymując to spojrzenie.
— Taka jesteś zdecydowana. Żadnych wątpliwości. Jesteś jeszcze niedojrzała.
— Mylisz się. To ja podjęłam decyzję w swojej sprawie. Ty ją tylko musisz potwierdzić, bo przepis mówi, że nie mogę sama decydować, bo jestem niepełnoletnia¹⁰.

Poświatowska także pragnęła przejść operację, mimo że była ona bardzo ryzykowna. Poetka wołała jednak poddać się niebezpiecznemu zabiegowi na odległym kontynencie, niż nadal się męczyć. Oświadczyła to polskiemu lekarzowi, pracującemu w szpitalu Hahnemann w Filadelfii¹¹.

W przewodniku po młodości Weroniki i Mikołaja Kozakiewiczów znajduje się informacja, że, według danych GUS z 1970 roku, śmierć w wyniku chorób serca u młodzieży to zaledwie promil wszystkich zgonów. Trudno w to uwierzyć, zważywszy ówczesną dużą śmiertelność dzieci z wrodzonymi wadami serca. Zarówno w latach 70., jak i obecnie, 1 procent dzieci przychodzących na świat w Polsce ma takie wady. Zaniżone statystyki wynikały prawdopodobnie z tego, że dzieci umierały we wczesnym dzieciństwie z nieznanych wówczas przyczyn. Ta sama publikacja podaje, że wśród ludzi dorosłych, powyżej 30. roku życia, choroby serca stanowiły wówczas drugą, po nowotworach złośliwych, przyczynę ich śmierci¹².

Nabyta wada serca uczyniła z Poświatowskiej osobę niepełnosprawną. To pojęcie jest obecnie zawężane do osób poruszających się o kulach, na wózku inwalidzkim, niewidomych czy niesłyszących. Tymczasem wada serca, którą miała poetka, znacznie ograniczała jej poruszanie się i wykonywanie codziennych czynności. Duszności, szybkie męczenie się, zaburzenia rytmu serca sprawiały, że dziesięcioletnia Helena¹³ Myga nie mogła ani chodzić do szkoły, ani bawić się z innymi dziećmi. Musiała dużo odpoczywać. Uczyła się miesiącami w domu, pomagała w nauce odwiedzającym ją koleżankom¹⁴.

DELIKATNIE NIOSE MOJE SERCE

Poświatowska żyła dokładnie 32 lata, 5 miesięcy i 2 dni. Dla człowieka zdrowego to niewiele, więc w powszechnej opinii poetka umarła młodo. Czas biegnie jednak inaczej z perspektywy osoby chorej, która wie, że każda chwila jej życia może być ostatnią.

¹⁰ M. Nurowska, *Reszta świata*, Warszawa 1981, s. 246–248.

¹¹ H. Poświatowska, *Opowieść dla przyjaciela*, Kraków 1996, s. 115.

¹² W. i M. Kozakiewicz, *Przewodnik po młodości*, Warszawa 1986, s. 29–30.

¹³ Takie imię zostało zapisane w akcie urodzenia. Zmianę imienia zalecił kapłan, mający udzielić sakramentu chrztu świętego, bo chrześcijanin powinien nosić imię jakiegoś świętego lub błogosławionego. Poetka zmieniła imię urzędowo w 1961 roku. Te informacje i kserokopia skróconego odpisu aktu urodzenia znajdują się w książce M. Szulczyńskiej *„Nie popełniłam zdrady”. Rzecz o Halinie Poświatowskiej*, Bydgoszcz 1995, s. 25–26.

¹⁴ Tamże, s. 42.

Główne nieszczęście autorki *Koniugacji* polegało na tym, że urodziła się za wcześnie, by medycyna mogła jej skutecznie i trwale pomóc. Władysław Ryszard Szela, znawca poezji Poświatowskiej, stwierdził, że była ona „spóźnioną ofiarą II wojny światowej”¹⁵, bo to z powodu przebywania w wilgotnej piwnicy w czasie niemieckiego bombardowania zachorowała na anginę.

Serce ludzkie składa się z 4 zastawek: dwudzielnej, między lewym przedsionkiem a lewą komorą; trójdzielnej, między prawym przedsionkiem a prawą komorą; aortalnej, między lewą komorą a aortą, i płucnej, między prawą komorą a tętnicą płucną. Organ ten jest bardzo podatny na infekcje. Anomalie w jego budowie i funkcjonowaniu są różnego typu. Pierwsze z nich powstają w pierwszych tygodniach ciąży:

Pod pojęciem wady serca rozumie się [...] nieprawidłową czynność zastawek przedsionkowo-komorowych lub komorowo-tętniczych, nieprawidłową drogę lub kierunek przepływu krwi przez serce lub naczynie krwionośne. [...] Wady serca wrodzone powstają w okresie życia płodowego, a wady nabyte rozwijają się po urodzeniu u dziecka lub osoby dorosłej¹⁶.

Niedomykalność oznacza, że w chwili skurczu płatki zastawki się z sobą nie łączą, powodując, że krew cofa się z lewej komory do lewego przedsionka. Lewa część serca jest przeciążona, co prowadzi do migotania lewego przedsionka i wzrostu ciśnienia płucnego. Dochodzi do obrzęku płuc i niewydolności krążenia¹⁷. Niedomykalność zastawki dwudzielnej powstała u Poświatowskiej w wyniku zapalenia wsierdza. Jest to: „proces zapalny tkanek wyściełających jamy serca, głównie zaś w okolicy nitek ścięgienistych i zastawek”¹⁸.

Dopiero pół wieku po śmierci poetki kardiologzy opisali w miarę dokładnie, na czym polegała wada Haški. W biografii poetki autorstwa Błażejowskiej uczynił to jeden z wybitnych kardiochirurgów, prof. Antoni Działkowiak z Krakowa:

[...] można wnioskować, że po ostrej chorobie reumatycznej z zapaleniem wsierdza doszło do zbliznowacenia wsierdza zastawkowego na zastawce mitralnej [...] Często zdarza się, że proces zapalny powoduje jednocześnie zwężenie ujścia mitralnego oraz niedomykalność. Wtedy mamy do czynienia ze złożoną wadą mitralną: zwężeniem i z niedomykalnością — z przewagą jednej lub drugiej izolowanej wady. U Poświatowskiej była to złożona wada mitralna z przewagą niedomykalności¹⁹.

W latach 40. i 50. XX wieku kardiochirurgia dopiero się rozwijała, nie tylko w naszym kraju, ale i na świecie. W polskich szpitalach nie było maszyny do krążenia pozastrojowego, pozwalającej na zatrzymywanie akcji serca i wymianę zastawki. Tymczasem niedomykalność zastawki dwudzielnej była i jest jedną z najczęstszych nabytych

¹⁵ B. Pawłowicz, *Halina Poświatowska: Poetka, która koi* [online], dostęp: 17 września 2013, aktualizacja 25. 12. 2011, dostępny: <www.kobieta.newsweek.pl/ukojenie-poswiatowskiej,57802,1,1.html 07-05-2010>.

¹⁶ *Wady serca u dorosłych*, red. M. Olszowska, Poznań 2011, s. 13.

¹⁷ Tamże, s. 112.

¹⁸ *Mała encyklopedia zdrowia*, red. T. J. Wolański, Warszawa 1957, s. 215.

¹⁹ K. Błażejowska, *dz. cyt.*, s. 327.

wad serca. Obecnie, gdy stopień niedomykalności jest duży, zastawka jest wymieniana na biologiczną, ludzką lub zwierzęcą, albo sztuczną, czyli mechaniczną. Warto zaznaczyć, że poza tradycyjnymi operacjami z otwarciem klatki piersiowej, obecnie przeprowadza się operacje mało inwazyjne lub zabiegi przezskórne, z nakłuciem tętnicy lub żyły głównie udowej. Kardiolodzy zauważają jednak, że ten ostatni sposób, choć znacznie mniej obciążający pacjenta, nie daje tak dobrego efektu korekcji tej wady serca, jak operacje, bo dopiero po otwarciu klatki piersiowej można nie tylko dokładniej ocenić stan narządu, ale i precyzyjniej umieścić implant zastawki, co może zapobiec jej szybkiej degeneracji²⁰.

Mimo niemożności przebycia szybkiej operacji Poświatowska żyła z wadą serca kilkanaście lat. Jej stan się regularnie pogarszał, mimo wielu pobytów w szpitalach i sanatoriach. W połowie XX wieku u pacjentów z wadami serca stosowano leczenie zachowawcze:

Może do żadnego układu czy narządu nie odnosi się tak zasada o bezwzględny zachowaniu równowagi psychicznej jak właśnie do narządu krążenia. Wiemy, że u chorych na serce przykra wiadomość, gniew, a nawet przykre słowo może spowodować wybitne pogorszenie stanu zdrowia. Serce jest narządem, które najczulej i najszybciej reaguje na wszystkie bodźce (przyśpieszenie akcji serca pod wpływem emocji itd.). Stąd w zapobieganiu chorobom układu krążenia eliminowanie emocji negatywnych odgrywa pierwszorzędną rolę²¹.

Zgodnie z tymi wskazówkami lekarze opiekujący się Poświatowską zalecali jej jak najspokojniejszy tryb życia, choć pewnie przypuszczali, że u dziecka to prawie niemożliwe. Jeden z nich dawał jej takie rady po kolejnych tygodniach leżenia: „Nie wolno ci biegać i nie wolno jeździć na rowerze, nie wolno ci się męczyć” [...]”²². Chora kobieta po latach nie kryła, że bardzo chciała się uczyć w szkole, będącej miejscem przebywania ludzi zdrowych. Niestety, w połowie XX wieku siedziby placówek oświatowych nie były przystosowane dla uczniów z wadami serca. Nie było wind, więc piętnastoletnia dziewczyna ryzykowała życiem, wspinając się po schodach:

Szkoła mieściła się w okazałym czteropiętrowym gmachu, moja klasa znajdowała się na czwartym piętrze. Codziennie wspinałam się na schody dysząc ciężko, ręką przyciskałam silnie bijące serce. Na pierwszej godzinie lekcyjnej słowa nauczyciela nie docierały do mnie, zajęta byłam bez reszty uspokajaniem rozkołysanego serca. Starałam się opanować duszność, wciągając głęboko powietrze, próbowałam hamować spłoszone myśli. Czy zmęczenie minie? Czy będę mogła chodzić do szkoły? Jeśli matka odgadnie, jak bardzo męczy mnie wchodzenie na schody, na pewno zabroni mi tu przychodzić²³!

Dzięki pierwszej operacji w 1958 roku, którą poetka przeszła w wieku 23 lat w USA, mogła w tym kraju studiować i podróżować po nim. Operacja przedłużyła jej

²⁰ *Wady serca u dorosłych...*, s. 133–144.

²¹ *Mała encyklopedia zdrowia*, s. 218.

²² H. Poświatowska, *Opowieść dla przyjaciela*, s. 37.

²³ Tamże, s. 39–40.

życie o 9 lat. Wcześniej lekarze sądzili, że będzie żyć rok, może półtora roku. Tydzień po tej operacji Poświatowska napisała do matki:

Podobno miałam zupełnie zniesioną zastawkę, rozszerzenie jakiegoś tam czwartego stopnia i że oni jeszcze tego nie operują. Przemyciłam się na operację dzięki temu, że badanie było niedokładne. A dopiero gdy mnie ładnie rozkroili — przyszedł Nichols (najlepszy chirurg, który mnie operował). [...] Leszek mówi, że z tą zastawką żyłabym najwyżej rok, lub półtora, a potem udusiłabym się. Genialny Nichols przyszył ją czterema ściegami na amen nylonem²⁴.

Do pracy chciała też przywyknąć sama poetka. Z początku nie dowierzała temu, że w ogóle taką poważną operację przeżyła. Dziwiła się, że serce już nie jest powiększone, że bije spokojniej i ona nie odczuwa właściwie jego pracy. Zanim wyszła ze szpitala, narodziła się w niej myśl, by nadal robić to, co do tej pory było tylko wypełnianiem czasu choroby. Poświatowska, mająca już za sobą publikacje wierszy w prasie, chciała nie tylko dalej je pisać, ale marzyła o poważnej nauce. Pragnęła nadrobić czas spędzony w szpitalach i sanatoriach. Podzieliła swoje życie na to przed operacją i po niej. Lekarze przestrzegali poetkę, że efekt operacji nie jest trwały, więc nadal powinna się oszczędzać:

[...] choroba rozwijała się powoli, ograniczając coraz bardziej możliwości poruszania się i działania. Patrzyliśmy na to bezsilni, gdyż schorzenie było nieodwracalne pomimo operacji [...] ²⁵.

To było jednak dla Poświatowskiej bardzo trudne. Tłumiona latami energia popychała ją do aktywności umysłowej i fizycznej. Tak jak wcześniej, tym bardziej po operacji, poetka nie słuchała zbyt wiele lekarzy. Miała 23 lata, chciała zacząć w pełni samodzielne życie, zapomnieć o pobytach w szpitalach i sanatoriach. Jej zapal do nauki nie minął, a lepsza kondycja fizyczna wpłynęła na decyzję o studiach w USA. Z pomocą dalekiego kuzyna i przy wsparciu Polskiego Instytutu Naukowego kobieta wysłała do różnych uczelni podania o stypendium, dołączając przysłane z Polski egzemplarze tomiku wierszy²⁶ i swoją historię. Dostała trzy pozytywne odpowiedzi. Ostatecznie wybrała ofertę żeńskiego Smith College w Northampton, w stanie Massachusetts.

Po dwóch latach zaczęła jej dokuczać tęsknota za Polską. Pojawiły się ponownie problemy z sercem, na przykład w czasie jazdy na rowerze z przyjaciółkami z uczelni.

Jadę coraz szybciej. Yasuko [imię koleżanki z Japonii — przyp. E.M.] nie może nadążyć. Nie słucham jej nawoływań, przyspieszam jeszcze i czuję, jak moje serce zaczyna niebezpiecznie drgać. Znajoma duszność podpełza mi pod gardło. Chwytam oddech szeroko otwartymi ustami, z satysfakcją nasłuchując głuchych, nierównych uderzeń.

— Więc jednak nie jest zdrowe — myślę z ulgą i uśmiecham się do Yasuko, która zdołała mnie wreszcie dogonić²⁷.

²⁴ *Taż, ja minę, ty miniesz...*, [w:] *Tamże*, s. 174–176.

²⁵ *Tamże*, s. 151. Wspomnienie lekarza, Jerzego Lisiewicza, współpracownika prof. Juliana Aleksandrowicza, o poetce.

²⁶ Wydany w 1958 roku debiutancki tomik *Hymn bałwochwalczy*.

²⁷ *Tamże*, s. 175.

Dlaczego mając tyle życiowych planów kobieta poczuła ulgę z powodu powrotu niepokojących objawów, które uniemożliwiały jej normalne funkcjonowanie? Małgorzata Szulczyńska przywołała jeden z listów poetki do prof. Juliana Aleksandrowicza. Poświatowska wyznała w nim: „Brakuje mi walki ze śmiercią i w braku śmierci walczę z sobą i życiem”²⁸. Biografka poetki dodała:

Halina tęskniła za atmosferą szpitalną, pełną bólu i niepokoju, tęskniła, ponieważ taka atmosfera była jej potrzebna. Potrzebna do życia — i do tworzenia [...] Tak, bez owego lęku, bez niepewności, wprawiającej cały organizm w drżenie, nie byłaby sobą²⁹.

Mimo pogarszającego się stanu zdrowia, na co wpływ miały przeziębienia i choroby, a także zmiany pogody, Poświatowska nie rezygnowała z aktywnego trybu życia. Lato 1962 roku, już jako studentka ostatniego roku Wydziału Filozoficzno-Historycznego krakowskiego uniwersytetu, spędziła w Bieszczadach, często urządzając wielokilometrowe piesze wycieczki³⁰. W kolejnych latach coraz częściej musiała przebywać w szpitalach i sanatoriach. Znowu leżała tygodniami w łóżku. Jednak także wtedy nie rezygnowała z nauki, mimo rygorystycznych zakazów prof. Aleksandrowicza. Chciała mu udowodnić swoją wartość, bo ulubiony lekarz stwierdził kiedyś, że „tyle człowiek wart, ile w życiu osiągnął, ile po sobie pozostawił”³¹.

PODSUMOWANIE

Lektura biografii poetki uświadamia, jak bardzo intensywne było jej życie, ile ta kobieta dokonała mimo zdrowotnych przeszkód. W czasie studiów w USA i w Polsce uczyła się między innymi filozofii i ekonomii, poznawała języki obce: angielski, francuski, serbsko-chorwacki. Sama prowadziła ćwiczenia ze studentami na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Zaczęła robić doktorat, którego, niestety, nie ukończyła z powodu pogarszającego się stanu zdrowia i śmierci wkrótce po drugiej operacji, którą przeszła w Warszawie w 1967 roku. To bardzo wiele, nawet dla zdrowego, młodego człowieka³². Elżbieta Hurnikowa podkreśliła kruchość istnienia Poświatowskiej.

„[...] żyła zbyt krótko, w ciągłej obawie o to, że każda chwila może być ostatnia. Gdyby jednak życie mierzyć intensywnością przeżyć, okazałoby się, że Poświatowska swoimi doświadczeniami i siłą przeżywania obdzielić mogłaby kilka ludzkich istnień”³³.

Dwadzieścia jeden lat z poważną wadą serca to bardzo długi okres, biorąc pod uwagę ówczesny stopień rozwoju kardiologii i mimo wszystko bardzo aktywny tryb życia poetki. Trzeba pamiętać, że serce z wadą anatomiczną, która utrudnia jego

²⁸ M. Szulczyńska, *dz. cyt.*, s. 235.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 274–275.

³¹ Tamże, s. 259.

³² Tamże, s. 291–292, 309, 315.

³³ E. Hurnikowa, *O Halinie Poświatowskiej*, „Aleje 3” 2005, nr 50, s. 28.

pracę, zużywa się szybciej, niż serce osoby zupełnie zdrowej. Poświatowska żyła więc bardzo długo, znacznie dłużej, niż przypuszczali lekarze. Prof. Dziatkowiak zaznaczył, że poetka u schyłku swego nader aktywnego życia była w bardzo złym stanie:

W 1967 roku doc. Wacław Sitkowski wykazał maksimum odwagi i miłosierdzia, podejmując się ponownej operacji serca po Amerykanach i wymiany zniszczonej zastawki mitralnej na sztuczną. Był to akt rozpaczny pacjentki w ekstremalnie ciężkim stanie krążenia i akt odwagi lekarza. [...] Chora miała wieloletnie zaburzenia krążenia płucnego (nadciśnienie płucne jako następstwo wady mitralnej). Dlatego też i obecnie taka operacja byłaby obciążona bardzo wysokim ryzykiem około 25 proc. śmiertelności³⁴.

Obecnie z wadami serca, zarówno wrodzonymi, jak i nabytymi, w Polsce żyje ponad sto tysięcy dorosłych. Wiele z nich, podobnie jak Poświatowska, ujawniło swoje uzdolnienia i realizuje je w różnych dziedzinach sztuki, na przykład Robert „Litza” Friedrich jest muzykiem z zespołów Acid Drinkers i Arka Noego, a Adam Konkol był gitarzystą zespołu Łzy. Wydaje się, że gdyby Poświatowska nie doświadczyła poważnych problemów kardiologicznych, prawdopodobnie nie ujawniłaby talentu poetyckiego i literackiego. Jej życie wbrew pozorom trwało bardzo długo.

Ewa Joanna Marczak

„ŻYJE SIĘ TYLKO CHWILĘ” — DID HALINA POŚWIATOWSKA REALLY DIE YOUNG?

Summary

The poet Halina Poświatowska for the most of her 32-years life overcame limitations associated with acquiring a mitral valve defect. She spent many months in hospitals, nursing homes and in the family home. In spite of common opinion she was not living for a very short time indeed when taking into account the state of cardiac surgery in the middle of the last century. The length of her life as a woman with serious heart defect, which caused additional complications in the functioning of the circulatory system, can not be compared to the life length of healthy people.

Słowa kluczowe: młodość, niepełnosprawność, Halina Poświatowska, wada serca
Keywords: youth, disability, Halina Poświatowska, congenital heart disease

³⁴ K. Błażejowska, *dz. cyt.*, s. 354.

JOANNA POPŁAWSKA*
Uniwersytet Szczeciński

**„NASZ ZDROWY ŚWIAT NIE CHCE ŚWIATA CHOROBY...”
O BÓLU I CIERPIENIU W REPORTAŻACH WOJCIECHA TOCHMANA**

Ból sytuuje się poza słowem. Jest domeną materii, fizjologii, udręczonej i niemej świadomości. Ból to ciemna, nie poddająca się werbalizacji, mowa ciała. Jeśli znajduje swój wyraz, to w wykrzywionej grymasem twarzy, zaciśniętej kurczowo dłoni, bezwiednym jęku lub nieartykułowanym krzyku¹.

Takimi słowami Krystyna Pietrych rozpoczyna pracę noszącą tytuł *Co poezji po bólu*. W dalszej części wprowadzenia do rozważań, badaczka doszła jednak do wniosku, że ból nie pozostaje od języka całkowicie niezależny. Uczona stwierdziła, że: „Proces werbalizacji jest niezbędnym składnikiem każdego doświadczenia, do czystego, pozaświadomościowego doznania nie mamy dostępu; słowo współtworzy doświadczenie, jest jego aktywną składową na równi ze świadectwem zmysłów”². Badaczka zacytowała Derridę, który stwierdził, że choroba powodująca ogromne pokłady bólu jest trudna do opisanego słowami, nie można jej przemilczeć i dlatego też należy o niej napisać³. Tak też czynili poeci: Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Stanisław Barańczak, Janusz Szuber, Julian Przyboś oraz Anna Świrszczyńska, którym Pietrych poświęciła kolejne rozdziały w swojej pracy. Poezja, którą stworzyli, jest świadectwem ich cierpienia, jest próbą zmierzenia się z chorobą, próbą pokonania jej, złagodzenia czy też oswojenia.

Susan Sontag natomiast, w eseju zatytułowanym *Choroba jako metafora*, napisanym w czasie walki autorki z rakiem piersi, przedstawiła sposób funkcjonowania różnych schorzeń (raka oraz gruźlicy) w tekstach kultury i świadomości człowieka na przestrzeni dziejów. Sontag pokazała również, jak rzeczywistość okropnych niedyspozycji została „niedorzecznie przekształcona”⁴. Autorka skupiła się na dolegliwościach, które można

* Joanna Popławska — (rocznik 1988) studentka II roku studiów III stopnia w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Przygotowuje rozprawę o szkole reportażu „Gazety Wyborczej”. Jej zainteresowania, konsekwentnie rozwijane w kolejnych pracach dyplomowych, koncentrują się wokół najnowszej literatury reportażowej. Publikowała między innymi w pismach: „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, a także w zbiorach studiów i tomach pokonferencyjnych.

¹ K. Pietrych, *Co poezji po bólu*, Łódź 2009, s. 7.

² Tamże, s. 15.

³ Tamże, s. 25.

⁴ S. Sontag, *Choroba jako metafora [Fragmenty]*, przekł. J. Anders, [w:] *Osoby. Transgresje 3*, red. M. Janion, Gdańsk 1984, s. 219.

by nazwać „modnymi” w danym czasie, mówiła o genezie ich popularności, o tym, czego są metaforą i dlaczego. I tak na przykład nowotwór oraz gruźlica w czasach mitologicznych były pojmowane jako choroby namiętności. W dobie romantyzmu gruźlica zaczęła być tłumaczona jako jeden z wariantów choroby miłosnej, gdyż powstawała ponoć z nadmiaru pożądania. Oprócz gruźlicy, która „stała się synonimem romantyczności już w połowie osiemnastego wieku”⁵ i nowotworu, autorka wspomniała także o tym, że w tej epoce panowała moda na choroby psychiczne, takie jak na przykład obłąkanie. Romantycy uważali niezdrowy wygląd za błogosławieństwo, a osobę chorą za dużo bardziej atrakcyjną. Sontag zauważyła także, że według Greków choroba była karą nadprzyrodzoną i najczęściej występowała w formie opętania przez demony⁶. Pierwsi chrześcijanie uznawali natomiast, że choroba to forma składania ofiary za grzechy, których człowiek się dopuścił.

Twórczość Wojciecha Tochmana — jednego z głównych przedstawicieli współczesnego reportażu, od lat związanego z „Gazetą Wyborczą”, autora wielu cenionych książek i setek tekstów publikowanych na łamach między innymi wymienionego dziennika oraz będącego jego dodatkiem „Dużego Formatu” — oscyluje wokół zagadnień bólu, cierpienia oraz choroby. Dziennikarz, od lat opisujący ludzkie krzywdy, niesprawiedliwość i okrucieństwo losu, pochyla się nad tymi, którzy doznali w życiu męki. Spisuje ich dzieje po to, by został w końcu wysłuchany i zauważony przez innych ludzi, aby wzbudził w nich refleksję nad istotą bytu.

Analizując poruszaną przez pisarza tematykę, rozpoczynając od jego „polskich” zbiorów reportażu, które są najistotniejsze dla obecnych rozważań, czyli *Schodów się nie pali* oraz *Wściekły pies*, a następnie przechodząc do publikacji traktujących o ludziach zamieszkujących inne, często dużo biedniejsze kraje, nie sposób nie zauważyć, iż nieszczęście dotknęło zdecydowaną większość bohaterów tekstów autora. Czy więc był to pojedynczy człowiek, taki jak dwudziestoletni Jakub z zespołem Tourette’a (*Wściekły pies*), czy Josephine Vergara — kobieta, której ciało zostało zdeformowane przez setki narażeń (*Eli, Eli*), czy pewna zbiorowość: muzułmanie i Serbowie (*Jakbyś kamień jadła*), mieszkańcy Rwandy (*Dzisiaj narysujemy śmierć*), mieszkańcy slumsów Manili (*Eli, Eli*), pewne jest to, że czytelnik będzie musiał zmierzyć się z historiami ludzi, których życie przepełnione jest bólem, cierpieniem, którym doskwierały rozmaite, często nieuleczalne i jeszcze niesklasyfikowane schorzenia. Tochman nie potrafi od cierpienia uciec, zdystansować się, skupić się na tematach lżejszych, bo jak stwierdził Tadeusz Gadacz:

Cierpienie jest jednym z najbardziej dominujących doznań życiowych. Choć niepojęte i jakże często trudne do udźwignięcia, splecione jest z życiem w sposób nierozdzielny. Nie jest jakimś szczególnym przypadkiem, który się przytrafia, ale czymś, bez czego życie nie byłoby możliwe. Każdy wcześniej czy później doznaje cierpienia, gdyż jest ono ceną, jaką płacimy za życie. Od cierpienia nie można uciec⁷.

⁵ Tamże, s. 216.

⁶ Tamże, s. 220.

⁷ T. Gadacz, *Enigma cierpienia*, [w:] tenże, *O umiejętności życia*, Kraków 2004, s. 199.

Tochman od choroby nie tylko nie mógł się uwolnić, ale sam zauważał, o czym napisał w zbiorze reportaży *Eli, Eli*, że rozmaite dysfunkcje w jakiś niezrozumiały sposób przyciągają jego uwagę, sprawiają, że reporter nie mógł odwrócić od nich wzroku, niemalże same mu się narzucały, epatowały swoją brzydotą, pragnęły być oglądane:

Żywe, ciepłe, wilgotne, wydające zapach zdrewniałe ciało nieznajomej kobiety. Nie chcielibyśmy go dotknąć. Spurchłala skóra każe nam się cofnąć. Ale nie odwrócić. Bo porośnięte czymś ciało przykuwa naszą uwagę. Jesteśmy go ciekawi. Choroba odebrała mu już widoczne znamiona płci, wiek, rasę, urodę, uśmiech, grymas, spojrzenie, radość, pragnienia i moc⁸.

Choroba stanowi uniwersum rozważań Tochmana, bo jest obecna wszędzie, dotyczy wszystkich ludzi, nie sposób przed nią uciec, jej ominąć, nie zauważyć. Choroba jest też jedyną rzeczą, wobec której wszyscy są równi.

Tochman w zbiorach reportaży *Wściekły pies* oraz *Schodów się nie pali* opisał doświadczenia choroby, ale nie w takim wymiarze, w jakim zrobiła to Sontag. Reporter skupił swoją uwagę na schorzeniach nietypowych, rzadko spotykanych, czasem nawet nieznanach. Takich, które nie znalazły jeszcze swojego opisu w innych dziełach literackich, gdyż nie były aż tak „atrakcyjne” i spopularyzowane. Autor nie pisał również o swoich doświadczeniach, ale przedstawił historie innych ludzi. Tych, którzy sami nie mogli tego zrobić z powodu licznych dysfunkcji, uniemożliwiających im normalne życie. Bo czy mężczyzna ze zdiagnozowanym zespołem Tourette’a, niemogący spokojnie usiąść i zjeść posiłku nie rozrzucając wszystkiego wokół, który nie potrafi nalać sobie filiżanki herbaty, żeby nie rozlać jej po stole, byłby w stanie spisać swoje uczucia i doświadczenia? Czy dziecko, które ma tak bardzo niewykształcone organy, że dopiero w wieku kilku lat powoli uczy się samo chodzić, jeść, ubierać, jest w stanie dać świadectwo tego, czym jest jego choroba? Czy też może dorosły, pięćdziesięcioletni mężczyzna, ze stwierdzoną amnezją, jest w stanie wyrazić na piśmie, jak to jest, gdy pewnego dnia człowiek budzi się nie znając swojej tożsamości? Żaden z bohaterów Wojciecha Tochmana nie był w stanie tego zrobić. Dlatego właśnie autor podjął się zadania polegającego na tym, żeby poprzez swoje reportaże uzmysłowić czytelnikom, jak wygląda życie jednostki zdeterminowane nieuleczalnym schorzeniem.

W zbiorach *Wściekły pies* oraz *Schodów się nie pali* znalazło się kilka tekstów, wymagających szczególnej uwagi i traktujących o doświadczeniu choroby. Są nimi tytułowy utwór *Schodów się nie pali* oraz dwa teksty należące do zbioru *Wściekły pies*: *Więzień* oraz *Człowiek, który powstał z torów*. Tochman nie zajął się tu przedstawieniem chorób zwyczajnych, codziennych, z którymi można „normalnie” żyć i funkcjonować. Opisał zmagania ludzi, którym choroba zdeterminowała życie, doprowadziła do tego, że egzystują w więzieniu, którym jest ich własne ciało. Są w dużym stopniu samotni, wyobcowani, wykluczeni ze zbiorowości. Co jednak najgorsze, nie mają oni szans na poprawę swojej sytuacji i na wyzdrowienie.

W reportażu pod tytułem *Więzień* bohaterem jest dorosły już dziś mężczyzna o imieniu Jakub. Tochman najpierw krótko nakreślił jego dzieciństwo. Napisał, iż

⁸ W. Tochman, *Eli, Eli*, Wołowiec 2013, s. 9.

był on zwyczajnym, wesołym dzieckiem, które cieszyło się życiem i normalnie się rozwijało:

Jest jedynym ukochanym synkiem swoich rodziców. Nazwali go Jakub. Ma siedem, może osiem lat i kłopoty ze zdrowiem. Ale jeszcze nie wie, że dwadzieścia lat później będzie całymi dniami leżał na łóżku obok stołu z lepiącą się ceratą. Twarz będzie miał w strupach i świeżych ranach. Będzie się drapał, uderzał głową o kanty, walił pięściami we własny kark albo palce sobie wkładał do oczu [...]⁹.

Tragiczna choroba dziecka rozpoczęła się z dniem, gdy trafiło ono do szpitala z powodu zapalenia wyrostka robaczkowego, który należało usunąć operacyjnie. Jak wspominała mama chłopca, ze szpitala odebrała całkiem inne dziecko, nie było ono już takie, jak dawniej, roześmiane, szczęśliwe. Zaczęło mieć nienaturalne nerwowe tiki, ale jeszcze nie tak silne, jak w okresie późniejszym. Potem stan chłopca pogorszył wyjazd wakacyjny z dziadkiem. Dziecko złapało infekcję, która nasiliła niepokojące objawy nieznaney jeszcze wtedy choroby. Po pewnym czasie zdiagnozowano u chłopca: „[...] zespół Tourette’a. Mruganie, wzruszanie ramionami, grymasy twarzy — to klasyczne objawy. [...] Ale tourette, który mieszkał w Jakubie, wciąż schodził niżej: chłopiec zaczął podskakiwać, kopać”¹⁰. Od tego czasu Kuba nie był już sobą, rządziła nim choroba, która nigdy nie miała go już opuścić. Mężczyzna jednak nigdy nie utracił swojej świadomości, wiedział, że już nie wyzdrowieje, chociaż początkowo lekarze obiecywali, że po okresie dojrzewania tiki powinny się zmniejszyć i choroba zazwyczaj w większości wypadków całkowicie ustępuje. Tak jednak się nie stało. Zdawał sobie sprawę ze swoich niekontrolowanych zachowań, z tego, że nie tylko słowem krzywdził swoich rodziców. Czasem żałował również swoich czynów, przeproszał za okropne zachowanie, ale nie był w stanie tego zmienić, choroba zwyciężała. Miał jednak nadzieję, że może kiedyś, pewnego dnia będzie mógł wyjść sam na ulicę, zjeść normalnie posiłek, spotkać się z kobietą.

Jego choroba psychiczna nie pozwalała mu myśleć pozytywnie, nie dodawała mu odwagi w walce o normalne funkcjonowanie. Nie miał żadnej szansy na choć odrobinę szczęścia i poczucia ulgi, którą chociażby wyczytać można z dzienników z czasu choroby Krystyny Kofty. W zapiskach *Lewa, wspomnienie prawej* autorka przedstawiła czytelnikowi swoje zmagania z nowotworem piersi. I choć rak większości ludzi kojarzy się z wyrokiem, Kofta starała się podchodzić do choroby z dystansem i pozytywnym nastawieniem. Nie pozwoliła się zniewolić, przywiązać do łóżka i pożegnać z normalnym życiem. Nadal, nawet podczas chemioterapii, uczestniczyła w życiu kulturalnym, pisała felietony do „Twojego Stylu”, chodziła na bankiety, udzielała wywiadów. Na pewnym etapie leczenia stwierdziła nawet, że choroba zmieniła coś w jej życiu, że dała jej poczucie wolności¹¹.

Jednak takich odczuć, o jakich pisała Kofta, nie mógł mieć Jakub. Jego choroba była inna, atakowała nie tyle narządy wewnętrzne, co układ nerwowy człowieka.

⁹ W. Tochman, *Więzień*, [w:] tenże, *Wściekły pies*, Kraków 2007, s. 47.

¹⁰ Tamże, s. 51.

¹¹ K. Kofta, *Lewa, wspomnienie prawej*, Warszawa 2009, s. 173.

Chłopak musiał zrezygnować z nauki, bo nauczyciele sobie z nim nie radzili, nie mógł podjąć żadnej pracy, choć był sprawny fizycznie, nie miał przez to żadnej okazji do nawiązywania jakichkolwiek kontaktów z innymi ludźmi. Czuł się coraz bardziej samotny i wyobcowany, ludzie nie rozumieli go i nie tolerowali jego inności. Gdy wychodził z rodzicami na ulicę, skupiał na sobie uwagę wszystkich. Niektórych śmieszył, innych irytował i bulwersował swoim zachowaniem. Bał się ich, dlatego wołał zostawać w domu, gdzie czuł się bezpiecznie, gdzie spędził ostatnie dwadzieścia lat swojego życia. Wołał leżeć na łóżku obok stolika nakrytego ceratą, niż wychodzić na zewnątrz: „Leży. Jak wczoraj, przedwczoraj, tydzień temu i pięć lat temu”¹². Kuba już dawno przestał interesować się światem:

Nie obejrzy telewizji, bo świat nie będzie go już interesował. Będzie wydawał mu się zły, wrogi, obcy. I będzie to prawda, bo świat nie toleruje kogoś, kto nagle i bez powodu krzyczy tak głośno, jak chyba żaden inny człowiek nie potrafi krzyczeć. Świat nie lubi kogoś, kto szczeka, ryczy¹³.

Żył w domu jak w więzieniu, choć drzwi były otwarte i nikt go w mieszkaniu siłą nie zatrzymywał. Mimo wszystko: „Jakub wciąż wierzy, że może tym razem ktoś go od tourett’a uwolnić. Kiedy o tym myśli, oczy mu się wesela”¹⁴. Kiedy Kuba nie spał, choroba nie dawała mu spokoju, męczył go wtedy agresywny, krzyczał, skakał, ryczał, wszystko rozlewał, niszczył, natomiast kiedy spał, tourette spał razem z nim, dawał mu odpocząć, żeby po przebudzeniu zgotować mu oraz jego rodzinie piekło.

Sytuację, w jakiej znalazł się Jakub, można porównać do równie smutnej historii Trędowatego z Aosty, którą znajdziemy w *Opowiadaniach zebranych* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Narrator przedstawił sylwetkę mężczyzny, który w wieku dwudziestu lat został zamknięty w wieży na skraju włoskiego miasteczka. Miał on żyć tam samotnie, z dala od zdrowych mieszkańców, aż do śmierci. Jak napisał autor: „Okolo roku 1782 Wieżę Strachu odrestaurowano i otoczono jak obrożą murem przewyższającym znacznie rosłego mężczyznę, by dać w niej schronienie trędowatemu i odizolować go całkowicie od świata”¹⁵. Mężczyzna, który znalazł się w tym więzieniu, czuł się samotny, gdyż przez całe swoje życie spędzone w odosobnieniu rozmawiał tylko raz z przypadkowym przechodniem. Trędowaty w swojej pustelni doznawał uczuć, których nikt, kto nie znalazł się w jego sytuacji, nie mógł zrozumieć. Mimo wszystko starał się odnaleźć pozytywne aspekty swojego samotnego życia. Jak sam twierdził: „— Ten kto kocha swoją celę — odparł Trędowaty — znajdzie w niej spokój”¹⁶. Nauczył się szukać szczęścia i osiągać spełnienie, będąc równocześnie wykluczonym z życia społecznego. Bywały dni szczególnie ciężkie dla bohatera opowiadania, ale szybko mijały i ustępowały tym, które pozwalały mu zaznać spokój i ukojenie.

¹² W. Tochman, *Więzień*, s. 53.

¹³ Tamże, s. 48.

¹⁴ Tamże, s. 58.

¹⁵ G. Herling-Grudziński, *Wieża*, [w:] tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 1, Warszawa 1999, s. 7–8.

¹⁶ Tamże, s. 10.

Równie tragiczny obraz maluje się w reportażu *Schodów się nie pali*. Tochman przybliżył tu czytelnikowi postać małego Mateuszka, który urodził się oszpecony. Jego biologiczna matka nie potrafiła udźwignąć takiego ciężaru, dlatego też postanowiła oddać chłopca do domu dziecka. Początkowo wszyscy się go bali, uważali go za potwora:

[...] ludzie szeptali przez płoty: głowę miał wielką i pomarszczoną. Ślepiea wyłupiaste, bez powiek. A palce żabie. I łuskę na całym ciele, jak u ryby. Byli tacy, którzy wiedzieli, skąd ta brzydota: — nie od Pana Boga. Alarmowali: — Nasze krowy przestały dawać mleko¹⁷.

Po jego narodzinach lekarze nie potrafili postawić diagnozy. Nie znali wcześniej takich przypadków. Stwierdzili, że chłopiec nie widział i nie słyszał. Uznali, że po prostu pewnego dnia dziecko zaśnie i już nigdy się nie obudzi. Miał wielkie usta, wytrzeszczone gałki oczne, szczątkowe małżowiny uszne, oczopląs, suchą i szorstką skórę, brakowało mu powiek, brwi i owłosienia. W końcu specjaliści potrafili nazwać chorobę: Ableharon Macrostomia Syndrome, co oznaczało zespół braku powiek i ogromne usta¹⁸. Oprócz wad fizycznych, z jakimi się urodził Mateusz — bo tak nazwali go opiekunowie z domu dziecka — był także opóźniony umysłowo. Na swojej drodze małego życia spotkał jednak dobrych ludzi, którzy przyzwyczaili się do niego i zaopiekowali się chłopcem. W ośrodku, w którym przebywał, poznał Renatę, samotną matkę wychowującą siedemnastoletnią córkę. Los tak się ułożył, że kobieta postanowiła wraz z siostrą adoptować dziecko i stworzyć mu prawdziwy dom. Pomimo wielu starań kobiet i rehabilitacji nie rozwijało się ono tak jak powinno, jednak robiło spore postępy.

Mateuszek nie do końca zdawał sobie sprawę ze swojej inności i kalectwa. Nie widział różnic między sobą a innymi dziećmi. Nie rozumiał zainteresowania swoją osobą, poruszenia wśród ludzi obcych, kiedy się pojawiał. Wszędzie musiał być pod opieką swoich matek zastępczych, nie potrafił sam się ubrać, ani zjeść. Ludzie, którzy go nie znali, bali się i odtrącali go. Świat nie tolerował chłopca, uważał go za potwora: „Ktoś podsumował: — Trzeba mur wokół domu postawić, wnuki schować”¹⁹. Choć dziecko w domu Doroty i Renaty czuło się szczęśliwe i kochane, to i tak żyło tylko w wyodrębnionej przestrzeni, poza którą nie mogło wychodzić.

Dwa przedstawione reportaże mają zdecydowanie pesymistyczną wymowę. Inaczej jest z trzecim tekstem noszącym tytuł *Człowiek, który powstał z torów*. Choć prezentuje on poważne schorzenie, jakim jest amnezja wsteczna, to jednak historia Jana Mana skończyła się szczęśliwie. Tytuł tego tekstu jest zarówno metaforyczny, jak i dosłowny, co zauważyła Magdalena Piechota w szkicu *Strategie nadawcze w reportażach Wojciecha Tochmana*. Jest on więc aluzją do biblijnego określenia człowieka, który powstał z prochu, albo też dosłownym obrazem przedstawiającym Jana Mana, który pewnego dnia

¹⁷ W. Tochman, *Schodów się nie pali*, [w:] tenże, *Schodów się nie pali*, Kraków 2000, s. 25.

¹⁸ Tamże, s. 27.

¹⁹ Tamże, s. 36.

obudził się na torach kolejowych z całkowicie wymazaną pamięcią²⁰. Bohater reportażu nie wiedział po przebudzeniu, jak ma na imię, skąd pochodził, co robił na torach, w jakim był wieku. Nie pamiętał żadnych faktów ze swojego życia, nie rozumiał, co się stało z jego pamięcią. Mężczyzna znalazł się nagle w obcym dla siebie środowisku, nie potrafiąc w nim funkcjonować: „[...] — Weź wiadro i przynieś prądu — robotnicy na budowie wydawali mu takie polecenia. Janek brał wiadro, wychodził za płot, pytał ludzi we wsi, gdzie może prąd znaleźć, bo kazali mu przynieść całe wiadro”²¹. Wszystkiego musiał nauczyć się od nowa. Nauka ta przychodziła mu szybko:

Był głodny. Szybko nauczył się, że za jedzenie trzeba płacić pieniędzmi, które ludzie wyjmują z torebek, aktówek albo kieszeni. Miał kieszenie, więc sięgnął do nich, ale pieniędzy tam nie znalazł. Tylko zapalniczka była i metalowy aniołek. Tyle zostało z jego poprzedniego życia, od którego w jakiś niezrozumiały sposób jakaś okrutna siła postanowiła go odgradzić, odizolować, odciąć [...]”²².

Nie miał stałego miejsca zamieszkania, tułał się po lasach, sadach, spał tam, gdzie mógł. Niektórzy ludzie odnosili się do niego ze współczuciem i mu pomagali, inni szydzili z niego i uważali go za niebezpiecznego. Na szczęście spotkał na swojej drodze dobrych ludzi, którzy otoczyli go opieką medyczną, pomogli mu otrzymać nowe dokumenty tożsamości, dali mu drugie życie:

[...] Jan jest dobrym, skrzywdzonym przez los człowiekiem. Załęcznionym z powodu tego, co przeszedł. Jan nie wie, kim jest, nie pamięta twarzy rodziców, tak samo nie wie, że są kontynenty i był Napoleon. Nie ma pojęcia o starożytnej Grecji ani o filozofii. Wiele rzeczy nie wie nasz Jan. Ale widzi sens życia i śmierci, jest życzliwy ludziom i rozumie ich”²³.

Zagadnieniem choroby w literaturze zajmowali się już starożytni, dlatego też Tochman nie jest pierwszym autorem, który przedstawia zmagania człowieka z jej smutnym obliczem. Śledząc historie opisywane przez reportażystę oraz przez innych pisarzy należy stwierdzić, iż różnie definiowane ból i cierpienie mają wymiar uniwersalny. Nie są one jedynie domeną starości, ale dotyczą ludzi w każdym wieku i są obecne w każdej kulturze. Autorzy wszystkich epok prezentowali więc w swoich dziełach jednostki chorobowe, które dotyczyły pojedynczych postaci, bądź całych zbiorowości. Opisywali przypadłości lekkie, niegroźne i ciężkie, przewlekłe, które często prowadziły do śmierci. Czasem bohaterom utworów udawało się wyzdrowieć, innym razem byli nieuleczalnie chorzy, a nawet zdarzało się, że dane im było umrzeć. Literaci swoją twórczością dowodzili, że wobec bólu i cierpienia oraz śmierci wszyscy ludzie są równi. Jak pokazuje nie tylko literatura, ale również inne dzieła kultury, choroba nie oszczędza

²⁰ M. Piechota, *Strategie nadawcze w reportażach Wojciecha Tochmana*, [w:] *Oblicza Komunikacji 1. Perspektywy badań nad tekstem, dyskursem i komunikacją*, t. 2, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Zaśko-Zielińska, Kraków 2006, s. 573.

²¹ W. Tochman, *Człowiek, który powstał z torów*, [w:] tenże, *Wściekły pies*, s. 74.

²² Tamże, s. 72.

²³ Tamże, s. 85.

nikogo, każdy człowiek w swoim życiu na którymś z jego etapów doświadcza różnych wymiarów cierpienia.

Wojciech Tochman jednak w wyjątkowy sposób postanowił zmierzyć się z tym tematem często poruszanym przez literatów. Wybrał historie takich ludzi, którzy sami nie mogli dać świadectwa swoich przeżyć. Opisywał cierpienie jednostek w każdym wieku, wywodzących się z różnych warstw społecznych. W omówionych reportażach przybliżył czytelnikom losy przede wszystkim tych, którzy z powodu swoich dysfunkcji nie byli nawet w stanie dokładnie opowiedzieć tego, co czuli i jak im ciężko walczyć przez całe życie ze swoimi schorzeniami (z wyjątkiem Jana Mana). Dlatego też autor napisał o ich zmaganiach, korzystając z informacji zaczerpniętych od osób z najbliższego otoczenia chorych oraz ze swych obserwacji. Taką próbę przedstawienia choroby można uznać za nowatorską. Niewiele mógł przecież powiedzieć autorowi mężczyzna chory na zespół Tourette'a czy też mały chłopiec, którego ledwo rozumiały jego matki zastępcze. Tochman opisał zatem ich schorzenia na podstawie wywiadów, których udzielili mu opiekunowie. Dzięki temu reporter mógł przedstawić nie tylko dramat bohaterów swoich tekstów, ale także ich rodzin, na które choroba dzieci wywarła ogromny wpływ.

Reporter podejmując temat choroby ukazał również problem izolacji postaci swoich opowieści. Z powodu dysfunkcji zmuszeni oni byli do życia w samotności. Choroba sprawiła, że zostali odrzuceni przez społeczeństwo i mogli liczyć jedynie na pomoc ze strony najbliższych. Z tym problemem musiał się zmierzyć i Mateuszek, nazywany przez lokalną społeczność „potworem”, i Jakub, który za każdym razem, gdy wychodził z domu, wzbudzał w przechodniach zgorszenie, wrogość, śmiech lub też oburzenie. Przez chorobę skazani zostali na codzienną walkę, która miała trwać do końca ich życia. Stracili oni całkowicie szanse na normalne relacje z innymi ludźmi.

Joanna Popławska

**“OUR WHOLESOME WORLD DOESN'T WANT THE WORLD OF DISEASES...”
ABOUT PAIN AND SUFFERING IN THE LIGHT OF WOJCIECH TOCHMAN'S REPORTAGES**

Summary

The article presents considerations on the staggering picture of the world and tragedies of ordinary people which are depicted in the works of the most eminent contemporary reporter — Wojciech Tochman. He is the author whose texts abound in suffering and loneliness of a single man, which bring chaos to the orderly life of a reader. The analysed reportages are about the people who are unable to talk on their own about everyday distress due to their rare disfunctions. The text will be an attempt to draw the boundaries of human suffering. Moreover, it will also seek an answer to the questions whether there exists social approval consent for suffering these days or whether the illness discourse still encounters lack of acceptance. The starting point for the analysis will be the early works of Wojciech Tochman included in the following publications: *Schodów się nie pali* and *Wściekły Pies*.

Słowa kluczowe: reportaż, Wojciech Tochman, choroba, ból, cierpienie

Keywords: reportage, Wojciech Tochman, disease, pain, suffering

STANISLAVA SCHUPPLEROVÁ*
Uniwersytet Ostrawski

LITERÁRNÍ PAMĚŤ A REGION

Úvod

V příspěvku se budeme věnovat problematice paměti a regionu z pohledu literární vědy, neboť se jedná o témata velmi blízká, jež navíc v poslední době stojí v popředí zájmu mnohých literárních vědců i historiků. Budeme tak v některých bodech navazovat například na studie Renaty Makarské.

Region, regionalismus a regionální literatura jsou tématy znovu reflektovanými hlavně po roce 1989, tedy v posledním čtvrt století, jak v českém prostředí, tak i v polském. Ukazuje se tak, že hledání vlastních kořenů, pocit příslušnosti k nějakému konkrétnímu místu či krajině je pro člověka žijícího v globalizovaném světě otázkou zcela přirozenou. S místy, v našem případě s regiony, si nevytváříme vazby pouze objektivní, tedy nevnímáme je jen z hlediska toho, že někde musíme bydlet, pracovat, být administrativně začleněni. Důležité je, že zde funguje i subjektivní, individuální identifikace s prostorem, v němž žijeme. Nejedná se tedy pouze o vztah rozumový, ale o vztah citový, na jehož základě si vytváříme domov, neboť většina lidí potřebuje nějaký prostor, v němž se cítí bezpečně a jež je jim známý; domov nebo prostor domova jsou místa, která, metaforicky řečeno, v sobě neseme po celý život.

Z výše zmíněného vyplývá, že interakce mezi prostředím a člověkem je zcela přirozená, proto je zkoumání vzájemných vazeb v rámci nejrůznějších vědeckých disciplín na místě. Kategorie prostoru je v literatuře jedním ze základních atributů. Nás zajímá jeho řekneme „podkategorie” — region. Nyní se nám nejedná o přesný a vyčerpávající výklad jednotlivých pojmů, naopak rádi bychom se věnovali konkrétním textům a způsobu zobrazení určitého regionu a paměti tohoto regionu v literatuře, ovšem je nutné si alespoň vymezit mantinely, v nich se budeme pohybovat.

Co tedy máme na mysli pokud jde o pojem regionu. Můžeme jej definovat vícero způsoby jako množinu „určitých stejných nebo obdobných prvků na určitém, středně velkém území (buď prostě rozmístěná nebo vzájemně spojená a strukturovaná).

* Stanislava Schupplerová — (ročník 1986) studuje na Filozofické fakultě Ostravské univerzity doktorský studijní program Teorie a dějiny české literatury. V rámci své disertační práce se věnuje české poválečné literatuře. Především se zajímá o tematizaci a pojetí prostoru krajiny v literatuře a také o regionální literaturu na Jesenícku. Publikovala např. v monografii *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (2012). Je členkou redakční rady ostravské literární revue *Protimluv* a recenzentkou v literární revue *Weles*.

[...] Nebo je to vzájemně propojená územně vymežitelná jednota různých společenstev [...]“ či to je „[...] území (nebo prostorová) společenská a přírodní středně velká struktura s faktorem střediskovosti a dynamičnosti, kdy určité středisko je v interakci se svým okolím, přičemž mezi středisky širšího a menšího dosahu existují určité typy (sídliště, pracoviště, důlní areál, průmyslová aglomerace, povodí nebo údolí řeky, dopravní uzel i trať obvod školský, farní, poštovní a podobně).“¹ Jedná se o charakteristiku velmi obecnou, co z toho pro nás tedy vyplývá? Region je vnímán jako území ohraničené (nejčastěji geograficky či správně), v rámci něhož lze vysledovat nějaké společné prvky, které jsou pak pro takové území typické (např. jazyk, folklór, náboženství). Obyvatelé regionu se pak s těmito atributy identifikují — samozřejmě v různé míře — což nás přivádí k pojmu regionální identity.

Regionální identitu můžeme obecně definovat jako příslušnost obyvatelstva k dané oblasti nebo městu. Ještě do poloviny 20. století byla spojena především se zemědělskými a hospodářsky zaostalejšími oblastmi. S rozvojem průmyslu, tedy i s rozvojem měst se pocit místní sounáležitosti přesouvá spíše na městská centra. Regionální identita může být různě hierarchizována, záleží na tom, k jakému území se vztahujeme — proto je možné být zároveň Slezanem i Ostravanem; Moravanem, Valachem a Vsetíňanem. Na druhé straně se ukazuje, že toto vymezení se, zejména pokud jde o literární bádání, omezilo výrazně na motivickou a tematickou složku literárního díla, jinak řečeno, přínaležitost k regionu se určovala podle toho, o jakém místu ten který autor píše. Jsme ale přesvědčeni, že existuje ještě jedna, podstatnější vlastnost regionální identity. Totiž příslušnost jedince k dané oblasti se neprojevuje jen v přijetí, rozvíjení, respektování, nebo v někdy i v uctívém překonávání jistých zděděných životních principů, ale je dána také vědomím, že krajina, místo je člověku svěřeno do jistého opatrování, že je jeho úkolem toto místo uchovávat pro generace následující. To se často projevuje i v úvahách směřujících k paměti krajiny a místa.

Dalším okruhem našeho zájmu se ve vztahu k regionu a regionální literatuře tedy stává **paměť**. V tomto příspěvku ji budeme pojímat v její narativní podobě a pracovat s texty vztahujícími se především k minulosti, tedy s těmi, které zprostředkovávají historické nebo dějinné události. Může jít o poměrně různorodé texty, jak z hlediska žánrů, tak z hlediska jejich samotné úrovně. Lze je rozdělit na dvě základní skupiny: texty, jež se snaží o objektivní záznam minulosti, a texty, jež jsou čistou fabulací. V prvním případě by šlo o paměť pramenů, archivů, s níž pracují historikové, v druhém případě o paměť kulturní, pro naše účely si ji můžeme nazvat paměť literární.

Obě skupiny lze do značné míry označit za konstrukt, neboť i paměť historiků může dějiny skreslovat a poškozovat, protože „[...] podstatou historie je *diegesis* (vyprávění) a nikoliv *mimesis* (nápodobá).“² Jde nám tedy o uměleckou paměť, můžeme říci literární, jež nefunguje jako pouhé úložiště dat a událostí (jako archiv), neboť

¹ J. Bartoš, *Kulturní krajiny z historického pohledu*, [w:] *Studia moravica II*, ed. J. Fiala, Olomouc 2004, s. 19.

² D. Tomíček, *O paměti a psaní dějin*, „Pandora“, R. 14: 2012, z. 24–25, s. 245.

umělci mnohdy pouze ono úložiště napodobují tím, že tematizují procesy vzpomínání a zapomínání. Velmi inspirativně o pojmu paměti krajiny uvažuje Mojmír Trávníček, který však při jejím vymezení vychází z vlastní, vnitřní životní zkušenosti a dodává, že krajinu, její paměť nelze vnímat jinak, než prostřednictvím pěší chůze: „Mohu posloužit vzpomínkami, které zahrnuji do vlastní sumární ‘zkušenosti pěších cest’, neboť jediné pěší chůze umožňuje přímý dotyk, důvěrnější ohledání dění pod povrchem a nahlédnutí do tajného působení lidských životů na vnější i vnitřní podobu poznávaných končin. [...] Chtěl jsem docela prostě poznamenat, že reálně existují určité konstanty, které formulují lidský život i proti naší vůli, stejně jako mimo naši vůli pronikají do paměti místa a krajiny [...]“.³ Co jiného by tedy pro nás mělo být důležitější, než právě toto sejetí s místem. Domníváme se, že právě v reflexi této paměti krajiny, ve způsobech, jakými je literárně utvářena, spočívá hlavní smysl pojmu regionální literatury.

Konkrétně se tedy budeme zabývat texty, jež vznikaly v průběhu druhé poloviny 20. století, tedy texty, které reflektují a také neustále reaktualizují téma druhé světové války, odsun Němců z pohraničí a následný komunistický režim v Československu. Budeme se věnovat Vladimíru Körnerovi a jeho *Podzimním novelám* — soubornému vydání tří novel: *Adelheid*, *Zánik samoty Berhof* a *Zrození horského pramene* z roku 1983, Josefu Urbanovi a jeho dvěma románům: *Habermannův mlýn* (2010) a *7 dní hříchu* (2012 — obě zfilmovány) a komiksu z tandemu Jaroslav Rudiš a Jaromír 99/ Jaromír Švejdlík a jejich *Aloisu Nebelovi*.

REGION JESENICKA A PAMĚŤ

Uvedené prozaické texty naznačují, že se v příspěvku budeme zabývat na jednu stranu konkrétním a na druhou stranu specifickým regionem Jesenika. Jedná se o poměrně rozsáhlou oblast v severozápadní části Moravy, kterou bychom mohli historicky řadit také do západní části českého Slezska. Dějiny tohoto regionu jsou opravdu barvitě a pohnuté, ovšem jsou spojeny především s německými obyvateli. Po roce 1945 se z tohoto koutu Moravy, tedy Sudet, pro mnohé stala „mrtvá“ zóna. Odchod původního obyvatelstva i těsná blízkost za komunismu neprostupných hranic způsobily, že se z kraje vytratila paměť, tedy alespoň zdánlivě. Jesenicko — ve smyslu literárního regionu⁴, nikoli pouze jako správní oblast okresu Jeseník — je však stále živou literární oblastí, která dokazuje, že tento kraj nikdy nepřestal žít a pamatovat si, a co víc, dokáže si vytvářet i paměť novou.

³ M. Trávníček, *Eseje, portréty, vyznání*, Vsetín 2007, s. 9, 11.

⁴ Oblast jesenického regionu lze vymezovat na základě různých kritérií. Z geografického hlediska řadíme Jeseníky k Sudetské neboli Krkonošsko-jesenické soustavě. Administrativně-správní vymezení regionu je poměrně široké, jde o oblast, do níž řadíme nejvýchodnější cíp okresu Ústí nad Orlicí, tedy okolí města Králíky, dále již zmíněný okres Jeseník, severní část okresu Šumperk, pouze po město Zábřeh na Moravě, okres Bruntál a pokud budeme kopírovat vymezení pomocí pohoří, pak i část okresu Opava, západně od Hradce nad Moravicí (viz Martinek, Libor, *Znovuobjevená kulturní paměť Jeseníků*, [w:] *Země žulových křížů, Antologie poezie z Jeseníků II.*, ed. L. Martinek, Jeseník 2011, s. 3–7).

Pohraničí se tak stává zdrojem nejen paměti historické, ale i té kulturní, neboť zprostředkovává pomocí narativních textů velké, národní i malé, individuální dějiny kraje. Jak jsem již zmínili, v centru našeho zájmu se proto ocitají texty umělecké, které vypráví, které se čtenáři mluví pomocí obrazů, emocí a událostí, skrze něž prosvitá atmosféra temných jesenických hor a hlubokých údolí. „Platí totiž v literatuře obecně, že téma za jistých okolností působí jako inspirující faktor motivovaný nejrůznějšími zřeteli, v neposlední řadě kulturními a politickými. V každém spisovateli, i když je ponořen sebevíce do svých vnitřních problémů, existují vazby na vnější svět, tedy na dění, s nímž je bezprostředně konfrontován. V určité tvůrčí situaci může být oslovení vnějšího světa pro něho přímo osudové. A je především na něm, jak dokáže odhadnout šanci, která se mu v tuto chvíli nabízí“⁵.

Jak tedy vypadá české pohraničí, konkrétněji Jesenicko v české literatuře? Olga Tokarczuková píše:

W pólśnach rozmyślałam o Czechach. Pojawiała się granica, a za nią ten piękny, łagodny kraj. Wszystko jest tam oświetlone Słońcem, pozłacane światłem. Pola oddychają równo u podnóża Gór Stołowych, które powstały chyba tylko po to, żeby było ładnie. Drogi są proste, strumienie czyste, w przydomowych zagrodach pasą się Daniele i Muflony; małe Zające hasają w zbożu, a do kombajnów przywiązuje się dzwonki, żeby je delikatnie przepłaszać na bezpieczną odległość. Ludzie nie spieszą się i nie ścigają we wszystkim z sobą. Nie gonią za mrzonkami. Podoba im się, kim są i co mają⁶.

Tokarczuková popisuje oblast bývalých Sudet sousedících s Jesenickem (konkrétně s masivem Kralického sněžníku), oblast Náchodska a Orlických hor, ovšem i tak je patrné, že české pohraničí vidí jako idylickou krajinu, opak je však pravdou. Obraz až myticky krásné, hojností a mírem oplývající české krajiny v polské literatuře je jen pouhou fikcí, realita je zcela odlišná. Pohraničí pokrývají vesměs temné jehličnaté lesy, v nichž zůstávají zapomenuty rozvaliny starých chalup i celých vesnic. Kopce jsou vysoké, údolí strmá a hluboká a ani počasí nepatří k těm nejpříznivějším. Neustále je zde přítomen ostrý vítr, studený déšť a lezavé všudypřítomné mlhy, jako by v horách nikdy neustával podzim.

Les mčel stále hrozivěji. Slunce se prodralo jedlemi v pruzích, šikmých jak z vikýře na půdě strašidelného domu⁷.

Dnes svítí na strmé cestě sotva žlutavé čárky turistických značek. Příroda kolem zklidněla a ukryla zbytky osiřelých chalup. Lidé odtud odešli. Nad základy bývalých dvorců vybuchly kopřivy a tráva ukryla zbytky propadlých krovů. Vyrostla příliš rychle. Nikdo by nenašel ani samotou Berhof, která stávala nejdále v horách. Jenom kameny ponurého Vozky prošly čas nepohnul...⁸.

⁵ J. Svoboda, *Ke zdrojům epiky v literatuře Slezska a severní Moravy*, [w:] *Studia moravica II*, ed. J. Fiala, Olomouc 2004, s. 123.

⁶ O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009, s. 104.

⁷ V. Körner, *Podzimní novely*, 1. vyd., Praha 1983, s. 354.

⁸ Tenže, *Zánik samoty Berhof*, 2. vyd., Štítý 2005, s. 5, 6.

Stejně ponuří jako krajina bývají i hrdinové próz, kteří příliš nemluví a charakterizují je spíše jejich činy a jednání. Často jde o samotáře uzavřené do vlastního světa, kteří se ocitají v soukolí velkých dějin. „Tak si říkám, odkud vy asi jste. Že budete místní. Tady jsou lidé totiž hodně mlčenliví. Jako sochy“.⁹

Takovým typickým jesenickým hrdinou je například Alois Nebel, který se cítí nejlépe, když může být o samotě. V hlučné společnosti příliš dlouho nevydrží, jak se také ukazuje při jeho výletu do Prahy, kdy tráví několik dní se svéráznou partou v prostoru budovy hlavního nádraží. Jeho domovem, s nímž se identifikuje a k němuž je citově vázán, jsou „vlkodlačí hory“, jak jsou také Jeseníky v komiksu nazývány.

Nebel je tedy postava zmítaná velkými dějinami, neboť celý jeho život je ovlivněn zásadními historickými událostmi poměrně fatálně, přičemž většina z nich je čtenáři/divákovi zprostředkovávána skrze vzpomínky, které vystupují z mlhy malého nádraží Bílý Potok v Jeseníkách. Jméno Nebel totiž přeloženo do češtiny znamená mlha, ovšem čteno pozpátku — leben — znamená žít, život. V komiksu jsou tak zachyceny veškeré důležité události proběhnuvší v druhé polovině dvacátého století, od druhé světové války, přes vysídlení a znovuosídlení pohraničních Sudet, doba normalizace, Sametová revoluce až po povodně v roce 1997. Nikdy však není jasné, zda jsou Nebelovy vzpomínky reálné, či nikoli, neboť Nebel se měl narodit v roce 1948, ovšem události, jež měl prožít coby malý kluk a na něž vzpomíná, se odehrávají už na konci války v roce 1945. Postavu Aloise Nebela bychom proto i z těchto důvodů mohli označit za **personifikovanou paměť regionu**. Především ve dvou částech komiksové trilogie — *Bílý Potok* a *Zlaté Hory* — totiž přibližuje nejen historii své vlastní rodiny (jeho děda i otec pracovali u dráhy, Nebel je již třetí generací), ale také celého regionu. Zmiňuje se o Priessnitzovi, který založil v Jeseníku lázně — v souvislosti s ním zmiňuje i pověst, která se váže nejen k osobě Priessnitze, ale k povaze léčivé vody v Jeseníkách vůbec: „Byl to Vincent Priessnitz, kdo přišel na to, že voda je naše zlato. Léčil jí nejdřív srnky a brzy i lidi, když jim na bolení v krku předepisoval zábal“¹⁰ — zabíhá dokonce až do středověku, kdy se ve velkém těžilo v horách zlato. Zlatorudné doly s opuštěnými štolami pak prochází jedna z postav, Květa, když za Nebelem přijíždí. Nechybí však ani topografická značení v několika jazycích. Vzpomenut je například Jeseník, jakožto poválečný Frývaldov, ale i ještě německý Freiwalldau.

Paměť krajiny, můžeme říci regionu, ožívá ve vzpomínkách a životě Aloise Nebela, který ji tak nejen uchovává, ale i zprostředkovává jiným, je tedy jakousi živoucí kronikou a z tohoto pohledu je lhostejné, zda události mohl prožít, či nikoli, zda je vypravěčem věrohodným nebo nevěrohodným. Jelikož se jedná o literární postavu, mohli bychom říci, že v podstatě zastupuje dva druhy paměti, neboť „[e]xistuje tedy paralela mezi *kulturní* pamětí (*kulturelles Gedächtnis*), která překračuje různé epochy

⁹ J. Rudiš, Jaromír 99, *Alois Nebel*, 2. vyd., Praha 2011.

¹⁰ Tamže.

a opírá se o normativní texty, a *komunikativní paměti* (*kommunikatives Gedächtnis*) ústně předávaných vzpomínek, jež propojuje zpravidla tři generace.“¹¹

Nebel je však pro tento příhraniční region důležitý ještě z jiného důvodu. Jak jsem konstatovali, je médiem — ve smyslu komiksového románu, filmu i fikční postavy — uchovávajícím paměť, kterou zároveň pomáhá oživovat, ale také se podílí na vytváření nové paměti regionu. Tento aspekt je spojen hlavně s konkrétními místy. Záslouhou popularity, kterou získala filmová verze komiksu, vznikají v Jeseníkách nová „poutní“ místa, tedy turisticky exponovaná místa, která byla nově vytvořena či obnovena a jsou navštěvována díky Nebelovi. Můžeme uvést třeba nádraží v Horní Lipové, jež je prakticky přejmenováno na Bílý Potok, v jeho blízkosti vznikl Lesní bar, kam nyní zavítá mnoho turistů; dále již nepoužívané nádraží v Malé Morávce, kde se natáčel film, je nyní opět přitažlivé pro turisty a mnohem více míst se začalo využívat i rozvíjet takto komerčně. Regionu vše samozřejmě přináší finance, ale také si musíme uvědomit, že „[p]okud se tedy například přerušila určitá tradice, avšak poutníci a turisté se opět vracejí na místa, která jsou pro ně významná, kde najdou krajinu, památky či ruiny, dochází k *reanimacím*, díky nimž dané místo ožívuje paměť stejně jako paměť ožívuje místo“¹².

PAMĚŤ AUTORŮ — HISTORIE A ZKUŠENOST

Již jsme se zmínili, že existuje **paměť historická**, s níž mnozí autoři pracují, neboť mnohé beletristické texty vznikaly na základě důkladného studia historických materiálů. Ne jinak je tomu i na Jesenicku, které ztvárnil ve svých dvou románech Josef Urban. Děj *Habermannova mlýna* i *7 dní hříchů* se odehrává během druhé světové války a oba příběhy vznikly na základě reálných událostí.

Při práci jsem vycházel z reálných vzpomínek pamětníků, ale jako spisovatel mi nešlo o to, historicky příběh přesně zmapovat. K tomu došlo až později. Chtěl jsem vytvořit dílo, které by vystihovalo dlouholetý problém česko-německých vztahů, a to na základě zajímavého příběhu. Z tohoto důvodu jsem také zaměnil jména hlavních hrdinů, a do úvodu knihy napsal, že se jedná sice o story s reálným základem, která však má svoji literární licenci. Neměl jsem a nemám dodnes žádný důvod někoho poškodit. Při psaní mě ani ve snu nenapadlo, jak živé konsekvence, a to v podstatě až do dnešní doby, má celá ta dlouhá a spletitá historie. [...] Jistě byl jsem ovlivněn atmosférou vzpomínek pamětníků. A připomínám, že některé vzpomínky a výpovědi jsou více než dvacet let staré. [...] proto jsem reálné události detailně později zmapoval nejen dokumentárním filmem, ale i dalšími doklady a výpověďmi, které potvrzují, že skutečnost předčila moji literární fikci¹³.

Tuto knihu jsem napsal proto, abych reflektoval poznatky, kterých se mi dostalo od starších, zkušenějších lidí než jsem já. Konstatuji jedině, doba se nezměnila. Přitom jsem došel na místa nevidaná, která za pár okamžiků navždy zmizí. Vím to s jistotou. Abych zjistil, odkud vlastně pocházím, napsal jsem tento příběh¹⁴.

¹¹ A. Assmann, *Prostory vzpomínání*, „Pandora“, R. 14: 2012, z. 24–25, s. 186.

¹² Tamže, s. 193.

¹³ J. Urban, *Habermannův mlýn*, 2. vyd., Ostrava 2010, s. 12, 23.

¹⁴ Tenže, *7 dní hříchů*, Praha 2012, s. 235.

Urban se tedy sám přiznává, že vychází nejen z historických materiálů, ale také ze vzpomínek pamětníků. Podobně pracuje i Vladimír Körner, který se k Sudetům tematicky často vracel, neboť na jejich samém okraji, v Zábřehu na Moravě, prožil část dětství a dospívání. Jesenicko je tedy jeho domovským prostředím, krajinou, již důvěrně zná, proto sem mohl zasadit děj několika svých novel. Také on tematizuje hlavně dobu druhé světové války a období těsně po ní, kterou jako dítě prožil. Oba autoři tak vychází ze své vlastní zkušenosti, ze svých vlastních vzpomínek a znalostí kraje, na jejichž základě modelují a rozvíjí paměť regionu. Podstatné je proto jednání postav a jejich vnitřní svět. Tento aspekt narace podporuje sama perspektiva vyprávění, jež je podávána spíše z pohledu personálního vypravěče, tedy z pohledu postav, ne z perspektivy vševědoucího nadosobního vypravěče. Onen personální rozměr vypravěče je totiž důležitý, protože to on čtenáři zprostředkovává události, on vykresluje dějiny. Je zde tedy citelná zkušenostní paměť u V. Körnera vycházející z vlastní zkušenosti, u J. Urbana ze svědectví pamětníků. „Existuje však ještě jeden podstatný aspekt literatury: totiž její význam pro historickou kontinuitu tehdy, schází-li archivy, nebo nejsou-li dostupné. V takové situaci má literatura potenciál vyplnit mezery v historiografii, znázornit to, co historiky z nejrůznějších důvodů nezajímá a čím se nemohou zabývat.[...] Na rozdíl od historiografie je literatura méně závislá na rámcových společenských podmínkách a vnímá i zprávy, které zůstávají mimo aktuální společenský a politický rámec, tedy nepovšimnutá témata či dosud neprozkoumané aspekty historické paměti“¹⁵.

ZÁVĚR

Jak jsme se snažili ukázat, tak pro region je literární paměť velmi důležitým aspektem, neboť pomáhá udržovat paměť kulturní. Jaká je její konkrétní narativní podoba závisí na autorech, na jejich zkušenostech a inspiraci, nepochybné však je, že „[d]íky svým uměleckým postupům má literatura potenciál nalézt nové narativní techniky a zprostředkovat tak historické zkušenosti včetně traumatických zážitků. Literatura totiž může fungovat jako seismograf — zprostředkovávat cizí prožitky a zároveň vyvolávat empatii pro utrpení druhých, cizích lidí.“¹⁶

Literární paměť Jesenicka se stále vrací na zdánlivý začátek, k roku 1945, tedy k období, kdy byli vysídleni původní obyvatelé, Němci, a přišli sem naprostí cizinci. Možná odtud pramení neustále se opakující motiv zasmušilých a osamělých postav. „Lidé sem přicházeli většinou ze severu a nebyli sami, protože tento kraj samotáře polyká“¹⁷.

Součástí kulturní paměti se zde stávají především válečné události, smrt, odcizení, příchody a odchody, hledání domova a blízkosti. Vytváří se tak stereotypy, na jejichž základě bývá tento region vnímán a také posuzován. Neustálá reaktualizace jednoho

¹⁵ A. Assmann, *Bílá místa kulturní paměti*, „Česká literatura“, R. 61: 2013, z. 1, s. 66.

¹⁶ Tamže, s. 66.

¹⁷ J. Rudiš, Jaromír 99, *dz. cyt.*

tématu činí z Jeseníků prostor až mytický, který bychom mohli označovat nikoli jako *locus amoenus* — tak by tomu bylo, kdyby prostor vypadal jako u Tokarczukové — ale jako *locus horribilis*. Postatné však je, že i přes to v literatuře tohoto regionu stále prosvítá i vzdálenější minulost v podobě pohádek a pověstí, nebo pomocí toponym. Kulturní paměť je tedy kontinuální, nikoli zpřetrhaná, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Pro jednotlivé regiony je tak literární tvorba velmi důležitá, navíc jak se ukazuje pro pohraniční oblasti ještě více. Vykořeněnost, kterou si s těmito kraji spojujeme je jen velmi zdánlivá, minulost rezonuje v textech mnohých autorů, a tak je stále zachovávána kontinuita dějin i života v těchto regionech. Pohraniční oblasti bývalých Sudet jsou specifické ještě z jednoho důvodu, neboť uchovávají historickou i kulturní paměť více národů — na Jesenicku jde o českou, polskou a německou. Vzájemné přesahy nejen na poli hospodářském by tak byly na místě, ale zatím jsou jen skromné. Přesto první vlaštovky pozvolna přilétají, proto bychom pohraničí neměli vnímat jako utopii, jak píše R. Makarská, ale jako prostor, v němž můžeme vyprávět příběhy a navazovat tak na společnou minulost.

Stanislava Schupplerová

REGION AND MEMORY OF LITERATURE

Summary

The article deals with region of Jeseníky, its representation in Czech prose written after 1945. Emphasis is placed on two themes — on term of region and on reflection the term in literature and memory of literature. We try to explain term of region and in second part we analyse prosaic texts, which thematise this area, therefore region of Jeseníky. Our interest is focused on these Czech authors — Vladimír Körner, Josef Urban, Jaroslav Rudiš, Jaromír Švejdlík.

REGION I PAMIĘĆ LITERACKA

Streszczenie

W artykule podejmuje się badania nad regionem Jesenicko (w perspektywie pamięci regionalnej, szczególnie w jej odmianie literackiej) dotyczące swoistości narracyjnej pamięci i możliwości jej zastosowania w prozie. Analizie poddaje się czeskie teksty napisane po 1945 roku, które przybliżają ważne wydarzenia z okresu po II wojnie światowej. We wskazanym aspekcie omawia się wybrane wątki z twórczości czeskich autorów, takich jak Vladimír Körner, Josef Urban, Jaroslav Rudiš i Jaromír Švejdlík.

Słowa kluczowe: miejsce, region, region literacki, pamięć literacka, literatura czeska
Keywords: space, region, literary region, literary memory, Czech Literature

MAŁGORZATA HERCHEL*
Mielec

**JĘZYKOWO-KULTUROWY OBRAZ CZASU OPARTY NA METAFORYCE CYKLU DOBOWEGO
I ROCZNEGO UTRWALONY W INSKRYPCJACH NAGROBNYCH CMĘTARZY WIEJSKICH
(NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH WSI PODKARPACIA I MAŁOPOLSKI)**

Wszystko ma swój czas, i jest wyznaczona godzina na wszystkie sprawy pod niebem. Jest czas rodzenia i czas umierania, czas sadzenia i czas wyrwania tego, co zasadzono

— takie słowa czytamy w biblijnej Księdze Koheleta (Koh 3, 1–2). Ta odwieczna prawda, włożona w usta biblijnego mędrca, wyraża uniwersalną myśl dotyczącą przemijania. Jej wartość jest jednak podwójna. Poza faktem, że nic nie dzieje się przypadkowo, ale postępuje według określonego, Bożego porządku, co wyznacza zmienność ludzkiej egzystencji, cytowane słowa wskazują na etapy, swoiste **kamienie milowe**, wyznaczające rytm życia. Jego nieodłączne, można by rzec: skrajne elementy — narodziny oraz śmierć — tworzą spinającą je klamrę. W kontekście rozważań na temat językowego obrazu czasu¹ odgrywają one niemałą rolę, gdyż wskazują na jego szczególny odcinek, jakim jest życie człowieka². Nieco inny charakter posiadają dwa kolejne **wyznaczniki** Bożego planu, jakimi są: pora zasiewu oraz pora zbiorów. W przeciwieństwie do omówionych terminów łatwo zauważyć ich powtarzalność i regularność. Ich suma tworzy wpisany w naturę cykl roczny, a więc konstytuuje porządek odnawialny i uniwersalny. Realizuje on jeszcze inną koncepcję wspomnianego pojęcia, który w podanym znaczeniu można sprowadzić do określeń: „chwila”, „moment”³.

Choć słowa Księgi Koheleta odmiennie konceptualizują pojęcie czasu, istnieją teksty, które wykorzystują oba rozumienia analizowanego terminu. Są nimi inskrypcje

* Małgorzata Herchel — autorka rozprawy doktorskiej na temat inskrypcji nagrobnych, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Haliny Kurek w Katedrze Lingwistyki Kulturowej i Socjolingwistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (2011); uczestniczka kilku konferencji naukowych (m.in. w Krakowie, Ostrołęce, Gnieźnie, Rzeszowie); jej zainteresowania naukowe obejmują etnolingwistykę, epigrafikę nagrobną, pieśni pogrzebowe i literaturę ludową.

¹ Za J. Bartmińskim przyjmuje się, że pod pojęciem językowego obrazu świata kryje się odzwierciedlona na poziomie języka, różnorodnie zwerbalizowana interpretacja rzeczywistości, którą da się ująć „w postaci sądów o świecie” (J. Bartmiński, *O pojęciu językowego obrazu świata*, [w:] tenże, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2007, s. 12).

² A. B. Burzyńska, A. Libura, *Obraz czasu w języku potocznym i naukowym*, [w:] *Język a Kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, t. 13, Wrocław 2000, s. 134.

³ Tamże, s. 134; zob. także: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978, s. 330.

nagrobne, nieodłącznie związane z pojęciem śmierci. Warto również zauważyć, że zaskakująco wysoką frekwencję posiadają epitafia, które posługują się metaforą opartą na nawiązaniach do cyklu rocznego lub w mniejszym zakresie — do cyklu dobowego.

Obecne studium stanowi próbę rekonstrukcji obrazu zakrzepłego w inskrypcjach nagrobnych czasu⁴, który istotnie modelowany jest przez odwołanie do wspomnianej metaforyki. Wynika on z analizy bogatego, bo liczącego ponad 7000 tysięcy nagrobków zbioru, zgromadzonego w czasie badań terenowych w latach 2004–2010. Ponieważ cytowane epitafia pochodzą z cmentarzy wiejskich, w opracowaniu będzie mowa o językowo-kulturowym obrazie świata.

Najmniejszą uchwytą i naturalną, a więc wynikającą z odwiecznego porządku świata, jednostką czasu, o której mowa w epitafiach, jest rytm dobowy. W kulturze ludowej porządek ten stanowi swoistą ramę temporalną, określającą czas aktywności człowieka. Zgodnie z powszechnym wyobrażeniem oraz odwiecznym prawem natury praca powinna rozciągać się między wschodem i zachodem słońca. Dotyczy to zwłaszcza prac polowych. Wedle światopoglądu przedstawicieli kultury tradycyjnej, jakakolwiek działalność podejmowana po zmroku uważana była za herezję, ponieważ stanowiła zaburzenie naturalnego porządku. Ten sposób myślenia pogłębia opozycję pomiędzy światłem i ciemnością jako dwoma przeciwstawnymi jakościami: czasem dla człowieka pomyślnym (dnem) oraz czasem niepomyślnym (nocą), co dodatkowo potęguje przekonanie, że światło to siła twórcza, natomiast ciemność — siła destrukcyjna⁵. Opozycja „światło” : „ciemność”, charakterystyczna dla kultury ludowej, oznacza jednak nie tylko strukturę solarną, ale także konstrukcję funeralną, kontrastującą życie i śmierć. Podstawą tej konotacji jest przekonanie, że pogrążenie się w nocy jest równoznaczne z unicestwieniem bytu, a przez to stanowi synonim śmierci⁶. Zgon oznacza w takim kontekście przejście ze światła do ciemności, opuszczenie dnia oraz pogrążenie się w mrokach nocy. Dodatkowo opozycję tę może wzmacniać symbolika życia jako drogi, tułaczki, prowadząca do analogii: koniec drogi — koniec życia. Widoczne jest to w cytowanym poniżej epitafium, stanowiącym fragment popularnej pieśni pogrzebowej:

Tułaczka moja już dobiegła kresu
Dla moich oczu słońce ziemi zgąsło
Dziś moją duszę w ręce Twe powierzam
Mój Stworzycielu i najlepszy Ojciec⁷
(Trzęsówka, pow. kolbuszowski)

Opozycja pomiędzy światłem i ciemnością, odwołująca się do metaforyki solarnej, może również sygnalizować anomalie zachodzące w świecie przyrody. Tego typu na-

⁴ Pojęć: inskrypcja nagrobna, epitafium, nagrobek, napis nagrobny używam wymiennie na zasadzie synonimii ze względów stylistycznych.

⁵ A. Brzozowska-Krajka, *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994, s. 16–18.

⁶ Tamże, s. 37.

⁷ Wszystkie epitafia przywołuje się w ich oryginalnym brzmieniu.

grobki informują, że śmierć nastąpiła się wbrew istniejącemu, postrzeganemu w kulturze ludowej jako święty, rytmowi natury. Realizacje takich metafor wskazują na przedwczesne nastanie nocy:

Nim słońce zaszło
Dla mnie nastała noc
(Zgórsko, pow. mielecki)

Zaszło mi słońce
Gdy był jeszcze dzień
(Cmolas, pow. kolbuszowski; Trzęsówka, pow. kolbuszowski)

Konstatacja oddająca niezgodny z rytmem natury zachód słońca może bezpośrednio wskazywać na przedwczesny zgon, co widoczne jest w następującym epitafium:

Odszedłeś od nas synu
Tak niespodziewanie, choć było za wcześnie
I słońce ci zgaśło, chociaż dzień był jeszcze
(Biórków Wielki, pow. proszowicki)

Metaforyka światła pojawia się także w epitafiach posługujących się symboliką życia jako płomienia. W takim kontekście oznacza on wewnętrzny czynnik ożywiający człowieka, siły vitalne warunkujące jego istnienie. Zgodnie z tą analogią śmierć symbolizowana jest przez jego zgaśnięcie czego odzwierciedlenie stanowią obecne w języku konstrukcje oznaczające zgon: „czyjeś życie gaśnie”, „gasnąć w oczach”⁸ oraz utrwalone w inskrypcjach metafory:

O Boże zgasł płomień
Życia naszego
(Gawłuszowice, pow. mielecki)

Stosunkowo popularnym sposobem mówienia o śmierci, odwołującym się do symboliki światła, jest również metafora zgaśnięcia jako substytutu zgonu. Realizacja tej przenośni polega na zastąpieniu czasownika *umrzeć* oddającym ten fakt czasownikiem „zgasnąć”, który w strukturach składniowych łączy się z podmiotem oznaczającym zmarłego. Tego typu konstrukcje pojawiają się sporadycznie w onomastycznej⁹ części inskrypcji:

⁸ Zob. A. Krzyżanowska, *Polska i francuska frazeologia śmierci*, Lublin 1999, s. 69.

⁹ Podstawę stanowi tu klasyfikacja Kazimierza Długosza, który wyróżnił następujące typy inskrypcji: 1. Inskrypcje onomastyczne — stanowiące niejako odpowiedź na pytania: „kto? kiedy urodził się? kiedy umarł?”, a więc zawierające jedynie imię i nazwisko zmarłego, datę jego urodzenia oraz datę śmierci, 2. Inskrypcje onomastyczno-tekstowe — napisy dwuczłonowe, poszerzające informacje podane w epitafium onomastycznym o tekst, zwykle poetycki, 3. inskrypcje trójczłonowe — eksponujące dodatkowo także nadawcę inskrypcji (zob. K. Długosz, *Inskrypcje nagrobne Pomorza Zachodniego w ujęciu językoznawczym*, Szczecin 1991, s. 23–24).

Zgasła d. 30 stycznia
1886.
(Zgórsko, pow. mielecki)

Zgasła w drugiej
Wiosnie życia
(Przebendów, pow. mielecki)

Najczęściej jednak ich obecność potwierdza część tekstowa. Epitafia posługujące się metaforą śmierci jako zgaśnięcia wskazują na zgon nagły i przedwczesny. Zawierające je inskrypcje informują o śmierci dziecka i najczęściej wyrażają żal rodziny, wynikający z niemożności radowania się wspólnym życiem:

Niecały rok przeżyliśmy
Z sobą byłeś nam
Szczęściem z życia ozdoba
Zgasłaś by lata przepłakać
Za tobą
(Rożnowice, pow. gorlicki)

Zazwyczaj spotykane w epitafiach metafory śmierci jako zgaśnięcia płomienia życia opierają się na analogii pomiędzy zmarłym a naturalnym źródłem światła. Wśród nich największą frekwencję posiada słońce, co pozostaje w ścisłym związku z ludową wizją świata. Słońce, stanowiące w kulturze ludowej jakoś temporalną, określające czas aktywności człowieka oraz wartościowane przez nią zdecydowanie pozytywnie, wyznacza w epitafiach paradygmat życia i śmierci. W ten sposób cykl dobowy, będący interwałem między pojawieniem się i zniknięciem słońca w dwóch różnych punktach horyzontu¹⁰, staje się metaforą ludzkiej egzystencji oraz umierania¹¹. Przenośnia ta wynika ze skojarzenia faktu zgonu (czyli odejścia, zniknięcia zmarłego) z zachodem słońca i conceptualizowana jest przy pomocy czasownika „zgasnąć”, czego rezultatem są obecne w nagrobkach struktury „zgasnąć jak słońce/zgasnąć jak promień słońca”:

Znikliście nam kochani
Jak płomyk słońca
Nam pozostała boleść bez końca
(Gawłuszowice, pow. mielecki)

Synonimem światła słonecznego jest również światło dzienne, co wynika z roli słońca w dualistycznej koncepcji życia i śmierci. Symbolizuje ono dzień, a więc czas pracy i życia:

A Ty, Aleksandrze, coś z Najwyższej Mocy
Zgasł jako światło dzienne wśród ponurej nocy,

¹⁰ A. Brzozowska-Krajka, *dz. cyt.*, s. 14.

¹¹ Takie znaczenie odnajdujemy także w *Słowniku symboli* W. Kopalińskiego (Warszawa 1990, s. 388–389).

Wierzę, że żal Twej matki po on czas się skończy,
Jak się jej duch z Twoim w drugim świecie złączy.
(Uście Solne, pow. brzeski)

Bywa, że metafora solarna zostaje wzmocniona innymi metaforami śmierci. To-
warzyszące im obrazy wprowadzane są na zasadzie przyległości semantycznej: łączy je
przynależność do świata przyrody oraz fakt nazywania zjawisk meteorologicznych:

Zgasłeś jak słońce zniknąłeś
Jak mgły a nam pozostał smutek, łzy
(Babice, pow. przemyski)

Świeciłeś jak słońce
Zgasłeś jak zorza
Bóg cię powołał
Taka była wola Boża
(Faliszewice, pow. tarnowski)

Nieco rzadziej pojawiają się w epitafiach metafory ukazujące zmarłego jako gwiaz-
dę. Ich rodowodu upatrywać należy w literaturze starożytnej, która spopularyzowała
wizję przemiany umierającego w to źródło światła¹². Proweniencje tego skojarzenia
tkwią również w astrologii oraz kulturze ludowej. Według wierzeń społeczności tra-
dycyjnej, każdy człowiek posiada swoją gwiazdę, która zapala się w momencie jego
narodzin, a gaśnie (lub nawet spada¹³) w chwili śmierci, co potwierdza „powiedzenie
urodzić się pod szczęśliwą gwiazdą”¹⁴. Świadczy o tym przekonanie odnajdujemy w
następującym epitafium:

Krótko wasza gwiazdka świeciła,
Lecz taka wola Boża była.
(Paleśnica, pow. tarnowski)

Według przekonań członków społeczności tradycyjnej, jej rozmiar jest proporcjo-
nalny do wieku człowieka — gwiazda dziecka posiada niewielkie rozmiary, jednak
powiększa się wraz z jego wzrostem. Związek istoty ludzkiej i wspomnianych ciał
niebieskich podkreśla także ludowe przekonanie dotyczące intensywności ich światła.
Zgodnie z nim jest ono słabsze, gdy człowiek jest chory lub źle mu się powodzi, moc-

¹² J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985, s. 177.

¹³ J. Bartmiński, „Niebo się wstydzi”. *Wokół ludowego pojmowania ładu świata*, [w:] *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, red. B. Paprocka, Lublin 2007, s. 136; S. Niebrzegowska, *Każdy człowiek ma swoją gwiazdę*, „*Twórczość Ludowa*” R. 9: 1994, nr 3–4 (26), s. 7–8. Abstrahując od symboliki gwiazdy, należy podkreślić, że sam ruch skierowany w dół, czyli spадanie, jest w kulturze ludowej pojmo-
wany jako śmierć (zob. W. Pawluczuk, *Obraz świata w kulturze ludowej*, [w:] *Z problemów badania kultury ludowej*, red T. Kłak, Katowice 1988, s. 7, S. Niebrzegowska, *dz. cyt.*, s. 7).

¹⁴ Zob. O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 7: *Krakowskie*, cz. 3, Wrocław–Poznań 1962 (reprint), s. 31; O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 17: *Lubelskie*, cz. 2, Wrocław–Poznań 1962 (reprint), s. 71.

niejsze — gdy jest zdrowy i szczęśliwy. Symbolika gwiazd jako światła ludzkiego życia implikuje określone zachowania, które wśród społeczności tradycyjnej postrzegane są jako swoiste normy postępowania. Wiąże się z nimi zakaz pokazywania ich palcem oraz patrzenia na nie, ponieważ są to gesty sprowadzające rychłą śmierć. Ujrzenie ich w momencie, kiedy spadają, winno skutkować pacierzem zmówionym w intencji człowieka, który właśnie zmarł¹⁵.

Echa tego światopoglądu są obecne w inskrypcjach w postaci metafory gasnącej gwiazdy, oznaczającej kres ludzkiego życia na ziemi¹⁶. Badacze epigrafiki nagrobnej podkreślają, że nagrobki posługujące się tą metaforą tworzą dość osobliwy, zazwyczaj pozbawiony logiki układ, co prezentuje następujące epitafium:

Zgasł jak gwiazdka
na niebios błękicie
pozostawiając żal i smu-
tek na całe życie
(Grywałd, pow. nowotarski)

Sprzeczna z logiką konstrukcja, wyrażona w dwóch pierwszych wersach przywołanego epitafium, wynika z faktu, iż gasnąca na błękicie nieba gwiazda zostaje przyćmiona przez światło słoneczne. Decyduje o tym użycie rzeczownika oznaczającego barwę nieba, który jednoznacznie wskazuje na to, że zgaśnięcie wspomnianego ciała niebieskiego towarzyszy światłu dziennemu. W rezultacie nabieramy przekonania, że śmierć konceptualizowana jest wyłącznie przez obraz gwiazdy, która stanowi nośnik istotnych znaczeń. Pozostała część inskrypcji stanowi jedynie swoisty dodatek pełniący funkcję dekoracyjną¹⁷. Bardziej uzasadniona z punktu widzenia logiki wydaje się następująca konstrukcja:

Zgasł synu
Jak gwiazda na niebie
A nam jest smutno
I tęskno bez ciebie
(Biórków Wielki, pow. proszowicki)

Naturalistyczna koncepcja życia ludzkiego, którego ramy stanowi cykl dobowy, posiada swą realizację także w inskrypcjach przywołujących poszczególne etapy dnia. Ich obecność w języku oddają popularne metafory: „poranek życia” (młodość), „wieczór życia” (starość), a swoistym regulatorem owego rytmu jest słońce¹⁸. W epitafiach

¹⁵ S. Niebrzegowska, *Gwiazdy w ludowym językowym obrazie świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 2004, s. 140. Przekonanie takie potwierdzają również badania Oskara Kolberga prowadzone w różnych miejscach Polski (zob. O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 7: *Krakowskie*, s. 31–32; O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie-Rzeszowskie*, Wrocław–Poznań 1967, s. 259).

¹⁶ I. Borkowski, *Śmierci tajemnicze wrota. Językowy świat inskrypcji nagrobnych*, [w:] *Język a Kultura*, s. 349.

¹⁷ J. Kolbuszewski, *dz. cyt.*, s. 178.

¹⁸ K. Moszyński stwierdza, że w kulturze słowiańskiej cykl dobowy pełnił rolę swoistego regulatora życia ludzkiego, a światło słoneczne określało miary czasu. Na podstawie ruchu Słońca w słowiańszczyźnie

bywają one uzupełniane o kolejne ogniwo powstałe na zasadzie konotacji. Jej rezultat, oparty na łańcuchu przyczynowo-skutkowym, prezentuje się następująco: starość → śmierć, wieczór → noc. Relację tę realizuje przywołane poniżej epitafium, w którym metaforę śmierci werbalizuje zwrot „przejsć na drugi brzeg”:

Nadszedł
Wieczór
Jezus rzekł
Czas już przejsć na
Drugi brzeg
(Przewrotne, pow. rzeszowski)

Na planie szerszym rytm życia ludzkiego podlega paradygmатовi cyklu rocznego. Relacja ta prowadzi do analogii pomiędzy porami roku a etapami egzystencji człowieka: wiosna — młodość, lato — etap życia dojrzałego, dorosłość, jesień — starość, zima — śmierć¹⁹. W epitafiach opisywana konceptualizacja pojawia się zazwyczaj na mogiłach zmarłych przedwcześnie. Realizuje ją grupa nominalna „wiosna życia”, która oznacza czas zgonu. Takie połączenie modeluje obraz egzystencji, ukazując ją jako krótką, gdyż — zgodnie z naturalistyczną analogią — nie odbyła ona pełnego cyklu:

Wezwałś Go Panie
W wiosnie życia
(Tymowa, pow. brzeski)

Marcinek
I Marczek
Zm. w 1-szej
Wiosnie życia
(Górki, pow. mielecki)

W wypadku nawiązań do cyklu rocznego funkcję domeny podstawowej pełni pojęcie życia, natomiast domeny docelowej — zmienność pór roku. Omawiana metafora jest najsilniej związana z ludowym postrzeganiem świata. U jej podstaw leży kluczowe dla światopoglądu społeczności wiejskiej „nieprzeparte uczucie jedności ze wszechświatem”²⁰. Rezultat tego przekonania stanowi głęboko zakorzeniona w świadomości mieszkańców wsi wizja kosmosu jako organizmu żywego, którego nieodłącznym elementem jest człowiek. Ów intymny związek pomiędzy światem a ludźmi realizuje się we wszelkich sferach życia oraz działalności człowieka. Jego przejawem jest powiązanie ładu kosmicznego z życiem ludzkim, dzięki czemu ten pierwszy staje się wyznacni-

wyznaczono następujące odcinki czasowe: „przede dniem, świt, wschód słońca, rano, przedpołudnie, południe, popołudnie, odwieczny zachód słońca, zmierzch, wieczór, noc, północ, głęboka (głucha) noc” (zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 131).

¹⁹ Odzwierciedleniem tej analogii są obecne w polszczyźnie metafory: „jesień życia”, „wiosna życia”.

²⁰ K. Moszyński, *dz. cyt.*, s. 16.

kiem rytmu ludzkiej egzystencji²¹. Taki sposób myślenia prowadzi do przeświadczenia, że życie człowieka, na które składają się między innymi praca oraz doroczne obrzędy, wynika z regularnie następujących cyklów przyrody²².

Metaforą życia jako cyklu rocznego posługuje się epitafium pochodzące z nekropolii w Wojniczu. Pierwsze zdanie przywołanej inskrypcji zawiera eksplikację metafory życia jako cyklu rocznego. Pozostała część nagrobka ogranicza się do konstatacji na temat ostatniego momentu życia ludzkiego — śmierci, której przenosią jest zima. Epitafium informuje o możliwości odwrócenia naturalnego porządku, przez co ukazuje życie jako zbyt krótkie, a śmierć — jako przedwczesną:

Życie jest jak cztery pory roku:
Wiosna, lato, jesień zima.
Zima jest porą, która nie zawsze
Przychodzi po jesieni.
Zima udziela się w każdej z pozostałych pór
W wiosnie, w lecie czy w jesieni.
Zima wpada na jedną małą chwilę,
Zabierając nam kogoś bliskiego,
Już takie jej zadanie
I tak ma być

(Wojnicz, pow. tarnowski)

Prymarne znaczenie czasu, którego obraz utrwalony został w inskrypcjach, koncentruje się zatem wokół ludzkiego życia. W ten sposób pierwotna, słownikowa eksplikacja owego terminu oznaczająca „nieprzerwany ciąg chwil, trwania”²³ schodzi na dalszy plan, a pierwotnym staje się pojmowanie czasu jako „wyodrębnionego okresu, wyodrębnionej pory, gdy coś jest wykonywane lub coś się dzieje”²⁴. Tym przedziałem czasowym, o którym mowa w zdaniu definicyjnym, jest właśnie ludzka egzystencja, rozpięta pomiędzy narodzinami a śmiercią. Na kategorię życia jako szczególnego okresu nakłada się schemat rytmu dobowego czy — w szerszej perspektywie — cyklu rocznego. Taki sposób postrzegania czasu podkreśla jedność człowieka z przyrodą. Zgodnie z obrazem utrwalonym w inskrypcjach człowiek staje się jej integralną częścią, podlegającą tym samym prawom, co natura, a więc również poddaje się jej rytmowi. Należy jednak podkreślić, że w przeciwieństwie do rytmiczności, powtarzalności zmian zachodzących w przyrodzie, wyrażanej przy pomocy zarówno cyklu dobowego, jak i rocznego, życie ludzkie jako szczególny okres ma charakter nieodwracalny. Brak w nim powtarzalności charakterystycznej dla świata przyrody. Co więcej, łatwo zauważalne

²¹ O obrzędach cyklu rocznego i ich związku ze śmiercią zob. A. Krawczyk-Tyrpa, *Tabu w dialektach polskich*, Bydgoszcz 2001, s. 80. Autorka wskazała, że stałe punkty cyklu rocznego mogą służyć wyrażeniu zapowiedzi rychłej śmierci.

²² J. Bartmiński, *dz. cyt.*, s. 136.

²³ *Słownik języka polskiego*, s. 330.

²⁴ Tamże, s. 330.

jest wartościowanie wynikające z istnienia owego porządku. Poszczególne etapy tych zmian podlegają ścisłej aksjologizacji. Wiosna i lato, będące w cyklu rocznym synonimami dzieciństwa i młodości, oceniane są pozytywnie. Podobnie jest w wypadku światła. Przebywanie w jego blasku, stanowiące metaforę życia, budzi dodatnie konotacje. Zdecydowanie negatywne skojarzenia wywołuje ciemność (cykl dobowy) oraz zima (cykl roczny) jako substytuty śmierci.

Jak już zauważono, epitafia posługujące się metaforą opartą na skojarzeniu z cyklem dobowym i rocznym, stanowią w badanym materiale dość liczną grupę. Ich popularność tłumaczyć można charakterystycznym dla społeczności wiejskiej sposobem postrzegania i kategoryzowania rzeczywistości. Ujawnia on typową dla nich skłonność do werbalizowania zjawisk za pomocą atrybutów, pochodzących z rzeczywistości im znanej, a więc bliskiej i oswajonej. Taki sposób kategoryzacji rzeczywistości świadczy także o dostrzeganiu zmienności świata oraz świadomości, że owa cykliczność posiada istotny wpływ na ludzką egzystencję.

Małgorzata Herchel

THE LINGUISTIC-CULTURAL IMAGE OF THE TIME BASED ON METAPHORS OF DAILY AND ANNUAL CYCLE INCLUDED IN FUNERAL INSCRIPTIONS OF VILLAGE CEMETERIES (EXAMPLE OF SELECTED VILLAGES OF PODKARPACIE AND MAŁOPOLSKA REGIONS)

Summary

The deceased person, whose presence is constituted in funeral inscriptions by presentation of his name, surname and other information such as his achievements, is a crucial component of this sort of texts. The time seems to appear as equally important element of the inscriptions, which is a result of the fact that the existence of the dead person is immersed in the real historical time. Its linguistic image included in folk funeral inscriptions creates multivariate occurrence. Numerous groups of inscriptions use metaphors connected with the daily and annual cycle. These inscriptions significantly create the linguistic image of life and death and express its typical folk notion.

Słowa kluczowe: inskrypcja nagrobna, językowy obraz świata, językowy obraz czasu, kultura ludowa
Keywords: funeral inscription, linguistic image of the word, linguistic image of the time, folk culture

BIBLIOGRAFIA

MICHAŁ KURAN, *Starość i młodość jako nieustannie aktualne, uniwersalne motywy literackie i kulturowe — wprowadzenie do zbioru studiów*

PODMIOTOWA

Horatius Flaccus Quintus, *List do Pizonów*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, oprac. St. Stabryła, Wrocław 1983, BN II 207, s. 36–64.

Opaliński K., *Na złe ćwieczenie i rozpasaną edukacją młodzi*, [w:] tenże, *Satyry*, oprac. L. Eustachiewicz, Wrocław 2005, według pierwodruku z 1953 roku (BN I 147), s. 7–14.

Rej M., *Żywot człowieka poczciwego*, [w:] tenże, *Wybór pism*, oprac. A. Kochan, Wrocław 2006, BN I 308, s. 363–469.

Teodor Axentowicz [online], dostęp 26 sierpnia 2015, dostępny: <<http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Axentowicz/Index.htm>>; *Archive Art Database* [online], dostęp 26 sierpnia 2015, dostępny: <http://www.agra-auctions.com/gallery.php?off=108&curr=PLN&sch=1&ord=da&s=1&gal=1&id_malarza=13&int=>>.

Vlastimil Hofnan [online], dostęp 26 sierpnia 2015, dostępny: <http://www.agra-auctions.com/gallery.php?off=96&curr=PLN&sch=1&ord=cu&s=1&gal=1&id_malarza=107&int=>>.

PRZEDMIOTOWA

Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006.

Kuran M., *Jan Karol Chodkiewicz — przykład wizerunku starca w oracjach pogrzebowych*, [w:] *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 125–146.

Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich, oprac. w oparciu o dzieło Samuela Adalberga Zespół Redakcyjny pod kier. J. Krzyżanowskiego, Warszawa, t. 2 — 1970, t. 3 — 1972.

Pierzgańska M., *Toposy „młodość” — „starość” w literaturze parenetycznej doby staropolskiej*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 7: 2005, s. 129–150.

KAMILA KULESZA, „*Gdy wspomnę, w onej szczęsnej dobie czem byłam, a czem dziś się stałam*”. *Antropologiczno-historyczna analiza motywu młodości i starości w poezji François Villona*

PODMIOTOWA

Arystoteles, *Etyka eudemejska*, [w:] Arystoteles, *Etyka nikomachejska, Etyka wielka, Etyka eudemejska*, przekł. W. Wróblewski, Warszawa 1997.

Augustyn, *O porządku*, [w:] tenże, *Dialogi filozoficzne*, przekł. J. Modrzejewski, Kraków 1999.

Villon F., *Wielki Testament*, przekł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2005 (*Ballada pięknej płatnerki do dziewcząt letkiego obyczajju; Ballada w tejsze samej materyjej; Piosnka lub raczej rondo; Żale pięknej płatnerki dobrze już sięgniętej przez starość*).

PRZEDMIOTOWA

Belting H., *Antropologia obrazu*, przekł. M. Bryl, Kraków 2012.

Bourdieu P., *Męska dominacja*, przekł. L. Kopciewicz, Warszawa 2004.

Boy-Żeleński T., *Od tłumacza*, [w:] F. Villon, *Wielki testament*, przekł. T. Boy-Żeleński, Gdańsk 2000.
 Champion P., *François Villon. Sa vie et son temps*, Paris 1913.
 Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. A. Borowski, Kraków 2009.
 Foucault M., *Historia seksualności*, przekł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk 2010.
 Frye N., *Anatomia krytyki*, przekł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012.
 Geremek B., *Życie codzienne w Paryżu Franciszka Villona*, Warszawa 1972.
 Tenże, *Ludzie marginesu w średniowiecznym Paryżu: XIV–XV wiek*, Poznań 2003.
 Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, przekł. T. Brzostowski, Warszawa 1992.
 Le Goff J., Truong J., *Historia ciała w średniowieczu*, przekł. I. Kania, Warszawa 2006.
 Tenże, *Długie średniowiecze*, przekł. M. Żurowska, Warszawa 2007.
 Radzimiński A., *Kobieta w średniowiecznej Europie*, Toruń 2012.
 Rajman J., *Encyklopedia Średniowiecza*, Kraków 2006.
 Roberts N., *Dziwki w historii. Prostytucja w społeczeństwie zachodnim*, przekł. L. Engelking, Warszawa 1997.
 Schowalter E., *Krytyka feministyczna na rozdrożach*, przekł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty drugie” 1993, (nr) 4/5/6, s. 115–146.

DAWID NOWAKOWSKI, „Vetus melius est”. Zarzuty nowinkarstwa i apologia tradycji w szesnastowiecznych sporach między humanistami a scholastykami

PODMIOTOWA

Erazm z Rotterdamu, *Antibarbari*, wyd. K. Kumaniecki, [w:] tenże, *Opera omnia Desiderii Erasmi Rotterodami*, (ASD) I–I, Amsterdam 1969.
 Tenże, *Apologia contra Latom dialogum*, [w:] tenże, *Opera omnia*, (LB) t. IX, Lvvgdvi Batavorvm 1706.
 Tenże, *Opus epistolarvm*, t. 1, Oxford 1910.
 Tenże, *Pochwała głupoty*, przekł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 2001.
 Erazm z Rotterdamu, *Trzy rozprawy*, przekł. J. Domański, Warszawa 2000.
Listy ciemnych mężów, przekł. T. Brzostowski, Warszawa 1977.
 Rabelais F., *Gargantua i Pantagruel*, t. 1, przekł. E. Boyé, Warszawa 1955.
Scheming Papists and Lutheran Fools. Five Reformation Satires, wyd. E. Rummel, New York 2001.
 Vives L. J., *Against the Pseudodialecticos. A Humanist Attack on Medieval Logic*, przekł. R. Guerlac, Dordrecht 1968.

PRZEDMIOTOWA

Bejczy I., *Erasmus and the Middle Ages. The Historical Consciousness of a Christian Humanist*, Leiden–Boston–Köln 2001.
Generation in Conflict. Youth Revolt and Generation Formation in Germany 1770–1968, wyd. M. Roseman, Cambridge 2003.
 Overfield J. H., *Humanism and Scholasticism in Late Medieval Germany*, Princeton–New Jersey 1984.
 Rummel E., *The Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and Reformation*, Cambridge Mass. 1995.

ANNA Ż.M. WIŚNIEWSKA-GRABARCYK, Czy literatura potrafi „mówić kulinariami”? Na przykładzie kategorii starości i młodości

PODMIOTOWA

Brandys K., *Obywatele*, Warszawa 1955.
 Dickens K., *Dzieje, przygody, doświadczenia i zapiski Dawida Copperfielda, juniora rodem z Blunderstone (których nigdy ogłaszać drukiem nie zamierzał)*, przekł. W. Zyndram-Kościałowska, Warszawa 1967.
 Konwicki T., *Przy budowie*, Warszawa 1950.
 Orzeszkowa E., *Pan Graba*, Lwów 1872.
 Taż, *Rodzina Brochwiczów*, Warszawa 1885.
 Taż, *Wesoła teoria i smutna praktyka. Opowiadanie*, Warszawa 1966.
 Pierzchała J., *Dziewczyna*, Warszawa 1952.

Prus B., *Lalka*, Warszawa 1964.
Szymborska W., *Dlatego żyjemy*, Warszawa 1952.
Ścibor-Rylski A., *Węgiel*, Warszawa 1950.

PRZEDMIOTOWA

Barthes R., *Befsztyk i frytki*, [w:] tenże, *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970, s. 69–71.
Bąbel A.M., *Muza z warząchwią. Uwagi o literaturze i kulinariach*, Warszawa 2004.
Brzostowicz M., „W sześćioletnim planie trzeba szczęśliwych rodzin”. *O wizerunku rodziny w prozie realizmu socjalistycznego*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 3, s. 45–68.
Chiba K., *Japanese women, class and the tea ceremony. The voices of tea practitioners in northern Japan*, London–New York 2011.
Fiedoruk A., *Prywatne smaki PRL-u*, Poznań 2011.
Głowiński M., *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.
Grądział-Wójcik J., *Erotyzm jedzenia*, [online], dostęp 3 sierpnia 2015, dostępny: <http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/erotyzm-jedzenia-583/>
Hohenegger B., *Liquid jade. The story of tea from East to West*, New York 2006.
Ihnatowicz I. i inni, *Spółczesność polska od X do XX wieku*, wyd. 3, Warszawa 1996.
Kalinowska-Witek B., *W rodzinie i dla rodziny... Edukacja dziewcząt na przełomie XIX i XX wieku w wybranych czasopiśmiech Królestwa Polskiego*, Lublin 2012.
Kierczyńska M., *Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951.
Lévi-Strauss C., *Trójkąt kulinarny*, przekł. S. Cichowicz, „Twórczość” 1972, nr 2, s. 71–80.
Mori B. L. R., *The tea ceremony: a transformed Japanese ritual*, „Gender and Society” 1991, t. 5, nr 1, s. 86–97.
Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u, red. S. Bednarek, Wrocław 1997.
Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol, red. K. Łeńska-Bąk, Opole 2007.
Rodzina — prywatność — intymność. Dzieje rodziny w kontekście europejskim, red. D. Kałwa, A. Walaszek, A. Żarnowska, Warszawa 2005.
Sałdecka K., „Żyjemy wciąż jeszcze na rusztowaniach...” *Wizerunek kobiety w polskich powieściach doby realizmu socjalistycznego*, Toruń 2013.
Słownik realizmu socjalistycznego, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004.
Smulski J., *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002.
Szymanderska H., *Herbata*, Warszawa 2004.
Tarasiewicz K., *Kawa i herbata na ziemiach polskich. Handel, konsumpcja, obyczaje*, Warszawa 2009.
W. Tomasik, *Słowo o socrealizmie. Szkice*, Bydgoszcz 1991.
Wenland E., *Kawa, herbata i czekolada. Nowe napoje w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej — ich wpływ na życie codzienne*, Toruń 2008.
Wilkoń T., *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955*, Gliwice 1992.
W kuchni i za stołem. Dystanse i przenikanie kultur, red. T. Stegner, Gdańsk 2003.
Yong L., *The Dutch East India Company's tea trades with China: 1757–1781*, Leiden; Boston: Brill, 2007.
Żyromski M., *XIX-wieczna rodzina polska*, „Roczniki Socjologii Rodziny. Studia socjologiczne oraz interdyscyplinarne”, red. Z. Tyska, R. 12:2000, s. 173–188.

KATARZYNA STĘPIŃSKA, *Dziecko w twórczości księdza Jana Twardowskiego*

PODMIOTOWA

Biblia Jerozolimska, Poznań 2006.
Twardowski J., *Poeta Wiary, Nadziei i Miłości — ks. Jan Twardowski: wiersze 1932–2002, rozmowa Anny Czachorowskiej z Poetą*, Warszawa 2002.
Tenże, *Utwory zebrane*, t. 1: *Zeszyt w kratkę, Nowy zeszyt w kratkę, Najnowszy zeszyt w kratkę*, Kraków 2002.
Tenże, *Utwory zebrane*, t. 2: *Patyki i patyczaki, Kasztan dla milionera, Święty Mikołaj na Gwiazdkę, Kubek z jednym uchem, Dzieciom, Najmłodszy poeci i malarze*, Kraków 2002.

Tenże, *Utwory zebrane*, t. 3: *Dwa osiołki, Nie tylko wrona chodzi zdziwiona, Ile słońca w słoneczniku, powiedz, drogi mój chłopczyku?, Uśmiech na gwiazdkę, Pacierz z Ks. Twardowskim*, Kraków 2002,
 Tenże, *Ważny jest uśmiech i ła. Z księdzem Janem Twardowskim rozmawia Grzegorz Leszczyński*, „Guliver” 1991, nr 2, s. 21–23.
 Tenże, *Wiara dziecięca*, [w:] *Jestem bo jesteś. Z księdzem Janem Twardowskim rozmawia Helena Zaworska*, Kraków 1999.

PRZEDMIOTOWA

Bończa-Szałbowski J., *Poeta świętych i grzeszników*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 94, z. 20, s. IV.
 Grabowski St., *Ksiądz Jan Twardowski. Szkice o poecie*, Warszawa 1999.
 Ługowska J., *Dziecko w poezji Jana Twardowskiego* [w:] *To, co Boskie, to, co ludzkie*, red. R. Pyżalka, Wrocław 1996, s. 25–36.
 Smaszcz W., *Jan Twardowski. Kapłan-poeta*, Białystok 1991.
 Tenże, *Ks. Jan Twardowski. Poeta nadziei. Życie i twórczość*, Białystok 2003.
 Sulikowski A., *Wokół dzieciństwa* [w:] tenże, *Świat poetycki księdza Jana Twardowskiego*, Lublin 1995, s. 133–178.
 Zaworska H., *Trzcina czująca*, [w:] J. Twardowski, *Biedroneczko leć do nieba. Lekcja literatury z Heleną Zaworską*, Kraków 1997.

MICHAŁ SADOWSKI, *Pierzchliwa, młoda, płocha — wizerunek głównej bohaterki romansu Samuela Twardowskiego ze Skrzypny „Nadobna Paskwalina”, w kontekście mitologii*

PODMIOTOWA

Twardowski S., *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87.

PRZEDMIOTOWA

Abramowska J., *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
 Czechowicz A., *Sprzeczne komunikaty. Alegoria i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 221–234.
 Fischerówna R., *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931.
 Hernas C., *Barok*, Warszawa 2008.
 Künstler-Langner D., *Mądrość i miłość w romansie „Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 211–220.
 Okoń J., *Odrzucić miłość?*, [w:] *Antyk w Polsce, cz. II, studia*, red. J. Okoń, J. Starnawski, Łódź 1998, s. 84–90.
 Okoń J., *Samuel ze Skrzypny Twardowski — Nadobna Paskwalina*, [w:] *Lektury polonistyczne, Średniowiecze — renesans — barok*, t. 3, red. J. S. Gruchała, Kraków 1999, s. 138–160.
 Okoń J., *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87.
 Raubo G., *Oko i rozum. Myśl antropologiczna w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 189–210.
 Schmidt J., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006.
 Sinko T., *Echa klasyczne w literaturze polskiej*, Kraków 1923.
 Sokolski J., *Alegoria Nadobnej Paskwaliny*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1986, nr 794, *Prace Literackie* 25, s. 3–15.
 Walińska M., *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego Rekonesans*, [w:] *Sarmackie theatrum III Studia historycznoliterackie*, red. R. Ocieczek, M. Walińska, Katowice 2006, s. 78–96.
 Walińska M., *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003.

Wichowa M., *Zarys dziejów recepcji „Metamorfoz” Owidiusza w literaturze staropolskiej*, [w:] *Antyk w Polsce*, cz. I, studia, red. J. Starnawski, M. Wichowa, A. Obrębski, Łódź 1992, s. 129–155.

BARTŁOMIEJ ŁUCZAK, *Nie tylko muzyczna droga wirtuoza. O młodości, dorastaniu i życiowej klęsce Romualda z „Książki pamiątek” Narcyzy Żmichowskiej*

PODMIOTOWA

N. Żmichowska (Gabryella), *Książka pamiątek*, [w:] *Wybór powieści*, oprac. i wstęp M. Olszaniecka, t. 1, Warszawa 1953.

PRZEDMIOTOWA

Bull Ole Bornemann, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 127.

Brykalska M., *Emancypacja kobiet*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 225–229.

Bachórz J., *Entuzjastki i Entuzjaści*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 231–232.

Narcyza Żmichowska, oprac. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wieku”, s. 691–741.

Owczarz E., *Kraszewski — Żmichowska — Szyrmer. U początków polskiej tradycji gatunkowej powieści o artyście*, [w:] *Z problemów prozy — powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 27–39.

Powroźniak J., *Paganini*, Kraków 1958.

Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Miedzy buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*, Warszawa 1978.

Zwołńska B., *Artysta w twórczości Narcyzy Żmichowskiej*, [w:] *Z problemów prozy — powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 40–51.

JOANNA JABŁOŃSKA, „Czemu młodości nie dał mi Bóg, tej płóchej, lekkiej, swawolnej?” —rozrachunek z życiem w twórczości Marii Bartusówny

PODMIOTOWA

Bartusówna M., *Dzieła*, t. 1, Lwów 1914

Maria B[artusówna], *Poezje*, Lwów 1876.

PRZEDMIOTOWA

Borkowska G., *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996.

Brodzka A., *Maria Bartusówna 1854–1885*, [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 1, Warszawa 1965, s. 357–365.

Budrewicz T., *Nim na dziewczynę zawołają: żono!...: Marii Bartusówny „Myśli przedślubne”*, [w:] *Zapomniani pisarze, zapomniane książki dla małego i młodego czytelnika*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2005, s. 25–39.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Kozłowska E., „Smutna nade mną gwiazda świeciła...”. *Główne motywy twórczości lirycznej Marii Bartusówny*, [w:] *Literatura i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Kłakowi*, red. J. Rusin, K. Maciąg, Rzeszów 2005, s. 165–173.

Mikulski J. A., *Maria Bartus (poetka nauczycielka) sylwetka literacka*, Kraków 1908.

Sikora I., *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987.

Stodor A., *Szkic biograficzno-literacki*, [w:] M. Bartusówna, *Dzieła*, t. 1, Lwów 1914, s. 5–9.

Tomkowski J., *Safona w szkole*, [w:] *tenże, Samobójcy i marzyciele: O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 213–219.

Tuszyńska K., *Strategie niedoczytania: Maria Bartusówna*, [w:] *Umysły zniewolone. Literatura pod presją*, red. A. Bąbel, Warszawa 2009, s. 159–173.

Sylwia Kępa, *Obraz pensjonarki w literaturze popularnej początku XX wieku na podstawie powieści „Płomyk. Z pamiętnika instytucji” Eugenii Żmijewskiej*

PODMIOTOWA

Żmijewska E., *Płomyk. Z pamiętnika instytucji*, Łódź 1990.

Taż, *Dola. Powieść*, przedm. E. Orzeszkowa, Warszawa 1909.

Taż, *Serduszko*, Łódź 1990.

PRZEDMIOTOWA

Borkowska G., Czermińska M., Phillips U., *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, Gdańsk 2000.

Lejeune Ph., „Drogi zeszyte...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, Warszawa 2010.

Lisak A., *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.

Londyński B., *Panna dorosła w rodzinie i społeczeństwie. Podręcznik życia praktycznego dla dziewcząt polskich wszelkich stanów, opracowany na podstawie licznych źródeł swojskich i obcych*, Warszawa 1905.

Martuszevska A., *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1997.

Pachocka A., *Dzieciństwo w dworze szlacheckim w I połowie XIX wieku*, Kraków 2009.

Papłowski J., *Zasady wychowania domowego: odczyt publiczny Jana Papłowskiego, dyrektora Warszawskiego Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych, miany 5-go marca 1871 roku na korzyść Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności*, Warszawa 1871.

Sobieraj T., *Fabule i „światopogląd”. Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Poznań 2004.

Stawiak-Ososińska M., *Ponętna, uległa, akuratna... Ideal i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku (w świetle ówczesnych poradników)*, Kraków 2009.

Walczevska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 2009.

Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX, red. A. Żarnowska i A. Szwarz, Warszawa 2004.

ANNA KAŻMIERSKA, *Kobieta u progu życia. Dojrzewanie do miłości, seksualności, przyjaźni w „Kobietach” Zofii Nałkowskiej*

PODMIOTOWA

Nałkowska Z., *Kobiety*, Warszawa 2010.

Taż, *Dzienniki 1899–1905*, wstęp i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1975.

PRZEDMIOTOWA

Borkowska G., *Imperatyw miłości*, [w:] Z. Nałkowska, *Kobiety*, Warszawa 2010.

Brudnicki J., *Zofia Nałkowska 1884–1954*, Warszawa 1969.

Dąbrowski J., *Nowe książki*, „Robotnik” 1927, nr 113.

Faun [online], dostęp 25 stycznia 2014, dostępny: <<http://portalwiedzy.onet.pl/70760,,,faun,haslo.html>>.

Głowiński M., *Narcyz i jego odbicie*, [w:] tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1994.

Kirchner H., *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011.

Taż, *Wstęp*, [w:] Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*, t. 1, Warszawa 1975.

Nałkowski W., *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu*, Kraków 1904.

Pieńkowska E., *Zofia Nałkowska*, Warszawa 1975.

Sikora I., *Przyroda i wyobraźnia: o symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.

Tenże, *Młodopolska florystyka poetycka*, Wałbrzych 2007.

Zapolska G., *O czym się nawet myśleć nie chce*, Kraków 2004.

KATARZYNA BIS, *Bunt czy egzaltacja? Obraz młodości w literaturze popularnej na przykładzie wybranych powieści dla dziewcząt z okresu PRL-u*

PODMIOTOWA

Bielicki M., *Gdzie jesteś Małgorzato?*, [w:] tenże, *Gdzie jesteś Małgorzato?*, Białystok 1973.

Tenże, *Małgorzata szuka siebie*, [w:] tamże.

Tenże, *Małgorzaty droga powrotu*, [w:] tamże.

Krüger M., *Godzina pąsowej róży*, Wrocław 1991.

Siesicka K., *Beethoven i dzinsy*, Warszawa 1974.

Snopkiewicz H., *Słoneczniki*, Warszawa 1980.

PRZEDMIOTOWA

Grębska Z., *Erotyka i seksualność w polskiej socjalistycznej powieści młodzieżowej*, [w:] *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989*, red. K. Stańczyk-Wislicz, Warszawa 2012.

Pytlos B., *Powieść dla dziewcząt w latach 1945–1968. Co powinny czytać dziewczęta?*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży 1945; 1989*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuć, Katowice 2013.

Skrobiszewska H., *Literatura dla dzieci i młodzieży*. [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, E. Szary-Matywiecka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.

Szybowicz E., *Reżim i dziewczyna*, [w:] *Opowiedzieć PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowca, Warszawa 2011, s. 159–170.

KLAUDIA ADAMCZEWSKA, *Refleksje na temat zdrowej i szczęśliwej starości w „Żywocie człowieka pocziwego” Mikołaja Reja i „Zielniku” Stefana Falimirza*

PODMIOTOWA

Falimirz S., *O ziołach i mocy ich*, Kraków 1534.

Rej M., *Żywot człowieka pocziwego*, cz. 3, Warszawa 1829.

PRZEDMIOTOWA

Zych A. A., *Człowiek wobec starości — szkice z gerontologii społecznej*, Katowice 1999.

Twardowska E., *Dozwolone do lat... czyli o starości i erotyzmie w żartach i obcesach staropolskich*, [w:] *Starość raz jeszcze: (szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zająć, Katowice, Częstochowa 2007, s. 141–148.

Bois J.-P., *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przekł. M. Karczeńska, Warszawa 1996.

Minois G., *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przekł. A. Marczeńska, Warszawa 1995.

Krzysztofik M., *Ciało ludzkie między sacrum a profanum. Literatura XVII wieku wobec ontologii cielesności*, [w:] *Kultura staropolska — poszukiwanie sacrum, odnajdywanie profanum*, red. B. Rok, F. Wolański, Toruń 2013, s. 225–247.

Herman E., *Diagnostyka chorób układu nerwowego*, Warszawa 1967.

Jankowiak L. A., *Słownictwo medyczne Stefana Falimirza*, t. 2: *Słownik*, Warszawa 2006.

BEATA PROKOPCZYK, *Umizgi staruszka — o sielance „Chloe i Likas” Franciszka Zabłockiego*

PODMIOTOWA

Zabłocki F., *Ludzkość*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1775, t. 11, cz. 2, s. 260–264.

Tenże, *Wybór poezji*, oprac. tekstów M. Szymor-Rólczak i B. Wolska, Łódź 2010, „Prace Katedry Edytorstwa Wydziału Filologicznego UŁ” t. IV.

PRZEDMIOTOWA

Aleksandrowska E., *„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1770–1777. Monografia bibliograficzna*, wyd. 2 zmien. i popr., Warszawa 1999.

- Dobak A., *Sielanka*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2006, s. 574–580.
- Grzenia J., *Kwitnąca Chloe*, [online], dostęp: 2 stycznia 2013, dostępny: <<http://nasze-imiona.pl/2011/07/30/kwitnaca-chloe/>>.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Tenże, *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- Łukaszewicz J., *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*, Wrocław 2006.
- Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, red. t. 1–3 J. Krzyżanowski, t. 4 St. Świrko, Warszawa 1969–1978.
- Prokopczyk B., *O życiu pasterzy w sielankach Franciszka Zabłockiego*, [w:] *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych*, cz. 1: *Przyjemności, pasje i upodobania*, red. B. Mazurkowska i inni, Katowice 2013, s. 179–190.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online], dostęp: 27.09.2014, dostępny: <<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/tatareczka;5506901.html>>.
- Szymor M., *Realizacje paremiograficznych zainteresowań Franciszka Zabłockiego w jego utworach lirycznych*, „Literaturoznawstwo. Historia — Teoria — Metodologia — Krytyka” 2009, nr 1(3).
- Wolska B., *Skarga porzuconej kobiety. „Pasterka” („Siedząc Halina nad brzegiem Wisły...”)*, [w:] *Czytanie Książnina*, red. B. Mazurkowska i T. Chachulski, Warszawa 2010, s. 29–46.
- Wolska B., *Wprowadzenie do lektury*, [w:] A. Naruszewicz, *Sielanki*, wstęp B. Wolska, oprac. tekstów studentów filologii polskiej Wydziału Filologicznego UŁ, uczestnicy specjalizacji edytorskiej pod kierunkiem tejże i A. Petlak, Łódź 2007, s. 7–43.

EWELINA SZYMCZAK, *Motyw starości w wybranych utworach Franciszka Karpińskiego*

PODMIOTOWA

- Antologia liryki greckiej*, oprac. W. Steffen, przekł. zbior., Wrocław 1955, BN II 92.
- Karpiński F., *Poezje wybrane*, wyd. 2 zmien., oprac. T. Chachulski, Wrocław 1997, BN I 89.
- Tenże, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, oprac. R. Sobol, Warszawa 1987.
- Tenże, *Pisma wierszem i prozą*, Warszawa 1896, „Biblioteka Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej”.
- Tenże, *Wiersze zebrane*, cz. 1, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2005.
- Kochanowski J., *Fraszki*, wyd. 2 zmien., oprac. J. Pelc, Wrocław 1991, BN I 163.
- Krasicki I., *Bajki*, wyd. 1, oprac. J. Sokolski, Wrocław 1989.
- Tenże, *Satyry i listy*, wyd. 3 popr., oprac. Z. Goliński, Wrocław 1999, BN I 169.
- Książnin F. D., *Erotyki*, t. 2, Warszawa 1779.
- Ovidius Naso Publius, *Fasti: kalendarz poetycki*, Kraków 2008.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Rodzinna, oprac. K. Romaniuk, Kraków 2012.
- Pochwała starości. Cyceon. Katon Starszy o starości. Plutarch. Czy stary człowiek powinien zajmować się polityką?*, przekł. Z. Cierniakowa, A. Twardecki, Warszawa 1996.

PRZEDMIOTOWA

- Adalberg S., *Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*, Warszawa 1889–1894.
- Bois J.-P., *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, Warszawa 1996;
- Curtius E., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 2005.
- Minois G., *Historia starości. Od antyku do renesansu*, Warszawa 1995;
- Pawłczyńska A., *Czas człowieka*, Wrocław 1986.

MAGDALENA CIECHAŃSKA, *Opowieść ciała — ciało opowieści. Jak dojrzała słowiańska epopeja Juliusza Słowackiego?*

PODMIOTOWA

- Słowacki J., *Anelli*, [w:] tenże, *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, t. 1, Poznań 2009.
- Tenże, *Balladyna. Tragedia w pięciu aktach*, [w:] tenże, *Dramaty (wybór)*, t. 1, Warszawa 1979.

Tenże, *Korespondencja*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław 1962.
Tenże, *Król — Duch*, [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 7, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1956.
Tenże, *Lilla Weneda. Tragedia w pięciu aktach*, [w:] tenże, *Dramaty (wybór)*, t. 1, Warszawa 1979.

PRZEDMIOTOWA

Janion M., *Obrona Balladyny*, [w:] też, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
Korotkich K., *Wyobrażenia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy — wizje — symbole*, Białystok 2011.
Libera L., *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra, 2007.
Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
Lubniewska E., *Performer z Krzemieńca*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska i M. Leszczyński, Toruń 2011.
Pawlikowski J.G., *Komentarz*, [w:] J. Słowacki, *Król — Duch*, wydanie zupełne, komentowane. Ułożył i komentarzem opatrzył J.G. Pawlikowski. Brzmienie tekstów z rękopisów ustalił J.G. Pawlikowski, t. 2, Lwów [b.r.w.].
Sokołowski M., *„Król — Duch” Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, Łódź 2004,
Weintraub W., *„Balladyna” czyli zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4.

MATEUSZ GRABOWSKI, „Ogień i piasek” — o ostatnim okresie życia i twórczości Norwida na podstawie elegii „Na zgon Poezji”

PODMIOTOWA

Korespondencja Juliusza Słowackiego, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963.
Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, Warszawa 1971–1976, t. 1–10 (t. 2: *Liryka i druk; Na zgon poezji; Z Buonarrotiego*; t. 3: *Promethidion*).

PRZEDMIOTOWA

Łapiński Z., *Norwid*, Kraków 1971.
Siemińska A., *Elegia Cypriana Norwida „Na zgon Poezji”*, [w:] *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski i W. Toruń, Lublin 2003.
Sudolski Z., *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996.
Trojanowiczowa Z., Dambek Z., Lijewska E., Grzeszczak I., współudział Czarnomorska J. i Pluta M., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1–3, Poznań 2007.
Trybuś K., *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
Wołoszyn B., *Norwid ocala. Heroizm, śmierć i zmartwychwstanie w twórczości postromantyka*, Kraków 2008.

ALDONA JANKOWSKA, *Odkryć piękno w starości... Kobieta w jesieni życia w świetle wybranych źródeł XIX i XX stulecia*

PODMIOTOWA

Balzac de H., *Komedia ludzka. Kobieta trzydziestoletnia*, przekł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1934.
Ochocki S., *Precz ze starością*, „Bluszczy” 1905, nr 16.
Olszewski F., *Starość. Popularny wykład fizjologii, psychologii, medycyny i higieny względnie do wieku starego*, Lwów 1877.
Ihnatowicz J., *Poradnik Higieniczno-Kosmetyczny*, Lwów 1897, nr 1, nr 2.
Tenże, *Poradnik Higieniczno-Kosmetyczny*, Lwów 1908.
Koźmiński S., *Słownik lekarzów polskich*, Warszawa 1888.
Seidlerowa I., *Piękno w starości*, „Bluszczy” 1905, nr 29.

Sowiński J., *O uczonych Polkach*, Warszawa 1821.
Strokowa J., *Co to jest starość*, „Bluszcz” 1903, nr 44.
Hoffmanowa K. z Tańskich, *Pisma pośmiertne*, t. 5, Berlin 1849.

PRZEDMIOTOWA

Bibliografia Literatury Polskiej — Nowy Korbut, Warszawa 1970.
Dawni Pisarze Polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski, red. R. Loth, t. 4, Warszawa 2003.
Chwastyk-Kowalczyk J., „Bluszcz” w latach 1918–1939, Kielce 2003.
Literatura polska: przewodnik encyklopedyczny, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1984.
Patrząc na starość, red. H. Jakubowska, A. Raciniewska, Ł. Rogowski, Poznań 2009.
Pisarze polskiego Oświecenia, red. T. Kostkiewiczowa, t. 3, Warszawa 1996.
Starość jako wyobrażenie kulturowe, red. A. Gomuła, M. Rygielska, Katowice 2013.
Starość, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 2005.

MONIKA URBAŃSKA, „Patrzę na zniszczenie, co święci swe dzieło, lecz przecież nic w mym sercu nie poszło na marne” — poetyckie retrospekcje Jana Lechonia

PODMIOTOWA

Lechoń J., *Dziennik*, oprac. R. Loth, t. 1–3, Warszawa 1992.
Tenże, *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993.
Tenże, *Poezje*, oprac. R. Loth, Wrocław 1990.

PRZEDMIOTOWA

Mieczysław Grydzewski, Jan Lechoń, Listy 1923–1956, z autografu do druku przygotowała, wstępem i przypisami opatrzyła B. Dorosz, Warszawa 2006.
Kisieliowa J., *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*, Katowice 2001.
Pamięci Jana Lechonia, Londyn 1958.

ALEKSANDRA SMUSZ, Wariacje na temat starości w opowiadaniach Brunona Schulza

PODMIOTOWA

Kafka F., *Proces*, przekł. B. Schulz, wstęp P. Kuncewicz, Warszawa 1996.
Tenże, *Wyrok*, przekł. J. Kydryński, Warszawa 1992.
Schulz B., *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008.
Tenże, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejr. i uzupeł., Wrocław 1998, BN I 264.

PRZEDMIOTOWA

Bartosik M., *Schulz jako krytyk*, Kraków 2000.
Bois J.-P., *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przekł. K. Marczevska, przedm. G. Minois, Warszawa 1996.
Cieślakowska T., *Przemilczenie w prozie. W kręgu teorii sugestii*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, Lublin 1986, s. 245–254.
Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej, red. S. Kruk, E. Flis-Czeraniak, Lublin 2006.
Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze, red. A. Gień, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008.
Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przekł. S. Kepmnerówna, W. Zaniewicki, przedm. K. Obuchowski, wyd. 11, Warszawa 2003.
Głowiński M., *O intertekstualności*, [w:] *teże, Prace wybrane*, t. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 5–33.
Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 1999.
Kalin A., *Wątki biblijne w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Miedzy ortodoksją a obrazoburstwem. Postaci i motywy biblijne*, red. J. Borowczyk, A. Kwiatkowska, D. Rojszczak, Poznań 2006, s. 101–113.
Kalinowski D., *Światy Frazza Kafki. Sekwencja polska*, Słupsk 2006.

- Kopaliński W., *Słownik symboli*, wyd. 2, Warszawa 1991.
- Minois G., *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przekł. K. Marczeńska, przedm. J. Delumeau, Warszawa 1995.
- Mokranowska Z., *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2009.
- Ossowski A., *Drochobyskie bestiariusz*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, wyd. 2, Lublin 1994, s. 79–99.
- Smusz A., *Schulz i kalecy. Figury ułomności w opowiadaniach Brunona Schulza*, „Czas Kultury”, R. 30: 2014, nr 1, s. 38–45.
- Sokołowska M., *Socjologia medycyny*, Warszawa 1986.
- Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.
- Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, koncepcja i wstęp J. Ławski, seria 1: *Rozpoznania*, Białystok 2013.
- Studia o prozie Brunona Schulza*, red. W. Wyśkiel, Katowice 1976.
- Trybuś K., *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.

KATARZYNA OSSOWSKA, *Starość, czyli „niemożność, zdeaktualizowanie, zblaknięcie”, jako leitmotiv w tryptyku sylwicznym oraz autokomentarzach Tadeusza Konwickiego*

PODMIOTOWA

- Konwicki T., *Wschody i zachody księżycy*, wyd. 2, Warszawa 1990; wyd. 1. (drugi obieg, 1982).
- Tenże, *Nowy Świat i okolice*, Warszawa 1986.
- Tenże, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1989.

PRZEDMIOTOWA

- Arlt J., *Mój Konwicki*, Kraków 2002.
- Tenże, *Ja Konwickiego*, Kraków 2007.
- Bereś S., *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków 2003.
- Bielas K., Szczerba J., *Pamiętam, że było gorąco. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków 2001.
- Fuksiewicz J., *Tadeusz Konwicki*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1967.
- Kaniecki P., *W pośpiechu. Tadeusz Konwicki*, Wołowiec 2011.
- Magierska A., *W poszukiwaniu polskiego Października*, [w:] *Październik 1956 roku. Początek erozji systemu*, praca zbiorowa red. M. Jabłonowski, S. Stęпка, Pułtusk 2007, s. 95–126.
- Morgan D., *Konflikt pamięci. Narracje radomskiego Czerwca 1976*, Warszawa 2004.
- Nowicki S., *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Londyn 1986; Warszawa (poza cenzurą 1986); Warszawa 1990.
- Nycz R., *Sylwa współczesna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 545.
- Potańska P., *Przekłamanie w autobiografii. „Prawdziwe zmyślenie” i „łże-dziennik” (Hłasko i Konwicki)*, [w:] *Strony autobiografizmu*, red. M. Pieczara, R. Słodczyk, A. Wasilewska, Warszawa 2012, s. 138–145.
- Sobolewski T., *Jesteśmy wciąż tacy sami. (Wydanie z Tadeuszem Konwickim)*, [w:] *Nasze historie, nasze nadzieje. Spotkania z Tadeuszem Konwickim*, P. Kaniecki, Warszawa 2013.
- Walc J., *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata*, Warszawa 2010.

KAMIL DŻWINEL, „W młodości byłem Tezeuszem”. Perspektywa senilna w twórczości Jacka Kaczmarskiego

PODMIOTOWA

- Kaczmarski J., *Antologia poezji*, Warszawa 2012.

PRZEDMIOTOWA

- Gajda K., *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, nowe wyd., popr. i poszerz., Poznań 2013.
- Grabska I., *Jacek Kaczmarski — „Ambasadorowie”*, [w:] Grabska I., Wasilewska D., *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego. Obraz / wiersz / komentarz*, Warszawa 2012, s. 28–29.

- Grabska I., *Jacek Kaczmarski — „Portret zbiorowy we wnętrzu — Dom Opieki”*, [w:] Grabska I., Wasilewska D., *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego. Obraz / wiersz / komentarz*, Warszawa 2012, s. 36–37.
- Jarzyna A., *O lekturze koniecznej. Starość Cypriana Kamila Norwida w późnej poezji współczesnej*, [w:] *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Głęń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008, s. 141–152.
- Kaczmarek O., *Sens życia w prostym symbolu? Koncepcja sztuki w wybranych ekfrazach Jacka Kaczmarskiego*, [w:] *Zanurzeni w historii — zanurzeni w kulturze. Jacek Kaczmarski*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2009, s. 95–106.
- Krupa B., *Druga wojna światowa w piosenkach Jacka Kaczmarskiego*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, [Warszawa] 2010, s. 150–166.
- Margiel M., „*Piękno jest na to żeby zachwycało*” („*Ostatnie dni Norwida*” Jacka Kaczmarskiego), [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy — dzieła — czytelnicy*, cz. 2, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice 2007, s. 233–245.
- Nowak K., *Od redaktora wydań zbiorowych poezji Jacka Kaczmarskiego*, [w:] J. Kaczmarski, *Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 19–28.
- Wiroński P., *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Kraków 2011.

PAULINA POTERAŁA, „Odstąpcie, nie umarła dziewczeczka, ale śpi” — życie jest czekaniem na śmierć — z kaznodziejstwa Fabiana Birkowskiego

PODMIOTOWA

- Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r., oprac. i wstęp ks. J. Frankowski, Warszawa 1999.
- Birkowski F., *Odstąpcie, nie umarła dziewczeczka, ale śpi*, [w:] tenże, *Kazania na niedziele i święta doroczne*, Kraków 1628, s. 810–817.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, oprac. Zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów tyńskich, wyd. 3 popr., Poznań–Warszawa 1980.

PRZEDMIOTOWA

- Dąbkowska-Kujko J., *Justus Lipsjusz i początki europejskiego neostoicyzmu w zwierciadle polskiej prozy*, [w:] *Humanitas (paideia). Antropologia humanistyczna w kontekstach filozoficznych*, red. A. Nowicka-Jeżowa, t. 1, Warszawa 2009/2010.
- Encyklopedia Kościelna podług teologicznej encyklopedii Wetzera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami przy współudziale wielu duchownych i świeckich*, wyd. M. Nowodworski, Warszawa 1899, t. 23.
- Humanitas (paideia). Antropologia humanistyczna w kontekstach filozoficznych*, red. A. Nowicka-Jeżowa, t. 1, Warszawa 2009/2010.
- Kasia A., *Św. Augustyn*, Warszawa 1960, „Seria Myśli i Ludzie. Filozofia starożytna i Reale G.”, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, Lublin 2008.
- Śniegocki J., *Z problemów kaznodziejstwa Fabiana Birkowskiego (1566–1636)*, „*Studia Płockie*” 1977, t. V.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1970.

MARTA TYSZKO, Moralizatorska funkcja motywów eschatologicznych w poemacie „Przeraźliwe echo trąby ostatecznej” Klemensa Bolesławiusza

PODMIOTOWA

- św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne*, t. 2, Warszawa 1953.
- Biblia w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1599 r., transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI wieku. i wstęp ks. J. Frankowskiego, Warszawa 2000.
- Bolesławiusz K., *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*, wyd. J. Sokolski, Warszawa 2004.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia, wyd. 3, Poznań 1980.

PRZEDMIOTOWA

- Cichowski A., *Boleslavius Klemens*, [w:] *Polski słownik bibliograficzny*, red. W. Konopczyński, t. 2, Kraków 1936, s. 248.
- Delumeau J., *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze zachodu XIII–XVIII w.*, przekł. A. Szymanowski, Warszawa 1994.
- Drob J. A., *Trzy zegary. Obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 1998.
- Hernas C., *Barok*, Warszawa 1987.
- Kopeć P., *Życie i działalność naukowa ojca Klemensa Bolesławiusza OFMRef. (ok.1625–1689): studium historyczno-teologiczne* [online], Wrocław 2010, Dolnośląska Biblioteka cyfrowa, dostępny: <<http://www.dbc.wroc.pl/Content/7463/Kopec.pdf>>.
- Kowzan J., *Quattuor hominum novissima. Dzieje serii tematycznej czterech rzeczy ostatecznych w literaturze staropolskiej*, Siedlce 2003.
- Nieznanowski S., *Echo*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 182–183.
- Nocke F. J., *Eschatologia*, przekł. ks. W. Borowski, Sandomierz 2003.
- Sokolski J., *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, Wrocław 1994.

MONIKA BEDNARCZYK, *Droga krzyżowa jako metafora przemijania*

PODMIOTOWA

- „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”. *Droga krzyżowa w Auschwitz-Birkenau*, oprac. M. Deselaers, Kraków–Oświęcim 2012.
- Droga krzyżowa. Nabożeństwo ku czci bolesnej męki i śmierci Pana Naszego Jezusa Chrystusa i Jego Matki Najświętszej Panny Bolesnej: do użytku kościelnego i domowego*, Bytom 1895.
- Droga krzyżowa. Rozmyślenia Jana Pawła II*, Nowy Jork 1986.
- Katolik na modlitwie i nauce czyli zbiór obowiązków i nabożeństwa dla osób wszelkiego stanu z dodatkiem katechizmu i pieśni*, Kraków 1872.
- Kosmała M. I., *Ku twarzy wędruję. Wybór wierszy*, Warszawa 1997.
- Mucha Sz., *Droga krzyżowa ulicami miasta*, Warszawa 2011.
- Pociask-Karteczka J., *Droga krzyżowa*, Kraków 2012.
- Popiełuszko J., *Żyć i umierać z nadzieją: droga krzyżowa*, Częstochowa 2011.
- Rodziński S., *Droga krzyżowa*, Częstochowa 2010.
- Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodjami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M. Mioduszeńskiego zebrane*, Kraków 1838.

PRZEDMIOTOWA

- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. zespół tłumaczy Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, Kraków 2012.
- Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Grylewicz, t. 4, Lublin 1983.
- Gibson M. F., Majewski L., *Bruegel: Młyn i krzyż*, przekł. A. Topornicka, Olszanica 2010.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przekł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Jäger W., *Życie nigdy się nie kończy. O życiu, starości i śmierci*, przekł. Z. Mazurczak, Warszawa 2007.
- Kopeć J., *Droga krzyżowa. Dzieje nabożeństwa i antologia współczesnych tekstów*, wyd. 3, Poznań 1987.
- Kristeva J., *Martwy Chrystus Holbeina*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, przekł. R. Lis, Gdańsk 2002, s. 283–308.
- Kuran M., *Polska religijność pasyjna w świetle kazań wielkopiątkowych (1702–1732) z biblioteki klasztoru Reformatów w Zakliczynie*, [w:] *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka). Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane*, red. K. Płachcińska, M. Kuran, cz. 1, Łódź 2010, s. 419–455.

- Rybicki A., *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym: studium na przykładzie polskiej średnio-wiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin 2009.
- Skwarnicki M., Moczulski L.A., *Przyciskam krzyż do serca. Drogi krzyżowe i medytacje pasyjne*, Kraków 2006.
- Thielicke H., *Życie ze śmiercią*, przekł. S. Szczyrbowski, Warszawa 2002.
- Thomas L.-V., *Tworzenie tanatologii*, przekł. M. L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wyb. S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 11–32.
- Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, wyd. 2, przekł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2008.
- Zuccaro C., *Teologia śmierci*, przekł. K. Stopa, Kraków 2004.

EWA JOANNA MARCZAK, „Żyje się tylko chwilę” — czy Halina Poświatowska zmarła młodo?

PODMIOTOWA

ja minę, ty miniesz... O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia, listy, wiersze, oprac. Pryzwan, M., Warszawa 1994.

Poświatowska H., *Opowieść dla przyjaciela*, Kraków 1996.

Taż, *Wiersze wybrane*, wstęp i wybór Jan Zych, Warszawa 1987.

PRZEDMIOTOWA

Aleksandrowicz, J., *Nie ma nieuleczalnie chorych*, Warszawa 1982.

Błażejowska, K., *Uparte serce. Biografia Poświatowskiej*, Kraków 2014.

Taż, *Zbyt duże serce*, „Gazeta Wyborcza” 2014, dodatek „Wysokie Obcasy”, z 24 maja, s. 10–14.

Borkowska G., *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001.

Hurnikowa, E., *O Halinie Poświatowskiej*, „Aleje 3” 2005, nr 50, s. 28–35.

Kopczyński, M., *Młodość dawniej i dziś*, „Mówią wieki” 1995, nr 2, s. 5–7.

Kozakiewicz W. i M., *Przewodnik po młodości*, Warszawa 1986.

Łaciński, M., Dytfeld, D., Sarnowski, W., *Kardiochirurgia. Historia i teraźniejszość*, Poznań 2002.

Mała encyklopedia zdrowia, red. T. J. Wolański, Warszawa 1957.

Nurowska, M. *Reszta świata*, Warszawa 1981.

Pawłowicz, B., *Halina Poświatowska: Poetka, która koi*, dostęp 17 września 2013, dostępny <www.kobieta.newsweek.pl/ukojenie-poswiatowskiej,57802,1,1.html 07-05-2010>.

Słownik języka polskiego, t. 3, red. Bańko, M., Warszawa 2007.

Sokołowska M., *Socjologia medycyny*, Warszawa 1986.

Szułczyńska M., *„Nie popełniłam zdrady”. Rzecz o Halinie Poświatowskiej*, Bydgoszcz 1995.

Wady serca u dorosłych, red. M. Olszowska, Poznań 2011.

JOANNA POPLAWSKA, „Nasz zdrowy świat nie chce świata choroby...”. O bólu i cierpieniu w reportażach Wojciecha Tochmana

PODMIOTOWA

Herling-Grudziński G., *Wieża*, [w:] tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 1, Warszawa 1999, s. 5–34.

Tochman W., *Eli, Eli*, Wołowiec 2013

Tenże, *Wściekły pies*, Kraków 2007.

Tenże, *Schodów się nie pali*, Kraków 2000.

PRZEDMIOTOWA

Gadacz T., *Enigma cierpienia*, [w:] tenże, *O umiejętności życia*, red. W. Bonowicz, Kraków 2004, s. 199–227.

Kofta K., *Lewa, wspomnienie prawej*, Warszawa 2009.

Piechota M., *Strategie nadawcze w reportażach Wojciecha Tochmana*, [w:] *Oblicza Komunikacji 1. Perspektywy badań nad tekstem, dyskursem i komunikacją*, t. 2, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Zaśko-Zielińska, Kraków 2006, s. 561–576.

Pietrych K., *Co poezji po bólu*, Łódź 2009.

Sontag S., *Choroba jako metafora* [Fragmenty], przekł. J. Anders, [w:] *Osoby. Transgresje 3*, red. M. Janion, Gdańsk 1984, s. 212–240.

STANISLAVA SCHUPPLEROVÁ, *Literární paměť a region*

PODMIOTOWA

Körner V., *Podzimní novely*, Praha 1983.

Tenže, *Zánik samoty Berhof*, wyd. 2, Štítý 2005.

Rudiš J., Jaromír 99, *Alois Nebel*, wyd. 2, Praha 2011.

Urban J., *Habermannův mlýn*, wyd. 2, Ostrava 2010.

Tenže, *7 dní brichů*, Praha 2012.

Tokarczuk O., *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009.

PRZEDMIOTOWA

Assmann A., *Bílá místa kulturní paměti*, „Česká literatura”, R. 61: 2013, z. 1, s. 62–67.

Taž, *Prostory vzpomínání*, „Pandora”, R. 14: 2012, z. 24–25, s. 184–200.

Bartoš J., *Kulturní krajiny z historického pohledu*, [w:] *Studia moravica II*, red. J. Fiala, Olomouc 2004, s. 13–28.

James P., *Pět otázek o kulturní paměti pro Pietera Lagrou*, „Pandora”, R. 14: 2012, z. 24–25, s. 201–203.

Koeltzsch I., Makarska R., *Krajiny paměti, Alois Nebel a aura Sudet*, „Dějiny a současnost”, R. 36: 2014, z. 3, s. 10–14.

Lindeová Ch., *Jak si instituce pamatují*, „Pandora”, R. 14: 2012, z. 24–25, s. 170–183.

Makarska R., *Polsko-czeskie pogranicza kulturowe po 1989 roku*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012, s. 245–262.

Martinek L., *Znovuobjevená kulturní paměť Jeseníků*, [w:] *Země žulových křížů, Antologie poezie z Jeseníků II*, wyd. L. Martinek, Jeseník 2011, s. 3–7.

Ricoeur P., *Paměť, historie, zapomnění*, „Pandora”, R. 14: 2012, z. 24–25, s. 161–169.

Svoboda J., *Ke zdrojům epiky v literatuře Slezska a severní Moravy*, [w:] *Studia moravica II*, ed. J. Fiala, Olomouc 2004, s. 123–128.

Tomiček D., *O paměti a psaní dějin*, „Pandora”, R. 14: 2012, z. 24–25, s. 242–246.

Trávníček M., *Eseje, portréty, vyznání*, Vsetín 2007.

MAŁGORZATA HERCHEL, *Językowo-kulturowy obraz czasu oparty na metaforze cyklu dobowego i rocznego utrwalony w inskrypcjach nagrobnych cmentarzy wiejskich (na przykładzie wybranych wsi Podkarpacia i Małopolski)*

PRZEDMIOTOWA

Bartmiński J., „Niebo się wstydzi”. *Wokół ludowego pojmowania ładu świata*, [w:] *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, red. B. Paprocka, Lublin 2007, s. 133–140.

Tenże, *O pojęciu językowego obrazu świata*, [w:] tenże, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2007, s. 11–21.

Borkowski I., *Śmierci tajemnicze wrota. Językowy świat inskrypcji nagrobnych*, [w:] *Język a Kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, t. 13, Wrocław 2000.

Burzyńska A. B., Libura A., *Obraz czasu w języku potocznym i naukowym*, [w:] *Język a Kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, t. 13, Wrocław 2000, s. 131–141.

Brzozowska-Krajka A., *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994.

Długosz K., *Inskrypcje nagrobne Pomorza Zachodniego w ujęciu językoznawczym*, Szczecin 1991.

Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 7: *Krakowskie*, cz. 3, Wrocław–Poznań 1962 (reprint).

Tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 17: *Lubelskie*, cz. 2, Wrocław–Poznań 1962 (reprint).

Tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie–Rzeszowskie*, Wrocław–Poznań 1967.

Kolbuszewski J., *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985.

- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Krawczyk-Tyrpa A., *Tabu w dialektach polskich*, Bydgoszcz 2001.
- Krzyżanowska A., *Polska i francuska frazeologia śmierci*, Lublin 1999.
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967.
- Niebrzegowska S., *Gwiazdy w ludowym językowym obrazie świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 2004, s. 137–154.
- Tań, *Każdy człowiek ma swoją gwiazdę*, „Twórczość Ludowa” R. 9: 1994, nr 3–4 (26), s. 7–10.
- Pawluczuk W., *Obraz świata w kulturze ludowej*, [w:] *Z problemów badania kultury ludowej*, red T. Kłak, Katowice 1988, s. 7–15.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978.
- Tomiccy J. R., *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975.

INDEKS OSÓB

- Abraham, bibl. 252
Abramowska Janina 78, 322
Absalon, bibl. 252, 253
Adalberg Samuel 12, 13, 166, 326
Adamczewska Klaudia 5, 15, 16, 20, 149, 325
Alanus de Insulis 43
Aleksander de Villedieu 40, 41
Aleksandrowicz Julian 289, 290
Aleksandrowska Elżbieta 156, 325
Allen Percy A. 38, 43
Anakreont z Teos 168, 169
Anders Jarosław 293, 333
Andersen Hans Christian 63
Antoni z Padwy św. 67, 210
Anusiewicz Janusz 309, 333
Apulejusz 71, 76
Arc Joanna d' 25
Ariosto Ludovico 182
Arlt Judith 227, 328
Arouet Francis-Marie 164
Artôt Alexandre 84, 85
Arystoteles (Stagiryta) 28–30, 40, 42, 107, 154, 249, 250, 319
Arystyp z Cyreny 166
Asnyk Adam 230
Assmann Aleida 306, 307
Atanazy Wielki, św. 37,
Augustyn z Hippony, św. 30, 37, 40, 41, 77, 107, 249, 250, 252, 253, 256, 319, 330
Awerroes 41
Axentowicz Teodor 13, 14, 21
Bach Jan Sebastian 209
Bachórz Józef 81, 323
Bacon Francis 44, 45
Baieli Assel 18
Bał Mieke 272, 331
Baliński Hieronim 8
Balzac de Honoré 201, 327
Banasiak Bogdan 27, 320
Bańko Mirosław 285
Baran Bogdan 275, 331
Barańczak Stanisław 293
Barthes Roland 48, 183, 321
Bartmiński Jerzy 309, 313, 314, 316, 333, 334
Bartoś Josef 302
Bartosik Marta 218, 328
Bartus Stanisław 93
Bartusówna Maria 16, 18, 19, 93–101, 323, 324
Batmanson John 37
Baudelaire Charles 185
Bauer Marcin 2
Bąbel Agnieszka M. 48, 49, 96, 321, 324
Beatrycze z Prowansji 28
Bednarczyk Monika 6, 16, 271, 281, 331
Bednarek Stefan 55, 59, 321
Bejczy Istvan 41, 320
Belting Hans 32, 319
Berent Wacław 118
Bereś Stanisław 227–231, 233, 234, 328
Bereś Stanisław 228, 328
Bériot Charles-Auguste de 85
Białoszewski Miron 293
Biel Gabriel 39
Bielas Katarzyna 229, 233, 234, 328
Bielicki Marian 142, 143, 325
Bieńkowski Ludomir 272, 331
Biernat z Lublina 12
Birkowski Fabian OP 16, 19, 20
Bis Katarzyna 5, 17, 139, 145, 325
Błazejewski Tadeusz 21
Błazejowska Kalina 283, 287, 291
Boëthius Anicius Manlius Severinus 28
Bogórska Zofia 196
Boguszewska Helena 119

- Bois Jean-Pierre 149, 164, 169, 213–215, 217, 325, 328, 326
 Bokiniec Monika 30, 320
 Bolesław Leśmian 17, 20
 Bolesławiusz Klemens 19
 Bonaparte Napoleon 299
 Bonowicz Wojciech 332
 Bończa-Szabłowski Jan 63, 66, 69, 322
 Borkowska Grażyna 95, 103, 115, 135, 136, 283, 323, 324
 Borkowski Igor 314, 333
 Borowczyk Jerzy 220, 328
 Borowski Andrzej 28, 320
 Borselle Anna, von 38
 Bourdieu Pierre 27, 319
 Boyé Edward 43, 320
 Boy-Żeleński Tadeusz 25, 26, 33, 319, 320, 327
 Brandys Kazimierz 56, 57, 58, 59, 320
 Breugel Pieter 280, 281, 331
 Brodzka Alina 94, 101, 323
 Brudnicki Jan 116, 118–119, 324
 Bruni Leonardo 40
 Brykalska Maria 81, 323
 Bryl Mariusz 32, 319
 Brzostowski Tadeusz 28, 38, 319, 320
 Brzozowska-Krajka Anna 310, 312, 333
 Brzozowski Jacek 181, 326
 Brzozowski Stanisław 118, 119
 Brzostowicz Monika 54, 55, 321
 Buber Martin 278
 Budrewicz Tadeusz 97, 323
 Bull Ole Bornemann 83–85
 Buonarroti Michelangelo 238, 240, 241, 246
 Buridan Jan 28
 Burzyńska Anna B. 309, 333
 Calepino Ambrogio 40, 41
 Campion Edmund 255
 Car Anna 21
 Chachulski Tomasz 155, 166, 167, 326
 Chalcydiusz 42
 Champion Pierre 28, 320
 Chiba Kaeko 52, 321
 Chlebowski Piotr 185
 Chodkowski Andrzej 85, 323
 Chryzyp 41, 42
 Churchill Winston 189
 Chwastyk-Kowalczyk Jolanta 196, 328
 Cicero Marcus Tullius 7, 40, 41, 119, 165, 166, 326
 Cichowicz Stanisław 48, 321
 Ciechańska Magdalena 6, 18, 173, 182, 326
 Cierniakowa Zofia 165, 326
 Cieślukowska Teresa 215, 328
 Córka Jaira 251, 252, 253
 Curtius Ernst Robert 28, 165, 320, 326
 Czachorowska Anna 68, 321
 Czarnomska Jolanta 186, 327
 Czartoryski Władysław 183, 184
 Czechowicz Agnieszka 79, 322
 Czermański Zbigniew 205
 Czerwińska Małgorzata 103, 324
 Dambek Zofia 186, 327
 Dante Alighieri 15
 Dawid Jan Władysław 118
 Dawid, król, bibl. 150
 Dąbkowska-Kujko Justyna 256, 330
 Dąbrowska Anna 309, 333
 Dąbrowski Ignacy 113
 Dąbrowski Jan 113, 324
 Dąbrowski Szymon Piotr 155
 Delumeau Jean 213, 329
 Dereń Leszek 289
 Dernałowicz Maria 81, 323
 Derrida Jacques 293
 Deselaers Manfred 277, 331
 Dickens Charles 50, 320
 Diderot Denis 164
 Długosz Kazimierz 311, 333
 Dobak Anna 157, 326
 Domański Juliusz 38, 319
 Donat Eliusz 43,
 Dorosz Beata 206, 328
 Doroszewski Witold 161, 326
 Dorp Marcin 40, 43
 Drobek-Bukowska Grażyna 163
 Duda-Grac Jerzy 14
 Dullaert Jan 43
 Dürer Albrecht 189
 Dygasiński Adolf 118
 Dytfeld Dominik 332
 Dziadek Adam 10, 198, 328
 Działkowiak Antoni 287, 291
 Dźwinel Dominika 17
 Dźwinel Kamil 6, 17, 237, 246, 329
 Engelking Leszek 27, 320
 Erazm z Rotterdamu 12, 21, 37–39, 41–43, 319, 320
 Eurypides 177
 Eustachiewicz Lesław 11
 Fałimirz Stefan 16, 18–20, 149–154, 325
 Feliński Szczepny 181

- Fiala Jiří 302, 304
 Ficowski Jerzy 218, 328
 Fiedoruk Andrzej 48, 321
 Fischerówna Róża 71, 322
 Flis-Czerniak Elżbieta 10, 214, 328
 Foldynová Terezie 17
 Fossier Robert 29
 Foucault Michael 27, 277, 320
 Franciszek z Asyżu św. 67
 Franciszek z Moncobier zob. Villon Francois
 Frankowski Janusz Adam ks. 249, 330
 Frączyk Eugeniusz 278
 Fredro Andrzej Maksymilian 12
 Freud Zygmunt 219, 328
 Friedrich Robert „Litza” 291
 Frye Northop 30, 320
 Fuksiewicz Jacek 227, 328

G
 Gadacz Tadeusz 294, 332
 Gajda Krzysztof 237, 245, 329, 330
 Garborg Andre 118
 Garin Eugenio 42
 Gawroński Kazimierz 186
 Geremek Bronisław 25, 26, 320
 Gibson Michael Francis 280, 331
 Gierek Edward 228
 Gintrowski Przemysław 240
 Giza Barbara 227
 Gleń Adrian 214, 239, 328, 330
 Gliczner Erazm 8
 Głowiński Michał 54, 78, 125, 220, 321, 322, 324, 328
 Goff Jacques Le 26, 27, 33, 320
 Goliński Zbigniew 165, 326
 Gombrowicz Witold 210, 211, 217, 218
 Gomulicka Maria 187
 Gomulicki Juliusz Wiktor 183, 185, 186, 187, 190, 327
 Gomuła Anna 198, 328
 Gomułka Władysław 228
 Gostyński Andrzej 8
 Goszczyński Seweryn 185, 327
 Goya Francisco 241
 Górnicki Łukasz 8
 Górski Stanisław 14
 Grabowski Mateusz 6, 18, 183, 194, 327
 Grabowski Stanisław 63, 322
 Grabska Iwona 238, 244, 329, 330
 Grądział-Wójcik Joanna 58, 321
 Grębska Zuzanna 140, 325
 Gruchała Janusz Stanisław 74, 322

 Grydzewski Mieczysław 206, 328
 Grylewicz Feliks 272, 331
 Grzenia Jan 156, 326
 Grzeszczak Iwona 186
 Guerlac Rita 42, 320,
 Gutowski Wojciech 82, 323

H
 Halle Adam de la 33
 Hals Frans 244
 Harasymowicz Jerzy 18
 Hauptmann Gerhart 118
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 186
 Heidegger Martin 274, 275, 331
 Helena Trojańska 74, 75
 Heraklit z Efezu 166
 Herbert Zbigniew 240, 242, 293
 Herchel Małgorzata 6, 17, 309, 317, 333
 Herling-Grudziński Gustaw 267, 332
 Herman Eufemiusz 152, 325
 Hernas Czesław 76, 79, 322
 Herod, bibl. 67
 Heska-Kwaśniewicz Krystyna 97, 323
 Hieronim, św. 37,
 Hłasko Marek 233, 329
 Hoene Aniela 118
 Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 106, 195–199, 201, 202, 328
 Hofman Wlastimil 14, 21
 Hohenegger Beatrice 48, 321
 Holbein Hans młodszy 238, 276
 Hoogstraten Jacob 37
 Horatius Flaccus Quintus 7–9, 158
 Huizinga Johan 28, 320
 Hurnikowa Elżbieta 290
 Huttich Johannes 43

I
 Ibsen Henrik 118
 Ihnatowicz Ireneusz 52, 321
 Ihnatowicz Jan 200, 327
 Ilnicka (z d. Majkowska) Maria 196
 Iwaszkiewicz Jarosław 214, 271, 329

J
 Jabłonowski Marek 228, 328
 Jabłońska Joanna 5, 16, 93, 102, 323
 Jackiewicz Aleksander 328
 Jaeger Johannes 37
 Jäger Willigis 275, 278, 331
 Jahwe, bibl. 160
 Jakub (turetyk) 295–297, 300
 Jakub Patriarcha 220
 Jakubowska Honorata 198, 328
 Jan Chrzyciel, św. 67, 283

Jan Paweł II, papież, św. 276, 280, 331
 Janicka Anna 214, 329
 Janion Maria 81, 175, 293, 323, 327, 333
 Jankowiak Lucyna Agnieszka 152, 153, 325
 Jankowska Aldona 6, 17, 195, 202, 327
 Jarczykowa Mariola 21
 Jaroszewicz Piotr 228
 Jarzębski Jerzy 215, 224, 328
 Jarzyna Anita 239, 330
 Jellenty Cezary 118
 Jerzy Saksoński 39,
 Jezierski Wacław 118
 Jezus Chrystus 64–69, 82, 89, 95, 240, 251,
 271–282
 Jędrkiewicz Edwin 42, 319,
 Joab (Joaw), bibl. 252
 Joanna z Nawarry, księżna 28
 Jokiel Irena 214, 239, 328, 330
 Józef z Arymatei 281
 Józef z Nazaretu św. 67

Kaczmarek Olga 240, 330
Kaczmarek Jacek 18, 19, 237–246, 329, 330
Kaczor-Scheitler Katarzyna 2
Kafka Franz 220, 221, 222, 328
Kalin Arkadiusz 220, 328
Kalinowska Maria 174, 327
Kalinowska-Blackwood Izabela 26, 320
Kalinowska-Witek Barbara 50, 321
Kalinowski Daniel 220–222, 328
Kalinowski Marian Leon 277, 332
Kałwa Dobrochna 52, 321
Kamińska-Szmaj Irena 299, 332
Kamola Elwira 18
Kania Ireneusz 33, 320
Kaniecki Przemysław 227, 229, 232, 328, 329
Karol I 28
Karpiński Franciszek 18, 19, 55, 156, 163, 166,
 168–172, 326
Karwala Marek 240, 330
Kasia Andrzej 250, 252, 253, 330
Katon Marek Porcjusz (Kato Starszy) 165, 326
Każmierska Anna 5, 17, 113, 137, 324
Kempnerówna Stefania 219, 328
Kępa Sylwia 5, 17, 103, 111, 324
Kierczyńska Melania 54, 321
Kierkegaard Søren 194
Kirchner Hanna 113–118, 120, 121, 135, 137, 324
Kisielowa Joanna 205, 328
Kitowska-Łysiak Małgorzata 220, 329
Kleiner Juliusz 180, 327

Klimanowska Maria Benedykta 275
Kłak Czesław 98, 323
Kłak Tadeusz 313
Knapiesz Grzegorz 12
Kniażnin Franciszek Dionizy 155, 164, 165,
 168, 326
Kochan Anna 9
Kochanowski Jan 72, 163, 170, 241, 242, 326
Kochanowski Piotr 72
Kochańska Zofia 208
Kofta Krystyna 296, 332
Kohelet, bibl. 251, 309
Kolberg Oskar 313, 314, 333
Kolbuszewski Jacek 313, 314, 333
Kolinko Emilia 17
Komendant Tadeusz 27, 320
Komornicka Maria 118
Konkol Adam 291
Konopnicka Maria 101
Konwicki Tadeusz, 15, 18–20, 55, 58, 227–235,
 320, 328, 329
Kopaliński Władysław 98, 156, 160–162, 218–
 220, 222, 312, 323, 326, 329, 334
Kopciwicz Lucyna 27, 319
Kopczyński Michał 332
Kopeć Jerzy 331
Korczak Janusz 63
Körner Vladimír 303, 304, 307, 308
Korniłowicz Antoni 170
Korotkich Krzysztof 175, 327
Kosmala Maria Imelda 275, 278, 331
Kossak Zofia 283
Kostka Stanisław św. 67
Kostkiewiczowa Teresa 157, 195, 326, 328
Kośmiński Lubicz Stanisław 197, 327
Kowalczykowa Alina 81, 323
Kowalski Grzegorz 214, 329
Kowalski Jacek 73, 322
Kozakiewicz Mikołaj 286
Kozakiewicz Weronika 286
Kozikowska-Koppel Krystyna 198
Kozłowska Elżbieta 98, 100, 323
Koźmian Stanisław Egbert 190
Krajewski Henryk 89
Krasicki Ignacy 164, 165, 326
Kraśiński Zygmunt 173, 174, 177, 179, 184, 188,
 193, 194
Kraszewski Józef Ignacy 94
Krawczyk-Tyrpa Anna 316, 334
Kristeva Julia 276, 331

- Krüger Maria 15, 140, 325
 Kruk Stefan 10, 214, 328
 Krupa Bartłomiej 245, 330
 Krusiński Tadeusz 47
 Krzysztofik Małgorzata 150, 154, 325
 Krzyżanowska Anna 311, 334
 Krzyżanowski Julian 12, 13, 159, 196, 326, 328
 Kuklo Cezary 49
 Kulesza Kamila 5, 17, 25, 35, 319
 Kumaniecki Krzysztof 42, 319,
 Kuncewicz Piotr 220, 328
 Kunigiel Grażyna 137
 Künstler-Langner Danuta 73, 78, 79, 322
 Kuran Magdalena 2, 272, 331
 Kuran Michał 2, 3, 4, 5, 7, 21, 139, 272, 319, 331
 Kurek Halina 309
 Kwiatkowska Agnieszka 220, 328
 Kwintylian zob. Quintilianus Marcus Fabius
 Kydryński Janusz 222, 328

 Lechoń Jan 15, 16, 18–20
 Lee Edward 37
 Legowicz Jan 252
 Lejeune Philippe 104, 324
 Leszczyński Grzegorz 65, 322
 Leszczyński Marcin 174, 327
 Leszek, zob. Dereń Leszek
 Lévinas Emmanuel 274
 Lévi-Strauss Claude 48, 321
 Lex Gaspar 43
 Libera Leszek 174, 175, 176, 327
 Libura Agnieszka 309, 333
 Lijewska Elżbieta 186, 327
 Lipsius Justus 256, 330
 Lis Renata 276, 331
 Lisak Agnieszka 105, 107, 324
 Lisiewicz Jerzy 289
 Liszt Ferenc 84
 Locher Jacob 43,
 Lombard Piotr 39, 41,
 Londyński Bolesław 109, 324
 Loth Roman 195, 203, 204, 328
 Lubomirski Stanisław 10
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 12
 Lukian z Samosat 43

 Łaciński Mariusz 332
 Łapiński Zdzisław 54, 193, 240, 321, 327
 Ławski Jarosław 175, 214, 327, 329
 Łazarz, bibl. 251
 Łeńska-Bąk Katarzyna 48, 321

 Łossowska Irena 195
 Łubieniewska Ewa 174, 327
 Łuczak Bartłomiej 5, 17, 81, 91, 323
 Ługowska Jolanta 64, 66, 322
 Łukaszczyk Romuald 272, 331
 Łukaszewicz Justyna 158, 326

 Maciąg Kazimierz 98, 323
 Maciejczyk Ewa 21
 Maciejewski Marian 81, 323
 Maeterlinck Maurice 118, 119
 Magda (Gwiazdeczka69) 285
 Magierska Anna 228, 328
 Majewski Lech 280, 281, 331
 Makarska Renata 301
 Malczewski Jacek 14
 Malewska Hanna 18
 Man Jan 298, 299, 300
 Marcinkowska Małgorzata 155
 Marczak Ewa Joanna 6, 17, 283, 291, 332
 Marczewska Katarzyna 149, 213, 325, 328, 329
 Margiel Marta 239, 330
 Maria Magdalena, bibl. 27
 Martinek Libor 303
 Martuszevska Anna 104, 324
 Marycjusz Szymon z Pilzna 8
 Maryja, matka Jezusa 279, 280
 Masson Jakub 39
 Mateusz (Ableharon Macrostomia Syndrome)
 298, 300
 Mateusz św., Ewangelista 160, 251
 Matka Teresa z Kalkuty 67
 Matuszewski Krzysztof 27, 320
 Mazurczak Zenon 275, 331
 Mazurkowska Bożena 155, 326
 Meller Katarzyna 73, 322
 Mercier Louis-Sebastien 164
 Metz Johann Baptist 278
 Mezentius, król Etrusków 253
 Michał Anioł zob. Buonarroti Michelangelo
 Mickiewicz Adam 184, 190, 193, 194, 206, 284
 Mieszek Małgorzata 2
 Mikulski Antoni Jan 94, 323
 Miłosz Czesław 210
 Minois Georges 150, 154, 163, 213, 215, 325,
 326, 328, 329
 Mioduszewski Michał Marcin 281, 331
 Moczulski Leszek Aleksander 276, 332
 Modrzejewski Józef 30, 319
 Modrzewski Frycz Andrzej 8
 Mojżesz, bibl. 67, 224

- Mokranowska Zdzisława 214, 329
 Montagney Joseph zob. Artôt Alexandre
 Montaigne Michel de 163, 213, 326, 328
 Monteskiusz Karol Ludwik 164
 Morgan Dawid 228, 328
 Mori Barbara Lynne Rowland 50, 321
 Morstin Ludwik 204
 Morus Tomasz 37, 40, 43
 Mostowska Anna 203
 Moszyński Kazimierz 314, 315, 334
 Mucha Szymon 277, 278, 331
 Muszyńska Justyna 15, 18, 21
 Myga Helena zob. Poświętowska Halina
 Mygowa Stanisława 285

 Nałkowska Anna 116
 Nałkowska Hanna 117
 Nałkowska Zofia 15, 17, 19, 20, 113–120, 123,
 124, 127, 135–137, 324
 Nałkowski Wacław 116, 117, 118, 324
 Naruszewicz Adam 17, 155, 326
 Nawarecki Aleksander 10, 198, 328
 Nebel Alois 305, 306
 Nichols Henry 289
 Niebrzegowska Stanisława 313, 314, 334
 Nogami-Suzuki Yasuko 289, 290
 Norwid Cyprian Kamil 18, 19, 81, 214, 238, 239,
 240, 330, 329
 Nowak Krzysztof 238, 330
 Nowakowski Dawid 5, 16, 37, 45, 320
 Nowicka-Jeżowa Alina 256, 330
 Nowicki Stanisław zob. Bereś Stanisław
 Nowodworski Michał, ks. 251, 330
 Nurowska Maria 285, 286
 Nycz Ryszard 234, 329

Oberman Heiko O. 39,
 Obrębski Andrzej 72, 323
 Obuchowski Kazimierz 219, 328
 Ochab Maryna 273, 332
 Ochocki Stanisław 199, 327
 Ocieczek Renarda 72, 322
 Odyniec Antoni 94
 Okoń Jan 72–74, 76, 78, 322
 Okopień-Sławińska Aleksandra 78, 322
 Okólska Alicja 15
 Olejniczak Józef 149, 325
 Olszaniecka Maria 82, 323
 Olszewski Franciszek 195, 197–199, 201, 202, 327
 Olszowska Maria 287
 Opaliński Krzysztof 10, 11, 14
 Orleańska Dziewica zob. Arc Joanna d'

 Ortwin Ostar 137
 Orzeszkowa Eliza 51, 53, 103, 104, 106, 107,
 111, 119, 320
 Osman II, sułtan 10
 Ososińska-Stawiak Małgorzata 105, 108, 324
 Ossowska Katarzyna 6, 15, 17, 227, 235, 329
 Ossowski Andrzej 220, 329
 Overfield James H. 38, 39, 320
 Ovidius Naso Publius 71, 72, 166, 238, 239, 240,
 246, 323, 326
 Owczarz Ewa 82, 91, 323
 Ozeasz, bibl. 160

Pachocka Anna 106, 324
 Paganini Niccolò 83, 85, 86
 Panas Władysław 215
 Papłowski Jan 105, 106, 324
 Paprocka Barbara 313, 333
 Pawelczyńska Anna 163, 326
 Pawlikowski Jan Gwalbert 179–181, 327
 Pawlikowski Michał 179, 327
 Pawluczuk Włodzimierz 313, 334
 Pawłowicz Beata 287
 Pelc Janusz 170, 326
 Perotti Niccolò 40, 41
 Perykles 28
 Petlak Anna 155, 326
 Petrarca Francesco 40, 42
 Philips Ursula 103, 324
 Piechota Magdalena 298, 332
 Piechota Marek 239, 330
 Pieczara Małgorzata 233, 329
 Piekot Tomasz 299, 332
 Pieńkowska Ewa 113, 116–117, 127, 136, 324
 Piersiak Tadeusz 10
 Pierzchała Jan 55, 56, 58, 320
 Pierzgańska Małgorzata 8
 Pietrych Krystyna 293, 333
 Piłat, bibl. 271
 Piotrkowczyk Andrzej 250
 Pisan Krystyna de 26
 Piwińska Marta 180
 Plath Sylwia 189
 Platon 28, 29, 41, 42, 107, 154, 249, 253
 Pluta Małgorzata 186, 327
 Plutarch z Cheronei 165, 326
 Płachcińska Krystyna 2, 272, 331
 Płaneta Daria 17
 Pociask-Karteczka Joanna 279, 281, 331
 Podhorska-Okolów Maria 196
 Podwysocka-Modrzejewska Jowita 17

- Pollak Seweryn 271
 Pollich Marcin 38,
 Pompejusz 28
 Popiełuszko Jerzy, ks. 274, 279, 280, 331
 Popławska Joanna 6, 293, 300, 332
 Poświatowska Halina 17, 19, 283–291
 Potasińska Paulina 233, 329
 Poterała Paulina 6, 15, 16, 20, 249, 256, 330
 Potocki Wacław 10, 12
 Powroźniak Józef 85, 323
 Priessnitz Vincent 305
 Prokopczyk Beata 5, 15, 18, 20, 155, 325, 155, 326
 Prokopiuk Jerzy 137
 Prus Bolesław 49, 103, 321
 Pryzwan Mariola 332
 Przesmycki Zenon (Miriam) 118
 Przyboś Julian 293
 Przybyszewski Stanisław 118, 120, 136
 Przychodniak Zbigniew 181, 326
 Pyszny Joanna 54, 55
 Pytlos Barbara 139, 325
 Pyzałka Rafael 64, 322
 Quintilianus Marcus Fabius 41, 42
 Rabelais Francois 43, 320,
 Raciniewska Alicja 198, 328
 Radliński Ignacy 118
 Radziwiński Andrzej 31, 320
 Rajman Jerzy 34, 320
 Raubo Grzegorz 74, 79, 322
 Reale Giovanni 249, 330
 Rej Mikołaj 8–10, 12, 18–20, 149–151, 153,
 154, 325
 Reklewski Wincenty 155
 Reuchlin Johannes 37,
 Reveillé-Parise Joseph Henri 195
 Roberts Nickie 27, 320
 Rodziński Stanisław 274, 331
 Rogowski Łukasz 198, 328
 Rojszczak Dorota 220, 328
 Rok Bogdan 150, 325
 Romaniuk Kazimierz 326
 Roseman Mark 38, 320,
 Rosiek Stanisław 276, 331, 332
 Rublow Andriej 238
 Rudiś Jaroslav 303, 305, 308
 Rummel Erika 37, 38, 39, 43, 320
 Rusin Joanna 98, 323
 Ryba Janusz 239, 330
 Rybicki Adam 280, 332
 Rydel Lucjan 18
 Rygielska Małgorzata 198, 328
 Rygiel Leon 118, 135
 Rylski Ścibor 229
 Rysiński Salomon 12
 Sadowska Maria 183
 Sadowski Michał 5, 18, 71, 79, 322
 Sałdecka Karolina 54, 57, 321
 Saniewska Diana 271
 Santorio Santorio 149
 Sarnowski Wojciech 332
 Sawicki Stefan 215, 328
 Sawiczewska-Lorkowska Magdalena 273, 332
 Sawrymowicz Eugeniusz 174, 185, 327
 Schopenhauer Adam 136
 Schowalter Elaine 26, 320
 Schulz Brunon 14, 18–20, 213–224, 328, 329, 271
 Schupplerowa Stanisława 6, 16, 301, 308, 333
 Seidlerowa Zofia 199, 327
 Senczyszyn Diana 273, 332
 Serafinowicz Leszek 204
 Serafinowicz Maria 204
 Serafinowicz Władysław 204
 Serwatka Barbara 240, 330
 Sieheń Ignacy 171
 Siemińska Anna 185, 191, 193, 327
 Sienkiewicz Henryk 111, 117, 119
 Siesicka Krystyna 144 325
 Sikora Ireneusz 97, 127, 323, 324
 Sinko Tadeusz 71, 76, 322
 Sitkowski Wacław 291
 Skrobiszewska Halina 139, 325
 Skwarnicki Marek 276, 332
 Sławiński Janusz 234, 329
 Sławiński Marcei 93
 Słodczyk Rozalia 233, 329
 Słowacki Juliusz 18, 19, 173–175, 177, 179–182,
 184, 185, 190, 204, 284, 326, 327
 Smaszcz Waldemar 64, 69, 322
 Smulski Jerzy 54, 321
 Smusz Aleksandra 5, 18, 213, 224, 328, 329
 Snopkiewicz Halina 15, 141, 142, 325
 Sobieraj Tomasz 103, 104, 324
 Sobol Roman 171, 326
 Sobolewski Tadeusz 227, 232, 329
 Sofokles 207, 208
 Sokolski Jacek 72, 77, 78, 164, 326, 322
 Sokołowska Magdalena 223, 329, 332
 Sokołowski Mikołaj 179, 180, 327
 Sokrates 28, 249

Sontag Susan 293, 294, 295, 333
 Sowiński Jan 195, 328
 Speina Jerzy 213, 217, 218, 329
 Stabryła Stanisław 8
 Stańczyk (zw. Stasiu Gąska) 238
 Starnawski Jerzy 72, 76, 322, 323
 Steffen Wiktor 168, 326
 Stegner Tadeusz 49, 321
 Stępińska Katarzyna 5, 16, 63, 70, 321
 Stępka Stanisław, 228, 328
 Stodor Adam 94, 323
 Stopa Krzysztof 273, 332
 Strindberg August 136
 Strokowa Jadwiga 200, 328
 Sudolski Zbigniew 185, 327
 Sujkowski Antoni 118
 Sulikowski Andrzej 63, 69, 322
 Švejdlík Jaromír 99 303, 305, 308
 Swoboda Tomasz 273, 332
 Szczepańska Henryka 93
 Szczepański Jan Julian 93
 Szczerba Jacek, 229, 233, 234, 328
 Szczyrbowski Stanisław 273, 332
 Szekspir William 174, 327
 Szelaąg Władysław Ryszard 287
 Szelięa Maria 103
 Szelińska Józefina 220
 Szladowski Marek 214, 239, 328, 330
 Szuber Janusz 293
 Sułczyńska Małgorzata 283, 286, 290
 Szwarz Andrzej 110, 324
 Szybowicz Eliza 140, 325
 Szymanderska Hanna 48, 321
 Szymborska Wiśława 54, 321
 Szymczak Dawid 2
 Szymczak Ewelina 5, 18, 163, 172, 326
 Szymczak Mieczysław 309, 316, 334
 Szymonowicz Szymon 156
 Szymor-Rólczak Marta 156, 158, 159, 161, 325, 326
 Ścibor-Rylski Aleksander 56, 321
 Śledziński Ludomir 14
 Śniegocki Janusz 251, 256, 330
 Świętochowski Aleksander 113
 Świrko Stanisław 159, 326
 Świrszczyńska Anna 293
 Świtalska Julia 196
 Tarasiewicz Kordian 48, 321
 Tatarkiewicz Władysław 249, 250, 253, 330
 Teofrast 43
 Teokryt 71, 72, 156
 Tetmajer Przerwa Kazimierz 118, 119
 Thielicke Helmut 273, 275, 276, 332
 Thomas Louis-Vincent 277, 332
 Tieck Ludwig 174, 327
 Tochman Wojciech 19, 293–295, 298, 300, 332
 Tokarczuk Olga 304, 308
 Tomasik Wojciech 54, 55, 321
 Tomasz Apostoł św. 67
 Tomasz z Akwinu św. 250,
 Tomiček David 302
 Tomicka Joanna 334
 Tomicki Ryszard 334
 Tomkowski Jan 94, 95, 101, 323
 Topola Jáchym 17
 Topornicka Agnieszka 280, 331
 Traczyk Michał 245, 330
 Trávníček Mojmír 303
 Trębicka Maria 186
 Trędowaty z Aosty 297
 Trojanowiczowa Zofia 186, 327
 Trojanowska Felicja 245
 Trojanowski Stanisław
 Truong Nicolas 33, 320
 Trybuś Krzysztof 214, 327, 329
 Tuszyńska Kamila 96, 324
 Twardecki Alfred 165, 326
 Twardowska Ewa 149, 325
 Twardowski Jan, ks. 16, 20, 63–70, 321, 322
 Twardowski Samuel 18, 19, 71–74, 76, 77, 78, 79, 322
 Tyszka Zbigniew 49, 321
 Tyszko Marta 6, 17, 257, 269, 330
 Urban Josef 303, 306, 307, 308
 Urbańska Monika 6, 16, 203, 211, 328
 Vergara Josephine 294
 Verlaine Paul 118, 119
 Vieuxtemps Henri 83, 85
 Villaume Zofia 115, 120
 Villon François 19, 25–35, 319, 320
 Villon Wilhelm 25
 Vives Ludwik 39, 41–44, 320
 Vovelle Michel 273, 332
 Walaszek Adam 52, 321
 Walc Jan, 227, 329
 Walczewska Sławomira 106, 107, 324
 Walińska Marzena 72, 76–78, 322
 Warumzer Ewelina 17
 Wasilewska Anna, 233, 329
 Wasilewska Diana 238, 244, 329, 330

Wat Aleksander 293
 Wąsowicz Mieczysław 94, 95
 Weber Max 31
 Weininger Otto 137
 Weintraub Wiktor 174, 327
 Wenland Ewa 48, 321
 Wesołowska Elżbieta 214, 329
 Węgierska Zofia 185–188, 191, 192
 Wichowa Maria 2, 72, 323
 Wielki Karol 29
 Wilde Oscar 114
 Wilkoń Teresa 54, 321
 Wimpfeling Jacob 38,
 Wiroński Piotr 237, 330
 Wiśniewska-Grabarczyk Anna Ż.M. 5, 17, 47, 48,
 51, 60, 320
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 218, 238, 239
 Władysław IV Waza 71, 78, 250
 Wojciech św. 67
 Wolański Filip 150, 325
 Wolański Jan Tadeusz 287
 Wölfflin Heinrich 71
 Wolska Barbara 155, 156, 325, 326
 Wołoszyn Beata 327
 Woroniecka Eleonora 17
 Woron-Trojanowska Joanna 15, 17, 20
 Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 81, 84, 89, 91, 323
 Wrotnowski Feliks 185
 Wróblewski Witold 29, 319
 Wujek Jakub 249, 330
 Wyskiel Wojciech 215, 329
 Wysocki Piotr 246
 Wysocki Władimir 238
 Voltaire zob. Arouet François-Marie
 Yasuko zob. Nogami-Suzuki Yasuko
 Yong Liu 48, 321
 Zabłocki Franciszek 18, 19, 155–159, 161, 162,
 325, 326
 Zaborski Piotr 274, 275
 Zachariasiewicz Jan 93
 Zając Stanisław 149, 325
 Zaleski Bronisław 183–185, 187
 Zaniewicki Witold 219, 328
 Zapolska Gabriela 123, 324
 Zaśko-Zielińska Monika 299, 332
 Zaworska Helena 63, 65, 322
 Zola Emil 118
 Zuccaro Cataldo 273, 274, 332
 Zwolińska Barbara 83, 91, 323
 Zych Adam 149, 325
 Zych Jan 284
 Zyndram-Kościałowska Wilhelmina 50, 320
 Żarnowska Anna 52, 110, 324, 321
 Żeleński Władysław 185
 Żeleński-Boy Tadeusz 200, 327
 Żeromski Stefan 118
 Żmichowska Narcyza (Gabryella) 17, 19, 81–85,
 88–92, 323
 Żmijewska Eugenia 15, 17, 19, 20, 103–111, 324
 Żurowska Maria 27, 320
 Żyromski Marek 49, 321

INDEKS POSTACI

Agata 108, 110
Akteon 76
Alcybiades 28
Alice 106
Alina 176, 177
Alkon 158
Anda 140, 141
Andronija 77
Anna (*Reszta świata*) 285
Anna 84, 91
Apollo 72, 75, 76, 78
Archippa 28
Ariadna 240, 245, 246
Aspazja 28
Atlas 76

Balladyna 175, 176, 177
Baltazar 67
Barbara 143
Bartłomiej 143

Chloe 155–162, 325, 326
Chlorys 157
Chochlik 175

Dafne 71, 72, 76, 79, 156–158
Damon 157
Demeter 156
Dernowiczówna Janka 113, 114, 116, 119–137
Derwid 177, 178
Diana 75–79
Dodo 213
Doktor Gotard 222
Dorota (mama Mateusza) 298

Dudek 144
Dziewczynka 99, 100

Edward 213
Edzio 213
Ellenai 181
Eros 134
Erynie 208, 210, 211
Ewa 27
Ezop 12, 21

Facetus 43
Filon 174, 175
Flora 28
Fon Kostrzyn 177
Fortuna 79

Gina 129
Goplana 175–177
Grabiec 175–177
Gwinona 177, 178

Halina 155, 158, 326
Hamlet 189
Hefajstos 78
Hela Traktorzystka 139, 144
Helusia 84, 87–92
Herr Armeńczyk 180
Hieronim 213

Imszański Witold 123, 129, 133–136
Irus 167

Jakub 213, 214, 220, 222–224
Janusz 121, 123, 126, 132, 135, 136
Jowisz 79

Józef 222, 224

Józio 218

Junona 76–78

Justyna 171

Kacper 67

Kawałekiewicz 216

Kazimierz 108

Kirkor 176

Korynna 155

Krak 173

Krezus 167

Król Duch 179

Księżniczka Beata 196

Kupidyn 71, 75, 76, 78

Květa 305

Lelum 177

Lenkiewicz Alek 144, 145

Lenkiewicz Joanna 144, 145

Lenkiewicz Miśka 144, 145

Likas 155–162, 325

Lilla Weneda 177–179

Longos 156

Ludwik 82–86, 91

Łysek Michał 279

Majka 144

Małgorzata 142–144

Maria Regina 84, 87, 91

Marta 120, 123, 124, 129, 131, 132, 134, 136

Melchior 67

Minerwa 76, 77

Minotaur 245, 246

Mirtyl 156, 157, 160–162

Narcyz 125

Natalia 109

Nierwiska 128

Obojański 119, 124, 125, 128, 130

Olimpia 106

Oliwier 75–77

Panny Konopianki 196

Parys 76, 77

Paskwalina 71–79, 322

Peleus 77

Piotr 144

Płomyk, zob. Żalińska Dola

Polizman 77

Prometeusz 190, 192

Psyche 71, 76

Pustelnik 174

Renata (mama Mateusza) 298

Romuald 17, 81–92, 323

Rosławski 121, 123, 128, 132–136

Roza Weneda 178, 179

Rozyna 171

Sagowska Lidia 141, 142

Sariusze 196

Schmidt Joël 77, 322

Skierka 175

Stella 77

Stentor 44

Strwiążewski Stefan 130

Ślaz 179

Tais 28

Tanatos 134

Tetyda 77

Tezeusz 17, 237, 238, 245, 246, 329

Tłuja 213

Walek 161

Wanda 173

Wenera 71, 74–79, 158

Wieloleska 125

Wildenhoffowa 125

Żalińska Dola 103–111

Żalińska, matka Doli 105