

# SPIS TREŚCI

## TEMAT NUMERU: INTERKULTUROWOŚĆ

### ARTYKUŁ WSTĘPNY

- ◆ **Żaneta Nalewajk, Tomasz Wiśniewski,**  
Interkulturowość – wielokulturowość – zderzenie kultur? ..... 3

### ARTYKUŁY

- ◆ **Patrice Pavis,** Teatr interkulturowy [z komentarzem **Agnieszki Wnuk**],  
przełożył **Piotr Olkusz** ..... 5
- ◆ **Grzegorz Welizarowicz,** Międzykulturowe dyzidentyfikacje w teorii  
i praktyce poetyckiej oraz teatralnej ..... 13
- ◆ **Tomasz Wiśniewski,** Splatanie kultur w Teatrze Wierszalin ..... 37
- ◆ **Żaneta Nalewajk,** Codziennosc i religijność na pograniczu epok  
i kultur. *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* Włodzimierza Pawluczuka  
i Piotra Tomaszuka ..... 45
- ◆ **Anna Suwalska-Kołecka,** Rewolucja oczami outsidersa,  
czyli próba dialogu interkulturowego *Mad Forest. A Play from Romania*  
Caryl Churchill ..... 53
- ◆ **Jean Ward,** *In Parenthesis* Davida Jonesa jako przestrzeń  
interkulturowa ..... 63
- ◆ **Monika Szuba,** *Od Papierów adopcyjnych do Fiere:*  
twórczość Jackie Kay a problem wielokulturowości szkockiej ..... 75
- ◆ **Aleksandra Wachacz,** Samuel Beckett i jego emigranci ..... 87
- ◆ **Iwona Kasperska, Anna Skonecka,** Transkulturation w prozie  
auterek *Chicanas: Glorii Anzaldú i Margarity Coty-Cárdenas* ..... 95
- ◆ **Adrianna Jakóbczyk,** Bohater liminalny. O tożsamości  
na skrzyżowaniu kultur ..... 111
- ◆ **Agnieszka Więckiewicz,** Afro-żydowskie opowieści czasu wojny.  
Transnarodowe wspomnienia Ruth Klüger i Hansa-Jürgena Massaquoia ..... 127
- ◆ **Magdalena Dorobińska,** Życie w odbiciu – autobiograficzne  
*Persepolis* Mardżan Satrapi na skrzyżowaniu kultur ..... 139
- ◆ **Barbara Fride,** Przewyciężyć obcość u samych podstaw  
ludzkiej kondycji – *Nasze nie nasze* Jana Józefa Szczepańskiego ..... 147
- ◆ **Katarzyna Ojrzyńska,** Nabila Shabana dialog z kulturą sprawną ..... 163

### ROZMOWY

- ◆ Teatr, który się przyśnił – z **Piotrem Tomaszukiem**  
rozmawia **Tomasz Wiśniewski** ..... 177
- ◆ „Whatever works” – **Iván Pérez** z grupy INNE w rozmowie  
z **Tomaszem Wiśniewskim** o współtworzeniu  
z Grzegorzem Bralem *Wyspy Teatru Pieśń Kozła*, transkrypcja  
i tłumaczenie **Kaja Wiszniewska-Mazgiel** ..... 183

## LE-SYLWA

- ◆ **Leszek Szaruga**, *Zaczyna się cz. 3 (ostatnia)* ..... 191

## POEZJA

- ◆ **Piotr Mitzner**, *Fryzjer z Warszawy, Dudki, Historia, Szurum, Podwórko cudów, Orzechy i kamyki* ..... 193

## PROZA

- ◆ **Rafał Lewczuk**, *O tym, jak Udo Steimler nazistą został* ..... 205

## KOLUMBICJE

- ◆ **Piotr Michałowski**, *Jubileuszowy stwór zasila bestiariusz Leśmiana* ..... 217
- ◆ **Bolesław Leśmian**, *Perehenia (Ballada etnologiczno-leksykologiczna)* 221

## TŁUMACZENIA

- ◆ **Bolesław Leśmian**, *Piła*, na język angielski przełożył **Marian Polak-Chłabcz** ..... 223
- ◆ **Bolesław Leśmian**, *Zmory wiosenne, Trzy róże, Po ciemku, Nad ranem, Lubię szeptać ci słowa...*, na język ukraiński przełożyła **Walentyna Sobol** ..... 225
- ◆ **Bolesław Leśmian**, *Pragnienie*, na język ukraiński przełożyła **Natalia Biełczenko** ..... 230
- ◆ **Bolesław Leśmian**, *Szczęście, Pieśń o Ptaku i o Cieniu*, na język marathi i hindi przełożył **Mandar Purandare** ..... 231
- ◆ **Dymitr Fiłosofow**, *Iwan Carewicz w Paryżu* [nota edytorska **Piotr Mitzner**], przełożyła **Ewangelina Skalińska**, do druku podał **Piotr Mitzner** ..... 241
- ◆ **Marcel Proust**, *Combray, II (fragment)*, przełożyła **Krystyna Rodowska** ..... 253

## SZKIC O POEZJI

- ◆ **Halyna Dubyk**, *Milczące opowieści. Uwagi na marginesie tomu poetyckiego Andrzeja Zawady Murzynek* ..... 261

## VARIA

- ◆ **Josef Vojvodík, Jan Wiendl**, *Dwa akordy apokalipsy. La Salette (La Salette) i Znamení moci (Znak mocy) Jana Zahradníčka*, przełożyła **Olga Słowik** ..... 267

## RECENZJA

- ◆ **Michał Friedrich**, *O księdze metodologicznej profesora Kasperskiego* 297

## NOTKI BIOGRAFICZNE ..... 301

## **Interkulturowość – wielokulturowość – zderzenie kultur?**

W prezentowanym numerze czasopisma zastanawiamy się nad koncepcją interkulturowości i jej współczesnymi literackimi reprezentacjami rozpatrywanymi w odniesieniu do takich pojęć, jak wielokulturowość i zderzenie kultur. To pierwsze wiąże się z dążeniem do likwidacji (która najczęściej okazuje się pozorna) antagonizmów istniejących w obrębie wielokulturowego społeczeństwa, drugie zakłada istnienie silnych konfliktów między kulturami, podczas gdy koncepcja interkulturowości (zob. prace Boltena) wyrasta z dążenia do autentycznego poznawania tego, co inne, oraz do nawiązania żywego dialogu międzykulturowego. Zjawiska te znajdują wyraźny oddźwięk zarówno w literaturze polskiej ubiegłego stulecia (na przykład w tekstach Włodzimierza Pawluczuka czy Jana Józefa Szczepańskiego), jak i w literaturach innych kręgów językowych i kulturowych (na przykład w utworach Zadie Smith, Johna Maxwella Coetzee’ego, Doris Lessing, Marżane Satrapi, Charyl Churchill, Samuela Becketta, Davida Jonesa, Jackie Kay, Tina Villanueva, Glorii Anzaldúi i Margarity Coty-Cárdenas czy Ruth Klüger i Hansa-Jürgena Massaquoia).

Autorów tego wydania „Tekstualiów” interesują zwłaszcza sposoby rozumienia zagadnienia interkulturowości oraz jego tekstowe realizacje (Jean Ward, Grzegorz Welizarowicz, Monika Szuba, Barbara Fride, Agnieszka Więckiewicz). Zastanawiają się oni także nad tym, jak funkcjonuje ona w sztukach innych niż literatura – w teatrze (Patrice Pavis, Tomasz Wiśniewski, Żaneta Nalewajk, Aleksandra Wachacz), w praktykach performerskich (Grzegorz Welizarowicz), w komiksie i/lub w filmie (Magdalena Dorobińska, Katarzyna Ojrzyńska) oraz jak pisarze, artyści, reżyserzy sygnalizują ją w swoich dziełach od strony formalnej. W prezentowanych w tym wydaniu „Tekstualiów” artykułach pada również pytanie, w jakich warunkach historycznych interkulturowość okazuje się jedynie „pobożnym życzeniem”, stanem postulowanym. Twórcy numeru problematyzują w ten sposób sytuację, w której dochodzi do zderzenia kultur, wskazują na konsekwencje tego zjawiska zarówno dla kształtu codzienności doświadczanej przez członków określonej społeczności, jak i dla formowania się tożsamości nie tylko zbiorowej, lecz także jednostkowej. Autorzy podejmują ponadto namysł nad taką kategorią literaturoznawczo-antropologiczną jak bohater liminalny (Adrianna Jakóbczyk), rozważają też,

czy interakcja kultury sprawnych z kulturą niepełnosprawnych może być opisywana w kategoriach interkulturowości (Katarzyna Ojrzyńska).

W refleksji autorów silnie wyeksponowana została również kategoria pogranicza ujmowanego w sensie narodowym i/lub kulturowym na przykład: polsko-białoruskiego, polsko-rosyjskiego, polsko-niemieckiego czy meksykańsko-amerykańskiego oraz pogranicza rozumianego religijnie: (katolicko-prawosławnego czy anglikańsko-katolickiego). W polu uwagi pojawiło się także zagadnienie tożsamości hybrydycznej (szkocko-afro-karaibskiej, afrożydowskiej czy afroniemieckiej).

Włączone do numeru artykuły poświęcone interkulturowości w wydaniu teatralnym znajdują swoje dopełnienie w rozmowach: z Piotrem Tomaszukiem, twórcą Teatru Wierszalin, oraz z Ivánem Pérezem – o współtworzeniu z Grzegorzem Bralem Wyspy Teatru Pieśń Kozła.

Zapraszamy Państwa również do lektury tekstów literackich: wierszy Piotra Mitznera, prozy Rafała Lewczuka, sylwy Leszka Szarugi oraz przekładów: tekstu *Iwan Carewicz w Paryżu* Dmitrija Fiłosofowa, utworów poetyckich Bolesława Leśmiana na języki angielski, ukraiński, marathi i hindi, a także fragmentu powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Zachęcamy też do zapoznania się z innymi materiałami włączonymi do tego wydania „Tekstualiów”.



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## Teatr interkulturowy<sup>1</sup>

Przełożył Piotr Oikusz

Czy teatr interkulturowy w ogóle jeszcze istnieje? Pytanie wydaje się paradoksalne, może nawet prowokacyjne, bo przecież nasze codzienne życie jest tak bardzo podporządkowane najróżniejszym wymianom kulturowym, nawet najskromniejsze działanie artystyczne czerpie zaś z najróżnorodniejszych źródeł i adresowane jest do najróżnorodniejszych publiczności. Tymczasem nie sposób zaprzeczyć, że zdążyliśmy się już bardzo oddalić od tych wszystkich doświadczeń interkulturowych, które w latach osiemdziesiątych miniego wieku ożywiały teatr Brooka czy Mnouchkine. Do przeszłości należą już także debaty o zasadności mówienia o doświadczeniach interkulturowych. Zrodzone nie tak dawno, bo w latach siedemdziesiątych, pojęcie interkulturowości było niegdyś przedmiotem sporów – dziś uległo wyraźnej banalizacji. Czy zatem warto jeszcze zadawać sobie trud definiowania tego, co się za nim obecnie kryje? Czy opisywanie pod tym kątem współczesnych działań teatralnych i performatywnych doby globalizacji i mondializacji jest jeszcze przydatne? A może powinniśmy mówić o interkulturowości już tylko w czasie przeszłym?

### 1. Kryzys czy normalizacja?

#### a. Kartka z kalendarza

Upadek muru berlińskiego i koniec komunizmu w 1989 stanowią przełom w myśleniu o interkulturowości. Ogłoszono zanik zasady uniwersalizmu, za którą kryć się mógł zachodni humanizm czy też proletariacki internacjonalizm, zwiędły owoc socjalizmu. Wyczerpała się ideologia, która trzymała państwa Europy Wschodniej w żelaznym uścisku, oficjalnie opisywanym jedynie jako parasol ochronny ZSRR czy Jugosławii, rozpostarty nad narodami regionu. W tym świecie bez politycznych konfliktów, otwartym na różne narody (czemu nie przeczył jednoczesny stopniowy zanik państw narodowych) i różne klasy, teatr interkulturowy wydawał się świetną formułą – zwłaszcza że podporządkowaną prawom rynku i wydajną<sup>2</sup>. Na początku lat dziewięćdziesiątych fenomen zanikania granic, jak można było sądzić, wymykał się wszelkiej kontroli: od 1989 zacierają się granice polityczne i geograficzne, po 2001 terroryzm wygrywa walkę z naszymi narzędziami nadzoru, od 2008 spod nadzoru uwalnia się także kapitalizm. Coraz liczniejsze migracje, bardziej czy mniej zależne od państw narodowych, zmieniają tożsamość miast i kultur na całym świecie.

<sup>1</sup> Tekst pochodzi z tomu: P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris 2014.

<sup>2</sup> Zob. A. Appadurai, *Modernity at large. Cultural dimensions of Globalization*, Mineapolis, London 1996. Przekład polski: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Universitas, Kraków 2005.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych interkulturowość była raczej dobrze przyjmowana przez klasę polityczną, zarówno z prawa, jak i z lewa. Jawiła się jako swoisty most między oddzielnymi kulturami, wydawała się tworzyć między różnymi grupami etnicznymi coś na kształt dialogu<sup>3</sup>. Po 11 września 2001 słabo znane kultury zaczynają jednak rodzić obawy – performanse interkulturowe stają się przedmiotem nieufności. Może jest to znak, że metafora wymiany między jedną kulturą a drugą, między teraźniejszością a przeszłością, przestaje funkcjonować i czas przemyśleć na nowo jej teorię? Można odnieść wrażenie, że współczesne performanse przestają praktykę i teorię teatru interkulturowego lat osiemdziesiątych – jakby niemożliwe już było myślenie o nich w kategoriach narodowej czy kulturowej tożsamości.

#### b. „Teatr obcy społeczeństwu”

Według Roberta Abiracheda teatr stał się obcy współczesnemu społeczeństwu:

„Mniej więcej do lat siedemdziesiątych dwudziestego stulecia publiczność miała świadomość swojej jedności – była narodowa. Teatr Narodowy Popularny<sup>4</sup> był teatrem narodu, a jego cele, odwołania i symbole były dobrem wspólnym. Był to rodzaj kultury wspólnej dla szerokich mas i mieszczaństwa. To społeczeństwo rozpadło się z wielu powodów: przyczyniła się do tego coraz głębsza przepaść oddzielająca biedne przedmieścia i dobre dzielnice, ale i widoczna różnica między kulturą tych, którzy przybywali z daleka, a kulturą francuską czy europejską. Zamiast jednorodnej publiczności pojawiły się publiczności różnorodne, związane z mikrosocjetykami – mikropubliczności, które zaczęły tworzyć własne teatry”<sup>5</sup>.

Interkulturowość – o czym często się zapomina – ma także inne znaczenie, niejako inaczej nakierowane: gdy pozaeuropejska kultura zwraca się w stronę europejskiej klasyki, łącząc ją z własnymi tradycjami scenicznymi (na przykład inscenizacje Shakespeare’a zrobione w Korei przez Oh Tai-soka czy w Japonii przez Ninagawę). Należałoby więc także rozpocząć debatę na temat sposobu, w jaki te kultury/narody/teatry podchodzą do autorów i tematów europejskich: jakie są założenia, jakie są intencje działań, jakie są ograniczenia i zakazy. Nie tylko w Europie, lecz także na całym świecie teatr interkulturowy wszedł w szczególne relacje z innymi gatunkami i podgatunkami. Z jednej strony ograniczył się do teatru poszukującego, z drugiej zaś – jednocześnie i paradoksalnie – przekształcił się w teatr doby globalizacji.

#### c. Kryzys tożsamości narodowej

Powodów tej przemiany doszukiwać się można w znacznej mierze w ewolucji tożsamości kulturowych i narodowych. Wraz z 1989 rokiem i końcem podziału na dwa

<sup>3</sup> W ten sposób zresztą niektórzy badacze wciąż chcą syntezyzować kwestię teatru interkulturowego dziś – choćby Ric Knowles [w:] idem, *Theatre and interculturalism*, Palgrave, Basingstoke, New York 2010. Te same banały powtarza jeszcze na temat zalet i niebezpieczeństw interkulturowości.

<sup>4</sup> Théâtre National Populaire (Teatr Narodowy Popularny) – założony w 1920 przez Firmina Gémiera, rozstawiony w trakcie dyrekcji Jeana Vilara (1951–1963), miał być nowym rodzajem sceny narodowej – nie elitarnej, ale służącej demokratyzacji teatru. Por. *Teatr popularny – manifesty*, „Dialog” 9/2016, nr 9. [Przyp. tłum.]

<sup>5</sup> R. Abirached, *Le théâtre étranger à notre société* (Forum du Théâtre européen, Nice 2008), „Du Théâtre” 2009, nr 17, s. 241.

rywalizujące bloki polityczne, wraz z dominacją globalnej i ponadnarodowej ekonomii, doszło do „przebudzenia się” różnych narodów i tożsamości, których nie mogła już kontrolować żadna władza centralna. Jednocześnie grupy te zaczęły tracić władzę ekonomiczną i symboliczną, ponieważ padały ofiarą globalnej, ponadnarodowej ekonomii. Stopniowe i nieodwracalne wyjątkowanie się państw narodowych (przynajmniej gdy idzie o ich realną moc) utwierdza tendencję zanikania oddzielnych kultur związanych dotąd z narodami czy państwami, kultur „doczepionych” do rozróżnialnych całości. W ten sposób interkulturowość stała się swoistą regułą powszechną: państwa narodowe nie mogą jej już ani kierunkować, ani kontrolować, głoszący ją (na próżno) intelektualiści nie mogą już zaś być jej jedynymi ambasadorami. Widoczne są procesy, które w ewolucji światowej populacji i ruchach migracyjnych dostrzegł Appadurai – kultury, podobnie jak widzowie telewizyjni, „oderwały się od własnych terytoriów”<sup>6</sup>. W miejscu nie tak dawno zajmowanym przez różnorodne tożsamości znajdujemy teraz wszelakie „communities of sentiments”<sup>7</sup>.

Reakcją na tę utratę tożsamości stała się bądź to radykalizacja postaw tożsamościowych – zajmowanie niechętnych i krytycznych stanowisk wobec wszelkiej zmiany, nierzadko reakcyjnych (a nawet rasistowskich), gdyż próbujących przywrócić za wszelką cenę poczucie wspólnotowości narodowej, bądź to postmodernistyczne przyzwolenie – neoliberalny ekonomiczny leseferyzm, zgoda na zmianę wynikającą z upływu czasu, rezygnacja z wszelkiego typu oporu i z próbującej wyjaśnić te zjawiska teorii – postawa prowadząca koniec końców do zgody na kupczenie kulturą.

## 2. Kryzys polityczny i teoretyczny

### a. Kryzys poprawności politycznej

Samozwańczy obrońcy tych teatrów pozaeuropejskich, które inspirować reżyserów, powtarzają jak mantrę, że teatr interkulturowy naznaczony jest piętnem grzechu pierworodnego, że interkulturowość bezwstydnie wykorzystuje obce kultury, utrzymując postawę kolonizatora<sup>8</sup>. Nie sposób zapomnieć o atakach, które na orientalizm Brooka i zachodnich teoretyków przeprowadzał Bharucha<sup>9</sup>. Za każdym razem oskarżano Zachód o kolonializm względem bezbronnych krajów: reżyserzy „rabowali” tematy i style, nie bacząc na oryginalny kontekst kulturowy. W interkulturowości widziano desperacką próbę reanimowania z wykorzystaniem elementów obcych cierpiącej na anemię, dogorywającej kultury Zachodu. Takie intencje przypisywano Artaudowi czy też – według Knowlesa – na początku dwudziestego wieku – Yeatesowi, Craigowi, Copeau, Meyerholdowi czy Reinhardtowi<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Cf. A. Appadurai, op. cit., s. 4.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>8</sup> To właśnie w ten sposób, według Dana Rebellato, „badacze teatru zwykli rozumieć teatralną »międzykulturowość«: jako sporną i kontrowersyjną historię zachodniego teatru zmierzającego do współpracy z (zazwyczaj) azjatyckimi formami spektaklu, aby móc przywrócić żywotność własnej kulturze.” (D. Rebellato, *Theatre and Globalization*, Palgrave Macmillan, London 2009, s. 3). Podobnie demagogiczny dyskurs odnaleźć można u Knowlesa, op. cit.

<sup>9</sup> R. Bharucha, *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*, Athlone, London 2000.

<sup>10</sup> R. Knowles, op. cit., s. 11–12.

Te ataki najwyżej na krótką chwilę hamowały poszukiwania interkulturowe artystów i studziły zapał teoretyków, ale – rzecz jasna – nie zatrzymały samego ruchu. Dziś też jedynie częściowo tłumaczą osłabienie tego nurtu aktywności teatralnej. Należy jednak pamiętać – na co zwraca uwagę Denis Kennedy<sup>11</sup> – że teatr interkulturowy rzadko kiedy umiał znaleźć własne miejsce między tradycyjną inscenizacją klasyki a próbami dekonstrukcyjnymi.

Zmieniła się także epoka: inscenizacja nie ma już ambicji tworzenia metafory danego kraju czy epoki poprzez odwołania do innej, odległej kultury, epoki lub przestrzeni. Inscenizatorzy nie są także zainteresowani konfrontowaniem rodzimego teatru z formami uznawanymi za egzotyczne – jak niegdyś z teatrem z Bali, który tak silnie inspirował Artauda. Inszenizacja nie śmie już utrzymywać, że „teatr jest wschodni” (Mnouchkine). Relacja z obcością kulturową uległa znaczącej komplikacji. O ile artyści mają naturalny i pozbawiony kompleksów związek z innymi kulturami, o tyle już politycy, niektórzy intelektualni oraz strażnicy politycznej poprawności są sterroryzowani strachem popełnienia *faux-pas* w przedstawianiu Innego i w ocenianiu innej kultury.

#### b. Kryzys teorii

W fazie kryzysu znajduje się teoria wymiany kulturowej i interkulturowości. Wynika to z faktu, że przestał funkcjonować określony model wymiany, komunikacji i przekładu, nie umiemy już też uniwersalizować opisu tych hybrydycznych czy nawet globalnych dzieł. Teksty i spektakle naszej globalnej epoki nie mają już ambicji definiowania się jako przestrzeń spotkania kultur. Jaki sens miałyby zatem interkulturowość, jeśli kultury i tak się już „wymieszały”? Dawne rozróżnienie na „wewnątrz-kulturowe” i „interkulturowe” straciło swoją klarowność. Obiecujące wydaje się rozróżnienie na *cross-kulturowość* i *interkulturowość* (bądź *transkulturowość*), ale ma ono wartość wyłącznie teoretyczną: *cross-* wskazywałoby na pewną mieszaninę, hybrydyczność (jak *cross-breeding*), tymczasem *inter-* lub *trans-* odsyłałoby do zwrotu w stronę powszechnych podobieństw, w duchu koncepcji Grotowskiego, Barby czy Brooka.

Tym trzem reżyserom zarzucano zresztą abstrakcyjne poszukiwanie teatralnych uniwersaliów, niezależnych od kulturowych uzależnień. Krytykowano brak analizy uwarunkowań politycznych czy historycznych. Brook miał reprezentować postawę esencjalistyczną w podejściu do ludzkiego bytu, miał koncentrować się na znalezieniu więzi i istoty wspólnych dla wszystkich ludzi, niezależnie od kontekstu. Barba, według krytyki, skupiał się na tym, co przynależy do najwyższego porządku i znajduje się w fazie przedekspresyjnej, co – obecne we wszystkich istniejących formach gry i tańca – wiąże się z ich przedkulturowym źródłem. Zarzut abstrakcyjnych poszukiwań uniwersaliów być może miał pewne cechy zasadności względem wcześniejszych spektakli Barby, ale jest nietrafiony, gdy mowa o jego najnowszych pracach: to samo dotyczy zresztą Brooka i Mnouchkine. W głównej mierze zachodnia (anglo-amerykańska) jest wciąż teoria, tyle że Zachód

<sup>11</sup> D. Kennedy, *The Spectator and the Spectacle*, Cambridge 2009, w szczególności rozdział 6 (*Interculturalism and the global spectator*).



nie ma już monopolu na refleksję, nawet jeśli obecnie, w krajach, którym interkulturowość jest dziś bliska, oczekiwania i związane z nią emocje nie są już tak silne, jak było to w interkulturalnym Zachodzie lat siedemdziesiątych. Chiny, Korea czy Japonia uprawiają interkulturalność bez obawy, że ktoś sformułuje wobec nich zarzut imperializmu czy neokolonializmu.

Teatr interkulturowy ożywiany jest dwoma pragnieniami: dać uniwersalną, a nawet uniwersalizującą wizję ludzkiego bytu (choć wiąże się to ze ściągnięciem na siebie groźm rzuconych przez piewców kulturowej różnorodności), albo – przeciwnie – skoncentrować się na wyjątkowości każdej kultury, odrzucić zbliżenie i próby syntezy, zwrócić się w stronę skrajnych partykularyzmów (prowadzących niechybnie do multikulturalizmu, a nawet sekciarskiego komunitaryzmu). Jak zauważa Ernesto Laclau, lewica, z jej rozważaniami na temat demokracji, bardzo długo nie umiała wybrać między tymi dwiema drogami:

„Demokratyczny dyskurs skoncentrował się na równości, której miejsce było ulokowane ponad różnorodnością. To postawa znana z myśli Rousseau, jakobinów czy też z refleksji marksistowskiej dotyczącej emancypacji klasowej. Dziś, przeciwnie, demokracja związana jest z akceptacją pluralizmów i różnorodności”<sup>12</sup>.

Teatr interkulturowy nie uchyla się przed tymi rozważaniami – inaczej trudno byłoby mu utrzymać swoje społeczno-ekonomiczne zakotwiczenie. Trudno też sobie wyobrazić, że mógłby zrezygnować z zainteresowania polityczną i ekonomiczną analizą zmian wywołanych globalizacją.

### c. Przemiany widowisk interkulturowych

Dzisiejsze bogactwo teatru interkulturowego, a także różnorodność związanych z nim gatunków muszą zaskakiwać, nawet jeśli określenie „teatr interkulturowy” trąci dziś myślą i jest rzadziej używane. Teatr interkulturowy odróżnia się od następujących gatunków, będąc często jedynie ich wariantem czy szczegółową odmianą:

Teatr wielojęzyczny – uprawiany w regionach wielojęzycznych, jak Katalonia czy Luksemburg, będący odpowiedzią na dwu- czy wielojęzyczność publiczności, zmieniający nieustannie język wypowiedzi, by niejako puścić oko do części widzów. Algierski komik Fellag nieustannie przechodzi w swoich skeczach od francuskiego do arabskiego czy berberyjskiego, zależnie od kulturowych aluzji lub by skorzystać z bogactwa nieprzetłumaczalnych idiomów.

Teatr „voice-over” – bardzo często wykorzystujący także podpisy, dzięki czemu możliwe jest obcowanie z oryginalnymi wypowiedziami, choć przytłumionymi głosem lektora bądź docierającymi do nas za pośrednictwem wyświetlanych napisów, jakby w tle, bez nadmiernego angażowania naszej uwagi.

Teatr synkretyczny – wykorzystujący materiały tekstowe, muzyczne i plastyczne zapożyczone z wielu kultur, również z kultur pierwotnych, dzięki czemu dochodzi

---

<sup>12</sup> Zob. J. Lo, H. Gilbert, *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, „The Drama Review” 2002, nr 46 (175).

do zmieszania różnorodnych elementów; bardzo często jest to teatr mówiący o problemach kolonializmu czy neokolonializmu.

Teatr postkolonialny – twórczość dramatyczna uprawiana jest w języku kolonizatora, co prowadzi do wzbogacenia tego języka i związanej z nią kultury (Derek Walcott, Wole Soyinka i inni). Inscenizacja czerpie z technik gry oryginalnej kultury, konfrontując je jednocześnie z bardziej europejskimi praktykami dawnego kolonizatora.

Teatr, a jeszcze częściej, poezja powstała w wyniku kreolizacji – celem jest doprowadzenie do spotkania różnorodności, ukazanie zależności pisarstwa „wobec języków świata” (Edouard Glissant). Ma to służyć skuteczniejszej walce z mondializacją i postępującej z nią krok w krok uniformizacją. Powstały w ten sposób język jest wzbogacony „całym światem”, na pewno chaotyczny i nieprzewidywalny, ale jednak daleki od interkulturowości.

Teatr multikulturalny w dosłownym i politycznym znaczeniu, istniejący jedynie wówczas, gdy neguje kontakty między kulturami i ich twórcze efekty. Obejmuje także teatr komunitarystyczny, zamykający się w obrębie jednej tylko kultury, religii bądź hermetycznej wspólnoty, zainteresowany jedynie tym, co sytuuje się wewnątrz tego zamknięcia.

*Community theatre* (teatr wspólnotowy) tworzony jest przez wspólnotę lokalną bądź regionalną, ale definiowaną przez perspektywę jej związków z otoczeniem, a nie przez zamknięcie na własne problemy.

Teatr mniejszości – to niekoniecznie teatr interkulturowy. Skierowany jest do mniejszości etnicznych bądź językowych, bez chęci czy możliwości odizolowania się od społeczeństwa, często multikulturowego, stanowiącego środowisko jego rozwoju. Warto zwrócić uwagę na autorów dramatycznych z nim związanych, często wywodzących się z czarnych lub azjatyckich mniejszości (na przykład – w Wielkiej Brytanii – Roy Williams i jego sztuka *Joe Guy* z 2007 czy – w Stanach Zjednoczonych – Sung Rno i utwór *wAve*).

Teatr dla turystów – (z pewnością sam unikający tej nazwy) bardzo silnie rozwinęty w krajach żyjących z turystyki, będący owocem próby stworzenia zrozumiałego dla zachodnich widzów komunikatu. To rodzaj przystępnego, egzotycznego i „dającego się zaprezentować”<sup>13</sup> obrazu.

Teatr festiwalowy – stworzony z myślą o często międzynarodowej publiczności, nierzadko złożonej z profesjonalistów. Ten teatr stara się dostosować do mód i oczekiwań chwili, a swoją przystępność opiera bardzo często na wszelkiego typu kompromisach (pojęcie bliskie zagadnieniu festiwalizacji życia teatralnego).

Teatr kosmopolityczny – (nazywany tak pod wpływem prac Appaduraiego<sup>14</sup>, Reinelt<sup>15</sup> czy Rebellato) bliższy raczej wizji teatru zglobalizowanego niż interkulturowego.

---

<sup>13</sup> Zob. E. Laclau, *Emancypacje*, Wrocław 2004.

<sup>14</sup> Zob. D. Kennedy, op. cit., w szczególności rozdział 5 (*The spectator as tourist*). Zob. C.B. Balme, *Pacific Performances. Theatricality and Cross-Cultural Encounters in the South Seas*, Palgrave, London 2007, w szczególności rozdział 7 (*As You Always Imagined it: The Pacific as Tourist Spectacle*).

<sup>15</sup> H. Gilbert, J. Lo, J. Reinelt, B. Singleton, *Cosmopolitics. Transcultural transactions in Australasia*, New York 2007.

Jego kosmopolityczność „odcina się od etyki rządzącej globalizacją”<sup>16</sup> – choć trudno powiedzieć, co konkretnie miałyby to oznaczać...

Te kategorie mieszają się w całym interkulturowym wirze, nachodzą na siebie, a ich lista nie jest zamknięta. Wszystkie ulegają globalizacyjnym wpływom. Kto wie, może teatr interkulturowy przemieni się z czasem w „teatr zglobalizowany”?

A może też, aby przetrwać i się rozwijać, teatr interkulturowy będzie musiał obudzić w sobie (kto wie, czy nie po raz pierwszy) poczucie humoru? Będzie musiał nie traktować się zbyt poważnie, będzie musiał umieć żartować z siebie samego, z własnych ograniczeń, własnej przyszłości i własnych źródeł – niezależnie, jak bardzo są one święte. I będzie musiał pamiętać, że koniec końców jest wciąż jedynie sztuką teatralną.

---

<sup>16</sup> D. Rebellato, op. cit., s. 71.

## Komentarz do tekstu *Teatr interkulturowy*

Artykuł Patrice'a Pavis, wybitnego francuskiego teatrologa, autora tak podstawowych opracowań z dziedziny teatrologii, jak *Słownik terminów teatralnych* czy *Teatr na skrzyżowaniu kultur* (*Théâtre au croisement des cultures*, nieprzełożony na język polski), podejmuje ważki, acz we współczesnej rzeczywistości społecznej i politycznej coraz bardziej kontrowersyjny, temat interkulturowości nowoczesnego teatru. Zastrzeżenie, jakim warto opatrzyć ten tekst, dotyczy daty jego publikacji. Pavis analizuje bowiem przejawy interkulturowości w teatrze od lat 70. XX wieku do roku 2010. Z perspektywy dzisiejszego świata, a zwłaszcza po serii ataków terrorystycznych w Europie, wiadać już, że diagnoza badacza zdążyła się po części zdezaktualizować. Z pewnością wyostrzył się stosunek do zjawisk międzykulturowych. To już nie rosnąca nieufność wobec tego, co nowe lub słabo znane, o której pisał Pavis, mając w pamięci jedynie zamach z 11 września 2001 roku, ale wyraźne odrodzenie nastrojów nacjonalistycznych w wielu zakątkach świata, powszechna atmosfera niepewności i wzajemnej wrogości między nacjami rzutującą na obraz najnowszych sztuk teatralnych. W miejsce dialogu kultur coraz częściej pojawiają się raczej wątki terroryzmu, jak w dramacie Carstena Brandaua *Koniec to nie my* czy w sztuce *Produkt* skandalizującego autora Marka Ravenhilla, niż kwestia ubogacającej różnorodności kultur.

Mimo tej wyostrzonej perspektywy artykuł Pavis świetnie podsumowuje 40 lat teatru interkulturowego na świecie, zwraca też uwagę bardzo precyzyjnym zdefiniowaniem różnicy między teatrem *stricto* interkulturowym a takim, w którym czysto mechanicznie lub jedynie kontekstowo występuje motyw odrębnych kultur. Z pewnością w roku 2017 należałoby jeszcze raz spróbować odpowiedzieć na pytania postawione przez francuskiego teatrologa – zastanowić się nad tym, czy teatr interkulturowy jeszcze istnieje, czy jest nasycony humorem, czy rzeczywiście uległ globalizacji...

### Summary On Intercultural Theatre

The article gives an account of the current state of research on intercultural theatre. It seems that we have moved away from the polemics of the 1980s about intercultural theatre, and that interculturalism has been often replaced by a globalized theatre. The aesthetics, ethics and politics have changed and we are now faced with very different problems and also different kinds of globalized performances.

**Keywords:** intercultural theatre, globalized theatre, the aesthetics, ethics and politics

**Słowa kluczowe:** teatr interkulturowy, teatr globalny, estetyka, etyka, polityka

## Międzykulturowe dyzidentyfikacje w teorii i praktyce poetyckiej oraz teatralnej

W eseju stawiam pytanie o strategię dostępne podmiotowi w momencie międzykulturowego spotkania, szczególnie gdy charakter tej relacji jest nierówny, to znaczy wtedy, kiedy podmiotem jest przedstawiciel mniejszości wystawiony na działanie kultury dominującej, co odczuwa jako eksploatację bądź wykluczenie. W pierwszej części przytaczam przykład takiego spotkania oraz wskazuję procesy rekonstrukcji podmiotu wyzwolone w reakcji na spowodowany tym kryzys, analizując zbiór wierszy amerykańskiego poety Chicano – Tina Villanuevy. Zbiór ten stanowi pomysłową odpowiedź przedstawiciela amerykańskiej mniejszości na ideologiczne i praktyczne efekty reprezentacji kultury dominującej. Wychodząc od tego przykładu, w części następnej przedstawiam teorię praktyk dyskursywnych i procesów podmiotowości w relacji do ideologii (według Louisa Althussera i Michela Pécheux), aby znaleźć narzędzia do bardziej usystematyzowanego nazwania odtworzonych przez Villanuewę procesów. Wysuwam tezę, że poezja ta uosabia trzeci (prócz „za” lub „przeciw”) typ relacji podmiotu do dominującej formacji dyskursywnej zwany dyzidentyfikacją. W trzeciej części odnoszę do modelu dyzidentyfikacji dwa fragmenty z dorobku performerki Chicano Moniki Palacios. W zakończeniu konstatuję, że w erze międzykulturowych kontaktów/konfliktów i „śmierci podmiotu” dyzidentyfikacja, rozumiana jako model kultuwowania elastycznej, płynnej i ambiwalentnej koncepcji podmiotowości, może pomóc nam w przekształceniu koordynatów poznawczych na drodze ku pluralistycznemu humanizmowi.

### Tino Villanuevy życie w kinie

Poeta Chicano, Tino Villanueva, miał lat 14, gdy zajął miejsce w ostatnim rzędzie kina w San Marcos w Teksasie. Na ekranie wyświetlano *Giganta* (1956), adaptację powieści Edny Ferber w reżyserii George’a Stevensa z Rockiem Hudsonem w roli Bicka Benedicta, bogatego ranczera z Teksasu, i Elisabeth Taylor jako jego żony Leslie. Osadzony w ciągu trzech dekad (lata 20., 30., 40. XX wieku) film przedstawia zmagania Benedictów z wyzwaniem przemian społecznych w Stanach Zjednoczonych.

Jak dowiadujemy się z tomiku *Scene from the Movie GIANT* (1993), seans z 1956 roku stał się dla młodego Tina doświadczeniem formatywnym. „Opętały” go kadry i wspomnienia własnych reakcji na nie. „Tylko nie znowu (...) oby to nie było to samo,

co zawsze<sup>1</sup>, „[z]amykam (...) oczy, i widzę siebie, jak patrzę”<sup>2</sup> „pamięć nie chciała się rozplątać”<sup>3</sup> – pisał w serii wierszy rozpoczętej w 1973 roku w Bostonie, która w formie wyżej wymienionego zbioru przyniosła mu American Book Award for Poetry w roku 1994.

Tytułowy wiersz otwiera wyznanie: „Wszystko, co mam z 1956, to jedna chwila w Holiday / Theater, gdzie mały wymiar filmu, jak we / śnie, stał się cechą całości”<sup>4</sup>. Podmiot liryczny ujawnia tu mnemoniczny impuls, by naświetlić detal filmu, który stał się „cechą całości”, to znaczy: ukazał w „jednej chwili” i w sposób przekraczający zdolności języka ukryte podłoże rzeczywistości. Roland Barthes nazywa takie chwile w doświadczeniu widza – gdy coś poza kontrolą woli „wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie”, rozrasta się, „pozostając paradoksalnie »szczegółem« – zajmuje całą fotografię” – momentem „*punctum*”<sup>5</sup>. Gdy detal staje się znakiem czegoś, wyzwala w widzu „poruszenie, satori, przejście pustki”<sup>6</sup>. Villanueva takie *punctum* odnalazł w kulminacyjnej scenie Giganta.

Warto przybliżyć tę tak ważną dla poety scenę. Wracając z nieudanego przyjęcia, państwo Benedict z córką Luz, synową Juaną i wnukiem Jordanem IV zatrzymują się w zajeździe „U Sierżanta”, zapominając o panującej w Teksasie segregacji. Juana jest Meksykanką, wnuk – w połowie Meksykaninem. Sierżant, kucharz, „jak Bóg / Wielkich Równin, niezgrabny troglodyta”<sup>7</sup>, już w drzwiach typie wrogo na kobietę z dzieckiem – „pochmurne spojrzenie Sierżanta / na jej skórze”<sup>8</sup>. Mężczyzna niechętnie przyjmuje zamówienie, ale gdy w barze zjawia się chwilę później para wątych meksykańskich seniorów z córką, zniecierpliwiony, naciska kapelusz na głowę starca i huczy: „Źle trafieś, amigo. Dalej, wynoś się. Vamoose. Andale”, „Twoje pieniądze nie mają tu wartości. Dalej, jazda”<sup>9</sup>. Bick spogląda na wnuka. Staje w obronie błagalnie patrzącego staruszka, rozwścieczając tylko Sierżanta, który w stronę wnuka Bicka rzuca rasistowskie „papoose”<sup>10</sup>. Dochodzi wtedy do spektakularnego pojedynku.

Scena wydaje się alegorią napięć między konserwatywną i rasistowską Ameryką (Sierżant) a Ameryką postępową (Bick). Bick przegrywa, a kamera robi najazd

<sup>1</sup> „Not again (...) / (...) let this not be happening”, zob. T. Villanueva, *The 8 O’Clock Movie* [w:] *Scene from the Movie „GIANT”*, Willimantic 1993, s. 26. Wszystkie cytaty z j. angielskiego i hiszpańskiego w tym tekście w moim tłumaczeniu. Tłumaczenie nie ma aspiracji literackich. Jest jedynie próbką względnie wiernego oddania sensów.

<sup>2</sup> „I shut (...) my eyes, and see myself seeing, as in a frame within a frame”, idem, *Fight Scene. Part II* [w:] ibidem, s. 6.

<sup>3</sup> „(...) memory would not dissolve”, idem, *The 8 O’Clock Movie*, s. 6.

<sup>4</sup> „What I have from 1956 is one instant at the Holiday / Theater, where a small dimension of a film, as in / A dream, became the feature of the whole”, idem, *Scene from the Movie „GIANT”* [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 1. Podkr. – G.W.

<sup>5</sup> R. Barthes. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1995; s. 47, 83. Barthes analizuje doświadczenie odbiorcy fotografii. Dzieli je na dwa rodzaje: studium, które oznacza świadomy akt analizy dzieła jako świadectwa kultury, historii itd. Drugi to właśnie *punctum*.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>7</sup> „He stands there like God of the / Plains country, heavy-footed like a troglodyte”. T. Villanueva, *The Existence of Sarge* [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 15.

<sup>8</sup> „(...) the dark-jowl gaze of Sarge / Against her skin”. Idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 1.

<sup>9</sup> „You’re in the wrong place, amigo. Come on, let’s get out of / Here. Vamoose. Andale”, „Your money is no good here. Come on, / Let’s go. You too”. Idem, *The Existence of Sarge*, s. 15, 16.

<sup>10</sup> Termin określający indiańskie dziecko. *Giant*, reż. G. Stevens, Warner Brothers 1956.

na rzucony mu na piersi przez Sierżanta napis „WE RESERVE THE RIGHT TO REFUSE SERVICE TO ANYONE”<sup>11</sup>. Bohater pokonany zostaje zatem przez Sierżanta i prawo, które razem reprezentują gniewny patriarchalny konserwyzm<sup>12</sup>. Bick odnosi jednak moralne zwycięstwo, bo opowiada się po stronie swojego wnuka, który utożsamia przyszłość. Leslie w finale filmu nazywa ten czyn „prawdźiwie wielkim sukcesem!”<sup>13</sup>, który odkupił morale rodziny. W roku 1956 – kiedy rozpoczyna się Ruch Praw Obywatelskich – dylemat między konserwyzmem a postępowością postawiony przez film białej większości nawoływał do moralnej deklaracji. Ješli uznamy, że Ferber, która już w *Show Boat* (1926) i *Cimarron* (1929) poruszała problemy rasowe, w tej scenie próbuje oddać stan debaty publicznej na temat miejsca Innego w społeczeństwie amerykańskim, to debata ta jest kłótnią wewnątrz tego, co za Audre Lorde możemy nazwać „*The Master’s House*” albo „*Domem Pana*”<sup>14</sup>, w którym wszelka odmienność podlega cenzurze normatywnego patriarchy. Scena i film stanowią w tym sensie zapis wewnętrznej walki podświadomości białego Giganta na długo przed nastaniem reform obywatelskich lat 60. czy „paradygmatu wielokulturowości” lat 90., którego głównym projektem miała być, w terminologii Guillerma Gómez-Peñii, *gringostroika*, czyli reforma amerykańskiej (mono)kultury<sup>15</sup>. Villanueva nazywa bójkę „dwoma umysłami / rozstrzygającymi dysputę na granicy”<sup>16</sup>, ale zaraz doprecyzowuje, że chodzi mu o jeden Podmiot, jeden Dom: „*dom z podzielonym sercem*”<sup>17</sup>. Jednakże – jeżeli Sierżant i Bick rezydują w jednym „*Domu*”, to istotą poświęcenia Bicka jest, jak potwierdza patos słów Leslie, odkupienie „*serca*” białego Domu, a nie jego radykalna reforma ku otwartości na odmienność. Czy Bick naprawdę staje w obronie wnuka czy swojego honoru w reakcji na „*papoose*”?

Młody Tino naturalnie kibicuje Bickowi. Przez chwilę widzi w jego walce i klęsce coś świętego, wręcz ikonicznego. W *Fight Scene: Final Frames*, gdy bohater leży powalony, „żona, Elisabeth Taylor (Leslie) klęczy, by być przy jego półżywym, rozświetlonym ciele i biciu serca”<sup>18</sup>. To niemal Pieta: „Czyją / siłę zawezwać by jego wdzięczne ciało / Powstało?”<sup>19</sup>. Poeta sygnalizuje, że i on bliski był nadania walce meşjańskich sensów, wzięcia Bicka za Podmiot poświęcający się dla Innych. Ociera się tu o jeden z lejtmotywów kultury amerykańskiej – romantyzację białego Zbawiciela. „Rozpoznanie” Go w Bicku odbywa się przez to, co Louis Althusser nazywa „niepoznanie[m] [miscognition]”, polegającym

<sup>11</sup> „ZASTRZEGAMY SOBIE PRAWO DO ODMÓWIENIA OBSŁUGI KOMUKOLWIEK”.

<sup>12</sup> Konserwyzm, który grzmi „jak kaznodzieja / znający tylko te nieprzyjemne fragmenty Biblii” (*like a pulpit preacher / Who knows only the unfriendly parts of the Bible*). T. Villanueva, *Fight Scene: Final Frames* [w:] idem, op. cit., s. 28.

<sup>13</sup> „(...) real big success!” (*Giant*).

<sup>14</sup> A. Lorde, *The Master’s Tools will Never Dismantle the Master’s House* [w:] *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* pod red. Ch. Moraga, G. Anzaldúa, New York 1983, s. 98–101.

<sup>15</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika: essays, Performance Texts, and Poetry*, Saint Paul 1993, s. 55, 45.

<sup>16</sup> „They have become two minds / Settling a border dispute”. T. Villanueva, *Fight Scene*, Part II, s. 26.

<sup>17</sup> „(...) the wollop that up-vaults him over the counter, / As over a line in a house divided at heart. *Idem*, *Fight Scene: Final Frames*, s. 27. Podkr. – G.W.

<sup>18</sup> „(...) his wife, Elisabeth / Taylor (Leslie), kneeling to be with his half-life, illuminated body and heartbeat”. *Ibidem*, s. 27.

<sup>19</sup> „Whose / Strength must be summoned to make his graceful body / Arise?”. *Ibidem*.

na „wzajemnym rozpoznaniu podmiotów i Podmiotu”<sup>20</sup>, w którym „podmiot zapomina o czynnikach determinujących jego obecną pozycję”<sup>21</sup>. Tino identyfikuje się z Podmiotem sceny „zdjęcia z krzyża” i bierze „serce” Bicka za swoje, a wiersz, w serii dramatycznych pytań, próbuje oddać doniosłość Jego „ofiary”. Jednocześnie narracja filmu ustanawia inny Podmiot – Pismo/Prawo. Rzucając tabliczkę, Sierżant przypieczętował zwycięstwo, „zamien[iając je] w słowa”<sup>22</sup>, a to „prawo, które definiuje inne prawa”, w „pismo Objawione”<sup>23</sup>. Choć w filmie konfrontacja spolaryzowanych wariantów Giganta – jednej, z którą Tino chce się identyfikować (Zbawiciel), z drugą (Prawo wsparte nagą siłą), która go oburza – jest spektakularna, to opiera się ona na pozornym konflikcie, ponieważ obaj mają ten sam telos (ochronę Domu) i obaj upodmiotowują się, pasożytując niejako na postaciach podmiotowości pozbawionych. Młody Tino oczywiście nie rozumie tej aporii, przeżywa rozczarowanie, stapia się z meksykańskimi postaciami filmu.

To właśnie jest *punctum* sceny – ludzie, którzy „weszli w moje życie”: „Kobieta, której mógłbym być siostrzeńcem / i para wystarczająco stara, aby mówić do mnie wnuku”<sup>24</sup>. To rozpoznanie siebie w Innym albo przypomnienie siebie w relacji z Innym daje impuls, by stanąć po ich stronie. Tino przywołuje prawo wyższego rzędu, prawo ciągłości: „Cała trójka usiadła, oznajmiając niejako, że ich / Przodkowie byli tu pierwsi”<sup>25</sup>. Tu jednak stanowi to martwe prawo. Świat *Giganta* w tym sensie to świat absurdu, który odciska piętno na bliskich Tina: „zmęczone (...) odrzuceniem”<sup>26</sup> „twarze nie oddają ich blasku (...), ale / przywołują kolorem stłumionej sepia”<sup>27</sup>. Milczenie i szarość zderzone z „gestami, spojrzeniami, które mogłyby zabić”<sup>28</sup>, stają się jego udziałem.

Gdy poeta pisze, że „cały ekran wypełnił się ramienio-pięścią Sierżanta”<sup>29</sup>, albo gdy mówi o „arogancji grubiańskiego głosu (...) nasyconych kolorach ekranu”<sup>30</sup>, identyfikuje przemoc z reprezentacją, a kiedy dodaje, że „głos Sierżanta / odbił się echem od ścian kafejki, przeleciał na / ulicę i z powrotem do środka Holiday Theater /

---

<sup>20</sup> „(...) *miscognition* is based on a *recognition* which Althusser characterises as ‘the mutual recognition of subjects and Subject, the subjects’ recognition of each other, and finally the subject’s recognition of himself’ (1971 b, s. 168)”. L. Althusser [cyt. za:] M. Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious*, tłum. H. Nagpal, London and Basingstoke 1982 [1975], s. 120.

<sup>21</sup> „It is in this recognition that the subject ‘forgets’ the determinations that have put him in the place he occupies”. Ibidem.

<sup>22</sup> „(...) a victory is not over until you turn it into words”. T. Villanueva, *Fight Scene: Final Frames*, s. 28.

<sup>23</sup> „Law that stands for other laws / (...) / a writ / Revealed”. Ibidem.

<sup>24</sup> „A woman I could be a nephew / To and a couple old enough to call me grandson have walked / Into my life”. Idem, *Claiming the Air* [w:] idem, *Scene from the movie „GIANT”*, s. 10.

<sup>25</sup> „All three have sat down, the same as if their / Ancestors had been there first”. Idem, *The Existence of Sarge*, s. 15.

<sup>26</sup> „Juana, weary / of too much longing that comes with rejection”. Idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 1.

<sup>27</sup> „How their faces do not glow back from themselves, yet / Beckon with the color of sepia subdued”. Idem, *Claiming the Air*, s. 10.

<sup>28</sup> „Those gestures of his, those looks that could kill”. Idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 2.

<sup>29</sup> „(...) the whole / Screen fill up with the arm-fist of Sarge blurring / Across it”. Idem, *Fight scene: Part II*, s. 26.

<sup>30</sup> „(...) arrogance in a gruff / Voice coming with the deep-dyed colors of the screen”. Idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 2.



gdzie siedzę sam w cieniach rzucanych / z tyłu”<sup>31</sup>, wskazuje, że to reprezentacja infekuje przemocą codzienność. Doświadczony poeta rozumie już mechanizmy sprawczości ekranu czy, szerzej, sprawczości dyskursu. Pojął, iż efekt reprezentacji, którego doznał, stał się nie tylko synekdochą całości przestania *Giganta*, lecz także całości dyskursywno-ideologiczno-ekonomicznych relacji determinujących status jego i ludzi takich jak on w tym kinie, w mieście, w kraju. Czternastolatek też widzi splot symboliki z życiem: „pojawia się / myśl: że Sierżant, albo ktoś / podobny do niego, może wygnać ciebie z tej / knajpy z hamburgerami; z reszty twojego / życia... z tego Holiday / Theater i wszelkiego poczucia miejsca”<sup>32</sup>. Czuje, że nienawiść wylewa się z ekranu, do kina i dalej, na ulice, i odczuwa chęć buntu. „Cofnąć ten film”, myśli. Chce się poderwać – „Wyrwać klatki (...) wepchnąć słowa / z powrotem w oddech Sierżanta i przerwać / ścignąć grubych ramion”<sup>33</sup> – i porwać tłum – „Jeśli krzyknę, ‘Nieeeee!, nieeeee!’ (...) Czy publiczność / Wstanie ze mną i zerwie ekran?”<sup>34</sup>. Ale odkrycie siebie jako nie-bytu – Sierżant „chwycił dwie pięści koszuli i / płaszcza i podniósł jego [Meksykanina] wątłe ciało jakby nic / nie-byt, którym mógłby być każdym z nas”<sup>35</sup> – paraliżuje, rodzi poetyckie figury jałowości i anestezji<sup>36</sup>. Chce zniknąć, jak zgaszone światło, „rozplnąć się, przejść w czerń”<sup>37</sup>. „Czy aby żyć, muszę nauczyć się umierać?”, pyta na skraju egzystencjalnej śmierci<sup>38</sup>.

Dopiero po latach poeta znalazł odpowiedź na pytanie: „Czy dwóch wojowników / może stworzyć trzeciego?”<sup>39</sup>. Tą odpowiedzią było wzięcie zadania reprezentacji we własne ręce. Skoro to medium filmu odpowiedzialne jest za dystrybucję podmiotowości i uprzedmiotowienia, a jego efekty dotyczą wszystkich sfer doświadczenia w zbiorze, poeta programowo zawłaszcza język filmowy i bada aspekty poznawcze doświadczenia

<sup>31</sup> „Then the / very way the tight-wound voice of Sarge / Echoes through the cafe walls, out onto the / Street, and back inside the Holiday Theater / Where I sit in the drop-shadows of the / Back”. Idem, *The Existence of Sarge*, s. 15–16.

<sup>32</sup> „(...) the thought / Descends-: that Sarge, or someone / Like him, can banish you from this / Hamburger joint; from the rest of your / Life not yet entered; from this Holiday / Theater and all sense of place”. Idem, *Stop-Action: Impression* [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 18.

<sup>33</sup> „Put the film / in reverse (I think). Tear out these frames from time-motion and color; run the words / Backward in Sarge’s breath and sever the / Tendons of his thick arms in bold relief”. Idem, *The Existence of Sarge*, s. 16.

<sup>34</sup> „If I yell, ‘Nooooo!, noooooo!’ / Would the projectionist stop the last / Reel of the machine? Would the audience / Rise up with me to rip down the screen?”. Idem *On the Subject of Staying Whole* [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 17.

<sup>35</sup> „(...) seized two fistful of shirt and / Coat and lifted his slight body like nothing, / a no-thing, who could be any of us”. Idem, *Fight Scene Beginning* [w:] idem, *Scenes from the Movie „GIANT”*, s. 24.

<sup>36</sup> „(...) nie miałem prawie nic do powiedzenia (I experienced almost nothing to / Say). Idem, *Scenes from the Movie „GIANT”*, s. 2; „w głowie zaczęło mi szumieć” (*The fiery art of film / had sent my head buzzing*). Idem, *The Trailing Consequence: A Triptych* [w:] idem, *Scenes from the Movie „GIANT”*, s. 31; „wpaść w szat albo umrzeć, ale zamiast tego jesteś przynębiony” (*You want to go mad or die, but turn morose instead*). Idem, *Fallingrief of Unpleasure* [w:] idem, *Scenes from the Movie „GIANT”*, s. 19; „narastał wielki krzyk, który nigdy się nie wydobył” (*and there grew in my mouth / a great shout which never came*). Ibidem, s. 32. Inne przykłady to: „nieważkość”, „patrzy przeze mnie”, „opróżnienie ze znaczenia”, „miętko-puste kroki w jakich się poruszam”. („weightless”, „looks through me”, „Emptied of meaning”, „the soft-hollowed steps in which I move”) w wierszu „Observer and Observed” [w:] idem, *Scene from the Movie „GIANT”*, s. 33.

<sup>37</sup> „(...) dissolve, fade to black”, idem, *Fallingrief of Unpleasure*. Ibidem, s. 19.

<sup>38</sup> „To live, must I learn how to die?” idem, *Fight Scene: Final Frames*. Ibidem, s. 28.

<sup>39</sup> „When may I learn strongly to act ...? Can two fighters / Bring out a third?”, ibidem, s. 27–28.

widza. Powstała poezja, którą Ann Marie Stock określa jako „*cine-poetry* [kino-poezję]”, opowiadająca film i przejmująca cechy filmu<sup>40</sup>. Już pierwszy kino-wiersz opisuje fragmenty centralnej sceny, operuje kadrem, sygnalizuje nasycenie światła, koloru, dźwięki. Kadry pamięci „jak w starym kinie” pokazują sekwencje oryginalnego obrazu, jak również ujęcia młodego Tino, który nie jest już podmiotem, ale przejmuje cechy filmu i staje się przezroczystym hologramem, grą cieni: „migocący / bezbronnie lekki [*light*], swojski, niepomysłany”<sup>41</sup>, „uwięziony w świetle [*light*] jak martwa fotografia”<sup>42</sup>.

Całość zbioru stanowi zapis procesu przechodzenia od symbolicznej śmierci ku triumfowi „momentu bycia człowiekiem / (gdy opowiadający staje się swoją własną opowieścią)”<sup>43</sup>, czyli kiedy dochodzi w *procesie mówienia* prawdy do zjednoczenia podmiotu z jego historią/historiami<sup>44</sup>. To proces stopniowy, zależny od motywacji etycznej, polegający na poszukiwaniu własnego głosu i innowacyjnych środków wyrazu, przepisywaniu scen czy dopowiadaniu hipotetycznych życiorysów postaci (upodmiotowienie Innego). Ostateczna tożsamość to nie esencja, jak pisze w finalnym *The Telling*, ale „akt”, a dokładniej – proces opowiadania. Poeta nazywa teraz życie „ja powtarzalnym”<sup>45</sup>, tworzonym tu i teraz, ale czerpiącym z „popiołów pamięci”<sup>46</sup>. Villanueva wyraża to po hiszpańsku: „*la vida que no olvida, (...) la vida revivida, vida sacada de cada clamor*”<sup>47</sup>. Warto odnotować, że język hiszpański użyty jest w tomiku tylko raz, właśnie w ostatnim wierszu. Pojawia się tam w podwójnej funkcji, literalnie i jako fundament syntaktyczny zdań angielskich<sup>48</sup>. Oznacza to różnicującą dojrzałość poety, który z jednej strony tworzy bezpośrednio dostrzegalną kontrreprezentację afirmującą interkulturową i intersubiektywną tożsamość podmiotu, a z drugiej – strategicznie przenika do fundamentów dominującego dyskursu, by tam oddziaływać na podświadomość odbiorcy nie bezpośrednio, ale za pośrednictwem *punctum*. Słowem – jest to symboliczne i praktyczne wyrównanie

<sup>40</sup> Stock wymienia takie techniki, jak kadrowanie, obrazowanie, zbliżenia, *flashback*, montaż, asynchroniczny dźwięk, jako bezpośrednio zaczerpnięte z języka filmu. Zob.: A. M. Stock. *Talking Back, Looking Ahead: The Revisionist Cine-Poetry of Tino Villanueva*, „Bilingual Review/Revista Bilingüe”, Vol. XXIII, Nmb. 3, September-December 1998, s. 17

<sup>41</sup> „I am a thin, flickering, / Helpless light, local-looking unthought of”, T. Villanueva, *Scene from the Movie GIANT*, s. 2.

<sup>42</sup> „I ... who am caught / in this light like a still photograph”, idem, *Fight Scene: Final Frames*, s. 27.

<sup>43</sup> „(...) moment of being human / (when the teller is the tale being told)”, idem, *The Telling*, ibidem, s. 42.

<sup>44</sup> „(...) what I know and runs through the / body, like unction, is anxious truth in me [to co wiem i to co przepływa przez / ciało, jak balsam, jest dla mnie niespokojną prawdą]”, ibidem, s. 42.

<sup>45</sup> „(...) the act”, „repetitious self”, ibidem, s. 42. Podkr. – G.W.

<sup>46</sup> „(...) the ash of memory”, ibidem, s. 42.

<sup>47</sup> „(...) życie, które nie zapomina ... życie przeżywane na nowo, życie ocalone z każdej zawieruchy”, ibidem, s. 42.

<sup>48</sup> Stock pisze: „In ‘I am cast in time forward, wherethrough runs / the present’ (por donde corre el presente), the use of ‘wherethrough’ and the inversion of subject (‘present’) and verb (‘runs’) underline the pervasiveness of the present. The delayed mention of the subject, a feature common in Spanish, heightens the impact in these verses: ‘I fix it in my mind / that what I know and runs through the / body, like unction, is anxious truth in me: / truth.’ The Spanish-language convention of placing the adjective after the noun as in ‘light triumphant,’ a phrase reminiscent of a hymn of praise, contributes to the exultant climax to which the poems build. Spanish and English are not merely juxtaposed one with the other in the poems; rather, they are inextricably linked in a hybrid language capable of transforming experience into identity”. A.M. Stock, op. cit., s. 18–19.

rachunków z filmem. Ostatnią zwrotkę tomiku kończy apostrofa: „O vida vivida y por venir [O, życie przeżyte i to, co nadejdzie]”. Aliteracja brzmi rytmicznie jak dzwon. Jej typograficzny klin kruszy (mono)kulturę. Głoska „v” głosi zwycięstwo.

Tomik Villanuevy uaoacza aspekty intymnych procesów międzykulturowych w spotkaniu podmiotu z dyskursem i reprezentacją. Bada relacje między dziełem operującym w ramach dominującej (mono)kultury a odbiorcą uczestniczącym empirycznie w tej kulturze, ale wykluczonym z jej przywilejów. Jak precyzyjnie opisać strategie dostępne podmiotowi uczynionemu Innym dyskursu? Aby odpowiedzieć na to ważne dla zagadnienia interkulturowości pytanie, musimy najpierw zbadać, czym jest podmiot.

## Podmiot Pêcheux

Marksistowski językoznawca i filozof Michel Pêcheux za punkt wyjścia swojej teorii podmiotowości przyjmuje teorię „Ideologicznych Aparatów Państwa” (IAP) Louisa Althussera. Zdaniem Althussera w odróżnieniu od powszechnego założenia, że podmiot jest niezbywalną esencją, nasza podmiotowość i nasze przekonanie o jej „oczywistym” istnieniu stanowi *produkt praktyk społecznych* opartych na aparacie represji i aparacie ideologicznym. To właśnie praktyki różnych IAP (rodzina, szkoła, religia, media) powołują do życia podmiotowość „zawsze już”<sup>49</sup> świadomą swojej roli w społeczeństwie, sformatowaną na jego podobieństwo w celu skutecznego reprodukowania relacji produkcji. Ponieważ ideologia jest, jak tłumaczy Althusser, „wyobrażoną relacją pomiędzy jednostkami a ich prawdziwymi warunkami egzystencji”<sup>50</sup>, podmiot nie dostrzega faktu bycia „podstawowym ideologicznym efektem”<sup>51</sup> procesów „interpelacji” ideologicznej<sup>52</sup> w interakcjach z instytucjami społeczno-politycznymi. To te interakcje „wzywają” nas do podmiotowości, podobnie jak okrzyk policjanta: „Hej, ty tam!”, w słynnym przykładzie Althussera, zatrzymuje nas w pół kroku<sup>53</sup>.

W *Language, Semantics and Ideology* (1982 [1975]) Pêcheux proponuje, by uznać same praktyki dyskursywne<sup>54</sup> za najgłębszą warstwę IAP, ponieważ to w nich zawarte są struktury odpowiedzialne za formę podmiotowości. To dzięki strukturom i formom dyskursu dochodzi do ideologicznej interpelacji i mobilizowania (rekrutowania) jednostek

---

<sup>49</sup> „(...) always-already”.

<sup>50</sup> „(...) the practical ideologies in which is ‘represented the imaginary relation of individuals to their real conditions of existence’ (Althusser 1971b, s. 152)” [cyt. za:] M. Pêcheux, op. cit., s. 147.

<sup>51</sup> „(...) the elementary ideological effect”, Louis Althusser, [cyt. za:] ibidem, s. 16.

<sup>52</sup> „The individual is interpellated as a (free) subject in order that he shall submit freely to the commandments of the Subject, i.e., in order that he shall (freely) accept his subjection (Althusser 1971 b, P: 169)”, [cyt. za:] ibidem, s. 92.

<sup>53</sup> „Hey, you there!” L. Althusser. *Lenin and Philosophy and Other Essays*, tłum. B. Brewster, New York and London, 1971, s. 174

<sup>54</sup> Pêcheux tłumaczy, że praktyki dyskursywne są „wpisane w sprzeczny-nierówny-zdeterminowany zbiór formacji dyskursywnych charakteryzujących moment ideologiczny w danych warunkach historycznych” [„inscribed in the contradictory-uneven-overdetermined complex of the discursive formations which characterise the ideological instance in given historical conditions”. M. Pêcheux, op. cit., s. 155.

do podmiotowości<sup>55</sup>. Podmiot konstytuuje się „w sieci znaczących [signifiers] (...), zostaje »złapany« w tę sieć – rzeczowników, nazw własnych, »zmiennych« efektów, konstrukcji składniowych, i tym podobnych”<sup>56</sup>. Pêcheux tłumaczy: „Jednostki są »interpelowane« jako podmioty mówiące (jako podmioty własnego dyskursu) poprzez formacje dyskursywne, które reprezentują »w języku« formacje ideologiczne im odpowiadające”<sup>57</sup>. To formacje dyskursywne nadają powstającym w nich słowom sens, produkują podmiot i to, co może on dostrzec<sup>58</sup>. Formacje dyskursywne powiązane są z innymi w ramach sieci zwanej przez Pêcheux „interdyskursem”<sup>59</sup>. Interdyskurs, wchodząc w relacje z równoległym mu kompleksem formacji ideologicznych, decyduje o dominującej roli form przekazujących podmiotowość<sup>60</sup>.

Interpelacja jednostki jako podmiotu polega na równoczesnych procesach produkcji „oczywistego dla podmiotu” sensu oraz produkcji podmiotu jako „przyczyny własnego istnienia”<sup>61</sup>. Według Pêcheux nasze otoczenie przed-podmiotowe to przed-znaczeniowy chaos rozproszonych reprezentacji. Zanurzona w nim jednostka organizuje ją, interpretuje, w skrócie – nadaje jej sensy, stając się w ten sposób podmiotem (swojego dyskursu)<sup>62</sup>. Choć sensy takie są *de facto* wynikiem „procesu (reprezentacji) wewnątrz nie-podmiotu”<sup>63</sup>, to pozostają one dla nas „oczywiste”, gdyż z powodu „przezroczystości”<sup>64</sup> języka (Althusser) i tego, że każda formacja dyskursywna „ukrywa swoją zależność”<sup>65</sup>

<sup>55</sup> Ponieważ „nie istnieje żadna praktyka bez podmiotu (w szczególności, żadna praktyka dyskursywna bez podmiotu)” [„there is no practice without a subject (and, in particular, no discursive practice without a subject)”], ibidem, s. 155.

<sup>56</sup> „(...) constituted by the network of signifiers, ... the subject is ‘caught’ in this network-‘common nouns’ and ‘proper names’, ‘shifting’ effects, syntactic constructions, etc.”, ibidem, s. 108.

<sup>57</sup> „(...) individuals are ‘interpellated’ as speaking subjects (as subjects of *their* discourse) by the discursive formations which represent ‘in language’ the ideological formations that correspond to them”, ibidem, s. 156.

<sup>58</sup> „(...) produce the subject and simultaneously *along with him* what he is given to see, understand, do, fear and hope, etc.” ibidem, s. 112–113. W złożonym modelu Pêcheux’a „formacja dyskursywna” to ta sfera, która w ramach „danej formacji ideologicznej, to znaczy, z danej pozycji i w danych okolicznościach ... determinuje ‘co może i powinno być powiedziane’” [„discursive formation that which in a given ideological formation, i.e., from a given position in a given conjuncture determined by the state of the class struggle, determines ‘what can and should be said’”], ibidem, s. 111.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 113. Podkr. – G.W.

<sup>60</sup> „(...) discursive formation which conveys the subject-form is the dominant *discursive* formation”, ibidem, s. 115.

<sup>61</sup> „The main thesis is that the interpellation of the individual as the subject of his discourse is achieved by an identification of the subject with the discursive formation which dominates him, an identification in which, simultaneously, meaning is produced as evident for the subject and the subject is ‘produced as cause of himself’”, ibidem, s. 187. Podkr. – G.W.

<sup>62</sup> „(...) it is in the non-sense of representations which ‘are there for nobody’ that a place is marked out for the subject who takes up a position in relation to them, accepting them, rejecting them, casting doubt on them, etc.”, ibidem, s. 188. Jak tłumaczy Pêcheux: „‘podmiotowość’ produkowana jest w ‘nie-podmiotowości’ tworzonej przez zespół reprezentacji ‘pozbawionych sensu’ a produkcji tej towarzyszy właśnie przypisanie sensu reprezentacjom” [„In short, ‘subjecthood’ is produced in the ‘non-subjecthood’ constituted by a heap of representations ‘devoid of meaning’, and this production is accompanied precisely by an imposition of meaning on representations”], ibidem, s. 188.

<sup>63</sup> „process (of representation) inside the non-subject constituted by the network of signifiers”, ibidem, s. 108.

<sup>64</sup> L. Althusser, op. cit, s. 16.

<sup>65</sup> „Every discursive formation, by the transparency of the meaning constituted in it, conceals its dependence on the ‘complex whole in dominance’ of discursive formations” M. Pêcheux, op. cit., s. 113.

od interdyskursu i formacji ideologicznych, uciekając się między innymi do „metafizycznych fantazji”, podmiotowi łatwo przychodzi uznać siebie za „powód własnego istnienia w rozumieniu Spinozy”<sup>66</sup> i nie dostrzegać formy autonomiczności jako ubezwłasnowolnienia<sup>67</sup>.

Do udanej, w rozumieniu ideologii, interpelacji jednostki jako podmiotu swojego dyskursu dochodzi wtedy, gdy podmiot utożsamia się „z dominującą nad nim formacją dyskursywną”<sup>68</sup>. Utożsamienie takie polega, wyjaśnia Pêcheux, czerpiąc z propozycji Paula Henry’ego, na rozdzieleniu podmiotu dyskursu na „podmiot enuncjacji” i „Podmiot uniwersalny”<sup>69</sup>. Podmiot enuncjacji to aktywny „mówca”, świadomy swojego sprawstwa, biorący odpowiedzialność za sensy. Domeną tego podmiotu jest sfera „artykulacji” lub podtrzymywania<sup>70</sup> procesu dyskursu. To w sferze artykulacji, determinowanej przez interdyskurs, dominującą formę podmiotową<sup>71</sup> oraz linearyzację (syntagmatyzację) w kontinuum tego, co Pêcheux nazywa „intradyskursem”<sup>72</sup>, dyskurs wprowadzany jest w życie, a podmiot „konstruuje się w relacji do sensu”<sup>73</sup>. Myśląc o wierszach Villanuevy, powiedzielibyśmy, że to podmiot enuncjacji decyduje o tonie poezji, doborze formy, przebiegu narracji, obrazowaniu i tak dalej.

Z drugiej strony Pêcheux mówi o interpelacji jednostek jako podmiotów (w tym w szczególności podmiotów wobec prawa), która odbywa się w imię identyfikacji z „uniwersalnym Podmiotem Ideologii”<sup>74</sup> lub z tym, co nazywa „prekonstruowanym” – „tym »zawsze-już« ideologicznej interpelacji, które narzuca rzeczywistość: i jej »znaczenie« w formie uniwersalności”<sup>75</sup>. Rolą Podmiotu jest „»przypominanie się« podmiotom”, aby determinować ich zachowania, i w tym sensie „uniwersalny Podmiot Ideologii reprezentuje dla podmiotów »determinującą ich przyczynę«, i przedstawia im tę przyczynę

---

<sup>66</sup> „(...) such that he results as ‚cause of himself’, in Spinoza’s sense of the phrase”, ibidem, s. 108.

<sup>67</sup> „(...) *metaphysical fantasies*”, ibidem, s. 108.

<sup>68</sup> „(...) an identification of the subject with the discursive formation which dominates him”, ibidem, s. 187.

<sup>69</sup> „(...) interpellation necessarily presupposes a *reduplication* constitutive of the subject of discourse, such that one of the terms represents the ‘speaker’ or what it is now customary to call the ‘subject of enunciation’ in so far as he is ‘supposed to take responsibility for the contents posed’ -i.e., the subject who ‘takes up a position’ in full awareness of the consequences, complete responsibility, total freedom, etc.-and the other term represents ‘the so-called universal subject ...’ (P. Henry 1974, s. 37)”, ibidem, s. 156.

<sup>70</sup> Pêcheux nazywa tę sferę również „efektem-poprzecznym [*transverse-effect*]”, ibidem, s. 156.

<sup>71</sup> „represents in interdiscourse what determines the domination of the subject-form”, ibidem, s. 156.

<sup>72</sup> Pêcheux nazywa intradyskurs „zestawem zjawisk odnoszących się do siebie nawzajem, które zapewniają ... nić dyskursu’ jako dyskursu podmiotu” [„the set of ‚co- reference’ phenomena that secure what can be called the ‚thread of the discourse’ as discourse of a subject”] ibidem, s. 116. Pêcheux nazywa intradyskurs także „operacją dyskursu wobec samego siebie”. W dłuższej definicji: „the linearisation (or syntagmatisation) of the transverse-discourse in the axis of what I shall call by the name intradiscourse, i.e., the *operation of discourse with respect to itself* (what I am saying now, in relation to what I have said before and what I shall say afterwards ...)”, ibidem, s. 116. Podkr. – G. W.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 156.

<sup>74</sup> „(...) universal Subject of Ideology”, ibidem, s. 197.

<sup>75</sup> „(...) preconstructed (the ‚always-already’ there of the ideological interpellation that supplies-imposes ‚reality’ and its ‚meaning’ in the form of universality”, ibidem, s. 156.

w bezbrzeżnej sferze formy podmiotu<sup>76</sup>. Takim „przypominającym się” Podmiotem Ideologii jest dla Villanuevy zarówno rasizm i prawo własności Sierżanta, jak i kodeks honorowy Bicka. Jest to też rzeczywistość relacji ekonomiczno-społecznych oraz sfera odpowiadająca stanowisku poznawczemu poety – najbardziej ogólnie: sfera jego kulturowych i osobistych determinacji.

Jeżeli powołanie do życia formy podmiotowości polega na rozdwojeniu jej samej, to o samej formie podmiotowości możemy mówić jako o *relacji podwojenia pomiędzy podmiotem a Podmiotem*<sup>77</sup>. Pêcheux analizuje trzy typy takiej relacji.

Pierwsza to ta, kiedy tak zwane dobre podmioty ślepo poddają się interpelacji i identyfikują z dominującą formacją. Dochodzi wtedy do nałożenia się na siebie<sup>78</sup> podmiotu z Podmiotem uniwersalnym i obalenia czynnika reprezentacji (grającego kluczową rolę w interpelacji ideologicznej)<sup>79</sup>. Ponieważ forma podmiotowa realizuje się w autonomiczności, identyfikacja taka zależy od tego, czy „elementy interdyskursu (...), które stanowią w dyskursie podmiotu ślady tego, co go determinuje [reprezentacji], zostaną wpisane na nowo w dyskurs samego podmiotu”<sup>80</sup>. Jest to możliwe, ponieważ forma podmiotowości, dzięki operacji „włączenia-ukrycia elementów interdyskursu” jako wewnętrznego intradyskursu<sup>81</sup>, polega na „zapominaniu” determinacji<sup>82</sup>. Włączenie-ukrycie umożliwia

---

<sup>76</sup> „(...) the interpellation of individuals as subjects (and especially as subjects in law) takes place in the name of the universal Subject of Ideology: the Subject ‚recalls itself’ to the subjects, as I have said, and causes them to be what they are, to act as they act and in particular to speak as they speak). In other words, the universal Subject of Ideology represents to the subjects ‚the cause that determines them’, and it represents this cause to them in the boundless sphere of the subject-form”, *ibidem*, s. 197. Podkr. – G.W.

<sup>77</sup> „(...) the subject-form as relationship of reduplication between ‚subject of enunciation’ and ‚universal subject’”, *ibidem*, s. 156.

<sup>78</sup> Pêcheux nazywa to „superimpozycją” [„superimposition”] albo „pokryciem” [„covering”]. *Ibidem*, s. 156.

<sup>79</sup> „(...) a relationship of identification ... tends to abolish the link of representation dividing representatives from those represented”, *ibidem*, s. 170.

<sup>80</sup> „(...) this identification, which founds the (imaginary) unity of the subject, depends on the fact that the elements of interdiscourse (in their double form, described above as ‚preconstructed’ and ‚sustaining process’) that constitute, in the subject’s discourse, the traces of what determines him, are re-inscribed in the discourse of the subject himself”, *ibidem*, s. 114.

<sup>81</sup> „(...) realising the incorporation-concealment of the elements of interdiscourse” *ibidem*, s. 118. Pêcheux dodaje, że forma podmiotowości jest mechanizmem, który „absorbuje-zapomina interdyskurs w intradyskursie, tj., symuluje interdyskurs w intradyskursie tak, że interdyskurs wydaje się być czystym ‚już-wypowiedzianym’ intradyskursu, w którym jest artykułowany przez ‚ko-referencję” [„the subject-form ... tends to absorb-forget interdiscourse in intradiscourse, i.e., it simulates interdiscourse in intradiscourse, such that interdiscourse appears to be the pure ‚already-said’ of intradiscourse, in which it is articulated by ‚coreference”]. *Ibidem*, s. 117. To forma podmiotowa nadaje skutkom reprezentacji rzeczywistości dla podmiotu status esencji rzeczywistości [„the subject form, by which what is an effect of the real represented for a subject is given as the essence of the real”], *ibidem*, s. 114. Biorąc to pod uwagę, możemy powiedzieć za Pêcheux’em, że intradyskurs („nic dyskursu”) podmiotu jest „ściśle efektem poddania działaniu interdyskursu, ‚wnętrzem” w całości zdeterminowanym z ‚zewnątrz” [„intradiscourse, as the ‚thread of the discourse’ of the subject, is strictly an effect of interdiscourse on itself, an ‚interiority’ wholly determined as such ‚from the exterior”], *ibidem*, s. 117.

<sup>82</sup> „(...) constituted by his ‚forgetting’ of what determines him”, *ibidem*, s. 114.

podmiotowi spontaniczne odzwierciedlenie Podmiotu<sup>83</sup>, sensy stają się „oczywiste”, podmiot zaś staje się powodem własnego istnienia<sup>84</sup>.

Drugi typ relacji to kontrydentyfikacja albo „odwrócenie-odrzućenie”<sup>85</sup> przez podmiot enuncjacji formacji dyskursywnej i uniwersalnego Podmiotu Ideologii. To „dyskurs »złego podmiotu«, który »zwraca się przeciwko«, odseparowuje przez »zdystansowanie, wątpliwość, analizę, wyzwanie, bunt» i tak dalej, od tego, co »„uniwersalny Podmiot» »daje mu do myślenia«<sup>86</sup>. Proces kontrydentyfikacji polega na produkowaniu „form dyskursu-przeciwko (na przykład *kontr-dyskursu*)”<sup>87</sup>. Dyskurs taki jest więc symetrycznym przeciwieństwem pierwszej modalności – przebiega on dalej w formie podmiotowej, interdyskurs kształtuje (kontr)identyfikację podmiotu z formacją dyskursywną, która tłumaczy jego istnienie jako „oczywiste”<sup>88</sup>. Pêcheux ujmując to podobieństwo, mówiąc o „walce przeciwko ideologicznej oczywistości na terenie tej oczywistości, oczywistości ze znakiem ujemnym, odwróconej na własnym terenie”<sup>89</sup>. José Esteban Muñoz ostrzega, że takie przeciwstawienia mogą prowadzić do „kontrdeterminacji”<sup>90</sup> i w konsekwencji, do reifikacji dyskursu<sup>91</sup>. Pêcheux, za Henrym, taką biegunowość stanowisk określa mianem „okultacji-odrzućenia”<sup>92</sup>.

Według Henry’ego te dwa skrajne stanowiska realizują ideologię klas rządzących w kapitalistycznej strukturze społecznej<sup>93</sup>, podczas gdy cechą „ideologii proletariatu” jest zdolność „integrowania” poprzez „reprodukowanie pewnych efektów sygnifikacji”<sup>94</sup>. Odnosząc to do Giganta i poezji, możemy powiedzieć, że to właśnie okultacja i odrzućenie

<sup>83</sup> „(...) this superimposition characterises the discourse of the ‚good subject’ who spontaneously reflects the Subject (in other words: interdiscourse determines the discursive formation with which the subject identifies in his discourse, and the subject suffers this determination blindly, i.e., he realises its effects ‚in complete freedom’”, *ibidem*, s. 157.

<sup>84</sup> „(...) the discursive formation which dominates him, an identification in which, simultaneously, meaning is produced as evident for the subject and the subject is ‚produced as cause of himself’”, *ibidem*, s. 187.

<sup>85</sup> „(...) reversal-rejection”, *ibidem*, s. 165.

<sup>86</sup> „The second modality characterises the discourse of the ‚bad subject’, in which the subject of enunciation ‚turns against’ the universal subject by ‚taking up a position’ which now consists of a separation (distantiation, doubt, interrogation, challenge, revolt ...) with respect to what the ‚universal Subject’ ‚gives him to think’”, *ibidem*, s. 157.

<sup>87</sup> „In short, the subject, a ‚bad subject’, a ‚trouble-maker’, counteridentifies with the discursive formation imposed on him by ‚interdiscourse’ as external determination of his subjective interiority, which produces the philosophical and political forms of the *discourse-against* (i.e., *counter-discourse* ...”, *ibidem*, s. 157.

<sup>88</sup> „(...) interdiscourse continues to determine the subject’s identification or counter-identification with a discursive formation in which he is supplied with the evidentness of meaning, whether he accepts it or rejects it”, *ibidem*, s. 158.

<sup>89</sup> „(...) a struggle against ideological evidentness on the terrain of that evidentness, an evidentness with a negative sign, reversed in its own terrain”, *ibidem*, s. 157.

<sup>90</sup> Kontrdeterminacja [‘counterdetermination’] „legitymizuje dominującą ideologię poprzez wzmacnianie jej dominacji przez kontrolowaną symetrię” [validates the dominant ideology by reinforcing its dominance through the controlled symmetry], J.E. Muñoz, *op. cit.*, s. 11.

<sup>91</sup> Muñoz mówi, że „Kontrydentyfikacja ... poprzez bardzo zrutyinizowane działania związane z odrzućeniem dominującej kultury, podtrzymując ten sam dyskurs” [„Counteridentification ... through the very routinized workings of its denouncement of dominant discourse, reinstates the same discourse”], *ibidem*, s. 97.

<sup>92</sup> „*occultation-rejection*”, *ibidem*, s. 158.

<sup>93</sup> P. Henry cyt. za: M. Pêcheux, *op. cit.*, s. 158.

<sup>94</sup> „(...) the knowledges which they integrate by the reproduction of certain signification effects”, *ibidem*, s. 158.

motywują uczestników bójki. To, czego Sierżant broni (prześciana/okultuje) w imię prawa segregacji, Bick odrzuca w imię prawa honoru. Obaj są przekonani o swoich racjach. Poezja Villanuevy, reprodukująca i integrująca efekty sygnifikacji filmu, powinna zatem odpowiadać cechom „ideologii proletariatu”: „»trzeciej modalności« podmiotu i dyskursu” albo „dyzidentyfikacji”<sup>95</sup>.

## Dyzidentyfikacja

Pêcheux definiuje dyzidentyfikację jako praktykę opartą na transformacjach „w i na samej formie podmiotowości, w tym w szczególności na formie podmiotowej dyskursu”<sup>96</sup>. Integruje ona efekty oddziaływania dyskursu i ideologii na podmiot w taki sposób, aby, jak pisze Pêcheux, „zając pozycję nie-podmiotową”<sup>97</sup>. Jednocześnie służy poszukiwaniu „nowych identyfikacji, w których interpelacja odbywa się od tyłu, to jest w odniesieniu do nie-podmiotów, takich jak Historia, masy, klasa robotnicza i jej organizacje”<sup>98</sup>. Efekt procesu nie polega na obaleniu podmiotu, lecz na zerwaniu ze spontanicznym mechanizmem formy podmiotowej i jej jednoznacznością<sup>99</sup>. Dyzidentyfikacja odbywa się z jednej strony poprzez „subiektywny proces przywłaszczania” (integracji) dominujących ideologii i formacji dyskursywnych, z drugiej zaś polega na subiektywnej identyfikacji z tym, co Pêcheux nazywa „historycznymi narzędziami eksperymentów-transformacji”<sup>100</sup> lub „organizacjami politycznymi »nowego typu«”<sup>101</sup>. W procesie dyzidentyfikacji „wieczna” ideologia nie znika jako proces interpelacji jednostek. Raczej „działa jakby od tyłu, to znaczy na i przeciw sobie, poprzez »obalenie-zmianę« zbioru formacji ideologicznych”<sup>102</sup> i dyskursywnych, i ich „subiektywną transformację poprzez alokację celów, reprezentację i sens”<sup>103</sup>, zmieniając ich stabilne konfiguracje. Ponieważ to konfiguracja formacji dyskursywnych decyduje o sensach, jakimi wypowiedź się odbija<sup>104</sup>,

<sup>95</sup> „(...) ‘third modality’ of the subject and discourse”, „disidentification”, M. Pêcheux, op. cit., s. 158. Podkr. – G.W.

<sup>96</sup> „(...) subjective appropriation in and on the subject-form”, ibidem, s. 194; „a work in and on the subject-form, and in particular in and on the subject-form of discourse”, ibidem, s. 195. Podkr. – G.W.

<sup>97</sup> „(...) ‘third modality’ of the subject and discourse, one paradoxically characterised by the fact that it integrates the effects of the sciences and of proletarian political practice on the subject-form, effects which take the form of a disidentification, i.e., of the taking up of a non-subjective position”, ibidem, s. 158.

<sup>98</sup> „(...) an integral part of proletarian political practice, develops paradoxically through new identifications in which interpellation operates in reverse, i.e., with reference to ‘non-subjects’ such as History, the masses, the working class and its organisations”, ibidem, s. 195–196. Podkr. – G.W.

<sup>99</sup> „(...) proletarian political practice breaks with the spontaneous operation of the subject-form, in so far as the empirico-subjective forms of political practice become the raw material for a transformation”, ibidem, s. 195.

<sup>100</sup> „(...) historical devices of experimentation-transformation”, ibidem, s. 158.

<sup>101</sup> „(...) this disidentification effect is paradoxically realised by a subjective process of appropriation of scientific concepts and identification with the political organisations, of a new type”, ibidem, s. 159.

<sup>102</sup> „Ideology-‘eternal’ as a category, i.e., as the process of interpellation of individuals as subjects-does not disappear, but operates as it were in reverse, i.e., on and against itself, through the ‘overthrow-rearrangement’ of the complex of ideological formations (and of the discursive formations which are imbricated with them)”, ibidem, s. 159.

<sup>103</sup> „(...) the subjective appropriation of proletarian politics paradoxically implies, as we have seen, a disidentification, linked to a subjective transformation in imputation, representation and meaning”, ibidem, s. 170.

<sup>104</sup> „(...) the configuration of the discursive formations in which a given subjectivity is inscribed ... will determine the ‘meaning’ that that utterance will find, along with the necessary or contingent, disjunct or integrated character”, ibidem, s. 163.



Pêcheux nazywa takie przesunięcia dyskursu (gdą kategorie ulegają odwróceniu, poszerzeniu, zawężeniu, obaleniu, marginalizacji i tak dalej) „produkcją efektu dyzidentyfikacji”<sup>105</sup>. Dyzidentyfikacja polega na „zniszczeniu pewnych ‘oczywistych’ prawd (...), a także skonstruowaniu pewnych porównań, odbudowaniu relacji ukrytych w pewnych przeciwieństwach”<sup>106</sup>, jak Ja/Inny, Kultura/Interkultura i tak dalej. Jest dyskursywną modalnością umożliwiającą zarysowanie linii podziału i zązębień pomiędzy efektami identyfikacji i kontridentyfikacji”<sup>107</sup>. Jeżeli formy polityczne, które manifestują się w scenie *U Sierżanta*, to konserwatyzm i liberalizm<sup>108</sup>, to dyzidentyfikację możemy sobie wyobrazić jako „zmienną funkcję istniejących formacji ideologicznych”, praktykę operującą pomiędzy i „na nich, aby je zmieniać”<sup>109</sup>. Mówiąc ogólniej, celem dyzidentyfikacji jest wyznaczenie czy zdemaskowanie „linii demarkacyjnej” między „oczywistą” wiedzą a procesami ideologicznego programowania. Praktyki dyzidentyfikacyjne są, jak określa to Pêcheux, „walką wewnątrz ideologicznych aparatów państwa” i jednocześnie „walką przeciw ich strukturom i aktywności”<sup>110</sup>. Operując „od środka”, mają na celu walkę z tym, co Saül Karsz<sup>111</sup> nazywa „burżuazyjnymi mistyfikacjami”<sup>112</sup> IAP poprzez obnażanie „transparentności” protokołów reprezentacji i „oczywistości” sensów.

Oto kilka innych propozycji teoretycznych zbliżonych do modelu dyzidentyfikacji. Teoretyczka dekolonialna Chela Sandoval mówi o „świadomości różnicującej”<sup>113</sup> jako

<sup>105</sup> „(...) this displacement overall producing the *disidentification effect* mentioned above”, *ibidem*, s. 162.

<sup>106</sup> „(...) destroying certain evident truths ... by constructing certain comparisons, by re-establishing the relationships concealed in certain oppositions (for example, the opposition war/peace)”, *ibidem*, s. 166

<sup>107</sup> „(...) a ‘political discourse of a new type’, a discursive modality capable of drawing lines of demarcation with respect to the ideologico-discursive effects of identification and counter-identification”, *ibidem*, s. 166.

<sup>108</sup> Dla Pêcheux burżuazyjne formy polityczne to „metafizyczny realizm i logiczny empiryzm” [„the bourgeois forms of politics [are] ‘combined in alternation’ ... metaphysical realism ... and ... logical empiricism”], *ibidem*, 160. Więcej na ten temat w rozdziale „Metaphysical Realism and Logical Empiricism: Two Forms of the Regressive Exploitation of the Sciences by Idealism”, M. Pêcheux, *op. cit.*, s. 41–51.

<sup>109</sup> „(...) drawing of a line of demarcation between scientific knowledges and processes of ideological inculcation”, „a line which varies as a function of the existing ideological formations and works on them to transform them”, *ibidem*, s. 161.

<sup>110</sup> „(...) proletarian struggle inside the ideo-logical state apparatuses is at the same time also a struggle against their structure and their operation”, *ibidem*, s. 170.

<sup>111</sup> S. Karsz, *Théorie et politique: Louis Althusser, avec quatre textes inédits de Louis Althusser*, Paris 1974.

<sup>112</sup> Karsz pisze, że „działania mistyfikacyjne” mają źródło we „własnej strukturze reprezentacji”, która zawsze działa przez psychologię: „bourgeois ideological state apparatuses always ‘work by psychology’, by reason of their very representative structure”. Pêcheux, *ibidem*, s. 170. Pêcheux wyjaśnia, że mówiąc o strukturze reprezentacji ma na myśli trzy podstawowe „loci”: 1. Audytorium (widz); 2. Scenę (aktorzy); 3. Kulisy. [„1. The auditorium (the crowd, the ‘people’ in the Christian sense, spectators, onlookers, participants, etc.); 2. The stage (the altar, the rostrum, the witness box, the demonstration bench-of the ‘scientist’, the conjurer or the juggler-the blackboard, etc.); 3. The wings (the vestry, the ‘back room’, etc.)”] Pêcheux, *op. cit.*, s. 170. To w relacji pomiędzy tymi symbolicznymi lokalizacjami realizują się „podstawowe efekty ideologiczne identyfikacji-interpelacji podmiotów, alokacja (*imputation*) celów i dystrybucja sensów”. [„... it is in the relationship between these three loci that the elementary ideological effects of identification-interpellation of subjects, imputation of responsibilities and distribution of meanings are realised”] *ibidem*, s. 170. Struktura reprezentacji utrudnia (mystyfikuje) dostrzeżenie związku pomiędzy nie ujawnieniem „intencji, celów i strategii, itp., a obrazem przedstawionym na scenie w formie psychologicznej zgłębień bohaterów” [„It is a signature of this arrangement that it produces and reproduces the separation between the withholding of hidden intentions, goals and strategies, etc., and the appearance which is mounted on the stage, in the form of a psychological ‘depth’ of the characters”], *ibidem*, s. 170.

<sup>113</sup> Na temat „opozycyjnej świadomości różnicującej [*oppositional differential consciousness*]”, zob. Ch. Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis, 2000.

dającej „wyraz nowej pozycji podmiotu, o którą nawoływał Althusser – pozwala ona funkcjonować wewnątrz, ale poza oczekiwaniami dominującej ideologii”<sup>114</sup>. Wróć do tej propozycji w dalszej części eseju. Muñoz w *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), studium dzieł teatralnych kolorowych artystów homoseksualnych, przywołuje inne konteksty. Jednym z nich jest argument Eve Kosofsky Sedgwick, że identyfikować można się zarówno „z” czymś, jak i „przeciw” czemuś oraz że identyfikację komplikują procesy opisane przez psychoanalizę<sup>115</sup>. Identyfikacja zawiera elementy kontridentyfikacji lub tylko częściowych (kontr)identyfikacji z różnymi aspektami życia i świata psychicznego<sup>116</sup>. „Toksyczne” elementy tożsamości (takie jak wstyd) podlegają raczej nie prostemu usunięciu, a metamorfizie czy refiguracji<sup>117</sup>. To właśnie oznacza dyzidentyfikację – nie wyparcie, ale „przepracowywanie” elementów różnicujących.

Innym kontekstem jest określenie dyskursu autorstwa Michela Foucaulta jako „taktyczne wielowartościowego”, którego podmiotu ani celu nie można jasno i z góry określić<sup>118</sup>. Wiedza i władza są zawsze rozproszone i zawsze (re)produkowane/dezartykułowane przez dyskurs w kolejnych kontekstach historycznych. Dyzidentyfikacja w tym sensie przypomina model Foucaulta, że przeczy koncepcji władzy jako stabilnego dyskursu. Dyskurs jest areną produkcji i odrzucenia władzy, a dyzidentyfikacja jako strategia ambiwalentna służy taktycznej nawigacji w strumieniu dyskursu i władzy<sup>119</sup>. Podmiot dyzidentyfikujący to podmiot mobilny, granice ustanawiane przez ideologie przekraczający nie wprost, ale, cytując Rogera Bartę, „»bokiem« (...), uciekając i sprytnie unikając kłopotów”<sup>120</sup>.

**114** „Differential consciousness is the expression of the new subject position called for by Althusser – it permits functioning *within, yet beyond*, the demands of dominant ideology” ibidem, 43. Podkr. – G. W. Sandoval definiuje „świadomość różnicującą” jako siłę „ruchomą ... kinematograficzną; kinetyczny ruch, który manewruje, poetycko przemienia, i orkiestruje jednocześnie żądając alienacji, perwersji i przemienienia zarówno widzów jak i praktyków” [„Its powers can be thought of as mobile ... cinematographic: a kinetic motion that maneuvers, poetically transfigures, and orchestrates while demanding alienation, perversion, and reformation in both spectators and practitioners”], ibidem, s. 43.

**115** Eve Kosofsky Sedgwick podaje: „włóczenie, umniejszenie, intensyfikację, zagrożenie, stratę, zadośćuczynienie i wyparcie” [„intensities of incorporation, diminishment, inflation, threat, loss, reparation, and disavowal”], cyt. za: J.E. Muñoz, op. cit., s. 12.

**116** „Identification, then, as Sedgwick explains, is never a simple project. Identifying with an object, person, lifestyle, history, political ideology, religious orientation, and so on, means also simultaneously and partially counter-identifying, as well as only partially identifying, with different aspects of the social and psychic world”, ibidem, s. 8.

**117** „(...) available for the work of metamorphosis, reframing, refiguration, transfiguration, affective and symbolic loading and deformation; but unavailable for effecting the work of purgation and deontological closure”, ibidem, s. 12.

**118** „Nie wyobrażajmy sobie”, pisze Foucault w *Historii Seksualności*, „że świat dyskursu dzieli się na dyskurs akceptowany i dyskurs odrzucony albo dominujący i zdominowany; uznajmy go za wielość dyskursywnych elementów znajdujących zastosowanie w rozmaitych strategiach. (...) Dyskurs przenosi i produkuje władzę, umacnia ją, lecz także podminowuje, naraża, zmiękcza i sprzyja jej tamowaniu”. M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Warszawa 1995, s. 90–91.

**119** „[K]ontr-dyskursy, jak dyskursy, mogą ulegać fluktuacjom w zależności od ideologicznych celów”, a jak dodaje Muñoz, „politycznie motywowany podmiot musi posiadać umiejętność adaptacji i zmiany tak szybko jak władza zmienia się poprzez dyskurs” [„[C]ounterdiscourses, like discourse, can fluctuate for different ideological ends and a politicized agent must have the ability to adapt and shift as quickly as power does within discourse”], Muñoz, op. cit., s. 19.

**120** „(...) ‘approximate it tangentially’ (as in use per *la tangente*), in the sense that this phrase can have in Spanish of cleverly evading or escaping trouble”. R. Barta „Introduction”. *Warrior for Gringostroika: Essays, Performance Texts, and Poetry*, Guillermo Gomez-Pena, San Francisco, 1993, s. 11.

Taką postawę wymusza na mniejszościach kino komercyjne, które z pewnymi wyjątkami uznać można za monologiczne w takim sensie, w jakim demaskuje je Villanueva, to znaczy identyfikujące (męski, biały, heteroseksualny) podmiot sceny z Podmiotem uprzywilejowanej Ideologii. Inaczej mówiąc, jest to medium monokulturowe, w którym dialog międzykulturowy tradycyjnie odbywa się poprzez uprzedmiotowienie odmienności. Jednocześnie film pozostaje dyskursem „wielowartościowym” i może właśnie dlatego James Baldwin przyznawał się do fascynacji „amerykańską fantazją, uosabianą przez Hollywood, nawet jeśli ją potępiał”<sup>121</sup>. Jako procedura oscylowania na granicy dyzidentyfikacja wykorzystuje potencjał niejednoznaczności na poziomie recepcji, interpretacji i produkcji. W tym sensie jest procedurą hermeneutyczną.

W uzupełnieniu wcześniejszych teorii formowania się podmiotu w relacji do filmu<sup>122</sup> Miriam Hansen, analizując filmy Rudolfa Valentino, dodaje dwa komplikujące proces aspekty: system gwiazd oraz organizację spojrzenia (*gaze*). Obecność gwiazdy na ekranie, pisze Hansen, „zachęca do rozdzielenia rejestrów wzrokowego i narracyjnego [i] komplikuje wyobrażoną samo-identyfikację widza poprzez wymiar ekshibicjonistyczny i zbiorowy”<sup>123</sup>. Analiza reakcji widza, w tym reakcji Villanuevy, musi uwzględnić zatem asynchroniczność „rejestrów” i zmiany w samo-postrzeganiu. Jeśli natomiast filmy Valentino ustanowiły spojrzenie jako podmiot sam w sobie, a dokładniej – jako medium erotyczne i przedmiot fascynacji<sup>124</sup>, to scenę *Giganta* należy zbadać również pod kątem metadiachronicznej reartykulacji polityki spojrzenia – nie spojrzenia transgresji (Valentino, Monroe i tak dalej), ale jego rówieśnika, spojrzenia gwałtu („pochmurne spojrzenie (...) na jej skórze”) z genezą w, na przykład, *The Birth of a Nation*. Hansen komplikuje relację widz – obraz, każe myśleć o procesie odbioru w kategoriach wielowartościowych, interpodmiotowych.

Afroamerykańska teoretyczka rasy, Michele Wallace, wspomina własną fascynację Joan Crawford i Ritą Hayworth – o których zwykła myśleć: „Ona jest taka piękna, wygląda jak Czarna!”<sup>125</sup> – i tłumaczy, że jej zachwyty jest przykładem sposobu, w jaki „czarna widowia kobieca” brata „w posiadanie [to possess]” (w podwójnym znaczeniu „opętania” i „zawłaszczenia”) filmy mainstreamu<sup>126</sup>. To także dyzidentyfikacja w miniaturze.

<sup>121</sup> „(...) fascination with the American fantasy, epitomized by Hollywood, even as he condemned it”. D. Leeming. *James Baldwin: A Biography*. New York 1994, s. 333–334.

<sup>122</sup> Zob. np. Ch. Metz, *The Imaginary Signifier*, „Screen”, summer 1975, 14–76, który proponuje, żeby uznać, że głównymi formami identyfikacji odbiorcy filmu jest: 1. „identyfikacja ze «spojrzeniem» aparatury technicznej (kamery, projektora)”, która daje widzowi „iluzoryczną pełnię” oraz, 2. identyfikacja z osobą (aktorem, postacią). [„Primary cinematic identification with the ‘look’ of the technical apparatus (camera, projector). The spectator ... imagines an illusionary wholeness and mastery”], cyt. za J. E. Muñoz, op. cit., s. 16.

<sup>123</sup> „The star does not only promote dissociation of scopic and narrative registers, but also complicates the imaginary self-identity of the viewing subject with an exhibitionist and collective dimension”, M. Hansen, cyt. za J.E. Muñoz, op. cit., s. 27.

<sup>124</sup> „Filmy Valentino podważają pogląd o spójnej pozycji obserwatora poprzez eksponowanie relacji wzajemności i ambiwalencji spojrzenia ... , spojrzenie które fascynuje ponieważ przekracza społeczne nakazy dotyczące hierarchii podmiot-przedmiot” [„the Valentino films undermine the notion of unified position of scopic mastery by foregrounding the reciprocity and ambivalence of the gaze ... a gaze that fascinates precisely because it transcends the socially imposed subject-object hierarchy of sexual difference”], ibidem, s. 27.

<sup>125</sup> „(...) she is so beautiful, she looks Black” M. Wallace, cyt. za: J.E. Muñoz, ibidem, s. 29.

<sup>126</sup> „(...) films were possessed by Black female viewers”, M. Wallace, cyt. za: ibidem, s. 28.

Jeśli w swym oficjalnym dyskursie filmy te ustanawiały standardy *białego* piękna, to jak tłumaczy Muñoz, dzięki „transformującej sile dyzidentyfikacji” widzów takich jak Wallace<sup>127</sup> były one, „przearanżowane i użyte w służbie historycznie czarnych standardów piękna”<sup>128</sup>. Wallace tłumaczy, że takie „rzucanie czaru” służyło „problematyzacji i poszerzeniu” własnej tożsamości rasowej, a nie jej negacji. „Wejście” w film oferowało tożsamość „multirasową i multietniczną”<sup>129</sup>. „Opętanie/wzięcie w posiadanie” jest zatem jeszcze jedną metaforą na określenie sprawczości odbiorcy i płynności jego/jej tożsamości. Z jednej strony bowiem określa widzów jako „aktywnych widzów-uczestników, którzy mogą rekonstruować zastałe wzory mediów”<sup>130</sup>, a z drugiej – sygnalizuje proces pluralizacji podmiotu, ponieważ jeśli, jak pisał Nietzsche, „kiedy spoglądasz długo w otchłań, ona również patrzy w ciebie”<sup>131</sup>, zawłaszczanie musi być jednocześnie procesem bycia zawłaszczanym.

Wskazane cechy dyzidentyfikacji nietrudno odnaleźć w poezji Villanuevy. To medium „nowego typu”, hybrydyczna kino-poezja mająca swą genezę w „opętaniu” detalem filmu. Poeta poddaje dyskurs filmu i arenę pamięci „subiektywnemu zawłaszczeniu”, integrując ekran i widza, film i świat społeczny, terażniejszość i przeszłość. Doświadczenia „toksyczne” poddaje etycznej refiguracji. Eksploruje poliwartościowość dyskursów. Ekspozuje strukturę reprezentacji. Bada sprawczość procesów, a nie jednostek. Balansując na granicy identyfikacji i kontridentyfikacji (na przykład – za ekranem i przeciw niemu), wskazuje pęknięcia intra/interdyskursu, podmiotu i Podmiotu. Mimo osobistego tonu destabilizuje i pluralizuje podmiotowość: geneza „Ja” nie w esencji, ale w śmierci podmiotu i procesie jego rekonstrukcji; podmiot liryczny usunięty w cień dzięki ekfrazie; ustanawianie nie-podmiotów (światło, ekran) w roli podmiotów. To poezja operująca „w” i „na” dominujących formacjach, a także „przeciw” nim. Najlepszą tego ilustracją jest wspomniany zabieg zbudowania strof „na” hiszpańskiej składni. Infekując DNA języka, autor tworzy „w” nim tajną część podobną do „dzikiej sfery” (Showalter)<sup>132</sup>, która dając

<sup>127</sup> „(...) transformative power of disidentification”, *ibidem*, s. 29.

<sup>128</sup> „White supremacist aesthetics is rearranged and put in the service of historically maligned black beauty standards”, *ibidem*, s. 29.

<sup>129</sup> „There was a way in which these films were possessed by Black female viewers. The process may have been about problematizing and expanding one’s racial identity instead of abandoning it. It seems important here to view spectatorship as ... potentially ... multiracial and multiethnic”, M. Wallace, cyt. za: *ibidem*, s. 29.

<sup>130</sup> „(...) not merely passive subjects who are possessed [or interpellated] by the well-worn paradigms of identification that the classical narrative produces but active participant spectators who can mutate and restructure stale patterns within dominant media”, *ibidem*, s. 29.

<sup>131</sup> „(...) when you look long into an abyss, the abyss also looks into you”. F. Nietzsche. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, tłum. W. Kauffman, New York, 1966, s. 89.

<sup>132</sup> Showalter pisze z perspektywy feministycznej, ale jej rozważania można przenieść na grunt relacji interkulturowych i wielu innych, w których mamy do czynienia z nierówną dystrybucją podmiotowości: „We can think of the ‚wild zone’ of women’s spatially, experientially, or metaphysically. Spatially it stands for an area which is literally no-man’s-land, a place forbidden to men, which corresponds to the zone in X which is off limits to women. Experientially it stands for the aspects of the female life-style which are outside of and unlike those of men; again, there is a corresponding zone of male experience alien to women. But if we think of the wild zone metaphysically, or in terms of consciousness, it has no corresponding male space since all of male consciousness is within the circle of the dominant structure and thus accessible to or structured by language. In this sense, the ‚wild’ is always imaginary; from the male point of view, it may simply be the projection of the unconscious. In terms of cultural anthropology, women know what the male crescent is like, even if they have never seen it, because it becomes the subject of legend (like the wilderness). But men do not know what is in the wild”. E. Showalter. *Feminist Criticism in the Wilderness*, „Critical Inquiry”, Vol. 8, nmb. 2, winter 1981, s. 191–205.

fundament całości, pozostaje niewidoczna, „w” cieniu. Z cienia operuje „wbrew” logice monokultury i podważa paradygmat wszelkiej czystości.

## Dyzidentyfikacje w Teatrze – Monica Palacios

Dwa przykłady z twórczości performerki i dramatopisarki Moniki Palacios niech posłużą za ilustrację dyzidentyfikacji w praktyce innego twórcy Chicano. Mieszkająca w Kalifornii Palacios w twórczości wykorzystuje głównie elementy autobiograficzne<sup>133</sup>. Spektakle to rewiowe monodramaty z towarzyszeniem muzyków, łączące monologi, skecze, fragmenty sztuk, piosenki, pantomimę, wykład, wiec czy konkurs popularności. Dosadny humor, bliski tego, co Bachtin nazywa „niższą warstwą materialnego ciała”<sup>134</sup>, sąsiaduje z sentymentalizmem. *Latin Lezbo Comic* (1991) kończy muzycznym medley<sup>135</sup>:

*„You know, folks, we haven't heard enough about the great word vagina.*

[Śpiewa melodię do „Lullaby of Broadway”]

*C'mon along and listen to*

*My lullaby of Vagina*

*The hit parade and belly-hoo,*

*My lullaby of Vagina*

[Śpiewa następne linijki jak tradycyjną składankę, ale wstawia waginę w każde kluczowe słowo]

*The days of wine and vagina (...)*

*Put your vagina in. Take your vagina out. Put your vagina in and shake it all about (...)*

*I'm gonna wash that vagina right out of my hair (...)*

[Śpiewa następną linijkę do melodii „Lullaby of Broadway”]

*So you've listened to my melody of ooollldddd, vaaa-giiii-naaaahh!*

*Look out old vagina is back!”<sup>136</sup>.*

Bezpośrednie zwroty do publiczności i piosenkowy „miks” ilustrują strategię Palacios, by przemawiać „w” i „na” dominujących formacjach oraz „przeciw” nim. Autorka zaczyna od deklaracji, że „niewystarczająco często słyszymy o wspaniałym słowie wagina”. Czymże innym jest ta konstatacja, jeżeli nie wyrażeniem sądu o kondycji dyskursu, dotyczącego kwestii statusu *tabu* słowa „wagina” i całego zespołu relacji (genderowo-społeczno-symbolicznych) w nim zawartych? Palacios mówi o „wysterylizowanym” dyskursie, gdzie „waginę” wypreparowano z reprezentacji i sensorycznej recepcji („heard”).

Jej performans ma temu stanowi rzeczy zaradzić. Łupem artystki padają piosenki popularne i musicalowe, które uosabiają dominujący dyskurs środka epoki telewizyjnego

<sup>133</sup> Palacios debiutowała w San Francisco w klubach komediowych *stand-up* w 1982 roku. Razem ze swoją ówczesną partnerką Margą Gómez, także performerką i dramatopisarką, były – jako kobiety, Latynoski, lesbijki – pionierkami teatru i komedii na pograniczu identyfikacji. W 1984 roku współzałożyła wraz z Gómez, José Antonio Burciagą, Richardem Montoyą, Ricem Salinasem i Herbertem Siguenzą słynny zespół teatralny *Culture Clash*. Po odejściu w 1987 roku rozpoczęła, podobnie jak Gómez, trwającą do dziś karierę solową.

<sup>134</sup> „(...) material bodily lower statum”, M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, tłum. H. Iswolsky, Bloomington 1984, s. 62.

<sup>135</sup> Tu skrócona. Palacios używa oryginalnych tekstów piosenek, stąd brak tłumaczenia w tekście.

<sup>136</sup> M. Palacios. *Latin Lezbo Comic: A Performance about Happiness, Challenges, and Tacos*. in *Dramatic Arts 155E, Culture Clash Reader*, pod red. C. Morton, Santa Barbara 2004, s. 299–312 i 311–312.

konsumpcjonizmu z jego moralną i heteroseksualną normatywnością. Zawłaszcza ona takie utwory, jak *Lullaby of Broadway* Doris Day, *Days of Wine and Roses* Franka Sinatry, popularną w latach 40. i 50. XX wieku piosenkę *Hokey Pokey czy I'm Gonna Wash that Man Right out of My Head* z musicalu *South Pacific* i wiele innych<sup>137</sup>, i przerabia je, wstawiając w tekst słowo *vagina* „we wszystkich przypadkach”. Dobór materiału – muzyka z lat 50. i 60. oraz dziecięce rymowanki – świadczy o tym, że Palacios sięga do podświadomych pokładów własnej pamięci z wczesnego dzieciństwa, dzięki którym łączy się ze zbiorową pamięcią widzów. Wskazuje utwory jako te, które – jak scena bójki z *Giganta* w przypadku Villanuevy – ją „opętały”. W tym sensie *medley* jest efektem procesu hermeneutycznego odbiorcy, który przerabia utwory i poddaje ten materiał procesowi „opętania zwrotnego”, każe własnej, zawartej w dyskursie („wagina”), aksjologii zainfekować porządek symboliczny oryginałów.

Technika dyzidentyfikacji opiera się tu na jednoczesnym artykułowaniu oryginalnego kontekstu piosenek i jego dyzartykułowaniu. Mówiąc bardziej obrazowo: uśmiechnięte blondynki – twarz Doris Day z finału *Lullaby of Broadway* (1951), namydlona głowa Mitzi Gaynor z *South Pacific* – pozostają z nami, ale są moderowane przez aktorkę, jej mimikę, gesty, głos, brunatne loki. Palacios staje się zarówno przekąźnikiem, jak i międzykulturowym interpretatorem. Służy jako ucieleśniony różnicujący pomost. Zawłaszczając formy dominującego dyskursu, ta drobna Latynoska staje się żywą synekdochą procesów oddolnej interkulturowej penetracji i integracji. Na poziomie samego języka dochodzi do interwencji leksykalnej, która skutkuje integracją konserwatywnej formy z postępowym/obrazoburczym/śmiesznym dyskursem feministycznym. Reinterpretacje służą też jako metakomunikat wskazujący samą artystkę, wyraźnie Inną głównego dyskursu, jako mimowolny przedmiot/odprysk dyskursywno-ideologicznej interpelacji nieróżnej od tej, z którą zmagają się Villanueva.

Muñoz mówi, że dyzidentyfikacja jest procedurą „recyklingu i przemyślenia na nowo zakodowanych sensów”<sup>138</sup>. Doprecyzujemy, że w przypadku *medley* to „przemyślenie na nowo” odbywa się przez „defamiliaryzację”. Keir Elam tłumaczy, że defamiliaryzacja „daje niezwykle prymat i autonomię aspektom przedstawienia w celu ich wyeksponowania”, po czym odsuwa te „aspekty od ich skodyfikowanych funkcji”, kiedy bowiem „teatralna semioza staje się obcą (...), widz zostaje zachęcony do spostrzeżenia środków semiotycznych i stania się świadomym znaku-przekąźnika i jego działania”<sup>139</sup>. Opracowując legendarne przeboje, Palacios eksponuje klasyczne tematy piosenek i rozbija

<sup>137</sup> To tylko mały wycinek, gdyż Palacios śpiewa też m.in.: „I left my vagina in San Francisco (...) Vagina Cathedral (...) The days of wine and vagina (...) I want to hold your vagina (...) I'm a little vagina short and stout. Here is my handle. Here is my spout (...) The shadow of your vagina (...) *La vagina. La vagina. Ya no quiere caminar*”, ibidem, s. 312.

<sup>138</sup> „(...) recycling and rethinking encoded meaning” J.E. Muñoz, op. cit., s. 31.

<sup>139</sup> Elam: „not only granting of unusual prominence or autonomy to aspects of the performance which serves to foreground them, but the distancing of those aspects from their codified functions. When theatrical semiosis is alienated, made „strange” rather than automatic, the spectator is encouraged to take note of the semiotic means, to become aware of the sign-vehicle and its operation” K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York 1980, s. 17–18.

jednocześnie korespondencję pomiędzy melodiami a ich aureolą sensów spoczywającą w zbiorowej podświadomości widzów. Zmieniając wersy, performerka zakłóca „skodyfikowane funkcje” piosenek, „udziwnia” procedury odkodowywania. Widzowie pobudzeni zostają do odnowionej percepcji. Mówiąc inaczej, Palacios tworzy poznawczą pułapkę między „przepisanymi” schematami odbioru piosenek i ich konfundującymi zawłaszzczeniami, nadając im całkiem inny „*queer vibe*”. W pułapce tej oryginały wskazane są jako te, które stały się instrumentem queerowej interpelacji. Dzięki takim rekonfiguracjom dominującej formacji widzowie stają się świadomi semiozy i zostają „wezvani” do działania, do kontynuowania procesu zdeautomatyzowanego poznania. Pojawia się pytanie: a co jeśli te piosenki zostały faktycznie napisane z queerową intencją? Co oznaczałoby to dla mojej, widza, tożsamości? „Co jeśli?” (samo w sobie metafora dyzidentyfikacji) na moment otwiera w teatrze przestrzeń utopii. Performans staje się konkursem przypominania i alternatywnych światów, a idea mistrzowskich „oryginałów” staje się chłonna, pluralistyczna.

Drugi przykład pochodzi z monologu *Describe Your Work* [Opisz swoją pracę]. Artystka zaczyna od bezpośredniej deklaracji suwerenności skierowanej do widzów: „Mówię ci o moim życiu ponieważ / mam wszelkie prawo *tak zrobić*”<sup>140</sup>. Dodaje: „Oznajmiam ci, że moja *vida* jako *queer Latina* / nie jest stereotypowa jak ignorancko wierzyłeś”<sup>141</sup>. Adresatem monologu jest uprzedmiotowiające, normatywne Spojrzenie Giganta (gaze) z zewnątrz; „ignoranckie”, bo motywowane stereotypami i fantazjami; Spojrzenie chłostzące Juanę, zamieniające Tina w niebyt; Spojrzenie „oczywiście” wszechobecne w doświadczeniu epoki filmu i telewizji. Siła ideologicznej interpelacji tego „Oka” motywuje Palacios do działania wbrew jego logice – jak Villanueva chce „mówić” o swojej „*queer Latina vida*”. Jakby buntując się podczas kolejnego castingu w Hollywood, aktorka dodaje, że zdaje sobie sprawę, że jest najwyższym przedmiotem kalkulacji szefów telewizyjnych wpatrzonych w słupki oglądalności. Atakuje: „przestań mi mówić że muszę być bardziej mainstreamowa / ponieważ ludzie z Ameryki środka muszą to skumać”<sup>142</sup>. Czuje się zakładniczką przeciętnych „jabłeczników”, angloamerykańskich mieszkańców centralnych stanów USA i ich wspólników hollywoodzkiego kapitału. To do nich, do masowego Oka Ameryki – białej publicznej wyobraźni dystrybuowanej przez media – przemawia Palacios. Hegemonia tego gaze opiera się na logice *mainstreamu* oraz osiągnięcia sukcesu (*making it*), która redukuje podmioty mniejszościowe do nie-bytów, statystów, światłocieni. To pierwszy adresat furii „wstrętnej” (*abject*) kultury środka.

Drugim jest każdy widz w teatrze. Choć właściwie to pierwszy adresat, bo „ty” wypowiedziane na początku, twarzą w twarz do widza, mobilizuje go do zindywidualizowanej

<sup>140</sup> „I’m telling you about my life because / I have every right to do so” M. Palacios, *Describe Your Work* [w:] *Puro Teatro: A Latina Anthology* pod red. A. Sandoval-Sanchez, N. Saporta Sternbach, Tucson 2000, s. 281–284.

<sup>141</sup> „I’m letting you know that my queer Latina vida / is not stereotypical like you have ignorantly believed”, *ibidem*, s. 284.

<sup>142</sup> „(...) stop telling me I need to be more mainstream / because the people in Middle America won’t get it”, *ibidem*, s. 284.

obecności jak policjant Althussera – natychmiast. Zabieg zindywidualizowania, a potem uabstrakcyjnienia adresata – od „oka” do „Oka” – czyni widzów współnikami bezosobowego Oka. Prywatne życie widza (każdy z nas ogląda telewizję) zostaje przeniesione w proces semiotyczny tu i teraz. Pozycja widza w teatrze (gdy patrzę na aktorkę i nagą scenę) *integruje* się nagle z sytuacją prywatną (gdy bezwolnie uczestniczę w „oczywistych” sensach kultury) i sytuacją z telewizyjnego studia podczas castingu lub nagrania sitcomu (gdy semioza obnaża aparat sceniczny).

„Well get this, apple pie: [Skumaj to, jabłeczniku:]  
I’m sick and tired of you [jestem tobą zmęczona]  
looking right through me [jak patrzysz przez mnie.]  
I’m talking to you too, Raza. [Mówię też do was, Raza]  
Stop being all uptight and homophobic. [Przestańcie być spięci i homofobiczni.]  
We all eat tacos – don’t we? [Wszyscy jemy tacos, czyż nie?]  
(...)  
I’m an AMERICAN with a tortilla aura. [Jestem AMERYKANKĄ z aurą tortilli]  
Can you see it? [Widzisz ją?]  
It’s next to my salsa psyche. [Zaraz obok mojej salsa psyche]  
Can you feel it? [Czujesz to?]  
Hey! [Hey!]  
!Oye! [„Słuchaj!” po hiszpańsku]  
Look for me in print. [Szukaj mnie w prasie]  
Look for me on stage. [Szukaj mnie na scenie]  
Look at me. [Patrz na mnie]  
Look into me. [Spójrz we mnie]  
LOOK! [Patrz!]”<sup>143</sup>.

Efektom działania „Oka” jest jej, jak Villanuevy, *przezroczyście*, fakt, że „jabłecznik” patrzy nie *na* nią, lecz „*przez* nią”. Zaraz potem nawiązuje ambiwalentną relację ze swoją społecznością (Raza): jednocześnie oskarża ją o homofobię i wyciąga do niej rękę, mówiąc „wszyscy jemy tacos”, co kontrastuje z oskarżeniem „jabłecznika”. Polaryzując obie grupy, Palacios ustanawia chwilowy impas pomiędzy tożsamościami sprowadzonymi do esencji. Jest to ruch strategiczny, wejście „w” dyskurs, gdyż sama artystka reprezentuje bardziej skomplikowaną różnicę. Mówiąc o sobie jako o „AMERYKANCE z aurą tortilli” tworzy hybrydyczną figurę Meksykano-Amerykanki. Jednocześnie „aura tortilli”, poprzez to, co Derrida nazywa „łańcuchem znaczących”<sup>144</sup>, nadaje jej rangę wyższego rzędu: „aura” jest blisko „aureoli” i rodzi w drugim planie echo ikony (Matki Boskiej z Guadalupe Królowej Ameryk – patronki indigenizmu i neoindofeminizmu)<sup>145</sup>.

<sup>143</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>144</sup> Zob. na przykład M. Sarup, *Derrida and Deconstruction*, M. Satup. *An Intruductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Athens 1993, s. 32–57.

<sup>145</sup> Zob. na przykład J. Rodriguez, *Guadalupe: The Feminie Face of God* [w:] *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe*, pod red. A. Castillo, New York 1997, s. 25–31.



Ale „salsa psyche” sugeruje, że Palacios wybiera te aspekty swojej kultury, które uległy skomercjalizowaniu, i zderza je celowo ze sferą abstrakcji (aura, psyche), by wywołać szok poznawczy i uwolnić humor. W tygłu znaczących rodzi się interkulturowa/queerowa/hybrydyczna interpodmiotowość nawigująca między tożsamościami: etniczną, etyczną, genderową, kręgów kultury. Powstaje figura przynależności oraz różnicy. Gdy Palacios krzyczy „Hej!”, odnawia kontrolę nad dyskursem, a gdy zmienia język – „iOye!” („stuchaj!” i „hej”) – wprowadza element różnicujący na widowni. Słowa dosłownie wypełniają scenariusz Althussera. „Hej!” mobilizuje publiczność kolektywnie jako uosobienie Oka. „iOye!” indywidualizuje. Spojrzenie Giganta patrzy *przeze* mnie, a „Hej/Oye” służy „rzuceniu czaru”, schwytniu go w sieć, wzięciu w posiadanie, by móc interpelować widzów ku *różnicującemu* ideologicznemu centrum artystki.

Bohaterka także konstytuuje się w procesie przejścia od ogółu do szczegółu. Gdy Palacios mówi, „szukajcie mnie w prasie (...) na scenie”, bohaterka jest ponadindywidualna, uosabia zbiorowy Podmiot lesbijek i Latynosek w mediach. Jednak gdy krzyczy: „Patrz na mnie!”, mówi już bezpośrednio jako ja ze sceny. Proces zatem jej upodmiotowienia przebiega od kolektywizmu do indywidualizacji, pozostawiając podmiot spluralizowany, który teraz skupia na sobie te zbiorowe nici powiązań i ofiarowuje siebie oku/Oku jako przekąznik tych sił. Organizując perspektywę widzów, zmusza ich i Oko, którego są emisariuszami, do zindywidualizowanego zobaczenia *jej i jej świata, świata Moniki Palacios*. Fantazmat przedmiotu fobicznego zostaje uczłowieczony. Abstrakcyjne uogólnienia na temat Latynosek i lesbijek wpadają, jak ryby w oko sieci, jak pociąg do tunelu, w portal namacalnego ciała. Wallace twierdzi, że opętanie zawsze łączy się z oczyszczeniem. Być może o to chodzi: dać się posiąść, zabsorbować, wessać całe spojrzenie aż do wyczerpania, by oczyścić percepcję widzów. „Spójrz we mnie / PATRZ!” to akt ofiarowania się na ołtarzu reprezentacji i radykalny egzorcyzm etyczny na białym Oku i jego niemych współnikach.

Za Muñozem możemy powiedzieć, że w ten sposób „hybrydycznie, rasowo uwarunkowana, dewiacyjnie genderowa”<sup>146</sup> bohaterka staje się częścią reprezentacji. Już nie patrzmy „przez” nią, ale *na* i w nią. Nie jest już anonimowa, zaistniała jako Palacios i jako manifestacja kultury. W takich momentach, pisze Muñoz, „kontrakt reprezentacji zostaje złamany; queerowi i kolorowi wchodzą w pole widzenia i społeczny porządek doznaje wstrząsu”<sup>147</sup>. To znaczy, że publiczności ofiarowuje się dyzidentyfikacyjne kontrwezwanie ku innej świadomości.

Oba przykłady twórczości Palacios pokazują, że sceniczne strategie dyzidentyfikacji służą demokratyzacji i kosmopolityzacji w tym sensie, że motywują widzów do podjęcia działań kontynuujących proces *pomiędzy*.

<sup>146</sup> „(...) hybrid, racially predicated, and deviantly gendered”, J.E. Muñoz, op. cit., s. 6.

<sup>147</sup> „(...) a representational contract is broken; the queer and the colored come into perception and the social order receives a jolt”, *ibidem.*, s. 6.

## Śmierć (zachodniego) podmiotu

Powyższa analiza nie wyczerpuje potencjału interpretacyjnego dyzidentyfikacji w dziełach Villanuevy i Palacios. Nie to było moim celem. Raczej, myśląc o tym, jakiej strategii hermeneutycznej wymagają od nas procesy interkulturowe w czasach kryzysu zaufania do Innego, chciałem przypomnieć model Althussera oraz Pechêux i wskazać dzieła, które egzemplifikują w praktyce strategię „trzeciej modalności podmiotu i dyskursu”. Wydaje mi się, że zrozumienie mechanizmów podmiotowości zachodzących w warunkach nierównych relacji dyskursywno-ideologicznych oraz zobaczenie, w jaki sposób te mechanizmy znajdują zastosowanie w dziełach artystów, uczynią nas sprawniejszymi tłumaczami zawiłości międzykulturowej komunikacji.

Mija połowa ogłoszonej przez Narody Zjednoczone na lata 2013–2022 Międzynarodowej Dekady Zbliżenia Kultur (MDZK)<sup>148</sup>, która wzywa do budowania „nowego humanizmu”<sup>149</sup> poprzez „utrwalanie ideałów pluralistycznej ludzkości”<sup>150</sup>. Rzeczywistość nie pozostawia złudzeń, że wielu z nas pogrzebało ideały MDZK, zanim ta dekada się jeszcze skończyła. Tendencje izolacjonistyczne, ku murom i zasiękom, mają się wyjątkowo dobrze. Ten zwrot ku starym formom (kontr)identyfikacji i odwrót od aspiracji nowego humanizmu ma swe korzenie między innymi w nieuchronności *gringostroiki* związanej nie tylko z migracjami, lecz także, jak się wydaje, z dojrzaniem masy krytycznej tego, co Fredric Jameson zdiagnozował w roku 1984 jako „śmierć podmiotu”: „istniejący kiedyś podmiot posiadający centrum (...) dzisiaj, w świecie organizacji i biurokracji, zniknął”<sup>151</sup>. Spójność życia psychicznego zastąpiła fragmentacja – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przestały być spójne<sup>152</sup>. Odpowiadając Jamesonowi, Sandoval doprecyzowuje, że opisywany przez niego podmiot jest *podmiotem zachodnim*, prawdopodobnie białym mężczyzną, i przypomina, że to, co nazywamy „rozbięciem podmiotu», jest jednym ze stanów, które zmuszone były przeżyć podbijane i kolonizowane społecznosci”<sup>153</sup>. Nasze zachodnie poczucie centrum, argumentuje Sandoval, zbudowane było historycznie na wykluczeniu Innych (nie tylko tych, jak młody Tino, żyjących na peryferiach San Marcos, czy jak Palacios poza radarem „jabłecznika”) z przywileju do centrum, stałości, spójności czasoprzestrzeni. Śmierć podmiotu to *śmierć zachodniego podmiotu*, który teraz „wchodzi w emocjonalny stan ludzi (...) skolonizowanych”<sup>154</sup>, tych, którzy znają ten stan

<sup>148</sup> *International Decade for Rapprochement of Cultures (2013–2022)*. Ref.: CL/4021, UNESCO, Paris, 10.06.2013.

<sup>149</sup> „(...) to work for a new humanism for the twenty-first century”, ibidem.

<sup>150</sup> „(...) reaffirm the ideals of a plural humanity where cultural diversity and intercultural dialogue are mutually reinforcing”, ibidem. Podkr. – G.W.

<sup>151</sup> „(...) a once existing centered subject (in the period of classical capitalism and the nuclear family) has today in the world of organization and bureaucracy, dissolved”, F. Jameson cyt. za: C. Sandoval, op. cit., s. 32.

<sup>152</sup> „(...) ‘unable to unify the past, present and future’ of their own psychic lives”, F. Jameson, ibidem, s. 33.

<sup>153</sup> „(...) the condition recently claimed as the ‘postmodern splitting of the subject’ is one of the conditions that conquered and colonized Westerners were invited to survive under modernity and previous eras”, C. Sandoval, ibidem, s. 33.

<sup>154</sup> „(...) citizen-subjects are entering the emotional state of peoples whose native territories were replaced, their bodies subordinated to other dominants, their futures unclear, those colonized”, ibidem, s. 34.

fragmentacji i w odpowiedzi wypracowali strategie przetrwania i dekolonizacyjne praktyki opozycyjne<sup>155</sup>. To do nich zaleca sięgnąć Sandoval.

Jedną z takich dróg jest wspomniana „różnicująca świadomość”, to jest różnicująca konceptualizacja podmiotu. Ta forma podmiotowości polega na rozumieniu własnej niestabilności (istnienia/potencjału do zniknięcia) zawsze „w wystarczającej ilości, aby wywołać postawy zdolne interweniować we władzę”. „Ta artykulacja pomiędzy »Ja« i jego brakiem”, dodaje Sandoval, „jest zmiennym miejscem ruchomych kodów i nadawania znaczeń, które przywołuje to miejsce możliwości i twórczości, gdzie konstytuowane są języki i sens”<sup>156</sup>. To „zmiennie miejsce” to nic innego jak „zmienna funkcja istniejących formacji ideologicznych” Pêcheux, a „miejsce możliwości” to miejsce dyzidentyfikacji. Sandoval mówi tu zatem o dyzidentyfikacji, strategii wypracowanej w rezultacie nierównych procesów interkulturowych, jako o bardziej adekwatnym modelu podmiotowości w interkulturowej współczesności niż stare formy dyskursywne i ideologiczne ery monokulturowej dominacji. Dyzidentyfikacje pozostają, jak ilustrują Villanueva i Palacios, pierwszą hermeneutyczną strategią dostępną mniejszości w spotkaniu z dominującym dyskursem i „społeczno-nakazowymi schematami identyfikacji”<sup>157</sup>. Jednak dyzidentyfikacje mogą też odegrać dziś kluczową rolę w wypracowaniu *nowej wyobrażonej relacji pomiędzy podmiotami-obywatelami a ich egzystencją*, dać nam głębsze niż zaklęcia MDZK narzędzia, by przełamać impas okultacji-odrzućcia stojący na drodze do nowego pluralistycznego humanizmu.

### Summary

#### Intercultural Disidentifications in Theory, and in Poetic and Theatrical Practice

Taking Chicano poet Tino Villanueva's collection *Scene from the Movie GIANT* (1993) as an opening example the essay looks at the strategies available to a subject at a moment of an unequal intercultural encounter, that is when the discourse of the dominant culture is experienced as exploitation or exclusion. Building on Louis Althusser's theory of Ideological State Apparatuses (ISA) and on Michel Pêcheux's linguistic reading of ISA as discursive formations it is proposed that Villanueva's poetry exemplifies a type

---

<sup>155</sup> „(...) practitioner looks to the survival skills and decolonizing oppositional practices that were developed in response to such fragmentation under previous cultural eras”, *ibidem*, s. 33.

<sup>156</sup> „(...) the citizen-subject is understood to exist, just as it is understood as always capable of dissipating, but both in quotients measured in order to bring about forms of being that will be capable of intervening in power. This articulation between the self and its absence is a shifting place of mobile codes and significations, which invokes that place of possibility and creativity where language and meaning itself are constituted”, *ibidem*, s. 34.

<sup>157</sup> „Disidentification (...) is a survival strategy that is employed by a minority spectator (...) to resist and confound socially-prescriptive patterns of identification”, J.E. Muñoz, *op. cit.*, s. 28.

of relationship of a subject to the dominant formation which Pêcheux calls “Disidentification”. Pêcheux’s theory of subjecthood is discussed in detail. It is then applied in an interpretation of two excerpts from Chicana performer/dramatist Monica Palacios’ oeuvre. The essay concludes with a proposition that “disidentifications” offer an important tool of maintaining a fluid and ambivalent type of subjectivity in the times of the „death of the subject” and intercultural crises. Disidentificatory practices, by re-working our epistemic certainties, may lead the way in building sustainable pluralistic humanism.

**Keywords:** Disidentification, subject, interculturalism, Chicano/a, discourse

**Słowa kluczowe:** Dyzydentyfikacja, podmiot, interkulturowość, Chicano/a, dyskurs



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## Splatanie kultur w Teatrze Wierszalin<sup>1</sup>

Pamięci Profesora Jana Ciechowicza

### 1.

Dyskusja o interkulturowym wymiarze teatru skupia się często na próbach uchwycenia określonego i jednorodnego paradygmatu, umożliwiającą systematyczne wyjaśnienie szeregu zjawisk o różnej proveniencji, warunkowanych przesłankami społecznymi, historycznymi, ekonomicznymi, a niekiedy *stricte* politycznymi. Podejście to umocowane jest w założeniu ścisłego związku między „teatrem interkulturowym” a możliwym do zdefiniowania, choć podlegającym historycznej ewolucji, przestaniem ideologicznym. Częste w teatrze współczesnym, lecz przecież nieobce teatrowi dawnemu, sceniczne splatanie kultur w mniejszej mierze byłoby tym samym powiązane z kwestiami estetycznymi, zaś w większej – podlegałoby dominantom pozaartystycznym.

Dla Patrice’a Pavisa kluczowym i przełomowym wydarzeniem w rozwoju „teatru interkulturowego” będzie rok 1989 i symboliczny upadek muru berlińskiego. Badacz zwraca uwagę na zachodzące w globalnej makroskali procesy przenikania kultur szeroko rozumianego Zachodu i Wschodu. Zarówno przywołuje przy tym powszechnie znane niebezpieczeństwa kryjące się w tego rodzaju procesach – za przykład niech posłuży groźba postkolonialnego uprzedmiotawiania kultur pozaeuropejskich – jak i wskazuje na przemilczane zazwyczaj aspekty interkulturowości, między innymi interkulturowość w teatrze Chin, Japonii i Korei, całkowicie ignorującą kwestie poprawności politycznej<sup>2</sup>.

Uznając doniosłość wyznaczanego przez Pavisa – i jemu pokrewnych badaczy – oglądu „teatru interkulturowego” ujmowanego z perspektywy procesów o charakterze globalnym („mondialnym”), w dalszej części artykułu proponuję podejście całkowicie odmienne, pochylam się mianowicie nad mikroskalą konkretnego detalu komunikacyjnego. Interesować mnie będzie przykład zjawisk o charakterze artystycznym i estetycznym, w których istotną rolę odgrywa szeroko rozumiana interkulturowość. Mówiąc najprościej, termin ten ujmuję funkcjonalnie, starając się wskazać nieprzewidywalną – i niezamkniętą – paletę znaczeń powstających dzięki wzbogacającemu splataniu różnorodnych kultur.

<sup>1</sup> Badania prowadzone przy wsparciu fundacji Between.Pomiędzy.

<sup>2</sup> Przywołuję tu zarówno drukowane w bieżącym numerze „Tekstualiów” tłumaczenie hasła „teatr interkulturowy” z *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, jak i bardziej ilustracyjny anglojęzyczny artykuł autorstwa Pavisa na ten temat (*Intercultural Theatre today* (2010), „Forum Modernes Theater” 2010, nr 25/1, s. 5–15) oraz rozdział VII, zatytułowany *The Intercultural Trap: Rituality and Mise en Scène in the Video Art Of Guillermo Gómez-Peña*, z jego monografii *Contemporary Mise en Scène*, Abingdon and New York 2013, s. 102–131.

## 2.

Źródłem twórczego splatania kultur w supraszkim Teatrze Wierszalin można poszukiwać w specyficznej sytuacji religijno-kulturowo-społecznej współczesnego Podlasia. Jak wskazuje nazwa teatru – wywiedziona z zebranych przez Włodzimierza Pawluczuka opowieści o samozwańcym proroku Ilij, czyli Eliaszu Klimowiczu – od samego początku intencją założycieli było czerpanie inspiracji z tej obrosłej legendą historii<sup>3</sup>. Dla nas istotne jest, że wiążąc nazwę z tym przygranicznym regionem, Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek, działający początkowo w gdańskim Teatrze Miniatura, wskazują na peryferyjne, lecz artystycznie inspirujące, splatanie kultur białoruskiej i polskiej czy, ujmując rzecz szerzej, wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa. Założyciele Teatru Wierszalin odnoszą się tym samym do interkulturowych procesów diachronicznych na poziomie lokalnym, co nie jest przecież tożsame z synchronicznie rozumianymi tendencjami globalnymi w rozumieniu Pavis’a.

W tym miejscu przydatne wydaje się rozróżnienie proponowane przez Daniela Meyera-Dinkgräfe’go w *Approaches to Acting: Past and Present*. Jego krytyczny ogląd propozycji Pavis’a prowadzi do bardziej szczegółowej kategoryzacji. W rozdziale siódmym, zatytułowanym *Approaches to Acting in the Intercultural Paradigm*, czytamy:

„do każdego teatru wyrażającego w sposób czytelny więcej niż jedną kulturę, powinniśmy się odnosić jako do teatru interkulturowego. Teatr, w którym możemy zdefiniować wyraźną wymianę dwóch bądź więcej kultur, reprezentować będzie teatr interkulturowy w węższym znaczeniu. Interkulturowy teatr dający się zredukować do aktu przywłaszczenia materiału kultury źródłowej przez kulturę docelową nazywać będziemy cross-kulturowym”<sup>4</sup>.

Skonfrontowanie wniosków Meyera-Dinkgräfe’go, które odnoszą się przecież przede wszystkim do makroprocesów zachodzących w teatrze globalnym, z kameralnym teatrem z Supraśla prowokuje szereg ciekawych pytań. Czy teatr interkulturowy to również teatr „wyrażający w sposób czytelny” lokalny synkretizm splecionych kultur? Jak rozróżnić nacechowane negatywnie „przywłaszczenie” od aksjologicznie mniej kategorycznej „inspiracji”? Kluczowa jednak wydaje się inna kwestia: jak wyznaczyć granicę między preskryptywnym wpisywaniem zakładanego paradygmatu interpretacji zjawisk scenicznych a deskryptywną w zamierzeniu próbą analizy artystycznego – a zatem nieprzewidywalnego – wymiaru jednostkowego aktu teatralnej komunikacji?

Wszystkie wymienione przed chwilą zagadnienia okazują się niezwykle istotne w przypadku szczegółowego oglądu detali scenicznych obecnych w przedstawieniach Teatru Wierszalin. *Dziady. Noc pierwsza* – autorska adaptacja czwartej części Mickiewiczowskich *Dziadów*, podparta ich częścią drugą – miała premierę 29 października 2016 roku<sup>5</sup>. Jak podkreśla reżyser, ważnym elementem scenografii jest zawieszona

<sup>3</sup> Zob. W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Supraśl 2008.

<sup>4</sup> D. Meyer-Dinkgräfe, *Approaches to Acting: Past and Present*, London and New York 2001, s. 140 (tłumaczenie własne).

<sup>5</sup> Analiza na podstawie przedstawień, które odbyły się w dniach: 29.01.2017 (Supraśl), 20.05.2017 (Sopot), 1.07.2017 (Supraśl), a także na podstawie zapisu cyfrowego.

w sklepieniu nad drzwiami, w mieszkalnej części komnaty Księdza, kopia ikony wzorowanej na Matce Boskiej Unickiej Jedności. Wykonaną przez zespół na potrzeby przedstawienia i stanowiącą lustrzane odbicie wzorca<sup>6</sup> „ikonę” wyraźnie podkreśla snop światła tuż przed przybyciem Gustawa, gdy Ksiądz rozpoczyna dziękczynną modlitwę. Dominująca na obrazie czerwień ustala wyraźny kontrast na osi wertykalnej – podłoga oświetlana jest bowiem światłem o odcieniach niebieskich. Plan wertykalny ukierunkowany jest ku górze, ku świętości – w ciemnej przestrzeni komnaty/sceny czerwień ta jest dla widza zogniskowanym punktem, podczas gdy rozproszone chłodne światło rzuca się na podłogę w całej rozpiętości. Ustawione na stole, w centrum sceny dwie płonące świece stanowią dodatkowy element wizualny, podkreślający zarysowaną przed chwilą semantykę osi wertykalnej.

Dobrze znana polskiemu odbiorcy akcja sceniczna rozgrywa się pomiędzy zdefiniowanymi przestrzennie ekstremami, wpisanymi w następujące pole asocjacyjne:

góra/ikona/punkt/czerwień/sacrum/płomień

vs.

dół/podłoga/rozproszenie/niebieski/profanum/stół.

Spotkanie dwóch światów, „intruzja” Gustawa w mieszkanie Księdza i świata chóru jego dzieci, przebiega w tym właśnie układzie wizualnym. Nie bez znaczenia jest oczywiście to, że zgodnie z przebiegiem Mickiewiczowskiej akcji płomień obu świec gaśnie. Stopniowe wyciemnianie „góry” („godzina pierwsza”, „godzina druga”) ukierunkowuje dynamikę zarysowanych asocjacji, a jednocześnie zaburza ustalony w otwarciu porządek.

Dynamika tych zmian odzwierciedlona została w finale przedstawienia poprzez całkowite przekształcenie zarówno relacji proksemicznych, jak i układów semantycznych. Gdy z wyciemnionej głębi sceny wyłania się Guślarz/Tomaszuk, by przeprowadzić kulminacyjny rytuał, lampa punktowo oświetlająca dotąd „ikonę” – niczym trzecia ze świec – wygasa. Obraz przeniesiony zostaje w ten sposób z pokoju Księdza w rytualną przestrzeń definiowaną przez stół/ołtarz, wokół którego odbywa się procesja zawodzącego chóru. Oś wertykalna przeniesiona jest z układu: podłoga → świece → ikona w wyznaczaną silnym snopem światła rzucającym z góry strukturę: podłoga → chór → stół/ołtarz → Guślarz → podwieszany łańcuch → reflektor. Rytuał odegnań zjawy prowadzi ku coraz bardziej intensywnemu okręcaniu łańcucha przez Guślarza, któremu towarzyszy śpiewana zbiorowo przez klęczący teraz wokół stołu/ołtarza chór pieśń prawosławnej modlitwy<sup>7</sup>. Rytuał, a zarazem całą Noc pierwszą, ucina Tomaszukowe „A kysz! A kysz!” oraz „zdmuchnięcie” przez niego światła scenicznego. Zapada finalna ciemność.

O silnym oddziaływaniu zakończenia świadczyć może utrzymująca się w ciemności cisza, stanowiąca „echo” otwierającej przedstawienie kwestii „Cicho wszędzie. Głucho wszędzie”. Choć widownia wie, że przedstawienie dobiegło końca, długo nie decyduje się na brawa. Reakcję tę poświadczają zarówno słowa Dariusza Kosińskiego

<sup>6</sup> Rozmowa z Mateuszem Kasprzakiem, odpowiedzialnym za scenografię przedstawienia (20.09.2017).

<sup>7</sup> W liczącym 1:33:11 nagraniu „ikona” oświetlona jest od 12:51 do 1:26:51.

(„Gdy Guślarz-Tomaszuk skończył przedstawienie, zapadła cisza, długa i tak absolutna, jakiej dawno nie słyszałem w teatrze. I nie jest to wynik jakiejś niewyraźności kody – wszyscy wiemy, że się skończyło, ale jeszcze siedzimy w ciemności, bo wcale nie spieszy nam się, by ją porzucić”<sup>8</sup>), jak i doświadczenie własne (spośród trzech *Nocy pierwszych*, jakie oglądałem, najdłużej wybrzmiewała cisza po sopockim przedstawieniu na Scenie Kameralnej Teatru Wybrzeże). Warto jeszcze przypomnieć, że metafizyczne zniewolenie sugerowane w zwieńczeniu *Nocy pierwszej* przeniesione zostaje w otwarciu *Nocy drugiej* na oś horyzontalną. Teraz jesteśmy w celi Konrada, spletanego więziennymi łańcuchami przytwierdzonymi z prawej strony sceny (perspektywa widowni).

Nie mam wątpliwości, że Wierszalinowe *Dziady* nie tylko „wyrażają w sposób czytelny więcej niż jedną kulturę”, lecz także splatają elementy pogranicznych kultur. Choć proces ten nie odbywa się w wymiarze globalnym, przywoływanym przez Pavisę i Meyera-Dinkgräfe’go, mamy tu do czynienia ze swoistą – diachroniczną, lokalną i ściśle sceniczną – interkulturowością. W tym rozumieniu termin ów określa nie tyle preskryptywny paradygmat determinujący ideologicznie jednoznaczną interpretację artystycznej wypowiedzi, ile siatkę powstających podczas konkretnej semiozy znaków, które stanowią podstawę kreowanych znaczeń.

Przywołana przeze mnie wcześniej ikona unicka z *Nocy pierwszej* w znakomity sposób utożsamia opisywane przeze mnie relacje. Stanowiąc metateatralną determinantę przedstawienia (przyswajam tu termin Teresy Dobrzyńskiej<sup>9</sup>), ikona ta skupia wiele z przepłatających się w przedstawieniu siatek znaczeniowych. Po pierwsze, jest to ikona unicka, co odzwierciedla tekstowe splecenie wschodniego obrządku z doktryną rzymskiego katolicyzmu (aspekt diachroniczny), ale też czytelnie potwierdza ugruntowanie Teatru Wierszalin na pograniczu kultur. Po drugie, mamy tu do czynienia z przygotowaną na potrzeby przedstawienia kopią ikony. Nie aspiruje ona do rzeczywistej sfery *sacrum*, lecz pozostaje czytelnym rekwizytem teatralnym (aspekt synchroniczny). Podporządkowanie funkcji estetycznej kodu o ściśle religijnym zakorzenieniu świadczy o splataniu właśnie tych dwóch porządków. Zjawisko to omawiałem już zresztą, analizując obrazowanie przestrzenne, oś wertykalną i końcowy rytuał. Zarówno „ikona”, jak i przedstawienie wyraźnie i jednoznacznie podporządkowują poziom metafizyczny komunikatowi teatralnemu.

W *Metafizycznym przewrażliwieniu*, krótkim tekście pisanym dla „Więzi” w 2007 roku, Tomaszuk wypowiada się o kwestiach religijnych i teatralnych:

„Mnie samemu najbliższej może do niektórych wyznawców prawosławia. Mam na myśli bogońców, bogomilców, chłystów, a generalnie tradycję chrześcijaństwa pustelniczego. Wierny ucieka na pustynię albo tworzy własny Kościół, słowem – szuka Boga poza oficjalnym Kościołem. (...) Teatr jest dla mnie obszarem, gdzie »metafizyczną tęsknotę« w samym sobie mogę zaspokajać, tworząc przedstawienia. (...) Przestrzeń sztuki też może być świątynią. Takie pojmowanie twórczości jest dla mnie bardzo ważne”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> D. Kosiński, *Terytorium Dziady*, „Tygodnik Powszechny”, 7.05.2017.

<sup>9</sup> W książce *Tekst – styl – poetyka* T. Dobrzyńska wyjaśnia termin „determinanta metatekstowa” jako wyodrębniony z tekstu element stanowiący podstawę do bardziej ogólnej analizy. Rolę tę odgrywać może tytuł, incipit, motyw, określona metafora, jak i każdy inny element tekstu.

<sup>10</sup> P. Tomaszuk, *Metafizyczne przewrażliwienie*, „Więź” maj 2007, s. 43–44.



Jak widać, wprowadzenie „ikony” w przestrzeń sceniczną oraz sprzężenie metafizyki z celami artystycznymi stanowią trwały element poetyki Tomaszuka. Nie oznacza to jednak, że powstające w ten sposób znaczenia będą za każdym razem tożsame. Z pewnością w przypadku *Nocy pierwszej* kluczową rolę odgrywa podporządkowany wypowiedzi teatralnej splot kulturowych odniesień powstający na styku diachronii (Mickiewicz, romantyzm, ryt unicki, wschodni rytm, dykcja, akcentowanie) oraz synchronii (kultura polska, pieśń białoruska, tradycja scenicznego odczytywania *Dziadów*, współczesne konwencje teatralne).

### 3.

Teatr Wierszalin wpisuje się w tradycję dwudziestowiecznego teatru polskiego i traktuje przestrzeń teatralną jako przestrzeń artystycznego *sacrum*. Reguły rządzące przedstawieniem stają się autonomiczne względem świata zewnętrznego. Bezpośrednie odniesienia do kwestii bieżących, publicystycznych będą tu nieprzydatne. *Dziady. Noc pierwsza* nie mają na celu wpisywania Mickiewicza w kontekst dwudziestopiętnastowiecznego świata. W większej mierze aktualizują wartość artystyczną romantycznego arcydzieła za pomocą estetyki Teatru Wierszalin, wykorzystując przy tym wyrażnie potencjał tkwiący w splataniu kultur pogranicza.

Pisząc o przedstawieniu *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Jacek Sieradzki stwierdza:

„Praktyka przypisywania samych siebie do określonej tradycji artystycznej, wskazywania antenatów, kłaniania się mistrzom – szezęła chyba całkowicie we współczesnej sztuce. (...) Przyczyną jest oczywiście kształt współczesnej kultury, ze swoim ubóstwieniem newsa i szukaniem nowalijek za wszelką cenę. Ale także zasadnicza przemiana w percepcji sztuki, poszukiwanie punktów odniesienia wyłącznie w synchronii, nie w tradycji, swoista dyktatura czasu teraźniejszego”<sup>11</sup>.

Argumentuję, że poczyniona przez Sieradzkiego obserwacja dotycząca wyjątkowo silnego i czytelnego oddania współczesnej kultury synchronii ma duże znaczenie w dyskusji o teatrze interkulturowym. Częsta redukcja tych kwestii do perspektywy społecznej, politycznej, publicystycznej, ekonomicznej czy postkolonialnej prowadzi do znacznego uproszczenia niezwykle skomplikowanych – a przede wszystkim różnorodnych – relacji między kulturami. W przykładzie przeze mnie omawianym trudno by było zgodzić się z twierdzeniem, że mamy do czynienia z instrumentalnym wykorzystaniem unickiej „ikony” do jawnego „przywłaszczenia” dziedzictwa wschodniego chrześcijaństwa przez polski teatr. Kopię obrazu traktuję przede wszystkim jako nacechowaną artystycznie inspirację, przyczyniającą się do kreacji nieoczywistego modelu wzajemnego oddziaływania kultur współczesnych i dawnych.

Strategia splatania odmiennych kultur, przy jednoczesnym podejmowaniu tematów związanych z niepewną i chwiejną tożsamością, jest cechą stałą estetyki Teatru Wierszalin. Po pierwsze, na planie opowieści scenicznej wspomnianego już przedstawienia

<sup>11</sup> J. Sieradzki, *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości* [w:] W. Pawluczuk, op. cit., s. 107.

Wierszalin. *Reportaż o końcu świata* (premiera 12.05.2007) wyraźnie dominują elementy ludowe (postacie), cerkiewne (krzyże) i białoruskie (śpiew). Jednocześnie opowieść o zbiorowym bohaterze Wierszalinowej społeczności wpisana zostaje na poziomie scena → widownia w ramy diachronii teatru polskiego (echa Kantora), całość zaś komunikatu podlega wyraźnie naddanemu uporządkowaniu artystycznemu. Biorąca udział w pracach nad spektaklem Katarzyna Siergiej w interesujący sposób opisuje splatanie ludowych i teatralnych warstw muzycznych oraz ich podporządkowanie kompozycji:

„Klamrą spektaklu stały się autentyczne śpiewy modlitewne mieszkańców wsi podlaskich, które zostały nagrane przez Piotra Borowskiego – reżysera teatralnego związanego z teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego i Gardzienicami Włodzimierza Staniewskiego. Borowski podarował Tomaszukowi nagrania, które dzięki opracowaniu muzycznemu Piotra Nazaruka, na stałe weszły do warstwy muzycznej przedstawienia, jeszcze bardziej uwiarygadniając przeszłe wydarzenia”<sup>12</sup>.

Jak widzimy, nagranie ludowego śpiewu stało się integralnym elementem przedstawienia scenicznego.

#### 4.<sup>13</sup>

Bóg Niżyński (premiera 19.09.2006) kreuje silnie zindywidualizowaną postać protagonisty, Wacława Niżyńskiego (w tej roli Rafał Gąsowski), wybitnego tancerza z początków XX wieku. Jego pisane oryginalnie po rosyjsku, a tłumaczone z francuskiego *Dzienniki* stają się świadectwem wszechogarniającego szaleństwa, gwałtownie postępującego procesu wewnętrznej dezintegracji. Nieprzypadkowo, jak się wydaje, historia Niżyńskiego, w oryginalny sposób splatająca kwestię niepewnej i płynnej tożsamości, w tym tożsamości narodowej i przynależności kulturowej, inspirowane jedno z ważniejszych – i do dziś odgrywanych – przedstawień Teatru Wierszalin. Znamienne w kontekście proponowanej przeze mnie argumentacji są słowa padające w „drugim zeszycie” *Dzienników*:

„Jestem chrześcijaninem, Polakiem i wyznawcą wiary katolickiej. Jestem Rosjaninem, gdyż mówię po rosyjsku. (...) Kocham pieśni rosyjskie. Kocham mowę rosyjską. Znam wielu Rosjan, którzy nie są Rosjanami, gdyż mówią w obcych językach. (...) Nie jestem Rosjaninem i nie jestem Polakiem. Jestem człowiekiem, który nie jest cudzoziemcem i nie jest kosmopolitą”<sup>14</sup>.

W *Bogu Niżyńskim* po raz kolejny mamy do czynienia z wyraźną ramą narracyjną – w przedstawieniu sceniczna historia Niżyńskiego ma być swoistym rytuałem odgrywanym w szpitalu psychiatrycznym<sup>15</sup>. Strukturę spektaklu związłe streszcza Alicja Mańkowska:

„Sztuka (...) nie opisywała życia Niżyńskiego chronologicznie. Akcja dramatu skupiła się na obrzędzie panichidy – mszy, którą Niżyński pragnął odtńczyć na grobie Diagilewa. Migawki

---

<sup>12</sup> K. Siergiej, *Improwizacja w teatrze formy. Analiza procesu budowania roli Olgi D. w przedstawieniu „Wierszalin. Reportaż o końcu świata” w reżyserii Piotra Tomaszuka*, niepublikowana praca doktorska, Białystok 2015, s. 48.

<sup>13</sup> Zagadnienia omówione w podrozdziałach 4 i 5 tego tekstu znajdują swoje rozwinięcie w osobnych artykułach.

<sup>14</sup> W. Niżyński, *Dziennik*, tłum. G. Wiśniewski, Warszawa 2016, s. 102.

<sup>15</sup> Słuchać tu echa wcześniejszych przedstawień Teatru Wierszalin, choćby *Merlina* autorstwa T. Słobodzianka (zob. J. Puzyna-Chojka, *Gra o Zbawienie*, Kraków 2009, s. 87–101).

z życia tancerza przywołane są w formie retrospekcji, podczas toczącego się na naszych oczach obrzędu. Waca (Wacław Niżyński), przebywając w zakładzie zamkniętym, angażuje swoich współtowarzyszy do udziału w rytuale opartym na fragmentach mszy prawosławnej, z domieszką wpływów seansów spirytualistycznych i orgiastycznych tańców<sup>16</sup>.

## 5.

Międzykulturowe zainteresowania Teatru Wierszalin zostały potwierdzone w jeszcze innym wymiarze przy okazji scenicznej adaptacji prozy Brunona Schulza. Przywołujący do głosu przedwojenny tygiel kultury polskiej, żydowskiej i ukraińskiej *Traktat o manekinach* (premiera 14.01.2011) mierzy się z kwestią złożonych relacji interkulturowych. Wykorzystanie w tej adaptacji kontekstu historyczno-biograficznego wpisuje spektakl w dobrze ugruntowaną w tradycji scenicznej konwencję<sup>17</sup> i jest jednym z kluczowych zabiegów reżyserskich. Jednostkowa opowieść inspirowana twórczością i życiem Schulza umożliwia Tomaszukowi wypowiedź bardziej ogólną, przekraczającą dominujący w Teatrze Wierszalin model komunikacji. W twórczości Tomaszuka to świat sceniczny zwykły zmierza ku wieloaspektowemu rozproszeniu, a komunikat teatralny – przebiegający na linii scena → widownia – wyróżnia się zwykle wysokim uporządkowaniem artystycznym. Tak wyraźny w obrębie świata sceny splot kultur podlega jednorodnemu – autorskiemu/reżyserskiemu – komunikatowi, kierowanemu do relatywnie jednolitej kulturowo widowni. Innymi słowy w Teatrze Wierszalin dominuje model, w którym wewnątrzsceniczny interkulturalizm wpisany zostaje w ramę monokulturowego komunikatu artystycznego. Dyskusja na temat kulturowej wielości zamknięta jest w ten sposób w obrębie jednolitej – polskiej – społeczności.

Model ten przełamany został w kwietniu 2013 roku podczas gościnnych pokazów *Traktatu o manekinach* w Teatrze X w Tokio. Jak twierdzi w wywiadzie Tomaszuk, pokazy prowokowały ożywioną wymianę zdań dotyczącą specyfiki kulturowej Schulza. Swoje spostrzeżenia z tego przedsięwzięcia reżyser podsumowuje w sposób następujący:

„W Japonii widownia zafascynowana była tym, że (...) bardzo symboliczny opis świata ktoś rzuca na tło, w którym historia jest pojmowana bardzo konkretnie. (...) Miałem wrażenie, że my tym przedstawieniem więcej mówimy w Tokio niż w Polsce. Było większe zaciekawienie przedstawianymi okolicznościami, historią, tym, co to znaczy być Żydem, który ma polską kulturę we krwi, mówi, myśli i pisze po polsku, a jidysz nie zna w ogóle, a na dodatek obrywa od antysemitów dlatego, że ma nie taki nos”<sup>18</sup>.

Przytoczona deklaracja Piotra Tomaszuka poświadcza wagę, jaką Teatr Wierszalin przywiązuje do kwestii wzajemnego oddziaływania kultur. Zgodnie z założeniami artystycznymi supraszkich artystów semioza sceniczna *Traktatu o manekinach* zgłębia niuanse twórczości wyrosłej ze splotu kultur. A jednak w przypadku występów przed japońską

<sup>16</sup> A. Mańkowska, *Teatr Wierszalin Piotra Tomaszuka. W poszukiwaniu znaczeń*, niepublikowana praca doktorska, Gdańsk 2010, s. 134–135.

<sup>17</sup> Zob. K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009.

<sup>18</sup> T. Wiśniewski, *Nauka latania. Rozmowa z Piotrem Tomaszukiem*, „Topos” 2014, nr 3, s. 40–48.

publicznością kwestie interkulturowości przeniesione zostają w obręb aktu artystycznego przebiegającego na poziomie komunikacji teatralnej: scena → widownia. Zanurzony w kulturze polskiej teatr – używając kodów zakorzenionych w kulturze polskiej – komunikuje japońskiej publiczności złożoność relacji interkulturowych<sup>19</sup>.

Sopot, 16–26 września 2017 roku

### Summary

#### The Intermingling of Cultures in Teatr Wierszalin

Academic discussion on the intercultural dimension of theatre is dominated by attempts at establishing a coherent paradigm that should be capable of explaining social, historical, economic and political phenomena. This results from assuming affinities between the “intercultural theatre” and a concrete, if dependent on historical evolution, ideological message of this type of theatre. In this article, I suggest a different analytical perspective. It is focused on the esthetics of detail. The research material covers recent performances of Teatr Wierszalin.

**Keywords:** theatre, Wierszalin, intercultural theatre, esthetics of detail

**Słowa kluczowe:** teatr, Wierszalin, teatr interkulturowy, estetyka szczegółu



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

<sup>19</sup> Mieczysław Abramowicz wspomina amerykański sukces innego przedstawienia Teatru Wierszalin pt. *Dybuk*. (M. Abramowicz, *Dybuki gdańskie* [w:] *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*, pod red. M. Abramowicza, J. Ciechowicza, K. Kręglewskiej, Gdańsk 2017, s. 193).

## Codziennosc i religijność na pograniczu epok i kultur. Wierszalin. Reportaż o końcu świata Włodzimierza Pawluczuka i Piotra Tomaszuka

### 1. Psychoza, nieprzystosowanie czy katastrofa cywilizacyjna, czyli jak powstaje nowa religia

Zacznijmy od kilku wymownych fragmentów pochodzących z tekstu reportażowego Włodzimierza Pawluczuka *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, opisujących wydarzenia, które miały miejsce w czasie I wojny światowej oraz w latach 20. i 30. XX wieku na terenach Białostocczyzny, czyli na pograniczu nie tylko religijnym, lecz także etnicznym, to jest na styku kultur polskiej, rosyjskiej i białoruskiej:

„We wsi Cietuszki – czytamy w tekście – jedna z sekciarek, Olga D., niewiasta dwudziestoczteroletnia, zrzuciła z siebie ubranie i naga, bez sukni i koszuli, biegła ulicą, nawołując »Kajające się!«, a następnie powybiła okna w swoim domu i w domach innych sekciarzy (...). W kilka dni później, krzycząc »Koniec wszystkiemu staremu!«, zaczęła łamać krzyże cementarne i burzyć ogrodzenie – na cmentarzu w Puchłach ostały się zaledwie trzy krzyże, których nie mogła obalić. Wreszcie sekciarze zakuli ją w żelazną obręcz, obręcz łańcuchem przymocowali do ściany i tak, nieszczęsna, już cały rok, od lipca 1932 roku, stoi na uwięzi. Czasem w dni świąteczne sekciarze idą do niej śpiewać pieśni nabożne – ona miota się na łańcuchu i przeklina ich obelżywymi słowami, ale oni mają ją za świętą, jak twierdzą, w przeciągu trzydziestu czterech dni jadła tylko trzy razy...”<sup>1</sup>.

Kolejny passus:

„21 października 1929 roku – pisał diak Marczuk – w kronice dni, które miały poprzedzać zbliżający się rychło sąd ostateczny, zatytułowanej *Nieobjasnimy psychoz*, czyli *Niewytłumaczalny obłąd* – do wsi Cietuszki, bielskiego powiatu, białostockiego województwa, przybyły dwie kobiety (...). Opowiadały one, że we wsi Grzybowskiźnie żyje biblijny prorok Eliasz, który onego czasu wzięty był żywcem do nieba, a obecnie powrócił z nieba, by przygotować naród do wtórnego przyścia Chrystusa; że wybudował on świątynię, prorokuje i czyni cuda (...) Codziennie w przeciągu 1930 roku tysiące ludzi szły pokłonić się prorokowi i nieśli mu, co kto mógł”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Teatr Wierszalin w Supraślu, Supraśl 2008, s. 15–16. Zob. inne prace naukowe i literackie autora: idem, *Sposób bycia jako rodzaj wiary*, Kraków 1991; idem, *Potoczność i transcendencja*, Kraków 1994; idem, *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, Warszawa 1972; idem, *Wiara a życie codzienne*, Kraków 1990; idem, *Żywioł i forma: Wstęp do badań empirycznych nad kulturą współczesną*, Warszawa 1978; idem, *Religia a ideologie dzisiejszego świata*, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy”, rok II, 1993, nr 3–4; idem, *Judasz*, Warszawa 2004. Zob. też: *Światopogląd: między transcendencją a codziennością: Księga jubileuszowa na 70-lecie urodzin Profesora Włodzimierza Pawluczuka*, pod red. I. Borowik, H. Hoffmanna, Kraków 2004.

<sup>2</sup> W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, op. cit., s. 36.

To nie jedyne niezwykle wydarzenia na tych terenach opisane przez Pawluczuka. Z relacji diaka Marczuka, przytoczonej przez autora książki *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, a potem przywołanej w jej adaptacji teatralnej w reżyserii Piotra Tomaszuka, wynika na przykład jakoby w 1932 roku, piętnaście lat po abdykacji i czternaście lat po śmierci, do wsi Cietuszki przybył car Mikołaj II Aleksandrowicz wraz z carową. W cerkwi car żegnał się po katolicku, mówił najchętniej po polsku, pomimo znajomości rosyjskiego i starocerkiewnośłowiańskiego, w którym śpiewał pieśni religijne. Osiedlił się we wsi Puchły. Szyjąc chłopom buty, stał się zarówno uosobieniem tadu utraconego na skutek gwałtownych przemian historycznych, jak i wzorem dobrego władcy, ponieważ objawił się udręczonemu historyczną zawieruchą ludowi w sposób, jakiego chłopci najbardziej potrzebowali: jako ktoś głęboko zatroskany o ich los, ktoś bliski i dostępny<sup>3</sup>. Nawet po jego wyjeździe ze wsi jej mieszkańcy nie przestali wierzyć, że car żyje i że jeszcze kiedyś wróci, żeby darować im ziemię i powołać na wysokie stanowiska państwowe.

Wiara w pośmiertne pojawienie się cara Mikołaja II nie była w owym czasie zjawiskiem odosobnionym. W reportażu Pawluczuka czytamy, że w odległości kilkudziesięciu kilometrów pojawił się drugi car Mikołaj, do innej zaś wsi zawitał syn cesarza Wilhelma i złożył obietnicę odbudowania cesarstwa niemieckiego i ustanowienia jego nowej stolicy nie gdzie indziej, ale właśnie w Cietuszkach:

„Car-batiuszka – tłumaczy Pawluczuk – był symbolem chłopskiego patriarchyzmu i gwarantem jego trwałości. Świat chłopskiego życia był poza historią, wszystko, z czym miał tu człowiek do czynienia, było w jego pojęciu dane na początku świata i nie mogło ulec zmianie do jego końca. Stare zwyczaje, obrzędy, mity i legendy, sposoby gospodarowania i wypoczynku, ład społeczny i porządek kosmosu – wszystko to było w rozumieniu chłopów stare jak świat. Ubogo było i nędznie, to fakt. Ale za to pewnie. Chłop robił swoje, pan – swoje, pop – swoje; każdy żył, pracował, bawił się i umierał tak, jak nakazywał jego stan, obyczaj i mądrość ojców. W micie, legendzie i prymitywnej wiedzy o świecie zawarte były wyjaśnienia i uzasadnienia wszystkiego, co mogło się wydarzyć.

Z odejściem cara na oczach ludzkich zaczęły dziać się rzeczy, które nie mieściły się w niezmiennym chłopskim schemacie. Czas niósł brzemienne w skutki wydarzenia, niemające swych pierwowzorów w ludowych mitach: wojna, rewolucja, głód, utrata wiary ojców, nihilizm młodzieży, upadek starych obyczajów i obrzędów, zatracenie się całego tradycyjnego kształtu życia chłopskiego”<sup>4</sup>.

W zależności od przyjętej optyki opisane niezwykłości można interpretować trojako: po pierwsze, jako efekt zbiorowej psychozy, po drugie, jako konsekwencję nieprzystosowania lokalnej społeczności do życia w nowych warunkach, które pojawiły się w sytuacji historycznej zmiany powodowanej przez zewnętrzne, niezrozumiałe dla tej wspólnoty czynniki. Po trzecie, można widzieć w nich rezultat katastrofy cywilizacyjnej będącej wynikiem zderzenia reguł życia społeczności tradycyjnej z zasadami funkcjonowania wielkiej Historii. Z tej ostatniej perspektywy chciałabym przyjrzeć się wydarzeniom opisanym

---

<sup>3</sup> Zob. na ten temat: *ibidem*, s. 42–43.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 44.

w książce Pawluczuka<sup>5</sup> oraz jej adaptacji w wykonaniu teatru Wierszalin w reżyserii Piotra Tomaszuka<sup>6</sup>.

Pisząc o katastrofie cywilizacyjnej, myślę między innymi o starciu dwóch modeli temporalnych, z których pierwszy miał charakter cykliczny, wyznaczany rytmem powtarzających się rokrocznie uroczystości liturgicznych, powracających pór roku i związanych z nimi prac gospodarskich, drugi cechował się linearnością – tę zaś najchętniej interpretowano w kategoriach postępu, dzięki któremu kolejne zdarzenia można było wyobrazić sobie graficznie jako strzałę mknącą ku coraz bardziej doskonałym i – wydawałoby się – niedosiężnym celom.

Autor *Wierszalina. Reportażu o końcu świata* tak wyjaśniał tło historyczne opisanych przez niego sytuacji:

„(...) [R]unął Nomos, ład ziemski. Na Białostocczyźnie nastąpiło to w czasie pierwszej wojny światowej. Prawostawni chłopi – częściowo ze strachu, częściowo z przymusu uciekali przed armią niemiecką na wschód. Wioski opustoszały, następnie zostały spalone przez cofającą się armię rosyjską. Kiedy ludzie dotarli w głąb Rosji, wybuchła rewolucja październikowa. Gdy wracali z Rosji do swych domów w latach dwudziestych, byli już innymi ludźmi. (...) Pozbawionymi boskości, której wcześniej doświadczali na co dzień. Zniknęło to, co było odczuwalne, namacalne, dane w przestrzeni, w ładzie, w obrzędach, w codziennym porządku życia. Rozległe przestrzenie Rosji sięgające śmierć wśród uchodźców, inni ludzie, inne obyczaje, wreszcie rewolucja bolszewicka ze swą antykościelną, ateistyczną ideologią, a po powrocie spalone wioski, przestrzeń nie do poznania”<sup>7</sup>.

Reportaż Pawluczuka z jednej strony ukazuje zmiany cywilizacyjne, które zaprzeczają regułą życia w kulturze tradycyjnej. Z drugiej zaś tłumaczy, że właśnie z tego powodu jej reprezentanci negują zasady nowego porządku, zwracając się ku rzeczywistości proctw, cudów, objawień, a te – w ich przekonaniu – są zapowiedzią sądu ostatecznego – w dalszej zaś perspektywie niosą nadzieję na przywrócenie zaburzonego ładu. Udziałem wspólnoty, która doświadcza upadku systemu wartości będącego przedmiotem jej wiary, staje się kryzys świadomości, skutkujący spotęgowaną negacją tego, co zastane, oraz nasiloną potrzebą podejmowania działań, które mogłyby mieć charakter odnowicielski.

W tym kontekście znamienne jest to, że obok Proroka Ilii i jego zwolenników (przygotowujących chłopów na rychłe powtórne przyjście Chrystusa) na tych terenach działały

<sup>5</sup> O twórczości Włodzimierza Pawluczuka pisali między innymi: K. Jarzyńska, *Metafizyka codzienności wpisana w literaturę: o powieści Włodzimierza Pawluczuka „Judasz”* [w:] *Postać Judasza w kulturze, literaturze i teologii*, pod red. J. Sieradzana, Białystok 2007, s. 106–124; T. Kornaś, *O raj mojej piękniejszej, świętej jak Edien*, „*Didaskalia*” 2000, nr 36; T. Rokosz, *Wierszalin – reportaż o końcu świata końca i początku*, „*Akcent*” 2001, nr 1/2; R. Romaniuk, *Tacy, którym było mało*, „*Nowe Książki*” 2000, nr 4; D. Sidorski, *Wierszalin żyje?*, „*Nowe Kontrasty*” 2000, nr 7; J. Tokarska-Bakir, *Anty-Pawluczuk*, „*Krasnogruda*” 2000, nr 12.

<sup>6</sup> O spektaklu *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* supraskiego Teatru Wierszalin pisali między innymi: T. Mościcki, *Trzeba było na to czekać 16 lat*, „*Dziennik*” 17.05.2007, nr 114; R. Pawłowski, *Koniec świata w Wierszalinie*, „*Gazeta Wyborcza*” 1.05.2007, nr 113; J. Sieradzki, *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, „*Dialog*” 2008, nr 1; J. R. Kowalczyk, *Korowód wyznawców utopijnych religii*, „*Rzeczpospolita*” 16.05.2007, nr 113.

<sup>7</sup> *Nieodparta potrzeba boskości* [tekst na podstawie rozmowy Włodzimierza Pawluczuka z Wojciechem Mikołuszką ze zmianami wprowadzonymi przez Włodzimierza Pawluczuka] [w:] W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Supraśl 2008, s. 7; pierwodruk: *Nieodparta potrzeba boskości* [z Włodzimierzem Pawluczukiem rozmawia Wojciech Mikołuszkowski], „*Przekrój*” 2008, nr 51–52.

radykalne organizacje społeczne, takie jak skrajnie lewicowa Niezależna Partia Chłopska czy Komunistyczna Partia Zachodniej Białorusi. Wydaje się, że popularność zarówno ruchu odnowy religijnej owocującego powstawaniem kolejnych, nieakceptowanych przez Kościół prawosławny sekt, jak i ruchów o charakterze rewolucyjnym wyrastały z potrzeby wiary w możliwość stworzenia nowego lepszego ładu na ziemi.

## **2. Zderzenie tradycji z historią jako nowotestamentowy apokryf**

Co ciekawe, na pograniczu kultur i epok w sytuacji historycznej zmiany w społecznościach tradycyjnych odczuwających napór radykalizmów polityczno-społecznych, przywracanie zachwianego poczucia bezpieczeństwa odbywało się między innymi za pośrednictwem kultu władzy idącego w parze z fanatyzmem religijnym. Dość wspomnieć, że ze źródeł wynika, iż sama carowa mieszkająca we wsi Puchły, choć uważano ją za Niemkę, klęczała wytrwale w cerkwi podczas całego nabożeństwa, a na odpustach sprzedawała ikony świętych namalowane przez cara. Wierni pościli do tego stopnia, że postronni uznawali ich wizję religijne za skutek głodu.

Byli wśród nich też tacy, którzy wiedzieli, że w samodyscyplinie leży siła ich organizacji, która w najlepszym swym okresie skupiała około tysiąca członków i miała kilka tysięcy zwolenników. Jej przedstawiciele byli gotowi na wszystko, włącznie z powtórzeniem najdrastyczniejszych epizodów z historii zbawienia, by ocalić swój zagrożony świat. Wybrali więc spośród siebie człowieka najbardziej zaangażowanego w sprawę wiary, którego nazywali Prorokiem Ilją, i postanowili go ukrzyżować. W jeden z upalnych dni lata 1936 roku uformowali procesję, zabrali ze sobą ciężki krzyż, wielki młot przygotowany specjalnie w tym celu na zamówienie przez miejscowego kowala, wzięli też gwoździe, koronę cierniową zrobioną z drutu wyrwanego z mijanego po drodze ogrodzenia, oraz inne akcesoria potrzebne między innymi do przebicia boku i podążyli do Eliasza Klimowicza, by złożyć z niego ofiarę i dokonać w ten sposób powtórnego odkupienia świata owładniętego zepsuciem i grzechem. Co istotne, pielgrzymi przemierzający pospół dziesiątki kilometrów w drodze do miejsca kaźni, które w zgodzie z tradycją biblijną nazwali Golgotą, postrzegali samych siebie nie tyle jako przyszłych zabójców proroka Ilji, ile jako wybawców rzeczywistości od złego, gotowych dla tej idei wziąć na siebie największy ciężar, jaki mogli sobie wyobrazić, czyli ukrzyżować boga, w którego wierzyli. W swoim planie nie upatrywali i upatrywać nie mogli działania mechanizmu koźła ofiarnego<sup>8</sup>, zgodnie z którym grupa społeczna w momencie kryzysu i zagrożenia dezintegracją, aby przywrócić stan utraconej równowagi cechującej ich dawną codzienność, obiera sobie ofiarę i czyni z niej obiekt zbiorowej agresji. Przeciwnie, wierzyli, że wdrożenie tej koncepcji to jedyny dostępny ratunek metafizyczny wymagający od nich samych wysiłku przypominającego swoim natężeniem duchowe męczeństwo. Byli przekonani, że ów desperacki gest przywróci ich codzienności utraconą łączność ze zdarzeniami dziejącymi się w boskim planie, że kolejne dni po tym zabójstwie rytualnym będą mogły być znów

<sup>8</sup> Zob. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1987.



traktowane jako wierne powtórzenie prawzorca. Planu nie udało się jednak wdrożyć, gdyż – jak pisze Pawluczuk – przerażony obrotem zdarzeń prorok Ilja, uderzywszy w twarz mężczyzną wcielającego się w rolę Piłata, niemal cudem umknął fanatycznej gawiedzi. Ukrywał się przez trzy dni i trzy noce w leśnej jamie, w której przechowywano ziemniaki, a po upływie tego czasu objawił się światu, ale nie jako zmartwychwstaniec, ale groteskowy ocaleniec, wybawiony od konieczności wypełnienia dziejowej, metafizycznej misji.

### 3. Jak przedstawić koniec świata?

Zarówno reportaż Pawluczuka, jak i jego adaptacja teatralna w reżyserii Piotra Tomaszuka jawią się jako próby odstonięcia mechanizmu reakcji lokalnej społeczności na doświadczenie bezradności wobec chylenia się ku upadkowi ich własnej kultury w jej codziennym kształcie. Członkowie tej społeczności są przepelnieni poczuciem schyłku, towarzyszy im przekonanie o groźbie metafizycznego zatracenia. Ogarnięci myślami o rychłym końcu świata, dążą do jego odnowy. Do podstawowych przyczyn tego stanu rzeczy należy zderzenie dwóch wzajemnie wykluczających się porządków życia rozumianych w sensie zarówno obyczajowym, jak i aksjologicznym: kolizja wzorców kultury, wizji czasu, wreszcie modelu doświadczenia. Aby o tym opowiedzieć, Włodzimierz Pawluczuk sięgnął po konwencję reportażu, która umożliwiła mu prezentację zajęć z wielu punktów widzenia i która okazała się na tyle chłonna, by pomieścić w sobie bardzo mocno zróżnicowane relacje zarówno w sensie stylistycznym, gatunkowym oraz medialnym, jak i ze względu na światopogląd przedstawiających je osób<sup>9</sup>. I tak obok wywiadu z autorem, jego refleksji i spostrzeżeń oraz relacji z podróży po wsiach, w których rozegrały się pamiętne wydarzenia, znajdziemy w książce listy, cytaty z Pisma Świętego przywoływane z pamięci przez rozmówców Pawluczuka oraz ich wspomnienia. Natrafimy tu także na partie dialogowe będące zapisem wymiany zdań ze świadkami tamtych zajęć, fragmenty tekstów pieśni religijnych i wojennych, wyimki z kroniki diaka Marczyka zatytułowanej *Nieobjasnimy psychoz*. Ponadto w *Wierszalinie. Reportażu o końcu świata* urywki modlitw sąsiadując z wyciągami ze sprawozdań społeczno-politycznych Urzędu Wojewódzkiego w Białymstoku z których wynika, że prorok Ilja, czyli Eliasz Klimowicz, był przez krótki czas aresztowany pod zarzutem zabójstwa nieznanego mężczyzny. Co więcej, w książce obok partii traktatu Aleksandra Daniluka zatytułowanego *Prorok przyszedł k wdowie Polsce i posieliłsia u ruczaju, kak staryj prorok Ilja (Prorok przyszedł do wdowy Polski i zamieszkał przy ruczaju, tak jak poprzedni prorok Eliasz)*, częściowo tożsamego z tekstem obwieszczenia wywieszonego niegdyś przez Ilję na drzwiach zbudowanej przez niego cerkwi, pojawia się też potwierdzenie odbioru przez najwyższe władze Związku Radzieckiego Danilukowego listu z wiadomością o powtórnym przyjsciu Chrystusa i zbliżającym się końcu świata. W reportażu znalazło się również miejsce dla zapisów nagrań

<sup>9</sup> Na temat reportażu pisali między innymi: K. Troczyński, *Estetyka literackiego reportażu* [w:] idem, *Od formizmu do moralizmu. Szkice literackie*, Poznań 1935; A. Wat, *Reportaż jako rodzaj literacki*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 7; A. Rejter, *Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej*, Katowice 2000; J. Litwin, *Język i styl polskiego reportażu (na materiale 1945–1975)*, Rzeszów 1989; Cz. Niedziel-ski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej: (podróż–powieść–reportaż)*, Toruń 1966.

wypowiedzi uczestników tamtych wydarzeń oraz cytatów z ulotki *Prorok Ilja w Polsce stroit gorod Wierszalin (Prorok Eliasza buduje w Polsce miasto Wierszalin)*, która głosiła, że w tym właśnie miejscu będzie nowa stolica świata. Na marginesie trzeba wspomnieć, że po upływie czterdziestu lat od opisanych zajęć mających skutkować naprawą rzeczywistości z trzech wierszalińskich domów został tylko jeden. Zróżnicowany stopień obiektywności przywoływanych źródeł – wśród których na jednym biegunie sytuują się dokumenty, na drugim zaś trudne do zobiektywizowania opowieści o mistycznych wizjach lub snach – służy w tekście Pawluczuka ukazaniu złożoności opisanych zdarzeń. Umożliwia też podkreślenie różnicy dystansu cechującego poszczególne sposoby ich prezentacji, co z kolei sprzyja wyakcentowaniu wieloperspektywiczności, a dzięki temu wytwarzaniu autentyczności poszczególnych wypowiedzi.

Natomiast Piotr Tomaszuk, tworząc adaptację teatralną, z rozmysłem wykorzystał heterogeniczność formalną tekstu reportażu. W spektaklu obok elementów *stricte* narracyjnych, monologów wygłaszanych nierzadko przez więcej niż jednego aktora oraz stosunkowo nielicznych dialogów mamy do czynienia z głośniejszą lekturą partii ze wspomnianego traktatu Aleksandra Daniluka, recytacją fragmentów listów oraz wykonaniem pieśni religijno-apokryficznych i wojennych. W tej chłonności formalno-stylistycznej tekstu reportażowego Pawluczuka reżyser Piotr Tomaszuk dostrzegł wielki potencjał sceniczny i formotwórczy w sensie teatralnym, to jest, po pierwsze, wpływający na zasady segmentacji poszczególnych epizodów spektaklu, po drugie, decydujący o jego niebywałej wręcz polifonii, dzięki której zyskał on charakter w znacznej mierze muzyczny<sup>10</sup>. Punktem wyjścia do stworzenia oprawy muzycznej przedstawienia stały się z jednej strony wzmiankowane już pieśni religijno-apokryficzne pochodzące ze śpiewnika z 1935 roku zatytułowanego *Duchowe pieśni wtorego przestwija Chrystowa pióra Pawła Bielskiego*, zwanego apostołem Pawłem, dawniej diaka cerkiewnego i handlarza suknom, później jednego z towarzyszy proroka Ilji, którego Bielski pierwszy określał w swoich hymnach jako Boga albo Boga Ojca. Opowiadają one między innymi o wskrzeszeniu Łazarza oraz narodzinach, męce na Golgocie i ukrzyżowaniu Chrystusa z tą różnicą, że opisane w nich wydarzenia miały miejsce nie dwa tysiąclecia wcześniej, ale – jak sugeruje autor – rozegrały się w 1930 roku na Podlasiu, którego mieszkańcy na skutek doświadczenia gwałtownych przemian historyczno-cywilizacyjnych (konsekwencji wielkiej wojny, rewolucji październikowej oraz rozwoju technicznego) i spowodowanego nimi kryzysu bliskich im wartości zakładali sekty, a później ich odłamy. W sytuacji bierności stwórcy sami utożsamiali się z postaciami biblijnymi, na przykład z Matką Boską. Tylko w powiecie bielskim równolegle działało ich kilka. Jedną z nich – Ulana, córka Jana z Kaniuk, znana z lekkiego prowadzenia się, zamiłowania do wódki i zabawy, co nie było niczym wyjątkowym we wsi słynącej z pijaństwa i regularnych bijatyk – została upamiętniona w pieśni Bielskiego. Apostoł proroka Ilji przedstawił ją jako dziewczę, matkę boga, która zachowała czystość do ostatnich dni życia. Pawluczuk w *Wierszalinie. Reportażu*

<sup>10</sup> Tomasz Mościcki zwracał uwagę na to, że pod względem muzycznym forma spektaklu zbliżona jest do oratorium. Zob. T. Mościcki, *Trzeba było na to czekać 16 lat*, op. cit.

o końcu świata cytuje tę pieśń, w spektaklu Tomaszuka jest ona śpiewana przez aktorów na znak wspólnotowej adoracji. Brzmi następująco:

„Siem’ja swiataja w domie była  
I Mat’ Ulana s nieju żyła.  
Czystaja Diewa, Matier Tworca  
Ty sochranila czest’ do konca.  
Za żyzn’ swiatuju Bog nagradił  
I wsiech woskresszych Ciebie wrucił.  
Piat’ let przeszło, kak Bog Tia izbrał.  
Južnoj carycej i Ducha dał”<sup>1</sup>.

„Rodzina święta w domu była,  
I Matka Ulana w rodzinie też żyła.  
Czysta Dziewico, Matko Stwórcy,  
Tyś zachowała czystość do końca.  
Za święty żywot bóg wynagrodził  
I zmartwychwstałych Tobie poruczył.  
Pięc lat minęło, jak Bóg Cię obrał  
Królową Południa i Ducha zesłał”<sup>2</sup>.

W spektaklu wyreżyserowanym przez Tomaszuka śpiew pieśni religijno-apokryficznych idzie w parze z głośną zbiorową deklamacją modlitw oraz lekturą pisanych proroctw i obwieszczeń o tym, że prorok Ilja tworzy właśnie trzeci testament, który ma być uzupełnieniem Starego i Nowego Testamentu. Tym utworom towarzyszą wykonania pieśni wojennych i hymnów. Jest wśród nich na przykład pieśń *Boże, caria hrani* (Boże, zachowaj cara), autorstwa poety Wasilija Żukowskiego oraz kompozytora Aleksieja Lwowa, pełniąca funkcję hymnu rosyjskiego w latach 1833–1917. W spektaklu wybrzmiewa też rosyjski utwór wojenny *Swiaszcziennaja wojna* (Święta wojna), do którego tekst napisał Wasilij Lebiediew-Kumacz, a muzykę skomponował Aleksandr Aleksandrow w 1941 roku. Pojawienie się w przedstawieniu teatralnym tych pieśni staje się pośrednią informacją muzyczną o zmianie czasu akcji i przeniesieniu jej z okresu carskiego w czasy II wojny światowej. Współistnienie tych dzieł z pieśniami apokryficznymi wskazuje na korelację fanatyzmu religijnego z wiarą w ideę rewolucji.

Warto na marginesie dodać, że wspomniane pieśni w wykonaniu aktorów, którzy wcielają się w rolę podmiotu zbiorowego wiejskiej społeczności, nierzadko bardziej przypominają utwory o charakterze orgiastycznym niż liturgicznym. Podczas gdy w planie fabularnym przedstawienia dążenie do odnowy świata miesza się z samoudręczeniem i ekstazą, w warstwie muzycznej spektaklu uderza współobecność wielogłosowego śpiewu z adoracją nie tylko świętych obrazów, lecz także wizerunków postaci, które w życiu doczesnym stały się idolami, co zostało zasygnalizowane w scenografii przedstawienia, ponieważ niektórzy spośród krzających się na scenie aktorów są oprawieni w podświetlone ramy.

Co znamienne, w spektaklu obok licznych chwytów uwiarygodniających prezentowane treści nie brakuje również sygnałów deziluzji, które wprowadzone zostają przede wszystkim za pośrednictwem gry aktorskiej. Wśród strategii uwierzytelniających trzeba wymienić, po pierwsze, lekturę ksiąg, obwieszczeń, dokumentów przez postaci sceniczne, po drugie, wyrugowanie z dzieła postaci antropologa religioznawcy obecnej w tekstowej wersji reportażu i włożenie pierwszo- i trzecioosobowej narracji o cudownych zdarzeniach w usta wykonawców scenicznych, których wypowiedzi nierzadko ukształtowane są

w poetyce relacji. Natomiast do najważniejszych sygnałów deziluzji należy to, że aktorzy, odgrywając określone postaci, w tym samym czasie opowiadają o nich w trzeciej osobie. Zderzenie rezultatów użycia chwytów kreujących wrażenie, że mamy do czynienia z przedstawieniem *nonfiction*, z efektami zabiegów deziluzyjnych owocuje scenicznym efektem groteski, w której mogą ze sobą współlistnieć zarówno to, co ziemskie, codzienne, jak i to, co niezwykle, związane z *sacrum*, a wyrastająca z potrzeby metafizycznej duchowa przemiana sąsiaduje z oszustwem, potrzebą wywierania wpływu na losy zbiorowości czy po prostu żądzą władzy.

W spektaklu teatru Wierszalin Piotr Tomaszuk dokonał swoistej translacji elementów reportażu Pawluczuka z języka tekstu na język teatru. Wyzyskując twórczo tekst tego antropologa i religioznawcy, skonstruował autonomiczne dzieło, które nie wypiera się pierwowzoru, ale wnosi w przestrzeń praktyk teatralnych estetyczną wartość dodaną, opowiada o duchowości wspólnoty zagubionej i zgubionej na skrzyżowaniu epok i kultur oraz konkluduje to doświadczenie „końca świata” ironiczną sceną, w której rozstrzelani wyznawcy proroka Ilji kroczą ku przybranej kwiatami bramie z napisem „Bramy raja”.

### Summary

#### ***Everydayness and Religiousness at the Intersection of Epochs and Cultures: Wierszalin. Reportaż o końcu świata (Wierszalin. A Report on the End of the World) by Włodzimierz Pawluczuk and Piotr Tomaszuk***

The article discusses the production of *Wierszalin. Reportaż o końcu świata (Wierszalin. A Report on the End of the World)* by Włodzimierz Pawluczuk, an anthropologist and religious studies scholar, which was prepared by Piotr Tomaszuk in the theatre Wierszalin. The analysed text depicts events that took place during World War I and in the 1920s and 1930s near the town of Białystok (the rise of specific chiliastic communities). The article's particular focus is a paradoxical situation when the need to bless the acts of everyday life, poignantly experienced due to the awareness of the approaching "end of the days", easily borders on fraud and the need to influence the fate of the community, in a word, with the striving for power.

**Keywords:** Wierszalin, intercultural theatre, Włodzimierz Pawluczuk, Piotr Tomaszuk, *Wierszalin. A Report on the End of the World*

**Słowa kluczowe:** Wierszalin, teatr interkulturowy, Włodzimierz Pawluczuk, Piotr Tomaszuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*

## **Mad Forest. A Play from Romania Caryl Churchill. Rewolucja oczami outsidera, czyli próba dialogu interkulturowego**

Caryl Churchill, inspirowana brechtowską koncepcją teatru społecznie zaangażowanego, wielokrotnie podejmowała w swojej twórczości temat konfliktu, kryzysu czy niepokoju o podłożu politycznym. Najpełniejszym tego przykładem jest sztuka *Mad Forest* (1990) oparta na wydarzeniach rumuńskiej rewolucji z grudnia 1989, które doprowadziły do obalenia reżimu komunistycznego Nicolae Ceaușescu. W odróżnieniu od Polski czy Czechosłowacji te wypadki nie przebiegały pokojowo, zakończyły się procesem pokazowym i egzekucją dyktatora oraz jego żony, a krwawe zamieszki pociągnęły za sobą ponad tysiąc ofiar. Caryl Churchill podejmuje w tej sztuce próbę nawiązania dialogu interkulturowego i opisanie rzeczywistości obcej jej i nieznannej. Próba ta jest ciekawa, ponieważ dramatyczne wydarzenia w Rumunii są nie tylko kanwą, na której Churchill buduje swoją sztukę, lecz także przedmiotem jej osobistych doświadczeń zdobytych podczas wizyty w tym kraju. Efektem jest sztuka przekazująca w niepokojący, efektowny sposób poczucie zagrożenia i zagubienia towarzyszące dramatycznym wydarzeniom rumuńskiej rewolucji. Churchill, odtwarzając atmosferę tych dni, aktywizuje jednocześnie szereg strategii, podkreślających pozycję autorki jako outsiderki, opisującej rzeczywistość, której nie rozumie. *Mad Forest* oddaje świetnie niepewność uczestników co do charakteru rozgrywających się zdarzeń, jak również wykorzystuje cały wachlarz zabiegów, które pogrążają odbiorców w poczuciu niemożności dotarcia do prawdy na ten temat. Niniejszy artykuł będzie poświęcony tym dwóm siłom obecnym w utworze: chęci zbliżenia się do tego, co kulturowo odmienne, przy jednoczesnym budowaniu silnego niepokoju o podłożu epistemologicznym.

Wpływ upadku komunizmu w krajach Europy Środkowo-Wschodniej porównywany jest w swoim zasięgu mikro- i makropolitycznym do rozpadu imperiów kolonialnych. Nic zatem dziwnego, że zachodnie media informowały na bieżąco o zmianach zachodzących w krajach bloku wschodniego, a ciekawość na temat części świata do tej pory odgradzonej dość skutecznie żelazną kurtyną inspirowała wielu artystów. Brytyjcy dramatopisarze również podjęli wysiłki, by opisać, co dzieje się w tej innej Europie, Europie niezbyt odległej, ale nieznannej znakomitej większości publiczności. I tak na przykład najnowszej historii Związku Radzieckiego – w której Gorbaczow, Jelcyn i inni działacze próbują przeprowadzić głębokie reformy – poświęcona jest sztuka *Moscow Gold* (1990) napisana przez Howarda Brentona we współpracy z Tariqem Alim. David Edgar w sztuce *The Shape of the Table* (1991) przedstawia negocjacje, które miały miejsce po 1989 w krajach

bloku wschodniego. Edgar nie jest jednak zainteresowany historią konkretnego kraju, ale opisem procesu, który towarzyszy zmianom ustrojowym, pragnie wskazać ogólne zasady nimi rządzące. Akcja sztuki toczy się zatem w kraju, którego nazwa nie pada. Dzieje się w pokoju, w którym przy stole negocjacyjnym siedzą przedstawiciele starego i nowego porządku ustalający kształt państwa po zmianach. Edgar szuka w opisie tych procesów alternatywy dla teatru politycznego rozumianego w tradycyjny, polemiczny sposób<sup>1</sup>.

Porównując te trzy próby pokazania przemian zachodzących w Europie Wschodniej w wykonaniu brytyjskiego teatru, John London wyróżnia *Mad Forest*. Píše, że pomimo pozornie bardziej drobiazgowego podejścia i spektakularnych inscenizacji Brenton i Edgar nie dorównują Caryl Churchill w przenikliwości oceny sytuacji i prognozowania przyszłości<sup>2</sup>. Autorka unika zarówno sensacji, charakteryzujących przekazy medialne, jak i analizy czynników makropolitycznych z nazwiskami polityków w tle, jak czynią to Edgar czy Brenton. Przesuwa środek ciężkości swojej sztuki na uchwycenie nastroju, klimatu zachodzących zmian i przedstawia, przywołując słowa Sotto-Morettini, „zmiennie koleje życia rodzinnego (...) mikropolitykę życia codziennego”<sup>3</sup>. W części pierwszej i trzeciej rumuńska rewolucja ukazana jest przez pryzmat losów dwóch rodzin: reprezentującej klasę robotniczą Vladu i średnią – Antonescu. Akt pierwszy („Lucia’s wedding”) rozpoczyna się kilka miesięcy przed rewolucją i ukazuje świat zdominowany przez tajne służby. Ich zainteresowanie wywołuje związek Lucii Vladu z Amerykaninem i w konsekwencji reperkusje dla jej rodziny i znajomych. Akt trzeci („Florina’s wedding”) rozgrywa się głównie w szpitalu, gdzie dochodzi do zdrowia Gabriel Vladu, ranny podczas grudniowych zamieszek. Akt drugi („December”) przedstawia wydarzenia grudnia 1989 roku i oparty jest na rozmowach z jej uczestnikami przeprowadzonymi przez autorkę, reżysera Marka Wing-Daveya oraz dziesięcioro studentów. Tak skrojona struktura sztuki może zostać opisana w sposób skrótowy jako: „przed – w trakcie – po”<sup>4</sup>.

W osiągnięciu zamierzonego efektu pomogła autorce z pewnością metoda pracy warsztatowej, którą stosowała od 1976 roku, kiedy podjęła współpracę z dwiema alternatywnymi grupami teatralnymi: Joint Stock i Monstrous Regiment. Inicjatywa napisania sztuki inspirowanej tragicznymi wydarzeniami rewolucji rumuńskiej wyszła od dyrektora Centralnej Szkoły Mowy i Dramatu w Londynie Marka Winga-Daveya. Caryl Churchill pojechała z nim i grupą studentów do Bukaresztu, gdzie razem ze studentami Narodowego Uniwersytetu Sztuki Teatralnej i Filmowej im. I. L. Caragiale w Bukareszcie zbierała materiał do sztuki. Rumuńscy studenci podzielili się z Anglikami swoimi doświadczeniami,

<sup>1</sup> Nieopublikowany wywiad z 11 maja 2004 roku. Cytuję za: G. Willcocks, *Europe in Flux: Exploring Revolution and Migration in British Plays of the 1990s* [w:] *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, pod red. N. Holdsworth, M. Luckhurst, Oxford 2013, e-book.

<sup>2</sup> J. London, *Dancing with a Dead Man: Notes on a Theatre for a Future of Europe* [w:] *Theatre in Crisis. Performance Manifestos for a New Century*, pod red. M.M. Delgado, C. Svich, Manchester 2002, s. 104.

<sup>3</sup> D. Sotto-Morettini, *Revolution and the Fatally Clever Smile: Caryl Churchill’s Mad Forest*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism” 1994, nr 1 (9), s. 105.

<sup>4</sup> T. Mitchell, *Caryl Churchill’s Mad Forest, A Polyphonic Study of South Eastern Europe*, „Modern Drama” 1993, nr 4 (36), s. 503.

służyli pomocą i asystą językową przy przeprowadzaniu wywiadów z mieszkańcami, które umożliwiły odtworzenie realiów życia w Rumunii. Warsztaty, jak pisze R. Darren Gobert, łączyły ćwiczenia aktorskie, wywiady uliczne i obserwacje etnograficzne, zupełnie jak w przypadku pracy nad *Fen* (1983)<sup>5</sup>. Aktorzy odtwarzali sytuacje z wywiadów, odgrywali zaobserwowane na ulicy scenki czy też improwizowali. Wing-Davey wspomina, że jednym z elementów warsztatów teatralnych były zadania aktorskie pozwalające wyrazić różnice kulturowe, ponieważ Anglicy byli przytłoczeni uczuciem zagubienia i dezorientacji. Studenci z Wysp odczuwali frustrację i niepokój w kontakcie z rzeczywistością, której nie znali, i z ludźmi, których zachowania nie potrafili zrozumieć. Trudne warunki życia, przerwy w dostawie prądu, kłopoty z zaopatrzeniem, kolejki po podstawowe produkty żywnościowe stanowiły problemy, z którymi nie mieli wcześniej do czynienia. Uczestnicy wyprawy do Bukaresztu wyraźnie wyczuwali strach mieszkańców przed komunikacją i rozmową głęboko utwalony w ich umysłach przez panujący latami reżim, jak również narastającą wśród Rumunów paranoję dotyczącą śmierci dyktatora i ich obawy o charakter i konsekwencje zachodzących zmian<sup>6</sup>. Reakcje społeczeństwa były wynikiem systematycznej indoktrynacji, której poddawane było od lat przez kontrolowane przez partię rządzącą media. Jawiły się jako skutki inwigilacji i prześladowań przez służby specjalne Securitate, rezultaty atmosfery zagrożenia generowanej przez partię rządzącą czy też konsekwencje trudnych warunków bytowych.

Caryl Churchill nie tylko przedstawiła w swojej sztuce zachowania społeczeństwa rumuńskiego, lecz także aktywizowała szereg strategii odautorskich, które pozwalają oddać nastroje niepokoju czy niezrozumienia u obserwujących je studentów i artystów z Wielkiej Brytanii. Wing-Davey zauważa, że ten rodzaj konstrukcji przekłada się na recepcję sztuki:

„Podstawową rzeczą jest to, że *Mad Forest* nie jest sztuką o Rumunii, jest to sztuka o tym, jak to jest oglądać sztukę o Rumunii. Brak wiedzy, brak zrozumienia były same w sobie bardzo istotnymi elementami w procesie jej powstawania. Sztuka próbuje wywołać u publiczności poczucie kulturowej dyslokacji”<sup>7</sup>.

Pierwszym silnym sygnałem odautorskim implikującym trudności związane ze zrozumieniem odmiennej kulturowo rzeczywistości jest sam tytuł utworu, którego znaczenie wyjaśnia cytat zamieszczony przez Churchill jako motto. *Mad Forest* (*Teleorman*) – to nazwa gęstego lasu porastającego niegdyś nizinę, na której później założono Bukareszt. Można go było pokonać jedynie na piechotę i był on „nieprzenikniony dla cudzoziemca, który nie znał drogi”<sup>8</sup>. Żmudne i mozolne przedzieranie się przez gęstwinę prastarego lasu na piechotę staje się metaforą trudności i uciążliwości związanych

---

<sup>5</sup> R.D. Gobert, *The Theatre of Caryl Churchill*, Londyn 2014, s. 152–153.

<sup>6</sup> Wing-Davey w nieopublikowanym wywiadzie przeprowadzonym 14 marca 2005, podają za: M. Luckhurst, *On the Challenge of Revolution* [w:] *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, pod red. E. Aston, E. Diamond, Cambridge 2009, s. 63–64.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 64. Tłumaczenie własne.

<sup>8</sup> Otetea i MacKenzie, *A Concise History of Romania* [cyt. za:] C. Churchill, *Mad Forest, Plays: 3*, Londyn 2014, s. 103.

z próbami dotarcia do Bukaresztu, zrozumienia specyfiki jego funkcjonowania, co dla cudzoziemca – jak na to wskazuje cytat – może okazać się niemożliwe.

Zapowiadane trudności pojawiają się od samego początku, ponieważ już kształt pierwszej sceny jest tak zaprojektowany, by od razu skonfrontować odbiorcę z rzeczywistością, której nie rozumie, sztuka rozpoczyna się bowiem od wyrecytowania przez cały zespół wiersza po rumuńsku, a po nim słychać „poruszającą” („stirring”)<sup>9</sup> rumuńską muzykę. Następnie każda ze scen opatrzona jest zdaniem z podręcznika do nauki języka wyrecytowanym przez jednego z aktorów, które zgodnie z instrukcją zapisaną w didaskaliach ma brzmieć jak wygłaszane przez angielskiego turystę, najpierw po rumuńsku, potem po angielsku i na koniec znowu po rumuńsku:

1. Lucia are patru ouă. Lucia has four eggs<sup>10</sup>.

2. Cine are un chibrit? Who has a match?<sup>11</sup>

Zabieg ten oddaje sytuację outsidera, turysty. Jego pierwszym kontaktem z odmienną kulturą jest nieznaną język, który próbuje poznać, ucząc się podstawowych zwrotów. Jednak proste zdania zawarte w podręcznikach do nauki języka kneblują wręcz naszą ekspresję, uniemożliwiają wyrażenie w pełni naszych myśli i zamiarów. Ta sytuacja zostaje przeniesiona na warstwę semiotyczną sztuki, ponieważ pomiędzy uproszczonymi zdaniami, jakby żywcem wyjętymi z rozmówek angielsko-rumuńskich, a następującymi scenami dochodzi do wyraźnego rozżewu. Znaczącym, z punktu widzenia budowania przez Churchill przekazu na temat komunikacji i porozumienia, jest wybór pierwszej sceny, w której odbiorca realnie nie słyszy toczącej się rozmowy. Małżeństwo Vladu siedzi w milczeniu i Irina pochyla się nad mężem i zaczyna do niego mówić dopiero wtedy, gdy ten podkreca muzykę. Niemożność usłyszenia słów może stać się ekwiwalentem niemożności zrozumienia zachowania bohaterów przez przedstawicieli zachodniej demokracji. Jednocześnie napięcie kulturowe budowane jest nie tylko poprzez warstwę werbalną. Także pierwsze sceny konfrontują widza z trudnymi realiami życia w Rumunii, bohaterowie siedzą przy świecach z powodu przerwy w dostawie prądu czy też borykają się z brakiem podstawowych produktów żywnościowych. Zostały one wyrażone w sztuce za pomocą oszczędnych, ale niezwykle przenikliwych w swoim wyrazie środków, o czym świadczy na przykład reakcja publiczności podczas przedstawienia w Berkeley Repertory. Widzowie dosłownie wstrzymali oddech, widząc jak Florina w pierwszej scenie zgarnia z podłogi potłuczone jajko do filiżanki<sup>12</sup>.

W kolejnych scenach strach przed podstępem, prześladowaniem i donosem wyrażany jest wielokrotnie za pomocą ciszy, która nabrzmiewa w tym kontekście całą gamą znaczeń i emocji bohaterów. Autorka sugeruje w komentarzu, aby reżyserzy i aktorzy nie obawiali się długich momentów milczenia ciągnących się na scenie, służą one bowiem przekazaniu trudności w komunikowaniu się<sup>13</sup>. Postaci milczą ze strachu,

<sup>9</sup> C. Churchill, op. cit., s. 107.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 107. „Lucia ma cztery jajka”. Tłumaczenie własne.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 108. „Kto ma zapalnik?”. Tłumaczenie własne.

<sup>12</sup> J. G. Reinelt, *After Brecht: British Epic Theater*, Ann Arbor 1996, s. 106.

<sup>13</sup> C. Churchill, op. cit., s. 104.



by uniknąć rozmowy, by nie wyrazić swojej opinii, odwracają wzrok i wzruszają ramionami. Z tych znaczących pauz zamierzonego milczenia budowany jest obraz wewnętrznej pustki i zewnętrznego zobojętnienia postaci, przerywany sporadycznym aktem sprzeciwu, jak na przykład szept Radu stojącego w kolejce po mięso: „Precz z Ceaușescu”<sup>14</sup>.

Zakłócenia komunikacyjne mają również miejsce, gdy warstwa wizualna stoi w sprzeczności z warstwą werbalną, jak dzieje się to na przykład w scenie, w której lekarz odmawia kobiecie wykonania aborcji, przyjmując jednocześnie łąpówkę, będącą niejako wyrazem zgody i finalizacji transakcji. Janelle G. Reinelt dostrzega w tych sytuacjach brechtowski z ducha *gestus*, który umożliwia wydobycie zależności pomiędzy komunikacją i ideologią<sup>15</sup>.

Podobne znaczenie mają również opisane już podręcznikowe zdania, które zgodnie z zaleceniami zapisanymi w *Małym organomie dla teatru*<sup>16</sup> rozbijają skutecznie iluzję sceniczną poprzez rozerwanie płynności przedstawianej historii. Otwierające każdą scenę zdania, odczytane w dwóch językach, są środkami, które przerywają akcję i podkreślają skutecznie odrębność każdego z epizodów. Wywołane w ten sposób poczucie dystansu u odbiorcy otwiera pole do krytycznego namysłu nad zachodzącymi procesami.

Tkanka utworu zostaje rozdrobniona na niewielkie fragmenty również w części drugiej, gdzie Churchill stosuje zabieg włączenia relacji świadków rozgrywających się wydarzeń. O swoich przeżyciach opowiadają po angielsku studenci, malarz, tłumacz, pracownicy fizyczni, lekarz, żołnierz i oficer Securitate. Wskazywany w didaskaliach silny akcent rumuński<sup>17</sup>, z którym mówią, prosta składnia i leksyka ich wypowiedzi oraz liczne błędy gramatyczne są techniką uwiarygodnienia ich relacji, jako przekazywanych przez autentycznych uczestników grudniowych wydarzeń. Opowieści te wypełniają niepokój, zamęt, poczucie zagubienia i sporadycznej radości, jednak ich poziom językowy może, tak jak w przypadku zdań z podręcznika, pełnić funkcję podkreślenia niemożności opowiedzenia o tym, co przeżyli bohaterowie, wyrażenia w pełni targających nimi emocji. Warto również zwrócić uwagę na instrukcje dotyczące gry aktorskiej, ponieważ są one kolejnym zabiegiem odautorskim eksponującym fragmentaryczność i epizodyczność utworu:

„Każdy z nich zachowuje się tak, jakby pozostałych nie było i byłby jedynym, który opowiada o tym, co się wydarzyło”<sup>18</sup>.

W ten sposób twórca stosuje w dziele – jak nazywa to Michael Bloom – „technikę pryzmatyczną”<sup>19</sup> rozszczepiającą ideę prawdy jednorodnej na spektrum wielu prawd, wielu subiektywnych relacji. Jak słusznie wskazuje Geoff Willcocks, ma to fundamentalne znaczenie dla sztuki, która opowiada o kraju bloku wschodniego, w którym „prawda była towarem kontrolowanym przez państwo”<sup>20</sup>. Ich relacje, z gruntu fragmentaryczne

<sup>14</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>15</sup> J. G. Reinelt, op. cit., s. 101.

<sup>16</sup> B. Brecht, *Mały organom dla teatru*, tłum. A. Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1, s. 39–62.

<sup>17</sup> C. Churchill, op. cit., s. 123.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> M. Bloom, *International Flavours Spice Churchill's Work*, „American Theatre” 1990, November, s. 64.

<sup>20</sup> G. Willcocks, *The Cold Facts? Caryl Churchill's Mad Forest, Truth and the Demise of the Cold War* [w:] *Between Fear and Freedom: Cultural Representations of the Cold War*, pod red. K. Starck, Newcastle upon Tyne 2010, s. 184.

i chaotyczne, składają się z okrucichów wspomnień własnych i przekazów zasłyszanych od innych, w sklepie, na ulicy, od biegnących ludzi, z audycji zakazanego radia Wolna Europa. Studentka, którą ojciec zamknął w pokoju na klucz, obserwuje ulicę przez szparę w okiennicy, a krew rannych i zabitych oraz fragmenty ich skóry przebijają przez nowo nałożoną powierzchnię drogi. Rozpad porządku, który obowiązywał od ponad czterdziestu lat, wywołuje szereg sprzecznych emocji wśród uczestników rewolucji, radość miesza się ze strachem, zmęczeniem i niedowierzeniem. Najsilniejszy jest jednak niepokój o podłożu epistemologicznym, a pytania o to, co się wydarzyło i jaki był charakter grudniowych wydarzeń, rozbrzmiewają echem w utworze i stają się swoistym *leitmotivem*:

„**PACJENT**: Mieliśmy rewolucję czy pucz? Kto strzelał 21? A kto strzelał 22? Czy wojsko strzelało 21, a może część strzelała, a część nie, a może Securitate byli przebrani w mundury wojskowe? (...) Najważniejsze z tego wszystkiego, czy terroryści i wojsko walczyli naprawdę, czy tylko udawali? Z korzyścią dla kogo? Z czyjego rozkazu? Skąd wzięły się flagi? Kto wstawił na plac głośniki? Jak zdołali tak szybko opublikować gazetę? Dlaczego nikt nie odciął prądu w telewizji? Kto namówił Ceaușescu, by wszystkich zebrać? Czy on na pewno nie żyje?”<sup>21</sup>.

Niepokój sygnalizowany w wewnętrznym systemie komunikacyjnym, to znaczy pomiędzy postaciami utworu, rezonuje na zewnętrznym systemie komunikacji, czyli na sposób, w jaki odczytują znaki odbiorcy sztuki. Poczucie zagubienia może być dodatkowo potęgowane kolejnym zabiegiem, który ma duży potencjał alienujący. Churchill wprowadza bowiem do sztuki elementy fantastyczne, burzące quasi-dokumentalny charakter, który – jak się zdaje – mają relacje świadków czy scenki rodzajowe z części pierwszej i trzeciej. Możemy do nich zaliczyć wizję z pogranicza jawy i snu, jak na przykład rozmowę Flavii z nieżyjącą babcią czy księdza z aniołem Michałem. Co ciekawe, to właśnie one nacechowane są największym ładunkiem emocjonalnym i rzucają światło na pewne konteksty historyczne. Na przykład dręczonego wyrzutami sumienia księdza, zawstyżonego poparciem, którego udziela Kościół reżimowi komunistycznemu, próbuje uspokoić głos anioła o imieniu Michał. Wspomina on z rozrzewnieniem Żelazną Gwardię, faszystowską organizację polityczną działającą w latach trzydziestych w Rumunii, nazywaną również Legionem Michała Archaniola, która scalała nacjonalistyczne przekonania z doktryną Kościoła prawosławnego. Dystans wywołany zderzeniem porządku realistycznego z elementami surrealistycznymi wywołuje refleksję nad zachodzącymi procesami historycznymi i stanowi wymowny komentarz do kwestii uwikłania Kościoła w zbrodnie systemu, chociażby przez milczące poparcie. Cisza, i w tym przypadku, nabrzmiewa wymownym znaczeniem:

„**ANIOŁ**: Próbuję nie mieszać się do polityki. Powinieneś robić to samo.

*Pauza.*

**KSIĄDZ**: Już ci nie ufam.

**ANIOŁ**: Szkoda. Komu innemu możesz zaufać?

*Pauza.*

---

<sup>21</sup> C. Churchill, op. cit., s. 142–143. Tłumaczenie własne.

Wolisz czuć wstyd?

*Pauza.*

Czy zamierzasz podjąć jakieś działania, zdaje się, że nie?

*Cisza.*

**KSIĄDZ:** Pociesz mnie<sup>22</sup>.

Kolejna scena z pogranicza jawy oraz snu otwiera część trzecią i jest to rozmowa wampira, skuszonego zapachem rozlanej podczas rewolucji krwi, z głodnym psem. Choć wprowadzenie postaci wampira może podkreślać optykę cudzoziemca i turysty, który posługuje się kliszami myślowymi i uproszczonymi skojarzeniami: Rumunia – Transylwania – Drakula, Churchill już we wstępie zwraca uwagę, by „wampir nie był ubrany jak wampir”<sup>23</sup>. Janelle G. Reinelt dostrzega w tej scenie bardzo silny brechtowski *gestus*, ponieważ uwypukla ona warunki społeczne i pozwala na refleksję o charakterze politycznym, bezpański pies, tak jak ludzie, woli przynależeć do pana lubującego się w krwi, niż nie mieć go wcale<sup>24</sup>. Mary Luckhurst zauważa również, że efekt obcości wywołany tą sceną jest silny, gdyż następuje ona zaraz po quasi-dokumentalnej części drugiej i wskazuje na jej implikacje historyczne, ponieważ okrucieństwo Ceaușescu doprowadziło do nadania mu przydomka Drakuli Karpat. Dyktator w swoim dążeniu do napisania na nowo historii kraju i podkreśleniu swojej przywódczej roli zrehabilitował pamięć o Władzie Palowniku zwanym Drakulą, widząc w nim swojego historycznego poprzednika. Brechtowski efekt obcości pozwala na refleksję na temat stosunków społecznych, które nastaną po czasie przewrotu, gdy społeczeństwo, niczym pies, choć wolne, jest zdezorientowane, przyzwyczajone do podległości szuka desperacko autorytetu, nawet jeżeli oznacza to kolejny rozlew krwi<sup>25</sup>.

Scena ta ma kluczowe znaczenie z punktu widzenia konstrukcji sztuki, otwierając część trzecią, staje się profetyczną zapowiedzią konfliktów i waśni, które dochodzą do głosu po obaleniu reżimu. W porównaniu z pierwszymi scenami wypełnionymi długimi momentami ciszy, ostatnia część jest wręcz hałaśliwa, postaci śmieiej zabierają głos i konfrontują się z opiniami innych. Churchill stosuje *overlapping dialogue*. Postaci mówią tu jednocześnie, a ich wypowiedzi nakładają się na siebie, co oddaje prawdziwą dynamikę rządzących nimi emocji. Mnożą się pytania o przyszłość kraju, żądania rozliczenia wyrządzonych krzywd, a odmienne poglądy polityczne doprowadzają do waśni między członkami rodzin i przyjaciółmi. Głosy te są wielokrotnie przepełnione gniewem, nienawiścią na tle rasowym czy etnicznym, która czyni z Romów czy Węgrów koźły ofiarne, na które można skierować swoją frustrację i niezadowolenie. Ideologia komunistyczna izolująca pogrążone w strachu społeczeństwo doprowadziła do podsycania atmosfery wzajemnej podejrzliwości i zerwała więzy zaufania społecznego. Słuszna wydaje się w tym momencie diagnoza Geoffa Willcocksa:

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>24</sup> J.G. Reinelt, op. cit., s. 106.

<sup>25</sup> M. Luckhurst, *Caryl Churchill*, Londyn – Nowy York 2015, s. 121–122.

„Koniec zimnej wojny, chociaż postrzegany na Zachodzie jako zwycięstwo demokracji, a nawet ludzkości nad tyranią, był traumatycznym doświadczeniem dla tych, którzy tego doświadczyli bezpośrednio. Szybkość zmian (...) często przekroczyła ich możliwości adaptacyjne, a napięcia generowane w ten sposób stanowią główny temat sztuki Churchill”<sup>26</sup>.

Najbardziej sugestywnym obrazem nabrzmiałych frustracją i gniewem stosunków społecznych jest scena bójkii, do której dochodzi na weselu. Kończące sztukę przyjęcie weselne – inaczej niż w większości szekspirowskich komedii – nie przynosi obietnicy przywrócenia dobrotliwego ładu, zwłaszcza kiedy do tańca, wraz z milczącymi weselnikami, ruszają anioł i wampir. Gdy goście przerywają milczenie, wszyscy zaczynają mówić naraz po rumuńsku, najpierw spokojnie, później coraz głośniejsze, po raz kolejny zalewając odbiorców kaskadą niezrozumiałych dla nich dźwięków. Churchill przekazuje w didaskaliach szczegółowe instrukcje nakazujące wyróżnić dobiegający jako ostatni głos wampira, który powtarza wyrażoną już wcześniej w rozmowie z psem złowieszczą zapowiedź rozlewu krwi.

Odbiorca sztuki *Mad Forest* odczuwa silną fragmentaryczność przedstawianej historii, której poszarpana na epizody linia narracyjna jest dodatkowo przerywana w połowie przez zindywidualizowane relacje naocznych świadków. W połączeniu z szeregiem zabiegów językowych czy innych technik alienacyjnych prowadzi to do stworzenia wrażenia nieciągłości i zamętu. Oddają one z pewnością emocje autorki, która próbuje zbliżyć się do odmiennej kulturowo rzeczywistości wymykającej się łatwemu osądowi i poznaniu. Jednocześnie zastosowane przez Churchill rozwiązania oddają w pełni dynamikę rozgrywających się wydarzeń, ich niekontrolowany przebieg, towarzyszące im poczucie zagubienia, strachu i frustracji. Dochodzi w ten sposób do zbliżenia się dwóch poziomów komunikacyjnych, ponieważ odbiorca doświadcza niepewności w kontakcie z czymś, czego do końca nie rozumie, co z kolei jest niejako odtworzeniem doświadczeń prawdziwych uczestników wydarzeń grudniowych przedstawionych w utworze. Idąc dalej tym tropem, możemy powiedzieć, że uczucia te towarzyszyły również autorce, reżyserowi i studentom zbierającym materiały na ten temat w Bukareszcie. Słowa krytyka Irvinga Wardle’a mogą posłużyć za podsumowanie stosowanych przez Churchill zabiegów:

„[sztuka] Jest napisana z punktu widzenia outsidera, gromadzącego skrawki dowodów niczym kamyki na plaży i stopniowo układającego je we wzór, który chociaż niekompletny, zbudowany jest z solidnego materiału. Widz, tak samo, porusza się od tego, co znane, do tego, co nieznanie”<sup>27</sup>.

Zauważona przez Wardle’a zbieżność pomiędzy genezą sztuki i jej recepcją opiera się na założeniu, że u podstaw obu leży interkulturowość, czyli wysiłek zbliżenia się do innej kultury i zrozumienia jej. Opisany w artykule proces twórczy obarczony był pełną świadomością istniejących różnic kulturowych, co znalazło swoje odzwierciedlenie w kształcie sztuki, zdominowanej przez poczucie lęku i zagubienia. Rozpoznanie różnic to jednak podstawa dialogu interkulturowego opartego na wrażliwości i szacunku

<sup>26</sup> G. Willcocks, op. cit. , s. 180.

<sup>27</sup> I. Wardle, „Independant on Sunday” 1990, 14 October.

do tego, co odmienne. Churchill nie próbuje zatem przekonać widza, że wie i rozumie, co wydarzyło się w Rumunii w grudniu 1989 roku, ale robi coś znacznie ważniejszego. Autorka wchodzi w interakcję z inną kulturą i zaprasza poprzez swoją sztukę do takiej interakcji swoich odbiorców, bo przecież interkulturowość to dialog kultur, a gdzieś lepiej zapraszać do dialogu niż w teatrze.

### Summary

#### ***Mad Forest. A Play from Romania* by Caryl Churchill. Revolution Through the Eyes of an Outsider – An Attempt at an Intercultural Dialogue**

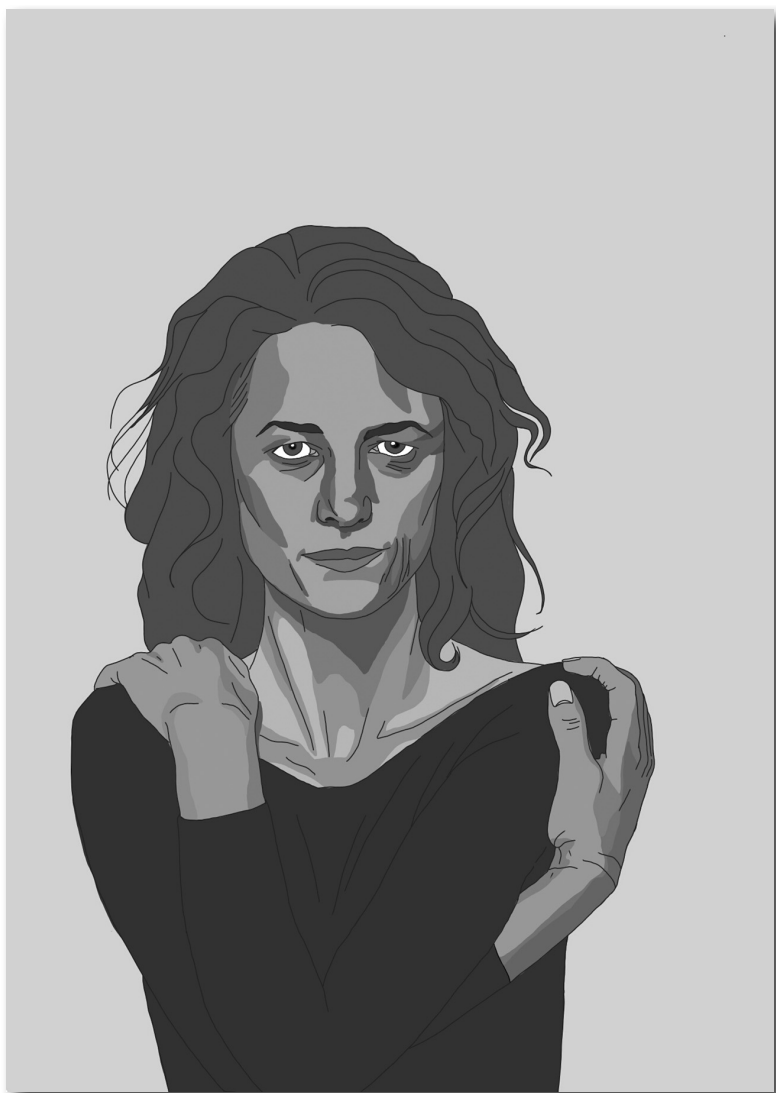
The aim of the present article is to discuss a play *Mad Forest. A Play from Romania* by the contemporary British playwright Caryl Churchill as an attempt to enter into an intercultural dialogue. The play is based on the events of the Romanian Revolution of 1989, which led to the end of the Communist rule of Nicolae Ceaușescu. The author went to Romania to collect eyewitness reports to convey accurately the atmosphere of these dramatic days. At the same time, however, the playwright implemented an array of authorial strategies to emphasize her position of an outsider who describes the reality she does not understand. As a result, the play vividly depicts the time of instability and political unrest, while simultaneously it shows that any attempt to approach a different culture is accompanied by a sense of epistemological uncertainty.

**Keywords:** Caryl Churchill, *Mad Forest*, intercultural dialogue, Bertolt Brecht, *gestus*

**Słowa kluczowe:** Caryl Churchill, *Mad Forest*, dialog interkulturowy, Bertolt Brecht, *gestus*



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## **In Parenthesis Davida Jonesa jako przestrzeń interkulturowa**

W bieżącym roku, pod tytułem *David Jones. Engraver, Soldier, Painter, Poet*, ukazała się długo oczekiwana, monumentalna biografia artysty, którego twórczość literacką można zaliczyć do największych osiągnięć brytyjskiego modernizmu. Thomas Dilworth, osobisty przyjaciel Jonesa i wielki znawca jego dzieł, pracował około trzydzieści lat nad jego biografią, starając się nieustannie przez cały ten okres zwracać uwagę na wyjątkowość swego bohatera, określonego na obwolucie książki jako „wielki nieznanany modernista” („the great lost Modernist”). Tytuł biografii wskazuje na wszechstronność artysty oraz na doświadczenie, które okazało się fundamentalnym w jego życiu: bycie żołnierzem w okopach frontu zachodniego pierwszej wojny światowej. W Polsce jedynie dzięki Jackowi Gutorowowi istnieje jakikolwiek obraz twórczości Jonesa: artykuł porównujący poetyckie wizje Jonesa i Geoffrey’a Hilla *Światło w ruinach. O dwóch reakcjach na koniec pewnego świata* ukazał się w „Literaturze na Świecie” w roku 2001<sup>1</sup>, a kilkanaście lat później otrzymaliśmy przekłady fragmentów dzieła *The Anathemata*<sup>2</sup>. Właśnie za to ostatnie dokonanie należą się tłumaczowi szczególne pochwały, ponieważ twórczość Jonesa jest niezwykle trudna do przełożenia z powodów, które pewnie w dalszym wywodzie staną się jasne. Skoro jednak Jones jest tak słabo obecny w polskim obiegu czytelnicznym i skoro do rozważania podjętej problematyki niezbędne będą pewne podstawowe informacje o życiu artysty, trzeba zacząć od kilku faktów biograficznych.

Gdy Jones został wcielony jako ochotnik do wojska dnia 2 stycznia 1915 roku, dołączył do nowouformowanego batalionu London-Welsh, będącego częścią Royal Welch Fusiliers<sup>3</sup>. Wybór nie był przypadkowy, nowy batalion bowiem dokładnie odpowiadał pochodzeniu młodego żołnierza. Urodził się pod Londynem w roku 1895 i spędził dzieciństwo oraz młodość w okolicach, które później miały znaleźć się w obrębie Greater London, ale jego ojciec, jak nazwisko wskazuje, był Walijszczykiem. Sam Jones pisze: „od około szóstego roku życia czułem, że należę do ludu i ziemi mojego ojca, choć wychowałem się w klimacie najzupełniej angielskim”<sup>4</sup>. Walię w dzieciństwie poznawał jednak tylko podczas krótkich pobytów i nie nabył nigdy dogłębnej znajomości języka dziadków po mieczu, zresztą ojciec też nie mówił płynnie po walijsku<sup>5</sup>. Od strony matki

<sup>1</sup> J. Gutorow, *Światło w ruinach. O dwóch reakcjach na koniec pewnego świata*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 5–6, s. 192–199.

<sup>2</sup> D. Jones, G. Hill, Ch. Tomlinson, *Wygności z rajów*, wybór, przekład i opracowanie J. Gutorow, Wrocław 2016.

<sup>3</sup> T. Dilworth, *David Jones. Engraver, Soldier, Painter, Poet*, London 2017, s. 35.

<sup>4</sup> D. Jones, *In illo tempore* [w:] idem, *The Dying Gaul and Other Writings*, London 1978, s. 23.

<sup>5</sup> T. Dilworth, op. cit., s. 3.

Jones pochodził z rodziny budowniczych okrętów; widok morza i statków zawsze go pociągał. Anglia z jej wiekową tradycją nigdy nie przestała być, podobnie jak Walia, umiłowaną częścią jego dziedzictwa. Świadczą o tym lektury, w które zagłębiał się w młodości: obok Chaucera, Szekspira, Coleridge'a, *Kroniki anglosaskiej* – historii Walii i przekład mitologii walijskiej *Mabinogion*<sup>6</sup>. Tak więc od samego początku życie artysty było wpisane w przestrzeń międzykulturową, której oba wymiary na równi szanował i kochał.

Do dwóch podstawowych elementów tożsamości Jonesa, angielskiego i walijskiego, dołączyła inna dychotomia, inny element interkulturowości: oboje jego rodzice byli anglikanami, ale skłaniali się do odmiennych frakcji tego Kościoła, ojciec do skrzydła bardziej protestanckiego (nosił w sobie wielką niechęć do „papistów”), a matka do skrzydła pozostającego pod wpływem Ruchu Oksfordzkiego, ceniącego wiele praktyk i dogmatów odrzuconych przez większość anglikanów. W domu panował porządek religijny ustanowiony przez ojca, dzięki czemu Jones, zdaniem Dilwortha, był bardziej obeznany z Pismem Świętym (w przekładzie Biblii Króla Jakuba) niż jakikolwiek inny ważny pisarz swego czasu<sup>7</sup>. Znał też bardzo dobrze podstawowy modlitewnik Kościoła Anglikańskiego, *The Book of Common Prayer*; gdy w swojej twórczości cytuje psalmy, to zwykle w wersji Milesa Coverdale'a z tego modlitewnika<sup>8</sup>. Niemniej jednak waga, jaką w oczach matki miały sakramenty, nie pozostała bez znaczenia dla Jonesa, który w wieku 18 lat przestał uczęszczać do anglikańskiego kościoła rodzinnego, gdzie jego sakramenty były zaniebdywane, i zaczął chodzić do innego kościoła anglikańskiego, bliższego katolicyzmowi<sup>9</sup>.

Będąc żołnierzem, Jones miał zostać świadkiem wydarzenia religijnego, które zmieniło jego życie i do którego wielokrotnie się odnosił. Jego obszerny opis znaleźć można w jednym z listów, które napisał do swego przyjaciela René Hague'a. Opowiada w nim, jak przez przypadek, szukając drewna na ognisko, ponieważ zawsze było mu na froncie zimno, przez szparę w opuszczonej stodole blisko pierwszej linii walki zobaczył kaptana ubranego w szaty liturgiczne, odprawiającego pierwszą mszę świętą, jaką w życiu widział. Przed zaimprovizowanym ołtarzem wśród kilku wiernych klękali na sianie tego zbudowany Irlandczyk oraz Włoch, który przyjął obywatelstwo brytyjskie. Jones ich znał, należeli bowiem do jego batalionu, ale pod względem wyznania stanowili wyjątek w wojsku brytyjskim, w którym katolicy byli niewielką mniejszością (batalion Jonesa składał się w ogromnej większości z walijskich protestantów i londyńskich anglikanów)<sup>10</sup>. Parę lat po wojnie, w roku 1921, Jones miał sam przyjąć wiarę rzymskokatolicką i zawsze twierdził, że wrażenie wywołane przez to, co zobaczył w owej stodole, w znacznej mierze przyczyniło się do podjętej później decyzji. Łączyła się ona w jego świadomości z innymi

<sup>6</sup> Ibidem, s. 29–30.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 8–9.

<sup>8</sup> W liście do Harmana Grisewooda Jones sam napisał o tym, że został wychowany na Biblii Króla Jakuba i na tym modlitewniku (*Dai Greatcoat. A Self-Portrait of David Jones in his Letters*, pod red. R. Hague'a, London 2008, s. 190).

<sup>9</sup> T. Dilworth, op. cit., s. 32.

<sup>10</sup> *Dai Greatcoat...*, op. cit., s. 248–250.



śladami katolickiego, sakramentalnego myślenia i – to ważne określenie w tym kontekście – otwartością na „tradycję europejską”, jaką dostrzegł w swoim życiu na długo przed wybuchem wojny<sup>11</sup>. Zwracanie uwagi na pochodzenie wiernych uczestniczących w polowej mszy świętej także wskazuje na budzącą się świadomość Jonesa, że Kościół katolicki wprowadzi go w jeszcze szerszy kontekst interkulturowy niż ten, który dotąd znał. Trzeba jednak zaznaczyć, że wejście weń nie było bezbolesne, gdyż nawet jego matka nie była zadowolona z tej decyzji, ojciec zaś uważał ją za zdradę i bałwochwalstwo<sup>12</sup>.

Znacząca w kontekście konwersji Jonesa na katolicyzm jest wypowiedź przyjaciela artysty ze starszego pokolenia, Kanadyjczyka Williama Blissetta, który przez większość ostatnich dwudziestu lat życia Jonesa (aż do śmierci artysty w roku 1974) rozmawiał z nim listownie i czasem twarzą w twarz (w roku 1971 przyprowadził do niego swego byłego studenta, młodego Thomasa Dilwortha). Blissett pisze, że to „obfitość i uniwersalność” [„plenitude and universality”] stanowiły podłoże fascynacji Jonesa katolicyzmem<sup>13</sup>. Pewne potwierdzenie tej konstatacji znajdziemy w przedmowie do *The Anathemata* (1952), gdzie autor stara się przedstawić, o czym jest to niezwykle, z założenia fragmentaryczne, dzieło, budowane na zasadzie swobodnej asocjacji wokół liturgii mszy<sup>14</sup>. Jako od ponad trzydziestu lat katolik pisze, że traktuje ono o jego własnej „rzeczy”, *res*, która należy nieuchronnie do całej *res* zachodniochrześcijańskiej, tak jak ją odziedziczyła osoba, której postrzeganie jest całkowicie uwarunkowane przez to, że przynależy do „tej wyspy” (czyli Wielkiej Brytanii). W tym, dodaje Jones, *The Anathemata* jest z konieczności wyspiarskie, natomiast w obrębie owej wyspiarskości istnieją kolejne uwarunkowania będące wypadkową tego, że jego autor jest londyńczykiem o mieszanym, walijsko-angielskim pochodzeniu, wychowanym jako protestant, ale z własnego wyboru będącym katolikiem<sup>15</sup>. W ten opis siebie i swojej „rzeczy” autor włączył wszystkie podstawowe elementy przestrzeni interkulturowej, jaką stało się jego życie, przy tym nie tylko wskazując na nieprawdopodobne bogactwo mieszczące się w obrębie „tej wyspy”, lecz także sugerując, że bycie wyspiarzem nie znaczy zamknięcia, ale otwarcie. Niby ograniczony teren „tej wyspy” łączy się z „całą *res* zachodniochrześcijańską”. Udowadnia to nawet język użyty w tym fragmencie, mamy tu bowiem obok łacińskiego słowa *res* jego dobitnie anglosaski odpowiednik: *thing*.

Opis tego, o czym jest *The Anathemata*, kończy się wspomnieniem przejścia Jonesa na wiarę rzymskokatolicką. W nim, zaryzykuję, autor znalazł formę na tyle pojemną, że mogła pomieścić wszystko, co dla niego ważne, pozwalając, by każdy element pozostał sobą, bez uszczerbku dla swej wyjątkowości i inności. W rozważaniach,

<sup>11</sup> Ibidem, s. 246.

<sup>12</sup> T. Dilworth, op. cit., s. 67.

<sup>13</sup> W. Blissett, *The Long Conversation. A Memoir of David Jones*, Oxford 1981, s. 71.

<sup>14</sup> D. Jones, *The Anathemata. Fragments of an attempted writing*, London 1972, s. 31.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 11. „So that to the question: What is this writing about? I answer that is about one's own »thing«, which *res* is unavoidably part and parcel of the Western Christian *res*, as inherited by a person whose perceptions are totally conditioned and limited by and dependent upon his being indigenous to this island. In this it is necessarily insular; within which insularity there are the further conditionings contingent upon his being a Londoner, of Welsh and English parentage, of Protestant upbringing, of Catholic subscription”.

które prowadzę, chciałabym sprawdzić rzetelność tego stwierdzenia na przykładzie wcześniej wydanego dzieła literackiego Jonesa, opublikowanego po raz pierwszy w roku 1937, dzieła, któremu nadano arcyciekawą i wymowną tytuł *In Parenthesis*<sup>16</sup>. Nawias, tak samo jak wyżej omawiane pojęcie wyspy, sugeruje oddzielenie, zamknięcie, a jednak spróbuję przekonać, że w obu wypadkach owa sugestia w odniesieniu do twórczości Jonesa jest myląca.

Gdy mowa o tym pierwszym dziele literackim Jonesa, ściśle związanym z jego doświadczeniem I wojny światowej, trzeba pamiętać, że gdy autor wstąpił do wojska, był już po kilku latach szkoły sztuk plastycznych i swoją przyszłość upatrywał jedynie w tym typie działalności artystycznej<sup>17</sup>. Jones rysował oraz malował od najmłodszych lat i nadal to robił, siedząc w okopach, natomiast pisać zaczął na dobrą sprawę dopiero po wojnie. *In Parenthesis* powstał jako poemat na wpół autobiograficzny, gdyż jeden z jego bohaterów, John Ball, jest pewnego rodzaju *alter ego* samego Jonesa. Jest zwykłym żołnierzem, nie oficerem, który tak jak Jones dołącza do wojska w roku 1915 i bierze udział latem następnego roku w krwawej bitwie, odnosząc w niej rany. Jones jest bardzo oszczędny w podawaniu nazw miejsc, ale analogia z jego własnym życiem pozwala utożsamić bitwę, w której walczy Ball, z bitwą pod Mametz Wood, będącą pierwszą fazą straszliwej, pięciomiesięcznej ofensywy nad Sommą w roku 1916. W ataku na ten las Jones został ranny od kuli, która trafiła go w lewą nogę<sup>18</sup>, tak jak jego fikcyjny odpowiednik w *In Parenthesis*. Trasa, jaką przemierza Ball, od marszu do „miasta zaokrętowniania” (s. 6) w Anglii, „późno w drugim roku” (s. 7) wojny, czyli w grudniu roku 1915, przez wsie i miasta Francji w wagonach bydłowych i na piechotę, do bazy, z powrotem na front i znowu do bazy, aż do kulminacyjnej apokalipsy w miejscu określonym przez autora – z ukłonem w stronę Dantego – jedynie jako „ciemny las” (s. 165), jest literackim odpowiednikiem trasy, jaką w rzeczywistości przemierzył Jones. Losy Balla w *In Parenthesis* kończą się jego oczekiwaniem na sanitariuszy, natomiast rana rzeczywiście odniesiona przez Jonesa na jakiś czas szczęśliwie zwolniła go z dalszej służby wojskowej. Wrócił na front kilka miesięcy później, pod koniec października 1916 roku<sup>19</sup>.

John Ball jednak nie jest tylko sobowtorem swego autora, uosobieniem londyńsko-angielskiej strony jego tożsamości. Jest także uosobieniem żołnierza angielskiego w ogóle. Jak pisze Jones w przedmowie do *In Parenthesis*, jego towarzysze broni pochodzili z dwóch odmiennych grup etnicznych, których tradycje, światopoglądy, obyczaje stały się niezbędnym składnikiem podjętego tematu (s. x). John Ball należy jakby do „londyńskiego” komponentu batalionu, natomiast obok niego stoi drugi główny bohater *In Parenthesis*, który reprezentuje walijski komponent tożsamości Jonesa i jest również uosobieniem legendarnego walijskiego bojownika: Dai Greatcoat, chwalcący się,

---

<sup>16</sup> Idem, *In Parenthesis*, London 1963. Strony cytowanych fragmentów tego dzieła podaję w nawiasie w tekście głównym.

<sup>17</sup> T. Dilworth, op. cit., s. 33.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 45.

że stał obok bohaterów świata antycznego i w osobach swych ojców walczył w tajemniczo brzmiących bitwach zamierzczej przeszłości (s. 79–84). Nie bez znaczenia jest to, że gdy przyjaciel Jonesa, René Hague, zebrał część rozproszonych listów autora, zatytułował ten zbiór *Dai Greatcoat. A Self-Portrait of David Jones in his Letters*<sup>20</sup>. W ten sposób dał wyraz przekonaniu, że ten fikcyjny walijski bohater jest tak samo jak John Ball pewnego rodzaju alter ego swego twórcy.

W przedmowie Jones podkreśla, że przedstawiając te oraz inne postaci w *In Parenthesis*, zainteresował się przede wszystkim odmiennością grup, do których należały. Choć złączeni przez los w przeżyciu wspólnej „Ziemi Jałowej” (majuskuły są wyraźnym odsyłaczem do Eliota)<sup>21</sup>, Anglicy i Walijszczy, wśród których Jones przebywał i do których należał – poeta nie pozwala nam się domyślać, czy bardziej do jednej, czy do drugiej grupy – są zupełnie różni. Cała ciekawość wspólnego przeżycia polegała na dostrzeganiu i docenieniu owej różnorodności. Co prawda Jones uważa zarówno Londyńczyków, jak i Walijszczyków za „naturalnych poetów” (s. x), ale owa poetyckość nie jest jednorodna, dlatego tak starannie w tekście odtwarza specyfikę mowy każdej postaci. Cytując na przykład pierwszy wers znanej pieśni kościelnej śpiewanej przez walijskich żołnierzy: „Jesu, lover of my soul”, korzysta z gramatycznie niepoprawnego zapisu odzwierciedlającego ich wymowę: „Jesu, lover of me soul” (s. 160). Odnotowuje przy tym również nazwę melodii, którą śpiewają, blisko związaną z Walią: *Aberystwyth*. W przedmowie Jones przyznaje także, że konwencja, by wulgarnie słowa nie pojawiały się w druku, krępowała go i nie mógł w pełni się jej podporządkować, gdyż inaczej nie oddałby z kolei specyfiki mowy żołnierzy londyńskich. W ich ustach powtarzanie słów uważanych za niecenzuralne, twierdzi Jones, zyskuje wymowę niemal „liturgiczną”, dostojną, miejscami wręcz poetycką (s. xii). W liście do Hague’a pisany niedługo przed wydaniem *In Parenthesis* autor żali się na trudności związane ze stworzeniem z potocznej mowy Cockney „prawdziwego, trwałego kształtu, który nie będzie żenującym”, jednocześnie podkreślając, że wierne oddanie owej mowy było koniecznością<sup>22</sup>.

Dla Jonesa mowa każdej postaci i każdej grupy jest czymś, co należy szanować i dokładnie odtwarzać, bez spłaszczenia do jednego, jednorodnego standardu. Autor *In Parenthesis* jakby intuicyjnie wie, że język należy do istoty każdej kultury i że poprzez dokładny zapis języka dana kultura może być uobecniona w tekście, może być rozpoznana w swej wyjątkowości i inności. Trzeba tu też zaznaczyć, że londyńscy i walijscy żołnierze są podstawowymi, ale nie jedynymi składnikami interkulturowej przestrzeni poematu Jonesa. W części czwartej jest mowa o ogłoszeniu zapraszającym żołnierzy brytyjskich do francuskiej knajpy. Jones przedstawia je dokładnie tak:

„BIÈRE  
EGG CHIP 3 FRANC

<sup>20</sup> Op. cit.

<sup>21</sup> Eliot był dla Jonesa jednym z najważniejszych współczesnych mu twórców, a Eliot uważał *In Parenthesis* „dzieło geniusza” (*A Note of Introduction, In Parenthesis*, wydanie z roku 1963, s. vii).

<sup>22</sup> *Dai Greatcoat...*, op. cit., s. 80.

## CAFÉ AU LAIT

ENGLISH SPOKE HEER” (s. 92).

Z jednej strony ukazano tu francuski element tej interkulturowej przestrzeni, jaką w najbardziej dosłownym sensie były tereny wokół frontu zachodniego pierwszej wojny światowej. Z drugiej strony, zasugerowano sposób, w jaki mieszkańcy tych terenów radzili sobie z tą interkulturowością: ta część oferty knajpy, która jest wyraźnie skierowana do brytyjskich przybyszy, otrzymuje opis w języku angielskim, choć nieporadnym: EGG CHIP, a na końcu ogłoszenia wruszające w swej gramatycznej i ortograficznej niepoprawności zapewnienie, że tu mówi się po angielsku, świadczy o wysiłku włożonym w to, by wejść w przestrzeń interkulturową, szanując inność drugiego, a nie rezygnując z własnej tożsamości.

Cytowane tu francuskie słowa nie są jedynymi wyrażeniami w językach obcych (z punktu widzenia języka angielskiego), które napotykamy, czytając *In Parenthesis*. Już motto do całości brzmi tak: „seinyessir e gledyfypennnameu”, a wśród cytatów z Piśma Świętego podanych na ostatniej stronie książki połowa jest po łacinie. Przedstawienie tych myśli w obcych językach jest sposobem na niekasowanie specyfiki kultury, do której należą, i na zachowanie ich inności jako składnika przestrzeni interkulturowej. Ażeby czytelnik mógł nie tylko doświadczać bezpośrednio tej odmienności, lecz także zrozumieć, na ile jest ona częścią – zwykle nieuświadomioną – rzeczywistości, do której sam należy, Jones opatrzył cytaty na ostatniej stronie „adresami bibliograficznymi”, motto ze strony tytułowej zaś wyjaśnił w końcowych przypisach. Pochodzi ono ze staro-walijskiego poematu epickiego *Y Gododdin*, opisującego bitwę pod *Catraeth* z czasów, gdy „pamięć Rzymu była jeszcze żywa”. Wspomniane okoliczności, według Jonesa, czynią to dzieło pochodzące z zamierzchłej przeszłości ważnym dla „wszystkich z tej Wyspy” (s. 191, przyp. 4) – jak rozumiem, dzieje się tak dzięki temu, że wskazuje ono na zapomniany element interkulturowej przestrzeni owej wyspy, który, choć ukryty w mrokach dziejów, stanowi część wspólnego dziedzictwa.

Jones prosi w przedmowie, by czytelnik sprawdzał przypisy w trakcie lektury tekstu, gdyż uważa przynajmniej niektóre z nich za jego integralną część (s. xiv). A znaczenie samego motto tłumaczy tak: „His sword rang in mothers’ heads” [Miecz jego [czyli poety – jednego z trzech pozostałych przy życiu po bitwie pod *Catraeth*] dzwonił w głowach matczynych] (s. 191, przyp. 4). Tu też można dostrzec jeszcze jeden element motto jako zapowiedź interkulturowej tematyki *In Parenthesis*: choć okoliczności, w których bohaterowie dzieła Jonesa się znajdują, zdawałyby się w sposób oczywisty wykluczać perspektywę – kulturę – żeńską, to od razu na początku dzieła, choć w sposób z kolei nieoczywisty, owa perspektywa jest przywołana. Będzie ona przez cały tekst *In Parenthesis* w podobny sposób cicho obecna. Pisałam na ten temat kilkakrotnie<sup>25</sup>, a więc tutaj tę problematykę jedynie sygnalizuję.

<sup>25</sup> J. Ward, *The Bracket that Speaks: Some Reflections on David Jones’ In Parenthesis*, „Studia Bobolanum” 2011, nr 4, s. 179–198; eadem, *Incarnation and the Feminine in David Jones’ In Parenthesis [w:] Poetic Revelations: Word Made Flesh Made Word. Vol III, The Power of the Word*, pod red. M.S. Burrowsa, J. Ward, M. Grzegorzewskiej, London 2017, s. 210–227; eadem, *In Parenthesis, the Eucharist and the Mythical Method [w:] David Jones: A Christian Modernist? New Approaches to his Art, Poetry and Cultural Theory*, Leiden: Brill 2018, s. 180–194 (artykuł w druku).

Przejdę teraz do innych przykładów świadczących o interkulturowym wymiarze dzieła Jonesa, ujawniającym się w języku, który jest nie jedno-, lecz wielorodny. W *In Parenthesis* potoczna mowa żołnierzy miesza się z językiem wojskowych i gazetowych sprawozdań; wierszyki dla dzieci i pieśni ludowe łączą się z wyrafinowanymi aluzjami literackimi; prozatorskie opisy modułują we frazy o poetyckiej orkiestracji dźwiękowej („who sip their starchy nectar from nickel flasks at noon”, s. 93). Słownictwo i składnia często przypominają Thomasa Malory’ego, autora piętnastowiecznego cyklu arturiańskiego, nawet tam, gdzie bezpośrednio aluzji może nie ma. Samo słowo „misadventure”, kończące dedykację i oddające całą tragiczność losu pokolenia Jonesa, jest na pewno tej proveniencji. Trzeba też zaznaczyć, że legenda o Królu Arturze należy do wspólnego dziedzictwa Anglii i Walii, a więc odniesienie do niej jest elementem wskazującym na „jedność w różnorodności”<sup>24</sup> Wielkiej Brytanii. Ażeby to podkreślić, przywołania Malory’ego sąsiadują z odniesieniami do najzwyklejszej rutyny życia żołnierza w realiach pierwszej wojny światowej. Na przykład na samym początku części czwartej, po cytacie z *Le Morte D’Arthur* mówiącego o smutku rycerza Lancelota, który jako grzesznik był niegodny uczestnictwa w poszukiwaniu Świętego Graala, następują słowa rozkazu „Stand-to”, które codziennie przed świtem słyszeli żołnierze w okopach na froncie zachodnim (s. 59)<sup>25</sup>. Budzenie Lancelota przez śpiew ptaków o poranku wtapia się w budzenie jego nieprawdopodobnych, dalekich spadkobierców z początku XX wieku.

W języku *In Parenthesis* również aluzje do Pisma Świętego pojawiają się obok potocznych wyrażań. Gdy Ball, spożywając śniadanie po skończeniu swego dyżuru wartowniczego, słyszy rozkaz wykonania dziennych obowiązków („fatigue duty”), niechętnie opuszcza wygodne miejsce obok koksownika, gdzie „żołnierze siedzieli, grzejąc się” przed zapianiem koguta (s. 75). Aluzja do sceny z Ewangelii św. Jana, w której Piotr zapiera się Jezusa, jest tu wyraźna. Jak wspomniałam, Jones był obeznany od samego dzieciństwa z Pismem Świętym w wersji Króla Jakuba z roku 1611 i archaiczne kadencje typu „and in what manner it should be” (s. 130, 138) udowadniają, jak głęboko ten język zakorzenił się w jego pamięci. Przechodzi się u niego jednak zawsze płynnie we współczesną potoczność i z powrotem, tak jak tu, gdzie po wspomnieniu o Męce Chrystusa zaraz w następnym zdaniu przeniesieni jesteśmy znowu do czasów Jonesa przez frazę tak potoczną, tak związaną ze środowiskiem wojskowym, do którego należał autor – „Give the poor little sod some char” – że czuł się on w obowiązku wobec czytelnika wyjaśnić w przypisie, o czym mowa („char” to herbata, s. 206, przyp. 29).

Należy też zwrócić uwagę, że obok aluzji do języków, czy pod-języków, wybitnie anglikańskich, języków Biblii Króla Jakuba i Modlitewnika Powszechnego, będącego w zasadzie dziełem Thomasa Cranmera, który słynął z piękna i dostojności frazowania<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Parafrazuję tu tytuł zbioru studiów o twórczości Davida Jonesa: *David Jones: Diversity in Unity*, pod red. B. Humfrey, A. Price-Owen, Cardiff 2000.

<sup>25</sup> Zob. również wyjaśnienie Jonesa w przypisie 3, s. 202.

<sup>26</sup> W opisie anglikańskiego nabożeństwa odprawianego w warunkach polnych Jones zwraca uwagę na hałas strzałów, który zagłusza „staranny kunszt modlitw” („the careful artistry of the prayers”) czytanych przez kapłana (s. 107).

– pojawiają się co rusz także subtelne aluzje do pojęć wybitnie katolickich. „Oficjalne” nabożeństwo niedzielne armii brytyjskiej jest anglikańskie i w nim uczestniczy ogromna większość, tylko mała grupka maszeruje „do następnej wsi na mszę” (s. 107). Podczas wojny Jones do tej małej grupki nie należał, ale rozpoczął pracę nad *In Parenthesis* już po przejściu na katolicyzm i jakby retrospektywnie wydobywa ze wspomnień wojny ślady tej mniejszości. Komentuje na przykład działalność księdza katolickiego, który za imponował mu swoją oddaną postugą dla wiernych na samym froncie. Katolicy musieli maszerować do następnej wsi na niedzielną mszę dlatego, że ich kapelan służył w tym czasie umierającym – miał przy sobie „Washbourne Rituałe” i „Święte Oleje” (s. 107). O znaczeniu tych realiów (przynajmniej tego pierwszego – „podręcznika” rytów, takich jak namaszczenie chorych) Jones raczej nie mógł wiedzieć w trakcie wojny, to owoc późniejszej refleksji.

Podobnie jest z nasyceniem języka *In Parenthesis* odniesieniami do myśli katolickiej, pojawiającej się na przykład w słowach kierowanych do kaprala rozdającego papierosy i inne przedmioty oraz do żołnierzy tłoczących się wokół niego: „Uważaj – nie przelewaj drogocennej / Nie trącaj mu ręki – gdy rozdaje; proszę, uważaj” (s. 73). W tle tej sceny jest katolickie myślenie o prawdziwej obecności Chrystusa w Eucharystii. Podobnie wiele razy w kontekstach, gdzie nikt by nie myślał o teologii maryjnej, pojawiają się słowa z nią związane, takie jak: „immaculate” („niepokalany”) (s. 87) lub „assumed” („wniebowzięty”) (s. 164). Zwykle te słowa w oczywisty sposób pasują do danej sytuacji, a jednak razem wzięte stanowią jakby podskórny nurt, który pod koniec wychodzi na jaw w modlitwie do „Matki Chrystusa pod drzewem” (s. 177) za śmiertelnie ранego Dai.

W dziele Jonesa wszystkie przeplatające się języki i pod-języki – których wymieniłam tylko część – wiążą się z różnymi składnikami interkulturowej przestrzeni, w której toczy się akcja poematu. W przedmowie autor jasno przedstawił swój zamiar łączenia walij-skości i angielskości bez uprzywilejowania jednej kosztem drugiej. Jednak w sam tekst poematu, jak staram się pokazać, wyraźnie włączone są przeróżne inne elementy. Warto tu zwrócić uwagę na różnice wynikające z odmiennego pochodzenia społecznego bohaterów. Jest tu na przykład postać Mr Donne’a, ubranego w absurdalne bryczesy, który ginie jako ofiara wybuchu granatu w okopie razem z żołnierzem z zupełnie innej sfery, potocznie i zabawnie nazywanym „Fatty Weavel” (s. 86–87). Jednak uczucie przyjaźni spowodowane przeżyciem wspólnego losu przekracza granice klasowe, jak pokazuje na przykład scena, w której oficer Jenkins, najwyraźniej nie tylko wyżej postawiony w hierarchii wojskowej niż szeregowiec Ball, lecz także pochodzący z wyższej sfery społecznej, prosi go o zapałkę. Następuje krótka rozmowa ukazująca ich jako po prostu „dwóch młodzieńców”, których wzajemnej życzliwości te różnice nie przekreślają (s. 23). Sytuacja pozwala nawet na bliskość, która w życiu cywilnym nie miałaby jak się wytworzyć, a gdy dochodzi do śmierci Jenkinsa podczas marszu na las pod ostrzałem niemieckiej artylerii, Ball stoi dokładnie obok, przejmując się każdym szczegółem jego konania, jak w filmie pokazanym w zwolnionym tempie (s. 165–166).

Najbardziej jednak zaskakuje w Jonesowym opisie przestrzeni interkulturowej stworzonej przez okoliczności wojny uwzględnienie perspektywy tych, którzy w tej przestrzeni pełnili funkcję wrogów – czyli Niemców. Po stronie tytułowej i po przedmowie Jones napisał, samymi majuskułami tak jak końcowe cytaty, o których była mowa wcześniej – dedykację. Rozpoczyna się ona od słów wyznających, że *In Parenthesis* napisał dla przyjaciół: „THIS WRITING IS FOR MY FRIENDS”. Na końcu całej długiej listy „wszystkich zwykłych i ukrytych”, pochodzących między innymi z konkretnie wymienionych miejsc w Londynie i w Walii, pojawia się głęboko wzruszająca ostatnia pozycja: „THE ENEMY / FRONT-FIGHTERS WHO SHARED OUR / PAINS AGAINST WHOM WE FOUND / OURSELVES BY MISADVENTURE” („wrogom – towarzyszom z frontu, tym, którzy dzielili z nami udrękę, tym, naprzeciw których postawił nas nieszczęśliwy los”). Wróg, wraz ze swoją innością, staje się przyjacielem i w wielu miejscach w tekście Jones sugeruje, że stanowią jedno w przeżyciu wspólnego losu. Niemiecki żołnierz, który ginie od granatu rzuconego przez Balla, konając, woła „do Elsy, do Manueli, do proboszcza z Buckersdorfu w Saxe Altenburgu” (s. 169). Konkretnie imiona oraz nazwy miejsc sprawiają, że „ten inny” staje się bliski jako człowiek, a zarazem te same imiona i nazwy, będąc „obce”, nie pozwalają zawłaszczać go, szanują jego inność. W podobny sposób Jones wyobraża sobie modlitwy staruszek z Bawarii, dla których jakiś „Karl” czy „Josef” jest tak samo ważny, jak brytyjscy żołnierze dla swoich rodzin (s. 149), choć słowa ich modlitw należą do tradycji typowo katolickiej (*Salve Regina*, *nowenny*), tradycji już na ogół obcej z punktu widzenia przeciętnego Brytyjczyka.

W kulminacyjnej scenie poematu, kiedy „Królowa Lasów” podchodzi uhonorować każdego z poległych darem z odpowiednich kwiatów, obok Anglików: Jenkinsa i żołnierza nazwanego „Fatty”, Billy’ego Crowera i „tej świni Lillywhite’a”, obok Walińczyków Siôna i Aneirina – na równi dostają swą nagrodę Emil, Balder i Ulrich. Hansel nawet dzieli „palmy” z dzikich fiołków z Walińczykiem Gronwym, z którym po śmierci jest złączony (s. 185–186). Podobnie John Ball, oczekując pomocy od sanitariuszy, leży pod drzewem obok Niemca, potocznie nazywanego przez brytyjskich żołnierzy „Jerry”, i sierżanta brytyjskiego, który rzeczywiście nosi to samo imię (s. 187). Można wnioskować, że ci dwaj już nie żyją, i że różnice, które za życia były widoczne, po śmierci stały się nieważne.

W końcowym akapicie przedmowy Jones pisze o tytule *In Parenthesis*, mniemając, że napisał to dzieło „w pewnego rodzaju przestrzeni pomiędzy – nie wiem dokładnie między czym – ale tak, jak się podchodzi, żeby się czemuś przyjrzeć”. Ważne jest, że autor korzysta z wyrażenia „turn aside”, użytego w angielskich przekładach Pisma Świętego, by określić, co zrobił Mojżesz, gdy zobaczył płonący krzak. Dlatego że zszedł z drogi, jaką obrał, dlatego że wszedł w jakiegoś rodzaju nawias, Mojżesz spotkał Boga. Zdziwiająca więc jest sugestia kryjąca się w wyjaśnieniu znaczenia tytułu przez Jonesa. Dalej pisze on, że dla takich zwykłych „amatorskich żołnierzy”, do których zalicza samego siebie, „wojna sama wydała się nawiasem”, z którego z ulgą „myśleliśmy, że wyszliśmy pod koniec roku 1918”. Skomplikowana składnia tej wypowiedzi sugeruje niepewność, co do tego, co jest nawiasem, a co nim nie jest. A na samym końcu akapitu znajdujemy ostatnie

wyjaśnienie, dlaczego dzieło otrzymało właśnie taki tytuł: „także dlatego, że nasz przedziwny rodzaj istnienia tu jest całkowicie w nawiasie” (s. xv). Tak więc nawias wojny – nawias życia ludzkiego? – okazuje się, tak jak wyspa, o której pisał Jones w przedmowie do *The Anathemata*, czymś nieszczelnym. Będąc przepelnionym po brzegi różnorodnością tradycji, kultur i ludzi, jest od wewnątrz otwarty na drugiego człowieka, który tę samą przestrzeń zamieszkuje, a zarazem nastawiony jest na jakieś „tam”, poza ludzkim życiem, do którego cały ten „nawias” tęskni. Albo – idąc tropem przywołanego przez Jonesa epizodu płonącego krzaku – właśnie ten nawias sam w sobie daje możliwość spotkania z Bogiem, tu i teraz.

W kontekście innych dzieł Jonesa William Blissett pisze o elemencie *Romanitas* w jego twórczości i o sposobie, w który owa twórczość łączy w jedno „wszystko, co mi się udało znaleźć”<sup>27</sup>. Blissett cytuje tu pierwsze zdanie przedmowy do *The Anathemata* (będące również cytatem ze wstępu do *Historii Brittonum*, przypisywanej Nenniuszowi, walijskiemu mnichowi z dziewiątego wieku, a więc znakiem głębi historycznej i kulturowej, z której czerpie Jones). Blissett odwołuje się także do pierwszego zdania tekstu właściwego, przedstawiającego wizję kapłana, który podczas Eucharystii „czyni tę rzecz inną”<sup>28</sup>. Daje do zrozumienia, że Jones w swojej sztuce robi coś analogicznego: bierze „te rzeczy” – tak jak na przykład rzeczywistość rzymskiego imperium – i „czyni je innymi”, żeby stały się, analogicznie z tym, co się dzieje, gdy kapłan sprawuje ofiarę w czasie mszy świętej: „znakiem skutecznym, wystarczającym” („an efficacious sign”)<sup>29</sup>. Blissett błyskotliwie zauważa, co ważne dla naszych rozważań, że „nie ma śladu żądzy podboju w tym »czynieniu tych rzeczy innymi« przez Davida”<sup>30</sup>. Zostają one sobą, miłowane przez autora w całej swej osobliwości – przecież one właśnie stanowią „anathematy” tytułu w jednym z jego znaczeń. W *In Parenthesis*, być może, Jones dopiero zaczął intuicyjnie wyczuwać to, co wyraził jasno w późniejszym dziele: że rzeczywistość, jaką zna, z całym swym interkulturowym bogactwem i wewnętrznym zróżnicowaniem, może się mieścić w jednej bogatej, gościnnej, wszechogarniającej wizji.

## Summary

### David Jones' *In Parenthesis* as an Intercultural Space

In the epic poetic work *In Parenthesis*, published just before the outbreak of World War II, the forgotten British modernist David Jones, better known as a visual artist, presented a semi-fictional account of his experiences as a rank-and-file soldier in the London-Welsh Battalion of the British army during World War I. The author, like one of the heroes of his work, was at the front from December 1915 to July 2016, when he was

<sup>27</sup> *The Anathemata*, op. cit., s. 9.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> T. Blissett, op. cit., s. 78.



wounded on the first day of the long offensive on the Somme. By origin Jones was half-Londoner and half-Welsh – and both of these „halves”, which were reflected in the composition of his battalion, were important to him. He was also by upbringing an Anglican but by choice a Roman Catholic. The offices of the Catholic chaplain and the faith of the ordinary Catholics to which he was witness as a soldier played a considerable part in his conversion. He strove to embody in words the particular character of the speech and culture of all the members of the battalion, regardless of their origin or religious affiliation. He also showed respect and tenderness not only towards the culture of the country in which the battles were fought – France – but also even towards „the enemy front-fighters”, to whom, along with his friends from the British side, he dedicated *In Parenthesis*. Under his hand, the trenches of the First World War become a truly intercultural space.

**Keywords:** intercultural space, David Jones, World War I, the Welsh, London

**Słowa kluczowe:** walijskość, londyńskość, przestrzeń interkulturowa, katolickość, David Jones, I wojna światowa



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## Od Papierów adopcyjnych do Fiere: twórczość Jackie Kay a problem wielokulturowości szkockiej<sup>1</sup>

W marcu 2016 roku Jackie Kay otrzymała tytuł Scots Makar, zostając tym samym trzecią poetką, którą uhonorowano tym tytułem w czasach współczesnych, po Edwinie Morganie i Liz Lochhead. Ten szkocki odpowiednik poety-laureata, wznowiony przez szkocki parlament w Edynburgu w 2004 roku, swój początek ma jeszcze w średniowieczu. Podczas przemówienia, które Kay wygłosiła 15 marca 2016 roku w Scottish Poetry Library z okazji przyznania jej tego prestiżowego tytułu, poetka wyraziła nadzieję, iż, sprawując tę funkcję, „ośmieli rozmowy, ględzenie i spory, które Szkocja prowadzi ze sobą i resztą świata”, i dodała: „Będąc poetką, przez cały czas pozostajesz w relacji ze swoim krajem. Uważam, że Szkocja znajduje sposób na prowadzenie ciekawej rozmowy z samą sobą, jednocześnie spoglądając na zewnątrz, ku światu”<sup>2</sup>. To niezwykle ważne słowa, świadczące o zmieniającym się obliczu szkockiej kultury, która w ciągu kilku dekad stała się różnorodna i wielokulturowa, zaczęła doceniać inność. Z etnicznych peryferiów Kay migrowała do nurtu głównego, co pokazuje, jak dynamicznie Szkocja przechodzi proces przeobrażania własnej tożsamości. W swoim przemówieniu Kay zapowiedziała także, że pierwszym zadaniem, jakie postawiła sobie w tej roli, jest napisanie cyklu utworów o wyspach (których jest w Szkocji 790), podkreślając tym samymi archipelagiczność kultury szkockiej i doceniając wartość (i ważność) peryferiów.

Kay jest poetką, prozaiczką, autorką książek dla dzieci oraz sztuk teatralnych i radiowych. Urodzona w 1961 roku w Edynburgu, została oddana do adopcji przez swoją biologiczną matkę. Jej biologicznym ojcem był Nigeryjczyk, o czym dowiedziała się dużo później, poszukując swoich korzeni. Została adoptowana przez małżeństwo mieszkające w Glasgow, gdzie spędziła dzieciństwo. Dorastanie czarnoskórej dziewczynki w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Szkocji wiązało się z wieloma trudnościami, o czym wspomina z humorem<sup>3</sup>. Kay zadebiutowała w 1991 roku wielokrotnie nagradzonym zbiorem poezji *The Adoption Papers* („Papiery adopcyjne”)<sup>4</sup>, w którym rozpięta

<sup>1</sup> Fragmenty tego artykułu ukazały się w języku angielskim jako *Inside and Outside: Scottishness, Betweenness, and Plurality in Jackie Kay's Poetry* [w:] *Facets of Scottish Identity*, pod red. A. Korzeniowskiej, I. Szymańskiej, Warszawa 2013, s. 97–109.

<sup>2</sup> L. Brooks, Jackie Kay named as new Scottish makar, „The Guardian”, 15.03.2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/mar/15/jackie-kay-becomes-the-new-makar-scotlands-national-poet> (dostęp: 25.08.2017).

<sup>3</sup> Zob. wstęp Kay do wiersza *In My Country* <https://vimeo.com/1868322> (dostęp: 26.11.2017).

<sup>4</sup> Tomik został uhonorowany następującymi nagrodami: Scottish First Book of the Year, Forward Prize, nagrodą Saltire oraz nagrodą Scottish Arts Council (Szkocka Rady Kultury).

na głosy doświadczenie poszukiwania tożsamości i radzenia sobie z innością. Ten temat zresztą odzywa się w całej jej twórczości, podobnie jak forma, w której autorka się specjalizuje: wiersz dramatyczny. W kolejnym tomie poetyckim, *Other Lovers* (1993, „Inni kochankowie”), znalazły się wiersze zainspirowane postacią Bessie Smith (której Kay poświęciła książkę eseistyczną). Dziedzictwo afro-karaibskie jest istotnym wątkiem w twórczości poetki. Trzeci tom *Off Colour* (1998, „Bez koloru”/„Nie w formie”), łączy motyw choroby rozpatrywanej na wielu poziomach: cielesnym, społecznym, uprzedzeniowym. Poemat epicki, a równocześnie sztuka teatralna i radiowa wyprodukowana przez BBC, *Lamplighter* (2008, „Latarnik”) dotyczy kwestii niewolnictwa, bohaterami czyniąc cztery kobiety i jednego mężczyznę, którzy zabierają nas do jądra ciemności, na statek niewolniczy i plantację. Bohaterem, wokół losów którego toczy się akcja powieści *Trumpet* (1998, „Trąbka”), jest muzyk jazzowy, uznany trębacz Joss Moody, którego tożsamość seksualna zostaje zdemaskowana po śmierci: o tym, że urodził się kobietą, wiedziała jedynie jego żona. Moody to postać wzorowana na prawdziwym jazzmanie, Billym Tiptonie. Zainteresowanie jazzem i bluesem przejawia się wyraźnie w poezji Kay na poziomie rytmicznym. Inne zbiory wierszy to *Life Mask* (2005, „Maska twarzy”), *Fiere* (2011, „Towarzysz”) oraz tomik *The Empathetic Store* (2015, „Empatyczny sklep”). Kay powróciła do tematu poszukiwania tożsamości w tomie wspomnień zatytułowanym *Red Dust Road* (2011, „Czerwona wiejska droga”), w którym opisuje poszukiwanie biologicznych rodziców: młodej pielęgniarki z Highlands i nigeryjskiego studenta Uniwersytetu w Aberdeen. Niektóre wątki i motywy w nim poruszone przewijają się w *Fiere*.

Powracający w twórczości Kay problem poszukiwania i określania tożsamości przywodzi na myśl słowa Jeana-Luca Nancy’ego: „Był jest jednostkowo mnogi i mnogo jednostkowy”<sup>5</sup>, bowiem poetka często opisuje indywidualne doświadczenie osób pozbawionych praw, wyobcowanych, tych, których Antonio Gramsci nazwał *subaltern*, zmarginalizowanych ze względu na pochodzenie etniczne, klasowe czy tożsamość seksualną. Jej twórczość jest wielogłosowa, empatyczna, nadająca głos nieuprzywilejowanym i tym, którzy zostali głosu pozbawieni. Problem przynależności, szukania własnego miejsca, definiowania własnej przestrzeni jest kolejnym, który powraca w jej twórczości. Jak pisze Jerzy Jarniewicz: „Poczucie odrębności, wynikające z koloru skóry, orientacji seksualnej, a także pochodzenia społecznego (na Wyspach nadal powiedzielibyśmy: klasowego), przenika większość jej utworów”<sup>6</sup>. Reprezentacje etniczności w jej tekstach pełnią istotną funkcję w szkockim społeczeństwie, a także poza nim, co sprawia, że twórczość Kay jednocześnie przynależy do Szkocji i wykracza poza nią. Poszukiwanie tożsamości w rozmaitych formach literackich odwzorowuje w miniaturze istotne dążenie do odnalezienia i zdefiniowania tożsamości Szkocji w czasach współczesnych przed dwoma referendum i po nich: tym niepodległościowym w 2014 roku oraz tym z 2016 roku, dotyczącym wyjścia Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej. Bycie pomiędzy w przypadku Kay jest

<sup>5</sup> J.-L. Nancy, *Being Singular Plural*, tłum. R.D. Richardson and A.E. O’Byrne, Stanford 2000, s. 28.

<sup>6</sup> J. Jarniewicz, *Z Wysp, czyli stąd. Poezja kobiet w Wielkiej Brytanii* [w:] *Poetki z Wysp*, tłum. J. Jarniewicz, M. Heydel, Gdańsk 2015, s. 204.

odzwierciedleniem poczucia „pograniczności”, stanu nieokreślonej przynależności, jakiej doświadcza wielu Szkotów. W jej przypadku problem jest złożony ze względu na doświadczenie rodzinne, orientację seksualną i kolor skóry. Jak mówi Kay: „Szkoci... pytają mnie, skąd pochodzę. Nie słyszą mojego głosu, bo są zbyt zajęci oglądaniem mojej twarzy”<sup>7</sup>. Kay ma wyraźny akcent gloswegiański, lecz, jak się okazuje, w Szkocji nawet język nie jest w stanie zdecydować o przynależności. Ten artykuł stanowi próbę usytuowania twórczości Kay we współczesnej literaturze szkockiej, która dopiero od niedawna zaczęła doceniać głosy dochodzące spoza centrum i wciąż przechodzi tym samym gruntowną przemianę, w której uczestniczyła (i do której w znacznej mierze przyczyniła się) autorka. Zanim przejdę do szczegółowego omówienia jej twórczości, pragnę przybliżyć nieco skomplikowany problem w określaniu szkockości, z jakim zmagają się pisarze i krytycy.

Szkocka wielokulturowość cechuje się odmiennym charakterem od tej angielskiej, bogato naznaczonej kolonialną przeszłością. Choć Szkocję łączy z Anglią Akt Unii z 1707 roku, który stworzył wspólne Królestwo Wielkiej Brytanii, oba kraje zachowały w znacznej mierze odrębność kulturową. Na początku XVIII wieku Szkocja znalazła się w trudnej sytuacji finansowej po fiasku Projektu Darien (The Darien Scheme), który stanowił próbę kolonizacji Ameryki Środkowej, lecz nie zdołał uczynić z niej potęgi ekonomicznej na miarę marzeń, skutkiem czego Szkocja weszła w porozumienie z Anglią, na mocy którego zyskała ekonomicznie, lecz utraciła podmiotowość i możliwość samostanowienia. Obecnie współdziedziczy przeszłość kolonialną z Anglią, lecz w przeciwieństwie do niej do niedawna nie była aż tak zróżnicowana etnicznie. Napływ ludzi z peryferiów Imperium Brytyjskiego objął głównie Londyn, gdyż to w metropolii najczęściej znajdowali oni zatrudnienie. Stamtąd wywodzą się współcześni pisarze imigranci, tacy jak Hanif Kureishi, Zadie Smith, Monica Ali czy Hari Kunzru, potomkowie przybyszów z Bangladeszu, Pakistanu czy Karaibów. Szkocja długo pozostawała na uboczu, poza głównymi trasami osiedlających się obywateli dawnych kolonii. Kulturowo dominował tam model homogeniczny, co wpływa na to, jak poszukuje się sposobów zdefiniowania tożsamości kulturowej. Niektórzy badacze sięgają w odległe czasy historyczne, aby wyjaśnić szkocką obsesję w określaniu siebie. William Ferguson zauważa, że już w dwunastym lub trzynastym wieku Szkoci pragnęli dowiedzieć się, skąd pochodzą, jakie prawo mieli do zaludnienia swoich terenów, co skutkowało powstaniem mitu kreacyjnego<sup>8</sup>. Wówczas powstała szkocka świadomość, lecz jej ustanowienie nie było i nie jest oczywiste. Szkoccy pisarze, historycy, krytycy od lat zadają jedno pytanie: „co oznacza bycie Szkotem?”. W roku 1947 Maurice Lindsay, w *A Pocket Guide to Scottish Culture*, porównał Szkocję do podzielonego domu, aby pokazać istniejące głębokie podziały: „Każdy kto odwiedza Szkocję, przenikając przez zewnętrzną warstwę pozorów, dość szybko odkryje, że to kraj podzielony wewnętrznie”<sup>9</sup>. Sześćdziesiąt lat później na pytanie, czym jest szkockość, wciąż padają różne odpowiedzi. Jak zauważa wielu krytyków, Szkocja to kraj podzielony

<sup>7</sup> J. Kay, *Poetki z Wysp*, op. cit., s. 144.

<sup>8</sup> W. Ferguson, *The Identity of the Scottish Nation: A Historic Quest*, Edinburgh 1998, s. 16.

<sup>9</sup> M. Lindsay, *A Pocket Guide to Scottish Culture*, Glasgow 1947, s. 39.

przede wszystkim geograficznie ze względu na odmienny charakter północy i południa, wschodu i zachodu, Highlands (Góry Kaledońskie i Grampiany) oraz Lowlands, nizin leżących na południu, ośrodków urbanistycznych i terenów wiejskich czy wreszcie archipelagiczne rozproszenie. Dochodzą do tego podziały religijne, klasowe i kulturowe. Wreszcie trzy języki: język gaelicki w Highlands, lallans w Lowlands, wszędzie zaś urzędowy angielski. Wszystko to w ramach niewielkiego powierzchniowo kraju, jak podkreślają badaczki Aileen Christianson i Alison Lumsden<sup>10</sup>, zaznaczając wielowymiarowość szkockiej tożsamości. John Corbett podziela ten pogląd, dodając, że „wielojęzyczna, różnorodna historia wciąż wprowadza zamieszanie w ustalonym, prostym, jednolitym poczuciu szkockiej tożsamości”<sup>11</sup>. Wbrew stwierdzeniu Andrew Crumeya, iż sytuacja Szkocji prowadzi do rozdarcia pomiędzy tożsamością lokalną a narodową, powodując negatywne konsekwencje<sup>12</sup>, zdaje się, że właśnie to napięcie okazuje się obecnie niezwykle płodne.

Definicje szkockości nabrały innych kształtów wraz z pojawieniem się teorii postkolonialnych, które „podważają pojęcie, jakim jest sam naród, przypominając nam, że tożsamości narodowe, podobnie jak granice, nie są esencjonalne, lecz są po prostu konstruktami”<sup>13</sup>. Inne podejście zaproponował Cairns Craig, który również odrzucał monolityczną koncepcję narodu, lecz czynił to, posługując się Bachtinową teorią heteroglosji, zgodnie z którą poszczególne elementy w dyskursie nie mogą zostać zredukowane do pojedynczego głosu. Craig zauważa, iż narracja od zawsze pełni istotną funkcję w kształtowaniu tożsamości narodowej, narody bowiem „nie są niczym więcej niż opowieściami i to właśnie dzięki sztukom narracyjnym ustanawiane i rozwijane są tożsamości narodowe”<sup>14</sup>. Przez ostatnie cztery dekady, mniej więcej od końca lat siedemdziesiątych, liczna grupa pisarzy przedstawia Szkocję na nowo. Według niektórych krytyków dynamiczny rozwój szkockiej literatury jest odwrotnie proporcjonalny do marazmu sytuacji politycznej<sup>15</sup>. Rozkwit literatury, który nastąpił po 1979 roku, był rzeczywiście bezprecedensowy. Jak zauważa Gavin Wallace, gdy w 1979 wielu uważało Szkocję za „intelektualną ziemię jałową”<sup>16</sup>, proza trafiła na niebywale podatny grunt. Obecnie szkocka literatura jest bardziej niż kiedykolwiek zróżnicowana, wielogłosowa i wielokulturowa, czego przykładem jest twórczość Jackie Kay, Kei Millera, Nalini Paul, Suhayl Saadi czy Luke’a Sutherlanda<sup>17</sup>.

---

<sup>10</sup> A. Christianson, A. Lumsden, red., *Contemporary Scottish Women Writers*, Edinburgh 2000, s. 3.

<sup>11</sup> J. Corbett, *Language and Scottish Literature*, Edinburgh 1997, s. 337.

<sup>12</sup> A. Crumey, *The Public Image: Scottish Literature in the Media* [w:] *The Edinburgh Companion to Scottish Literature*, pod red. B. Schoene, Edinburgh 2007, s. 34.

<sup>13</sup> A. Christianson, A. Lumsden, op. cit., s. 2–3.

<sup>14</sup> C. Craig, *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*, Edinburgh 1999, s. 10.

<sup>15</sup> Zob. F. R. Hart, *The Scottish Novel: A Critical Survey*, London 1978, s. viii.

<sup>16</sup> G. Wallace, R. Stevenson, red., *The Scottish Novel Since the Seventies: New Visions, Old Dreams*. Edinburgh 1993, s. 3.

<sup>17</sup> Zob. C. Sassi, G. Covi, J. Anim-Addo, V. Pollard, *Caribbean-Scottish Relations: Colonial & Contemporary Inscriptions in History, Language and Literature; Within and Without Empire: Scotland Across the (Post)colonial Borderline*, London 2007.

W kraju, gdzie – jak twierdzi Alan Bold – pesymizm tradycyjnie „połączony ze zwyczajowym defetyzmem” jest „skłonnością narodową”<sup>18</sup>, dynamicznie rozwijająca się kultura to znak, iż na przełomie ostatnich dziesięcioleci Szkocja przeszła głębokie zmiany, widoczne najlepiej w literaturze. Zanim to jednak nastąpiło, przez dziesięciolecia (a według niektórych jeszcze dłużej) szkocka kultura była w kryzysie. Craig uznaje szkocką literaturę po epoce Waltera Scotta, pozbawioną historyczności, za „symptom kulturowej porażki”, wskazując na nieumiejętność podejmowania współczesnych tematów<sup>19</sup>. Jak twierdzi, przez pięćdziesiąt lat od lat trzydziestych do osiemdziesiątych dwudziestego wieku szkocka kultura często określana była jako „próżnia” lub „pustka”<sup>20</sup>. Specyficzna sytuacja polityczna Szkocji, kraju bez państwa czy „sieroty państwowości”<sup>21</sup>, jak nazywał ją Alan Riach, ma wpływ na jej kulturę i sztukę. Dodatkowo „osobliwa sytuacja językowa”<sup>22</sup>, w jakiej znajduje się Szkocja, gdzie angielski współlistnieje ze szkockim i gaelickim, doprowadziła – jak uważa Hart, posługując się terminem Eliota – do dysocjacji wrażliwości. Edwin Muir pisał zaś, że szkocka literatura nie może się udać, „bowiem nigdy, z jej trzema językami, nie będzie »organiczną« całością”<sup>23</sup>. Jak widać powyżej, pesymizm jest rzeczywiście głęboko zakorzeniony w szkockim narodzie.

Pogmatwana sytuacja, w której znajduje się tożsamość szkocka, przejawia się również w problemie określenia kryteriów szkockości, który zajmuje badaczy. Na przykład Trevor Royle, redaktor *The Macmillan Companion to Scottish Literature*, przyjął trzy kryteria: miejsce urodzenia, pochodzenie oraz stałe zamieszkanie. Lewis Grassie Gibbon był mniej restrykcyjny w swojej definicji, podkreślając, że liczy się język oraz związki z tradycją literacką. Niemiecka badaczka Susan Hagemann sugeruje, że szkockość powinna być kategorią „otwartą”<sup>24</sup>, twierząc, iż „badacze literatury szkockiej powinni zarzucać swe sieci szerzej”<sup>25</sup>, zajmując się wszystkim, co ma „związek ze Szkocją”<sup>26</sup>. Ze Szkocji też niekiedy dochodzą głosy nawołujące do większej otwartości. Christopher Whyte wysuwa śmiało hipotezę: „Być może istnieje szereg możliwych sposobów na bycie Szkotem”<sup>27</sup>. Podobnie Douglas Dunn należy do osób, którzy uznają szeroko pojętą szkockość, która jest według niego lepsza niż „uparte zawężanie literatury do kwestii społecznych, popieranym w danym klimacie politycznym”<sup>28</sup>. Jednocześnie dopytuje, co z tymi autorami, którzy nie mieszczą się w tej formie, „odmawiając poparcia dla powszechnego oddania socjalizmowi, dialektowi,

<sup>18</sup> A. Bold, *Modern Scottish Literature*, London 1983, s. 1.

<sup>19</sup> C. Craig, *Out of History: Narrative Paradigms in Scottish and English Culture*, Edinburgh 1996, s. 41.

<sup>20</sup> C. Craig, *The Modern*, s. 198.

<sup>21</sup> A. Riach, *Representing Scotland in Literature, Popular Culture and Iconography: the Masks of the Modern Nation*, Basingstoke 2005, s. 193.

<sup>22</sup> F. R. Hart, op. cit., s. 2.

<sup>23</sup> C. Craig, *The Modern*, s. 16.

<sup>24</sup> *Studies in Scottish Fiction: 1945 to the Present*, pod red. S. Hagemann, Frankfurt am Main 1996, s. 8.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ch. Whyte, *Gendering the Nation. Studies in Modern Scottish Literature*, Edinburgh 1995, s. xv.

<sup>28</sup> D. Dunn, *Divergent Scottishness* [w:] *The Scottish Novel Since the Seventies*, pod red. G. Wallace, R. Stevenson, Edinburgh 1993, s. 156.

biedzie, Glasgow, Edynburgowi, małomiasteczkowości, trudności życia na wsi czy nacjonalizmowi”<sup>29</sup>, sugerując, że zgodnie z tym wąskim poglądem, gdy autor nie zajmuje się żadnym z tych tematów, wówczas reprezentuje „rozbieżną szkockość”<sup>30</sup>.

Niemal dwadzieścia pięć lat później debaty wciąż trwają, lecz z pewnością widoczna jest zmiana, która zaszła w literaturze szkockiej. Ta ostatnia, z zaściankowej i homogenicznej, stała się o wiele bardziej różnorodna. To efekt opisany przez krytyków jako przesuwanie się peryferii w stronę centrum: „Społeczeństwo wielokulturowe podważa samą ideę centrum, prezentując mnogość głosów poetyckich”<sup>31</sup>. Jak stwierdził David Kennedy, „to, co marginalne i peryferyjne, jest wykorzystywane w celu ożywienia homogeniczności centrum. Różnorodność jest gwarantem nowej jednolitości”<sup>32</sup>. Krytycy zaobserwowali, że „rosnące znaczenie czarnych autorów (na przykład Jackie Kay, Suhayla Saadiego czy Luke’a Sutherlanda) w literaturze szkockiej zachęca do namysłu nad rolą rasy w obowiązujących konstrukcjach szkockiej tożsamości”<sup>33</sup>. Matthew Brown pisze o „wielostronnej tożsamości, którą reprezentuje Szkocja jako postimperialny, wielokulturowy naród nie tylko ze względu na napływające czy wyłaniające się kultury, lecz również w odniesieniu do odmian rdzennej szkockości”<sup>34</sup>. Z niedawnej jednolitości i braku rozbieżnych ujęć literatura szkocka przesunęła się w kierunku peryferyjnych głosów i Kay uznawana jest obecnie za „skarby narodowy”.

Poetka podkreślała wagę, jaką ma narracja w tworzeniu tożsamości (por. tożsamość narracyjną Paula Ricoeura). Jak mówiła w wywiadzie dla „Wasafiri”: „Zawsze uważałam, że opowiadanie historii jest blisko związane z przeżyciem [survival]. Wyobraźnia posiada moc uzdrawiania i urzekania”<sup>35</sup>. Nie od razu zyskała pewność siebie: początkowo, gdy poszukiwała wzorców wśród czarnych autorów, sądziła, że musi zrzec się szkockości. Życie w Szkocji wiązało się często dla niej z dojmującym uczuciem przebywania jednocześnie w środku i na zewnątrz. W pierwszym przypadku, gdy „odczuwała dumę z bycia Szkotką, w drugim zaś, gdy spotykała się z rasizmem ze strony innych Szkotów”<sup>36</sup>. Jej poezja to „sposób, aby jednocześnie być czarną i być Szkotką, ujęty w słowa”<sup>37</sup>. Pisanie pomogło jej odnaleźć miejsce, w którym łączy wiele kultur: szkocką, nigeryjską, europejską, afro-karaibską. Jak sama wyznawała: „Zaczęłam pisać, by zdefiniować przestrzeń dla siebie”<sup>38</sup>. Świadomość przynależności pojawiła się wraz z poczuciem miejsca:

<sup>29</sup> Ibidem, s. 157.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> M. Hulse, D. Kennedy, D. Morley, red., *The New Poetry*, Newcastle upon Tyne 1993, s. 18.

<sup>32</sup> D. Kennedy, *Mapping Value: Geography, Truth and the Construction of Value in Recent British Poetry*, <http://extra.shu.ac.uk/wpw/value/kennedy.htm>. (dostęp: 15.08.2017).

<sup>33</sup> A. Ferrebe, *Between Camps: Masculinity, Race and Nation in Post-devolution. Scotland* [w:] *The Edinburgh Companion to Scottish Literature*, pod red. B. Schoene, Edinburgh 2007, s. 276.

<sup>34</sup> M. Brown, *In/outside Scotland: Race and Citizenship in the Work of Jackie Kay* [w:] *The Edinburgh Companion to Scottish Literature*, pod red. B. Schoene, Edinburgh 2007, s. 319.

<sup>35</sup> M. Gee, „Stories and Survival. Interview with Jackie Kay”, „Wasafiri” 2010, nr 25/4, s. 19.

<sup>36</sup> N. Gish, „Adoption, Identity, and Voice: Jackie Kay’s Inventions of Self” [w:] *Imagining Adoption: Essays on Literature and Culture*, pod red. Marianne Novy, Ann Arbor 2001, s. 180.

<sup>37</sup> Poetry Archive <https://www.poetryarchive.org/poet/jackie-kay> (dostęp: 20.08.2017).

<sup>38</sup> G. Somerville-Arjat, R. E. Wilson, *Sleeping with Monsters. Conversations with Scottish and Irish Women Poets*, Edinburgh 1990, s. 121.



„Za oknem Edynburg kąpię się w słońcu,  
mówię do siebie samej, mijając zamek,  
No, no, no, a jednak byłam dzieckiem północy”<sup>39</sup>.

W powyższej zwrotce pochodzącej z *Papierów adopcyjnych* (fragment zatytułowany *Moje prawdziwe świadectwo urodzenia*), pobrzmiewają echa wątpliwości, jaką odczuwał podmiot wobec próby dotarcia do własnej tożsamości: prawdziwe nazwisko, pierwsze imię, nazwisko matki, miejsce i godzinę urodzenia. Po tym, gdy urzędnik wreszcie odkrywa karty, pojawia się poczucie ulgi i satysfakcji (wyrażone słowami „No, no, no, a jednak”), że to jednak tu, w Szkocji, miał miejsce początek. To potwierdzenie przynależności jest niezwykle istotne dla adoptowanej bohaterki, która w następnych wersach mówi: „Mam lat dziewiętnaście/i oto odmienia się całe moje życie”<sup>40</sup>. Warto zaznaczyć, że *Papiery adopcyjne* charakteryzuje szczególna typografia, nadająca każdemu głosowi inną czcionkę, a niekiedy, jak w tym przypadku, zaznaczająca w ten sposób także zmiany głosu. (W notce na początku oryginalnego wydania *The Adoption Papers*, autorka wyjaśnia, iż trzy osoby mówiące w wierszu wyróżnione zostały typograficznie: córka (Palatino), matka adopcyjna (Gill), matka biologiczna (Bodoni). I tak wykluwa się nowa tożsamość pierwszoosobowej bohaterki wiersza, która manifestuje się w ciele („moje ciało jest świadkiem/ cieknie krwią na prześcieradła, mlekiem na koszule”<sup>41</sup>). Podobnie jak świadomość dziedzictwa, „nie danego, a odkrywanego dla siebie krok po kroku”<sup>42</sup> – jak pisze Jerzy Jarniewicz – poczucie przynależności pojawiało się u Kay powoli. Na początku poczucie inności dominowało do czasu, gdy uznała, że nie musi wybierać pomiędzy kulturami, że potrafi „zaakceptować pozorne sprzeczności, które mogą stać się mocną stroną”<sup>43</sup>. Zainspirowana wieczorami poetyckimi Liz Lochhead w Glasgow dostrzegła, że nie musi udawać kogoś innego, kluczem do poezji są bowiem „autentyczne, oryginalne głosy, współbrzmiące z głosami całej populacji”<sup>44</sup>. Siłą wierszy Kay jest właśnie opowiadanie indywidualnego doświadczenia o wymiarze uniwersalnym. Niektórzy krytycy dostrzegają wpływ Lochhead na poezję Kay w formie często stosowanego przez nią wiersza dramatycznego<sup>45</sup>. Z niego wyrasta mnogość głosów w jej twórczości, sprawiająca wrażenie „literackiego brzuchomóstwa”. Dzięki „konfrontacyjnemu puszczeniu oka do dawnego i obecnego rasizmu”<sup>46</sup> Kay zwraca uwagę na osoby o tożsamościach „połączonych łącznikiem” („hyphenated identities”). Należy podkreślić, że w szczególności jej nowsza poezja ma wymiar „raczej radosny niż pesymistyczny”<sup>47</sup>, co w świetle narodowej skłonności Szkotów jest wprowadzeniem elementu innych kultur.

<sup>39</sup> „Papiery adopcyjne”, *Poetki z Wysp*, tłum. J. Jarniewicz, s. 125.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>43</sup> *Poetry Archive*, op. cit.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Zob. C.L. Innes, „Accent and Identity: Women Poets of Many Parts” [w:] *Contemporary British Poetry. Essays in Theory and Criticism*, pod red. J. Acheson, R. Huk. New York 1996, s. 336.

<sup>46</sup> G. Robinson, C. Sassi, „Caribbean-Scottish Passages”, *International Journal of Scottish Literature*, Issue 4, 2008, <http://www.ijsl.stir.ac.uk/issue4/issue4digest.pdf>. (dostęp: 22. 08. 2017).

<sup>47</sup> G. Griffin, „In/Corporation? Jackie Kay’s Adoption Papers” [w:] *Kicking the Daffodils. Twentieth-Century Women Poets*, pod red. V. Bertram, Edinburgh 1997, s. 177.

Wiersze Kay pisane są przeważnie w języku angielskim, lecz pojawia się również szkocki. Autorka nawiązuje tym samym do innych pisarzy, takich jak Edwin Morgan, Liz Lochhead, Tom Leonard, Kathleen Jamie, James Kelman czy Ann Donovan. Zastosowanie dialektu i gwary odzwierciedla żywe zainteresowanie poetki odtwarzaniem indywidualnych głosów, tym samym potwierdzając wagę mniejszości etnicznych i seksualnych w jej twórczości oraz stanowiąc refleksję nad tym, co standardowe, a co niestandardowe, co akceptowalne, a co nieakceptowalne. Dialekt sugeruje odmiennosc, odznacza się, wyróżnia zarówno w mowie, jak i w piśmie, wystawiając inność na pokaz. Reprezentuje język różnicy, oddalony od norm i standardów, w nieustannym dialogu z narzuconym językiem oficjalnym. Tym samym Kay defamiliaryzuje język, poddając deautomatyzacji powszechnie przyjęte frazy: poprzez tak przeprowadzoną deterytorializację języka Kay wytycza nowe terytoria w literaturze szkockiej. Dialekt wydaje się bliższy językowi ojczystemu, jak w wierszu *Old Tongue* („Dawny język”)<sup>48</sup>, temu prawdziwemu, intymnemu, w przeciwieństwie do sztucznego, narzuconego urzędowego angielskiego. Według Jane Gray „metonimiczny język szkocki przekazuje ją, a także uczucia smutku i tęsknoty wywołanych przez poczucie straty”<sup>49</sup>. W ten sposób poezja Kay przekłada doświadczenie wyobcowania, zestawiając pochodzenie i osobistą historię z zimnym, bezosobowym językiem oficjalnym.

Problemy rasowe odgrywały istotną rolę szczególnie we wczesnej twórczości Kay. Na przykład w wierszu *Race, Racist, Racism*<sup>50</sup> ze zbioru *Off Colour* (1998) pojawiają się słowa, „What colour will you be, said I” („Jakiego będziesz koloru, powiedziałam”). Dziwić może czas przyszły, jakby kolor skóry podlegał wymianie czy decyzji. Właśnie to sugeruje ten wers: tożsamość jako potencjalność, możliwość przedefiniowania siebie, deleuzjańskie stawianie się, gdy dawne definicje nie działają, stają się coraz bardziej wydrążone. Podobnie w *In My Country* („W moim kraju”) pojawia się problem rasowy:

„Kiedy szłam skrajem wody,  
tam, gdzie szczera rzeka  
podaje sobie dłoń z morzem,  
podeszła do mnie pewna kobieta  
i czujnie, powoli zatoczyła krąg,  
jakbym była czarnym kotem;

albo szumowiną jej wyobraźni,  
a kiedy odezwała się wreszcie,  
jej słowa splotły się w ruszt  
starego koła. Plaster powietrza.

---

<sup>48</sup> J. Kay, *Darling. New and Selected Poems*, Tarsnet 2007, s. 190–191.

<sup>49</sup> J. Gray, *The Woman with the Ibo Nose and the Scottish Tongue: Expressions of Belonging and Return in Jackie Kay's Writing*, „Études écossaises” 2010, nr 13, <http://etudeseccossaises.revues.org/index234.html>. (dostęp: 27.08.2017.).

<sup>50</sup> J. Kay, *Darling*, op. cit., s. 128.

Skąd pochodzisz?

Stąd – odpartam. – Z tych stron<sup>51</sup>.

Ten krótki wiersz w niezwykle zwięzły sposób ukazuje uprzedzenia i przesady panujące wśród niektórych Szkotów, nawet jeśli nie pada żadna nazwa. Napotkana kobieta zatacza koło wokół bohaterki wiersza, jakby bała się, że ta rzuci na nią urok bądź czymś zarazi. Wers w przekładzie „jakbym była czarnym kotem” przywołuje ludowy zabobon, lecz także podkreśla odhumanizowanie bohaterki<sup>52</sup>. Co istotne, krajobraz stoi w sprzeczności z wrogością manifestowaną przez kobietę: rzeka jest „szczerą” i zgodnie „podaje sobie dłoń z morzem”. Spojrzenie kobiety wyraża nieufność i pogardę, jakby bohaterka była „szumowiną jej wyobraźni” („the worst dregs of her imagination”)<sup>53</sup>. Jeśli podążymy za tym, co proponuje Jarniewicz, okaże się, że bohaterka stanowi *alter ego* białej kobiety (Poetki z Wysp, s. 204), co mogłoby tłumaczyć głęboką niechęć, jaką jej okazuje, czując to, co Julia Kristeva nazywa *abject*<sup>54</sup>. Abiekt lub pomiot w przekładzie polskim stanowi przeciwieństwo podmiotu, jest podmiotem wybrakowanym, czymś, czemu odmawia się prawa bycia podmiotem, co wyraża brak społecznej akceptacji. Podskórna, niewypowiedziana groźba zawarta w pytaniu „Skąd pochodzisz?” (w oryginale „Where do you come from?”) wyklucza bohaterkę, implikując, iż musi ona pochodzić z innego kraju. Jak sugeruje Jarniewicz, „Skąd pochodzisz?” nie jest nawet pytaniem, lecz „upomnieniem, którego sens sprowadza się do prostego: *Wróć do siebie. To nie twój kraj*”<sup>55</sup>. Jednak ostatni wers „Stąd – odpartam. – Z tych stron” kwestionuje tę sugestię. W oryginale pojawia się emfaticzne powtórzenie w słowie „here” („»Here, I said, Here. These parts«”<sup>56</sup>), łagodnie, lecz stanowczo i dobitnie zaznaczając pochodzenie bohaterki, sytuując ją w krajobrazie. Ponownie zwróćmy się ku słowom Jarniewicza, który celnie pisze o tym zakończeniu:

„Poetka mogłaby odpowiedzieć, zgodnie z prawdą, »ze Szkocji«. I byłoby to wyobrażenie na temat tego, czym jest i czym może być szkockość. Zamiast jednak powiedzieć »ze Szkocji«, Kay decyduje się nazwać »swoje miejsce« określeniem, które wprowadza niekonfrontacyjną perspektywę względności. Odpowiadając na pytanie o swoje korzenie, o przynależność, Kay wybiera skromne, niesamodzielne słowo, zaimek, którego sens zależy od przygodnych okoliczności, wiąże się z wypowiadającym, zmienia się z czasem i lokalizacją. Kay nie mówi o Szkocji, bo za tą nazwą kryją się konkretne formy symboliczne, a także wykluczające, plemiennicze narracje. Szkocja to termin abstrakcyjny, ustanawiający jakiś byt idealny i wydestylowany, jakiś wzorzec metra, nad którym pieczę sprawują państwowe instytucje.

<sup>51</sup> Poetki z Wysp, op. cit., s. 129.

<sup>52</sup> W oryginale mamy do czynienia nie z frazą „czarny kot”, ale ze słowem „superstition”, które oznacza „przesąd”, „zabobon”.

<sup>53</sup> J. Kay, *Darling*, op. cit., s. 82. Użyte w oryginale słowo „dregs” można również przetłumaczyć jako „męty”, co jeszcze wzmacnia negatywny obraz.

<sup>54</sup> Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.

<sup>55</sup> J. Jarniewicz, *Z Wysp [w:] Poetki z Wysp*, op. cit., s. 204–205.

<sup>56</sup> J. Kay, *Darling*, op. cit., s. 82.

Zamiast więc powiedzieć »Szkocja«, Kay mówi »stąd« i otwiera swoją ojczyznę na to, co zmienne i względne, co historyczne (a nie ponadczasowe czy mityczne) i co zlokalizowane (a nie abstrakcyjne), ale przede wszystkim wiąże tę ojczyznę ze sobą, czyli z tym, kto mówi, i z sytuacją tego, kto mówi. Takie powiązanie zawsze jest ważne, lecz nabiera szczególnego znaczenia w przypadku poetki, a więc kogoś, kto mowę (lub pismo) obrabiał za swoją dziedzinę. »Stąd« znaczy w jej ustach: »Pochodzę z miejsca, które jest ze mną związane, przez moją fizyczną w nim obecność i przez język«. To miejsce – mój kraj, moją ojczyznę – definiują współrzędne mojego ciała<sup>57</sup>.

Wbrew jawnie okazanej niechęci i nieufności literacka persona Kay wyraża swą przynależność do kraju, w którym się urodziła i w którym mieszka.

Cytowany wyżej wiersz pochodzi z *Other Lovers*, drugiego tomu poetki. Wydany niemal dwie dekady później zbiór *Fiere* charakteryzuje się tonem bardziej radosnym, afirmującym różnice i promującym skrzyżowanie kultur. *Fiere* jest tomem poetyckim, w którym Kay składa hołd szkockiej tradycji literackiej. Pojawiają się bardzi, w tym Robert Burns (*Fiere*), Hugh MacDiarmid (*from A Drunk Woman Looks at Her Nipple*) czy Edwin Morgan (*Strawberry Meringue*). Lecz to także zbiór sięgający poza granice Szkocji ku europejskiej sztuce (odniesienia do Paula Cézanne'a, Edgara Degasa, Henry'ego Moore'a). Afrykańska tradycja jest mocno zaznaczona poprzez słowa w języku lbo i elementy tej kultury. Pojawia się także krajobraz afrykański, w tym czerwona wiejska droga, przewijająca się w kilku wierszach (ta sama, która jest w tytule wspomnień Kay), tym samym wpisując w tom jej nigeryjskie korzenie. Zbiór opatrzony został słowniczkiem, w którym wyjaśnione zostały słowa zarówno w języku szkockim, jak i w lbo. Owa wielojęzyczność jest dowodem na polifonię kulturową poetki, którą dobrze podsumowuje powiedzenie lbo, poprzedzające wiersz *Between the Dee and the Don* (Pomiędzy Dee a Don): „The middleground is the best place to be”, co oznacza „Najlepiej być pośrodku”, lecz także „Stanowisko kompromisowe jest najlepszym miejscem”. W wierszu *The Ukpor Market* w humorystycznym tonie Kay przywołuje sytuację, gdy na rynku w Nigerii została nazwana „białą kobietą”. Zbyt czarna dla Szkotów, zbyt biała dla Nigeryjczyków, lecz nie wywołuje to u niej poczucia wykluczenia, a jest powodem do samoakceptacji. W wierszu *Brockit* (szkockie słowo oznaczające czarno-białe paski lub cętki u zwierzęcia) połączenie koloru czarnego i białego jest idealnym rozwiązaniem, jak zebra, która jest dumna ze swego wyglądu. W ten sposób – afirmując różnicę – Kay poszerza wąską definicję szkockości, wprowadzając weń elementy odmienności. Dzięki niej okazało się, że szkocka tożsamość może pomieścić także fragmenty innych kultur, stając się przez to wzbogacona i wieloaspektowa. Tytułowy wiersz, który został napisany do tomu *Addressing the Bard: twelve contemporary poets respond to Robert Burns*, pod redakcją Douglasa Gifforda (2009), jest aluzją do Roberta Burnsa, najbardziej chyba znanego szkockiego barda: „fiere” to nic innego jak „towarzysz”, „przyjaciół”, „kompan”. Zatem z jednej strony wielka tradycja literatury szkockiej, z drugiej zaś ukłon w stronę kraju pochodzenia jej ojca. Wybierając słowa Chinuy Achebe na motto zbioru,

<sup>57</sup> J. Jarniewicz, *Z Wysp*, op. cit., s. 205–206.

Kay złożyła hołd literaturze nigeryjskiej. *Fiere* podkreśla hybrydyzację poprzez połączenie wierszy osadzonych w Szkocji, jak *Body o'Land* z tymi odnoszącymi się do afrykańskich krajobrazów jak *Black River*. Więcej niż w innych tomach jest wierszy w języku szkockim (*Fiere*, *Brookit*, *from A Drunk Woman Looks at Her Nipple*, *Fiere Love Poem*, *Marigowds*, *Fiere Good Nicht*), a w kilku wierszach pojawiły się słowa z języka Ibo (na przykład *Kamsu*, *Kedu*, *Egusi Soup*, *Burying My African Father*, *Road to Amaudo*).

Tożsamość w twórczości Kay jest ściśle związana z pojęciem domu, lecz nie w kontekście poczucia wysiedlenia czy wykorzenia. Przeciwnie, poetka podkreśla silne więzi pomiędzy ludźmi, którzy są jak „fieres”, zgodnie z tytułem tomu: tożsamość to kręta droga, w którą wyruszamy w towarzystwie wiernych kompanów lub napotkanych przypadkowo osób. Motyw drogi pojawia się w ponad połowie wierszy w tym zbiorze, wraz ze ścieżkami i rzekami, stanowiącymi pozytywny, optymistyczny obraz, co sprawia, że *Fiere* odróżnia się od wczesnych wierszy, przedstawiających „często nieprzekraczalny krajobraz dorastania czarnoskórej osoby w Glasgow”<sup>58</sup>.

Nawet jeśli autorka wprowadza kontrasty i sprzeczności, to owa schizofrenia kulturowa, o której tak często do niedawna pisali (i wciąż piszą niektórzy) badacze, chętnie powołując się na sformułowanie ukute niemal sto lat temu przez Gregory'ego Smitha, a mianowicie „Caledonian antisyzgy”<sup>59</sup>, czyli dualność, rzekomo typową w kaledońskiej, czyli szkockiej kulturze. Dualność czy biegunowość to także słynna wizja Szkocji jako „kraju doktora Jekylla i pana Hyde'a”<sup>60</sup> czy też „współczesnego Janusa”, czyli „rzymskiego bóstwa o dwóch twarzach, które patrzy jednocześnie w tył i do przodu”<sup>61</sup>. Swoiste rozdwojenie jaźni, które przez długi czas dominowało w postrzeganiu kultury szkockiej, niemal nie występuje w jej twórczości: zamiast podkreślać podziały, jej wiersze łączą. W porównaniu z pesymistycznymi wizjami Craiga, Nairna czy Muira, Kay proponuje pozytywny obraz, promując różnicę pomiędzy kulturami, tradycjami, językami, krajobrazami, podkreślając wspólnotę doświadczenia, celebrując wieloznaczności.

Dawniej zdominowana przez jednorodną tematykę i jednolitą wizję własnej tożsamości Szkocja jest obecnie krajem różnorodnym, dynamicznym, urozmaiconym kulturowo i artystycznie, mnogość głosów zaś tworzy w niej swoistą polifonię. Utwory Kay poruszają tematy ważne w wielokulturowym społeczeństwie, takie jak poszukiwanie tożsamości pojmowanej nie ideologicznie, lecz indywidualnie, a jej głos poetycki jest dobrym przykładem pierwszej osoby liczby mnogiej, by raz jeszcze przywołać termin Nancy'ego. Wlewając kolor w stare formy, Kay sprawiła, iż szkocka poezja wpasowała się lepiej w świat współczesny, ożywiła ją, rozszerzając i wzbogacając jednocześnie pojęcie szkockości. Zarzut Craiga, jakoby szkocka literatura nie potrafiła mówić o bieżącej sytuacji,

---

<sup>58</sup> J. Winning, *Curious Rarities? The Work of Kathleen Jamie and Jackie Kay* [w:] *Contemporary Women's Poetry. Reading/Writing/Practice*, pod red. A. Mark, D. Rees-Jones, London 2000, s. 239.

<sup>59</sup> G. Smith, *Scottish Literature: Character and Influence*, London 1919, s. 4.

<sup>60</sup> J. Corbett, op. cit., s. 337.

<sup>61</sup> I. A. Bell, *Peripheral Visions: Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*, Cardiff 1995, s. 80.

już się zdezaktualizował. Pomiędzy tradycją a innowacją, twórczość Kay wciąż na nowo wyobraża Szkocję, tę nieustannie zmieniającą się artystycznie przestrzeń.

### Summary

#### **From *The Adoption Papers* to *Fiere*: Jackie Kay's Writing and Scottish Multiculturalism**

The essay discusses Jackie Kay's writing in the context of her complex Scottish-Nigerian identity. Despite the marginalisation in terms of race, ethnic origin, sexuality which she describes in her texts, she has not only become a mainstream author but was also appointed as the Makar, the National Poet for Scotland in 2016. Thus the essay seeks to situate Kay in contemporary Scottish culture, which has moved to a high appreciation of voices coming from the margins. It focuses on the role that Kay has played in re-inventing Scotland, a nation rapidly losing its recent homogeneity, where the peripheral has moved towards the centre. Furthermore, it examines the representations of ethnicity in Kay's works and to explore the powerful theme of identity and difference in Scottish society reflected in her work, demonstrating how the cultural identity represented in her writing involves being both inside and outside Scotland.

**Keywords:** Scotland, Jackie Kay, Scottish poetry, identity, multiculturalism

**Słowa kluczowe:** Szkocja, Jackie Kay, szkocka poezja, tożsamość, wielokulturowość



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## Samuel Beckett i jego emigranci

Shane Weller w artykule poświęconym recepcji twórczości Samuela Becketta we Francji, który jest częścią kultowej już książki pod tytułem *The International Reception of Samuel Beckett*, przypomina długą tradycję czytania tego autora głównie przez pryzmat filozofii<sup>1</sup>. Co więcej, historycznoliteracki punkt widzenia lub badania nad szeroko rozumianymi archiwami Beckettowskimi przez długi czas były zaniedbywane i nie wpływały w znaczący sposób na interpretacje teatralne tekstów tego autora. Wiadomo, że najstynniejsza sztuka, *Czekając na Godota*, przedstawia pejzaż czasów drugiej wojny światowej oraz doświadczenia samego Becketta. Niemniej istnieje możliwość, że pewne niedostatecznie dotąd uwypuklone konteksty dotyczące powstawania dramatu mogą stać się osnową nowej interpretacji *Czekając na Godota*.

Pierwszy z tych rzadkich przykładów to spektakl teatru Jeana Lambert-wilda z Lyonu z 2014 roku<sup>2</sup>. Pozornie sztuka podąża za didaskaliami. Scena wygląda tak, jak w prawie każdej innej inscenizacji *Godota*, pośrodku stoi bezlistne drzewo, jest również kamienista droga i pięciu bohaterów (Wladimir, Estragon, Pozzo, Lucky oraz Chłopiec). Wydaje się, że żadna ze wskazówek autora nie została pominięta, a aktorzy w „klasyczny” sposób, zgodny z tradycją teatru Becketta, odgrywają swoje role. Podobnie jak w spektaklu Petera Brooka, *Fragments*, Jean Lambert-wild lawiruje w szarych strefach niedookreśloności didaskaliów oraz tekstu. To, co wyróżnia ten spektakl, to zaangażowanie do dwóch głównych ról aktorów z Wybrzeża Kości Słoniowej, kolonii francuskiej aż do 1960 roku. W ten sposób reżyser ustanowił nowe relacje pomiędzy parami bohaterów. Sztuka staje się polityczno-społeczną tragifarsą, opowiadającą historię dwóch Afrykanów, którzy utknęli na nieznannej ziemi i błąkają się bez celu. Warto nadmienić, że Wybrzeże Kości Słoniowej nie było jedyną kolonią francuską w Afryce (razem z Wybrzeżem Kości Słoniowej w skład Francuskiej Afryki Zachodniej wchodziły w tym czasie między innymi Senegal, Burkina Faso i Niger, a Francja posiadała również inne kolonie, takie jak Algieria, Maroko czy Libia<sup>3</sup>), zatem Wladimir i Estragon mówią w imieniu wszystkich uciemnionych w czasach kolonialnych, a nawet wszystkich imigrantów spoza Unii Europejskiej mieszkających we Francji (obecnie ponad 2,8 miliona)<sup>4</sup>. Muriel Mingau idzie dalej tym tropem,

<sup>1</sup> S. Weller, *Beckett among the Philosophers: The Critical Reception of Samuel Beckett in France* [w:] *The International Reception of Samuel Beckett*, pod red. M. Nixona, New York 2009, s. 24–39.

<sup>2</sup> *En attendant Godot*, reż. Jean Lambert-wild, spektakl obejrzany 21 marca 2015 r. w teatrze L'Aquarium w Paryżu.

<sup>3</sup> Ch.-R. Ageron, *France coloniale ou parti?*, Paris 1978.

<sup>4</sup> Źródło: Eurostat: [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/File:Non-national\\_population\\_by\\_group\\_of\\_citizenship,\\_1\\_January\\_2016\\_\(%C2%B9\).png](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/File:Non-national_population_by_group_of_citizenship,_1_January_2016_(%C2%B9).png) [dostęp: 07.09.2017].

twierdząc, że ta wizja afrykańska „przywołuje emigrantów z naszych czasów, miliony osób, które uciekają przed wojną, biedą, głodem, brakiem perspektyw, w poszukiwaniu znośnej egzystencji”<sup>5</sup>. Bohaterowie przenoszą sztukę Becketta w czasy współczesne, nie wypaczając jej uniwersalnego charakteru<sup>6</sup>.

Michel Bohiri oraz Fargass Assandé, grający Vladimira i Estragona, mówią po francusku ze swoim akcentem, czasem sztucznie nadając niektórym słowom angielską wymowę, tworząc tym samym trzy warstwy językowe: francuską, francuską z obcym akcentem oraz angielską. Pozostają w silnej opozycji do drugiej pary bohaterów<sup>7</sup>, która dominuje w sztuce. Każda z par charakteryzuje się zestawem klisz, cech charakteru, które są nieco przerysowane i nie pozwalają pomylić się co do tego, jakie miejsce zajmuje każdy z nich. Zatem Vladimir i Estragon to czarni nielegalni emigranci, nieświadomi miejscowych zwyczajów, mówiący w języku francuskim z silnym obcym akcentem. Choć w jednej z recenzji Corinne François-Denève przypomina, że reżyser starał się zmniejszyć wpływ międzynarodowej obsady na interpretację sztuki, dobór aktorów zdefiniował kierunek interpretacji oraz rzucił światło na sytuację polityczną Francji<sup>8</sup>. Vladimir i Estragon przyznają się do swojej obcości, mówiąc, że nie są stąd. Również aktorzy, aby zagrać swoje postacie, musieli stawić czoło urzędnikom emigracyjnym. Niektórzy zaprzeczają, że Vladimir i Estragon czekają na Godota, a argumentują, że ich pojawienie się pośrodku niczego, gdzieś na ziemi francuskiej, jest właściwie przypadkiem<sup>9</sup>. Nawet jeśli obecność bohaterów jest luźno związana z oczekiwaniem na Godota, choć argumentacja autora recenzji raczej do tego nie przekonuje, inscenizacja finalnie krytykuje francuską (fałszywą) otwartość na emigrantów, ujawniając rozwarstwienie społecznie, głównie w sferze mentalnej. Pozzo jest francuskim nonszalanckim jegomościem, który ceni sobie życie i przyjemności. Jego maniera jedzenia oraz picia wina odnoszą się do francuskiej *joie de vivre*, jednego z symboli tej kultury. Pozzo wyraźnie różnicuje siebie oraz Vladimira i Estragona:

„ESTRAGON: Nie jesteśmy tutejsi, proszę pana.

POZZO (*Zatrzymując się*): Niemniej jesteście istotami ludzkimi. (*Wkłada okulary*) Jak widzę. (*Zdejmuje okulary*) Z tego samego gatunku co ja. (*Wybucha straszliwym śmiechem*) Z tego samego gatunku co Pozzo! Stworzeni na obraz i podobieństwo Boga<sup>10</sup>”.

Pozzo degraduje tym samym Vladimira i Estragona, odzierając ich z człowieczeństwa. Człowieczeństwo staje się atrybutem, przywilejem dla nielicznych, ledwie osiągalnym dla Didi i Gogo. Polityczny wymiar, który został wykreowany na scenie, polega z jednej strony na zanegowaniu idei społeczeństwa francuskiego, atrakcyjnego ekonomicznie dla obcych, a z drugiej strony ustanowieniu hierarchii społecznej, która stoi

<sup>5</sup> <http://www.lambert-wild.com/sites/default/files/pdf/godotpopmars17.pdf> [dostęp: 03.09.2017].

<sup>6</sup> [www.letelegramme.fr/finistere/morlaix/theatre-un-superbe-godot-16-11-2015-10851437.php#P1wVKMxM-shXEZek.99](http://www.letelegramme.fr/finistere/morlaix/theatre-un-superbe-godot-16-11-2015-10851437.php#P1wVKMxM-shXEZek.99) [dostęp: 03.09.2017].

<sup>7</sup> O relacjach pomiędzy bohaterami w *Czekając na Godota* pisałam obszerniej w artykule *Język postaci w En attendant Godot*, „TOPOS” 2010, nr 1 (110), s. 62.

<sup>8</sup> <https://www.franceculture.fr/theatre/en-attendant-godot-de-samuel-beckett-critique-theatre-dherouville> [dostęp: 03.09.2017].

<sup>9</sup> <http://www.lambert-wild.com/sites/default/files/pdf/godot-rue89.pdf> [dostęp: 03.09.2017].

<sup>10</sup> S. Beckett, *Czekając na Godota*, tłum. A. Libera [w:] idem, *No właśnie co*, Warszawa 2010, s. 24.



w sprzeczności z historycznymi, choć wciąż przypominanymi, hasłami Rewolucji Francuskiej: Wolność, Równość i Braterstwo. Pozza odbiera wolność Lucky'emu oraz patrzy z góry na Vladimira i Estragona. Być może, w najbardziej pesymistycznym wariacie, czekają oni właśnie na Pozza, który miałby ich wprowadzić do „lepszego” świata (Francji)? W ten sposób naiwnie nie potrafiliby się obronić przed jego złem, a nawet przegapiliby Godota, bo ich uwaga pozostawałaby zwrócona na Pozza.

Kolejna kwestia, której chciałabym poświęcić uwagę, dotyczy opuszczenia Pozza przez Vladimira i Estragona. Skoro są nomadami poszukującymi swojego miejsca, w logiczny sposób podążającymi historycznymi ścieżkami, dlaczego pozostają bierni? Skoro Godot nie przychodzi, to pewnie nie przyjdzie, w co bohaterowie również wątpią. Wydaje się, że Vladimir i Estragon utknęli, oczekując na coś lepszego i nowego, na wybawcę, którego tylko oni znają. Nie posuwając się do przodu, będąc w ciągłym zawieszaniu, pozostają gotowi do dalszej wędrówki, na wypadek, gdyby Godot jednak przyszedł. Tak jak Lucky, który nie kładzie swoich bagaży, w każdej chwili jest gotowy, aby iść dalej. „Dlaczego on nie stawia bagaży?” – pyta kilkakrotnie Estragon<sup>11</sup>.

Takie przekształcenia tekstu, jakim poddano *Godota* w omawianym przedstawieniu, wpisują się w koncept „modyfikowanego dziedzictwa Becketta”<sup>12</sup>. H. Porter Abbott rozumie to jako sposób postrzegania spuścizny tego autora, która pozostaje dostępna każdemu oraz łatwo daje się adaptować do rozmaitych wizji artystycznych. Z jednej strony indywidualna interpretacja Becketta należąca do Wilda i jego aktorów może w takim razie pozostać „integralną częścią spuścizny po Becketcie”. Z drugiej strony Stanley Gontarski zastanawia się, czy upowszechnienie twórczości Becketta (jak rozumiem zarówno wśród artystów, jak i widzów czy czytelników), nie ujmuje jej awangardowego charakteru oraz nie umniejsza jego „najistotniejszych elementów”<sup>13</sup>.

Drugim przykładem międzykulturowego przekształcenia tekstu Samuela Becketta i uwikłania go w historię powszechną jest adaptacja teatru Yiddishpiel z Izraela pod tytułem *Me Vart'noyf Godot* z 2015 roku, którą można było obejrzeć podczas tegorocznego festiwalu Warszawa Singera<sup>14</sup>. Zarówno aktorzy, jak i reżyser pochodzą z Izraela. Yehoshua Sobol, pomysłodawca i reżyser spektaklu, przyznaje, że inspiracją dla niego była książka Pierre'a Temkine'a, która zgłębiała żydowskie źródła tego dramatu<sup>15</sup>.

„Historia opowiada o dwóch Żydach, którzy musieli uciekać z Francji (z Paryża) w czasach Nazistów, docierają do... wolnej Francji, blisko granicy z Hiszpanią, i czekają na Godota, który ma ich przeprowadzić przez granicę”<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>12</sup> H. Porter Abbott, *Spadek po Samuelu Becketcie* [w:] *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, pod red. T. Wiśniewskiego, tłum. T. Wiśniewski, Gdańsk 2012, s. 19.

<sup>13</sup> S.E. Gontarski, *Tradycja a awangarda* [w:] *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, pod red. T. Wiśniewskiego, tłum. T. Wiśniewski, Gdańsk 2012, s. 58.

<sup>14</sup> *Me Vart'noyf Godot*, reż. Y. Sobol, spektakl obejrzany 26 sierpnia 2017 r. w Teatrze Kwadrat w Warszawie.

<sup>15</sup> Chodzi o książkę pod red. P. Temkine'a, *Wartenauf Godot. Das Absurde und die Geschichte*, tłum. T. Trzaskalik, Berlin 2008.

<sup>16</sup> Yehoshua Sobol w wywiadzie dla telewizji IC, <https://www.youtube.com/watch?v=KBzfxnW10-I>, [dostęp: 03.09.2017]. Dziękuję Natalii Hakenberg za pomoc w opracowaniu materiałów źródłowych w jidysz.

Napisy, które są wyświetlane na ekranie, również podczas spektakli w Izraelu, uściślają czas i miejsce akcji: południe Francji, 1 lutego 1943 roku. Według Temkine'a jest to właściwie Rousillon (czyli wcale nie tak blisko granicy z Hiszpanią), gdzie Beckett ukrywał się w czasie wojny. Dalej autor przytacza kilka innych faktów z historii powstania *Czekając na Godota*, które mają uzasadniać taką interpretację sztuki. Przede wszystkim wskazuje na aluzję do „la Roquette”, części Paryża, gdzie pomiędzy 1900 a 1930 rokiem istniały szkoły talmudyczne<sup>17</sup>. Zresztą do dzisiaj w XI dzielnicy funkcjonuje kilkanaście szkół i ośrodków żydowskich. Co ciekawe, w polskim tłumaczeniu przypis Antoniego Libery jest nie do końca precyzyjny, ponieważ nie wspomina o szkołach talmudycznych, a tylko o więzieniu la Roquette powstałym w 1830 roku<sup>18</sup>. Temkine powołuje się również na wzmianki o Ziemi Świętej czy pierwotnie żydowskim imieniu Estragona – Levy<sup>19</sup>.

Analiza manuskryptu tak silnie wpłynęła na myślenie Temkine'a o *Czekając na Godota*, że wszelkie wątpliwości co do takiej interpretacji sztuki przekuwa on w argumentację na jej rzecz. Porzucając imię Levy, zacierając ślady pochodzenia Vladimira i Estragona czy wyrazistość alegorii, Beckett pozostaje milczący, ale nie negujący. Temkine twierdzi dalej, że autor nie chce pokazać „Żyda jako Żyda” (za opracowaniem Ariel Suhamy). Bohaterowie mogą wywoływać w nas współczucie, obrzydzenie czy znudzenie, ale na pewno nie z powodu swojego pochodzenia. Warto zauważyć, że analiza Pierre'a Temkine'a, napisana w języku francuskim, jak dotąd nie znalazła wydawcy nad Sekwaną, a książkę wydano jedynie w Niemczech. „Rewelacje” Temkine'a już w 1985 roku zostały rzetelnie zbadane przez S.E. Gontarskiego w *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*<sup>20</sup>, który uzasadnia przekształcenia pierwotnych zamysłów w sztuce obraniem przez Becketta bardziej filozoficznego kierunku oraz chęcią wydobycia głębszego sensu.

Nie przeszkadza to jednak, aby krytyka zachwycała się spektaklem Sobola: „*Czekając na Godota* wnosi świeżą krew do klasyki Becketta. Rezultat jest odświeżający” (Chay Ber-Yaarakov), „pomysł (...) ekscytuje wyobraźnię” (Michael Handelzalts) czy „monolog pełen wirtuozerii” (Alis Blitental o monologu Lucky'ego). Uszczegółowienie czasu i miejsca akcji oraz pochodzenia głównych bohaterów to nie jedyne zabiegi Sobola. Na początku i końcu obu aktów scena jest oświetlona czerwonym światłem, a także słychać strzały i wybuchy (kilka razy słychać samolot przelatujący nad bohaterami). Na scenie rozciąga się podest, a drzewo jest tak naprawdę drogowskazem z tabliczkami do Jerozolimy, Hiszpanii, Paryża i Rzymu. Po lewej stroni znajdują się tory (nawiązanie do Holocaustu?), których nasłuchuje Gogo. Trzyma on też mapę, szukając od czasu do czasu właściwej drogi. Cel wędrówki jednak nigdy nie jest wyjaśniony. Sobol sam przetłumaczył sztukę na jidysz, ale tylko Vladimir i Estragon mówią w tym języku. Każda postać jest definiowana właśnie przez język, jakim się posługuje. Pozzo mówi po francusku, Chłopic

<sup>17</sup> S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris 2006, s. 13.

<sup>18</sup> Idem, *Czekając na Godota*, tłum. A. Libera, op. cit., s. 424. Pojawia się również nieścisłość dotycząca czasu funkcjonowania więzienia.

<sup>19</sup> Opracowanie myśli Temkine'a: A. Suhamy, *Samuel Beckett in history*, <http://www.booksandideas.net/Samuel-Beckett-in-history.html>, [dostęp: 04.09.2017].

<sup>20</sup> S.E. Gontarski, *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*, Bloomington 1985.

po hiszpańsku, a monolog Lucky'ego to mieszanka wielu języków, które dość trudno odróżnić. Można przypuszczać, że tak jak u Becketta Lucky zongluje niezrozumiałymi frazami, które jako całość nie mają większego sensu, tak Lucky Sobola zongluje językami, jak gdyby próbował stworzyć swój własny język, najwygodniejszy, który pozwoliłby na swobodną komunikację i wyrażenie myśli. Pomimo tego, że, jak argumentuje Elinor Ochs, tożsamość rozumiana jako wachlarz społecznych osobowości, takich jak przybierane role czy związki instytucjonalne, nie jest bezpośrednio związana z językiem, pozostaje pośrednio związana ze znajomością określonych konwencji w komunikacji, charakterystycznych dla danej grupy. Ochs przekonuje również, że

„Wybór struktur językowych jest traktowany jako arbitralny, co znaczy, że tożsamość społeczna jest często wyrażana poprzez arbitralne struktury fonologiczne, morfosyntaktyczne, leksykalne czy dyskursywne”<sup>21</sup>.

Oprócz tego bohaterowie próbują się porozumieć po portugalsku i angielsku (Chłopiec z Vladimirem i Estragonem). Kłopoty językowe nie oznaczają dla nich zerwania komunikacji. Wręcz przeciwnie, świadczą o poszukiwaniu porozumienia, chęci znalezienia modelu skutecznej wymiany myśli. Bardzo kordialne relacje między Vladimirem a Estragonem to wyróżnik tej produkcji. Są barwni, zabawni, ale nie absurdalni czy groteskowi. Są przedstawieni jako para zgorzkniałych i zagubionych żydowskich komediantów, tworzą harmonijny duet, który Shay Ber-Yaakov porównuje do Dżigana i Szumachera (pary polskich komików żydowskiego pochodzenia)<sup>22</sup>.

Wejście Pozzo i Lucky'ego jest efektowne. Pozzo dwukrotnie śpiewa piosenkę pod tytułem *J'attendrai*, której korzenie sięgają 1938 roku. Jest ona jedną z adaptacji włoskiej piosenki napisanej przez Nino Rastellego (muzyka Dino Olivieri). Sukces francuskiej wersji przypisuje się wykonaniu Tino Rossiego w 1939 roku. Piosenka opowiada o długim czekaniu, ma dodać otuchy, zaufania i wytrwałości w oczekiwaniu na zwycięstwo (w wojnie). Słowa „Pewnego dnia zwycięstwo zabierze nas, blisko was”, przy czym „wy” to ludzie rządu Vichy<sup>23</sup>, który kolaborował z Niemcami, a także represjonował Żydów<sup>24</sup>. Pozzo, śpiewając, nie pogania Lucky'ego, nie jest agresywny. Porównując jego postać do innych interpretacji sztuki, jest wyjątkowo łagodny i mało arogancki. Zróżnicowanie językowe izoluje od siebie pary bohaterów, wzmacniając wrażenie ich odrębności a zarazem przynależności do różnych kręgów kulturowych. W czasie rozmowy Pozza, Vladimira i Estragona Lucky pozostaje aktywny, na przykład pokazuje Didi, aby zabrał walizkę. Czasem jest przestraszony, czasem płacze – kiedy Pozzo opowiada, że chciałby się go pozbyć. Również jego monolog jest zupełnie inny niż w przedstawieniach polskich, francuskich czy brytyjskich. Lucky tańczy, śpiewa, przywołuje Szekspira. Jego monolog, „wielojęzyczne bzdury” powalają widownię swoją zawziętością i tworzą emocjonalną

<sup>21</sup> E. Ochs, *Constructing Social Identity: A Language Socialization Perspective* [w:] *Intercultural Discourse and communication*, pod red. S.F. Kiesling, C.B. Paulston, Malden 2005, s. 84.

<sup>22</sup> S. Ber-Yaakov, „Yedidot Achronot”, 21.08.2015.

<sup>23</sup> *La chanson française et son histoire*, pod red. D. Riegera, Tübingen, 1988, s. 280, 321, 337.

<sup>24</sup> Ibidem.

więz z każdym widzom z osobna<sup>25</sup>. Mówi też innym tekstem niż Lucky u Becketta. Nie przywołuje Poinçona, Wattmana ani Mirandy. To nie jest tłumaczenie z tekstu Becketta, we francuskiej czy też angielskiej wersji. To nowy Lucky stworzony przez Yehoshuę Sobola. Na koniec pierwszego aktu sytuacja sceniczna także zaskakuje: bohaterowie klepią się po plecach na do widzenia, myślą kapelusze, a Pozzo schodzi ze sceny śpiewając *J'attendrai*. Chłopiec, który przychodzi powiedzieć Vladimirowi i Estragonowi, że Godot jednak nie przyjdzie tego wieczoru, mówi po hiszpańsku, czasem wtrąca słowa po portugalsku czy angielsku. Vladimir jest bardziej zaangażowany w tę rozmowę, próbując wykorzystać swoją niewielką znajomość francuskiego. Jest to dość zabawna sytuacja, której na dodatek towarzyszą odgłosy owiec oraz bicie dzwonów.

Drugi akt dzieje się dzień później, to jest drugiego lutego 1943 roku, w dniu ostatecznej klęski wojsk niemieckich pod Stalingradem. Liść na drzewie (drogowskazie) przynosi zatem uzasadnioną nadzieję na zmianę. Vladimir zaś próbuje śpiewać (u Becketta następuje cisza). Śpiewa *Le chant des partisans*, francuską piosenkę Wolnej Francji i Ruchu Oporu z 1943 roku (słowa Joseph Kessel i Maurice Druon, muzyka Anna Marly), która była tak znana, że przez pewien czas obok *Marsylianki* stanowiła „drugi hymn” Francji<sup>26</sup>. Warto przypomnieć, że również w maju 1943 roku powołano Krajową Radę Ruchu Oporu (Conseil National de la Résistance) pod kierownictwem Jeana Moulina, która zrzeszała delegatów głównych grup Ruchu Oporu, związkowców oraz reprezentantów największych partii sprzed wojny<sup>27</sup>. Słowa piosenki wzywają do walki partyzanckiej, kiedy okupacja sieje spustoszenie, ale i tchnie nadzieję w sens walki o wartości Republiki, w tym Wolność. Pojawienie się Pozzo i Lucky'ego w akcie drugim jest ponownie anonowane i zakończone piosenką *J'attendrai*. Po zejściu Pozza ze sceny słychać strzał. Te dwie, jakże różne piosenki Vladimira i Pozza, prezentują odmienne postrzeganie (oczami Sobola) sytuacji niewoli i późniejszego wyzwolenia. Biernie oczekiwanie Pozza, choć pełne nadziei na ratunek, kończy się śmiercią. Natomiast waleczna postawa Vladimira ukazana za pomocą śpiewanej przez niego piosenki symbolizuje ostateczne odbudowanie frontu w Normandii w maju 1944 roku oraz zakończenie drugiej wojny światowej (świętowane we Francji ósmego maja). Na scenie, po ostatnich słowach każdego aktu (Vladimir: Chodźmy<sup>28</sup>), bohaterowie chwytają się pod ramię i idą ku przodowi sceny, po czym gasną światła, a wszystkiemu towarzyszy oczywiście *Le chant des partisans*.

Wobec opisanych powyżej utworów muzycznych, które charakteryzują różne postawy bohaterów, nasuwa się wniosek, że Pozzo reprezentuje zwolenników rządu Vichy. W przeciwieństwie do stojącego na jego czele marszałka Pétaina, skazanego na śmierć przez rozstrzelanie, któremu de Gaulle zamienił tę karę na dożywotnie pozbawienie wolności, Pozzo ginie za kulisami. Z drugiej strony Vladimir i Estragon uosabiają partyzantów

<sup>25</sup> Alis Blitental, „News1”, 07.09.2015.

<sup>26</sup> Leslie A. Sprout, *The Musical Legacy of Wartime France*, Berkeley, 2013, s. 59, *La chanson française et son histoire*, red. D.Rieger, Tübingen, 1988, s. 325.

<sup>27</sup> S. Bertoin, P. Milza, *Histoire de la France au XX<sup>e</sup> siècle*, T2: 1939-1945, Bruksela, 1991, s. 370.

<sup>28</sup> W tekście Becketta: „ESTRAGON: To co, idziemy? VLADIMIR: Chodźmy. (Nie ruszaj się)”. S. Beckett, *Czekając na Godota*, tłum. A. Libera, op. cit., s. 54 oraz s. 91.

oraz uciemionych przez rząd Vichy Żydów. Konkretyzacja czasu i przestrzeni umożliwiła tym samym Sobolowi dokonanie oceny historii, symboliczne wymierzenie sprawiedliwości – Pétain powinien być zostać zastrzelony. Dzięki temu Vladimir i Estragon zostają uwolnieni i już nie są skazani na oczekiwanie, ponieważ sami są w stanie zawalczyć o swoją wolność, a tym samym ocalić różnorodność kulturową i językową Francji, które kształtowały się przez wieki. Warto jeszcze raz podkreślić dystrybucję języków pomiędzy bohaterami, która rozdziela bohaterów na dwa symboliczne bieguny: Pozzo – francuski, Vladimir i Estragon – jidysz oraz momentami francuski, angielski i portugalski. Filozoficzny wymiar sztuki *Czekając na Godota* wydaje się tutaj zanikać na rzecz politycznego wykorzystania tekstu. Sobol wykorzystał tekst Samuela Becketta do zmanifestowania swoich poglądów na temat historii Francji i roli Żydów w czasie II wojny światowej, a być może i do próby symbolicznego rozliczenia się z niedokonaną historią.

Przytoczone adaptacje *Czekając na Godota*, tak silnie zakorzenione w historii i kulturze Francji, z jednej strony odzwierciedlają uniwersalność tej sztuki, która jest aktualna do dziś i może zostać za pomocą odpowiednich środków wyrazu w teatrze przystosowana do możliwości percepcji współczesnego widza; z drugiej zaś „francuskość”, która akurat w tych inscenizacjach została uwypuklona, obrazuje dwa różne wizerunki Francuzów: zadufanych i zdystansowanych (produkcja Jeana Lambert-wilda) oraz tolerancyjnych patriotów (*Me Vart'noyf Godot*). Samuel Beckett na początku drugiej wojny światowej na zawsze opuścił ojczystą Irlandię, aby zamieszkać we Francji. Jego bilingwizm pozostaje niewyczerpanym źródłem tematów rozpraw i analiz<sup>29</sup>, choć dopiero od lat osiemdziesiątych (Beckett zmarł w 1989 roku) „irländzkość” Becketta jest postrzegana jako ważny element recepcji jego twórczości<sup>30</sup>. Anna McMullan przypomina dwie publikacje, „The Irish University Review” oraz „Hermathena”, które zwróciły uwagę na ten aspekt twórczości pisarza. Co więcej, dzieło Becketta i fakt, że pojawiają się w nim nawiązania do pochodzenia autora, pozwalają w końcu na redefinicję historycznych i geograficznych granic kultury irlandzkiej<sup>31</sup>, a w tym wypadku jej wpływu na tworzenie kultury francuskiej oraz budowanie własnej tożsamości Becketta jako emigranta<sup>32</sup>. Pisarz zapisał się na kartach historii literatury francuskiej, pisząc i wydając wiele dzieł najpierw w kręgu francuskojęzycznym, aby dopiero później przetłumaczyć je na język ojczysty<sup>33</sup>. Parafrazując słowa McMullan, możemy powiedzieć, że otwieranie się kultury irlandzkiej na różnorodność sprzyja eksploracji, a także kontestowaniu konstrukcji tożsamości, na poziomie indywidualnym oraz narodowym<sup>34</sup>. Z kolei Mary Bryden w eseju *Beckett and religion*

<sup>29</sup> Bilingwizm Becketta jest szeroko omawiany w takich pozycjach jak choćby *Intertextes de L'oeuvre de Beckett* pod red. M.Buninga, *Beckett translating/translating Beckett*, pod red. A.W.Friedmana, Ch. Rossmanna i D. Sherzera *A Beckett Canon* R. Cohn, a pogłębionej analizie dwujęzyczności Becketta sprzyja projekt digitalizacji manuskryptów rozwijany w ostatnich latach przez M. Nixona i D. Van Hulle.

<sup>30</sup> A. McMullan, *Irish/postcolonial Beckett* [w:] *Samuel Beckett Studies*, pod red. L. Oppenheim, New York 2004, s. 90–91.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Odsyłam tutaj do biografii J. Knowlsona *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*, London 2006.

<sup>34</sup> Ibidem.

przypomina o bardzo rozwiniętej świadomości religijnej Becketta, która ukształtowała się pod wpływem specyficznych okoliczności historyczno-kulturowych<sup>35</sup>. Echa kryzysu wiary, wątpliwości i pytań są wszechobecne w twórczości tego pisarza. Lois Gordon nazywa to „pojedynczym głosem konglomeratu”, co ma obejmować ogół odniesień do Biblii w *Czekając na Godota*<sup>36</sup>. Niemniej wydaje się, że przytoczone przedstawienia nie negują tekstu Samuela Becketta, tylko transponują go na inną kulturowo tkaną artystyczną. Zarówno Lambert, jak i Sobol wykorzystują wąskie niedookreślenia w tekście, a czasem wdrażają własne pomysły, aby tekst pozostał aktualny dla współczesnych. H. Porter Abbott twierdzi, że:

„Użyteczność Becketta dla tego rodzaju praktyk [analiz badawczych] może wynikać z faktu, że gdy ów autor zajmował się relacjami międzyludzkimi, językami, literackimi gatunkami, wytworami świadomości i innymi dziedzinami wiedzy, skupiał się na przypadkach granicznych. W ścisłym heideggerowskim sensie jego dziedzictwo jest *zuhanden*, gotowe do wzięcia”<sup>37</sup>.

Takie ujęcie twórczości Becketta przez Abbotta wpisuje się w wizję artystyczne Lamberta-wilda i Sobola, którzy przez pryzmat własnych kultur i języków (Francja oraz Izrael) czy własnej historii (kolonializm, druga wojna światowa) posługują się twórczością Becketta do opowiedzenia własnych historii, ustanawiając nowe połączenia pomiędzy kulturami, czasami (przeszłość-teraźniejszość) oraz miejscami (Francja, Izrael).

W końcu Sobol oddaje cześć autorowi, kiedy jego bohaterowie wspominają, że pracowali w Rousillon z irlandzkim pisarzem Beckettem.

## Summary

### Samuel Beckett and his Immigrants

The long tradition of canonical interpretations of Samuel Beckett's plays puts in front two exceptional productions of *Waiting for Godot*, individual in their character. Both of them seem to realize the directors' ideas about French culture and highlight its specific aspects. They are anchored in the history of France and respond to a recent interest in studying Beckett's Irishness and its influence on his writing as well as are indebted to literary-historical, manuscript or archive-based studies. At the same time, they also exemplify how directors modify texts in order to present their interpretations of history.

**Keywords:** Beckett, immigrants, theatre, France, Israel

**Słowa kluczowe:** Beckett, imigranci, teatr, Francja, Izrael

<sup>35</sup> M. Bryden, *Beckett and religion* [w:] *Samuel Beckett Studies*, op. cit., s. 155.

<sup>36</sup> L. Gordon, *Reading Godot*, New Heaven 2002, s. 87.

<sup>37</sup> H. Porter Abbott, *Spadek po Samuelu Beckettzie*, tłum. T. Wiśniewski [w:] *Samuel Beckett. Tradycja – awangarda*, pod red. T. Wiśniewskiego, Gdańsk, 2012, s. 26.

Iwona Kasperska  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Anna Skonecka  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

## Transkultuacja w prozie autorek *Chicanas*: Glorii Anzaldúi i Margarity Coty-Cárdenas

### Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest próba przybliżenia zaangażowanej literatury *Chicana* powstałej na meksykańsko-amerykańskim pograniczu. Do zilustrowania jej transkulturowego charakteru posłużymy się twórczością dwóch pisarek tego nurtu – Glorii Anzaldúi i Margarity Coty-Cárdenas, a dokładniej: dwoma utworami prozatorskimi ich autorstwa, odpowiednio *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987, dalej *Borderlands/La Frontera*) i *Puppet. Una novella chicana* (1986, dalej *Puppet*). W pierwszej kolejności nakreślimy kontekst historyczno-kulturowy, który pozwoli zrozumieć sytuację mniejszości meksykańskiej w Stanach Zjednoczonych i korzenie Ruchu *Chicanos*<sup>1</sup> (*Chicano Movement*) oraz wprowadzi w problematykę etniczną, językową i feministyczną w wybranych utworach. W drugiej kolejności wyjaśnimy użyty przez nas w tytule artykułu termin transkultuacja, który wywodzi się z etnologii latynoamerykańskiej i najlepiej oddaje sytuację kulturową na meksykańsko-amerykańskim pograniczu. Następnie scharakteryzujemy literaturę *Chicana* i opierając się na wymienionych tekstach, omówimy transkulturowe praktyki dyskursywne stosowane przez Anzaldúę i Cotę-Cárdenas, to jest przełączanie kodów (*code-switching/cambio de código*) i operowanie licznymi technikami tłumaczenia międzyjęzykowego na różnych poziomach tego samego tekstu. Zastanowimy się też, czemu służą poszczególne zabiegi redakcyjno-tłumaczeniowe, w jaki sposób zostają one wprowadzone do tekstu, jakie treści są wyrażane tylko w jednym lub w obydwu językach oraz jak wpływa to na odbiór utworów *Chicanos* przez czytelników jedno- i/lub dwujęzycznych.

### 1. Kontekst historyczno-kulturowy na meksykańsko-amerykańskim pograniczu

Liczne podboje oraz skomplikowane relacje polityczne charakteryzujące pogranicze meksykańsko-amerykańskie sprawiają, że współzależności transkulturowe występują na tym terytorium w wyjątkowym nasileniu. Podpisanie 2 lutego 1848 roku w Guadalupe Hidalgo traktatu pokojowego wieńczącego wojnę amerykańsko-meksykańską

<sup>1</sup> Tłumaczenie nazwy własnej „Chicano Movement” jako „Ruch Chicanos” zaczerpnięte zostało z publikacji Anny Kaganiec-Kamieńskiej *Tożsamość na pograniczu kultur. Meksykańska grupa etniczna w Stanach Zjednoczonych*, Kraków 2008.

więzało się z wyznaczeniem nowej granicy, w wyniku czego Meksyk utracił prawie połowę swojego dawnego terytorium<sup>2</sup>. Nagłe włączenie do Stanów Zjednoczonych części ziem zamieszkałych przez Meksykanów, w połączeniu z nieudanym procesem asymilacji kulturowej, doprowadziło do wykształcenia się na terytorium Southwestu<sup>3</sup> hybrydycznej kultury pogranicza, definiowanej od końca lat sześćdziesiątych przez jej członków jako kultura *Chicana*. Jak podkreśla Anna Kaganiec-Kamieńska<sup>4</sup>, odrębność kulturowa społeczności *Chicana* nie wynika z korzeni tubylców – w skład tej grupy wchodzi dziś bowiem nie tylko kolejne pokolenia rdzennych hiszpańskojęzycznych mieszkańców Southwestu, lecz także meksykańscy imigranci oraz ich potomkowie, definiujący się jako *Chicanos* – lecz z akceptacji wspólnych wartości oraz idei afirmowania swej hybrydycznej tożsamości, odróżniających tę grupę od członków obu kultur narodowych<sup>5</sup>. Członkowie społeczności *Chicana* dumnie podkreślają więc meksykańskie korzenie, uznając takie elementy dziedzictwa kulturowego, jak język hiszpański, religia katolicka czy wywodzące się jeszcze z czasów azteckich mity, za główne filary swojej tożsamości. Niemniej – jak podkreślają – specyfika ich tożsamości nie wynika jedynie z tradycyjnych cech kulturowych któregoś z narodów, lecz jest efektem ciągłego wzajemnego przenikania się kultury meksykańskiej i anglosaskiej. Dlatego też, określając własną tożsamość rasową, *Chicanos* definiują się jako naród metyski (*nación mestiza*<sup>6</sup>), upatrując w procesie mieszania się kultury indiańskiej, meksykańskiej i anglosaskiej źródła swojej dumy etnicznej<sup>7</sup>.

Pomimo upływu czasu decyzje traktatu nadal odciskają piętno na życiu codziennym mieszkańców pogranicza meksykańsko-amerykańskiego oraz na powstałych na tym obszarze tekstach literackich. Włączenie ziem meksykańskich do terytorium Stanów Zjednoczonych oznaczało dla mieszkańców konfrontację z polityką „amerykанизacji”, zakładającą pełną asymilację społeczności meksykańskiej przy obowiązkowym przyjęciu języka angielskiego<sup>8</sup>. Zakaz używania hiszpańskiego w sferze publicznej, często niechętnie popierany przez rodziców chcących uchronić córki przed dalszą dyskryminacją, stanowi jedno z najsilniejszych wspomnień z dzieciństwa współczesnych pisarek *Chicanas*<sup>9</sup>. Zapamiętanie anglosaskich nauczycieli, by wykorzeni z uczniów wszelkie

<sup>2</sup> Jak podkreśla José Antonio Gurpegui, Stany Zjednoczone anektowały łącznie terytorium o wielkości 1 360 000 km<sup>2</sup>, obejmujące dzisiaj takie stany, jak Kalifornia, Arizona, Nowy Meksyk, Teksas, Nevada, Utah, część stanu Kolorado, część Oklahomy, Wyoming i Kansas. Zob. J.A. Gurpegui, *Narrativa chicana: nuevas propuestas analíticas*, Alcalá de Henares 2003, s. 26.

<sup>3</sup> Południowo-zachodnia część Stanów Zjednoczonych.

<sup>4</sup> Zob. A. Kaganiec-Kamieńska, op. cit., s. 99.

<sup>5</sup> Pojęcie kultury narodowej stosujemy umownie, mając na myśli kulturę meksykańską i amerykańską i zdając sobie sprawę z tego, że obydwa kraje są wieloetniczne i tym samym wielokulturowe.

<sup>6</sup> Określenie to pojawia się w odniesieniu do społeczności *Chicana* po raz pierwszy w jednym z dwóch najważniejszych dokumentów Ruchu *Chicanos*, to jest w napisanym w 1969 roku *El Plan Espiritual de Aztlán* (*Duchowy Plan Aztlánu*).

<sup>7</sup> A. Kaganiec-Kamieńska, op. cit. Zob. także E. García y García, *El movimiento chicano en el paradigma del multiculturalismo de los Estados Unidos: de pochos a chicanos, hacia la identidad*. México 2007.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 43. Zob. także A. Hurtado, *Voicing Chicana Feminisms. Young Women Speak Out on Sexuality and Identity*, New York, London 2003, s. 14.

<sup>9</sup> G. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987. Zob. także S. Saldívar-Hull, *Feminism on the Border. Chicana Gender Politics and Literature*, London 2000.



ślady meksykańskości, czasem, jak w przypadku Glorii Anzaldúi, przybierał formę groźby („jeśli chcesz być Amerykanką, mów po angielsku, a jeśli ci się to nie podoba, wracaj do Meksyku, tam, gdzie twoje miejsce”<sup>10</sup>) lub dodatkowych ćwiczeń dykcji, których celem było całkowite wyeliminowanie meksykańskiego akcentu<sup>11</sup>. Zainspirowane własnymi doświadczeniami pisarki *Chicanas* umiejscawiają fabułę swoich tekstów literackich na pograniczu kulturowym i językowym, starając się przybliżyć w ten sposób czytelnikom hybrydyczną rzeczywistość 30 milionów ludzi zamieszkujących terytorium Southwestu<sup>12</sup>. Autorki oddają poczucie głębokiego wykluczenia, doświadczane przez meksykańską mniejszość kulturową w Stanach Zjednoczonych z powodu rasy czy przynależności klasowej. Wartość perspektywy i tym samym narracji kobiet wzbogaca ich doświadczenie jako kolorowych pisarek walczących z wykluczającym feminizmem białych kobiet, a także dyskryminacją, jakiej ulegają w ramach własnej wspólnoty etnicznej ze względu na płeć. Wśród tematów poruszanych w utworach literackich *Chicanas* na pierwszy plan wysuwa się zatem skomplikowana sytuacja kobiet meksykańskiego pochodzenia dążących do emancypacji. Wiąże się to nie tylko z walką z piętnem obywaterek drugiej kategorii, za jakie uchodzą wśród białej społeczności Stanów Zjednoczonych, lecz także z odrzuceniem tradycyjnej roli kobiety w rodzinie meksykańskiej, ukształtowanej na podstawie długoletniej tradycji *machismo*. Główną problematykę tej prozy stanowi hybrydyczna tożsamość bohaterek, kształtowana w wyniku ciągłego przenikania się kultury meksykańskiej i amerykańskiej, także na poziomie językowym<sup>13</sup>. Występujące na pograniczu napięcie między językiem angielskim a hiszpańskim wyrażone zostaje w utworach literackich na poziomie fabuły oraz za pomocą strategii dyskursywnych, pozwalających autorkom na wprowadzenie obu tych języków do tekstu. Do strategii dyskursywnych *Chicanas* należy tłumaczenie międzyjęzykowe i przetłaczanie kodów, a ich cel stanowi zobrazowanie hybrydycznej tożsamości mieszkańców pogranicza, a także zakwestionowanie norm językowych i kulturowych narzuconych przez dominujący język oraz dominującą kulturę białej większości w Stanach Zjednoczonych. Szerzej omawiamy to zagadnienie w 4 rozdziale.

## 2. O przenikaniu się kultur: od transkulturowości do transkultuacji

Odnosząc się do kultury *Chicana* we wstępie do naszego artykułu, użyliśmy określeń „transkulturowy charakter literatury” czy też „transkulturowe praktyki dyskursywne”. Uważamy bowiem, że to właśnie pojęcie transkulturowości (albo, co za chwilę wyjaśnimy dokładniej, transkultuacji) najtrafniej odzwierciedla zależności międzykulturowe zachodzące na pograniczu meksykańsko-amerykańskim. Choć w ostatnich dekadach powstało wiele koncepcji opisujących tego typu zależności, specyfika Southwestu sprawia, że takie pojęcia, jak wielokulturowość czy interkulturowość, okazują się niewystarczające

<sup>10</sup> „If you want to be American, speak ‘American’. If you don’t like it, go back to Mexico where you belong”, G. Anzaldúa, op. cit., s. 53, tłum. A. Skonecka.

<sup>11</sup> S. Saldívar-Hull, op. cit.

<sup>12</sup> *A glimpse of Chicano literature: an anthology*, pod red. M. Villara Rasa, R. Morillas Sánchez, A. Martína Parejy, Granada 2007.

<sup>13</sup> J.A. Gurpegui, op. cit. Zob. także *A glimpse of Chicano literature...*

do tego, by opisać przenikanie się kultury meksykańskiej i anglosaskiej zachodzące na tym obszarze. Dlatego też mówiąc o hybrydyzacji kultur determinującej ukształtowanie się kultury *Chicana* (a przy tym także interesującej nas literatury pogranicza), będziemy opierać się na transkulturowych koncepcjach Wolfganga Welscha<sup>14</sup> i Fernanda Ortiza<sup>15</sup>.

Punkt wyjścia do rozważań pierwszego ze wspomnianych badaczy stanowi krytyka pojęcia kultury, sformułowanego pod koniec XVIII wieku przez Johanna Herdera. Zgodnie z tą teorią, kultura kształtuje się na podstawie trzech podstawowych elementów, jakimi są: społeczna jednorodność, etniczne zjednoczenie i wyraźne interkulturowe granice. Według Herdera każda kultura funkcjonuje jak autonomiczna wyspa odcięta od reszty świata, a jej członkowie są nierozzerwalnie związani z określonym terytorium i obszarem językowym<sup>16</sup>. Warto zaznaczyć, że Herderowska koncepcja kultury wzbudza sprzeciw wielu współczesnych kulturoznawców, którzy uznają, że jej nieadekwatność wynika ze statycznego opisu funkcjonowania kultur, przywodzącego na myśl bardziej funkcjonowanie kultur tradycyjnych niż nowoczesnych<sup>17</sup>. Teoria ta nie zyskała również poparcia niemieckiego filozofa Wolfganga Welscha, badającego zależności między kulturami w zglobalizowanym świecie u schyłku XX wieku. Analizując kondycje nowoczesnych społeczeństw, Welsch doszedł do wniosku, że Herderowskie determinanty uległy dezaktualizacji, a same społeczeństwa „nie są czymś danym, lecz wynalezionym, a nierzadko ustanowionym przy pomocy siły”<sup>18</sup>, co niewątpliwie rzutuje na współistnienie różnych kultur w obrębie jednego terytorium. Odrzucenie koncepcji Herdera oraz próba stworzenia teorii odzwierciedlającej rzeczywistą sytuację, w której „całkowita obcość już nie istnieje”<sup>19</sup>, naprowadziło Welscha na koncepcje wielokulturowości i interkulturowości. Jak zauważył on, teorie te stanowią pewien postęp w stosunku do Herdera, ponieważ odnotowują współwystępowanie wielu kultur, jednak żadna z nich nie jest w stanie w pełni zobrazować ich przenikania się we współczesnym świecie. O ile więc wielokulturowość zakłada współwystępowanie różnych kultur w tej samej przestrzeni fizycznej, o tyle nadal są one od siebie oddzielone zgodnie z Herderowskim modelem, co wyklucza możliwość ich transgresji. Z kolei w przypadku interkulturowości nawiązanie dialogu międzykulturowego odbywa się wyłącznie w celu zapobieżenia potencjalnym konfliktom, a zatem nie ma tutaj mowy o nieustannym przenikaniu się kultur jako kondycji *per se*.

Welsch postuluje więc wprowadzenie do dyskursu nowego pojęcia *transkulturowości*, które – jak sygnalizuje – stanowiłoby najbardziej adekwatny paradygmat XXI wieku. Odrzucając ideę kultur jako autonomicznych wysp, niemiecki badacz obrazuje współczesny świat jako rodzaj sieci kulturowej, umożliwiającej nie tylko współistnienie, lecz także

<sup>14</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury* [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, tłum. B. Susta, J. Wietecki, cz. 2, pod red. R. Kubickiego, Poznań 1998, s. 195–221.

<sup>15</sup> F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana 1983.

<sup>16</sup> W. Welsch, op. cit., s. 199.

<sup>17</sup> G. Dziamski, *Kłopoty z kulturą*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010 nr 2, s. 7–16. Zob. także A. Zeidler-Janiszewska, *Między wielokulturowością a transkulturowością*, „Kultura Współczesna” 2003, nr 1–2, s. 63–70.

<sup>18</sup> W. Welsch, op. cit., s. 199.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 205.

hybrydyzację współczesnych kultur. Jego słynne założenie, że „wszyscy jesteśmy kulturowymi hybrydami”<sup>20</sup>, wskazuje na przenikanie się kultur zarówno na makropoziomie, to jest w skali całej społeczności, jak i na mikropoziomie – w odniesieniu do jednostki.

Pojęcie transkulturowości uznawane jest za jeden z kluczowych terminów opisujących relacje między kulturami w dobie globalizacji XXI wieku. Warto jednak zaznaczyć, że to nie Welsch jako pierwszy podjął się próby sformułowania koncepcji opisującej hybrydyzację współczesnych kultur w sposób pełniejszy niż poprzez pojęcie wielokulturowości czy interkulturowości. Podobny termin pojawił się bowiem w latynoamerykańskim kontekście już w roku 1940 za sprawą publikacji Fernanda Ortiza *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Analizując sposób, w jaki rozmaite zjawiska międzykulturowe wpłynęły na ewolucję narodu kubańskiego, Ortiz odrzuca popularne wówczas pojęcie akulturacji i proponuje zastąpienie go neologizmem transkulturowość, które – jak twierdzi – precyzyjniej oddaje zachodzącą na wyspie wymianę kulturową<sup>21</sup>. Pojęcie to zostało wprowadzone do polskiego dyskursu za sprawą entuzjastycznego wstępu, w którym Bronisław Malinowski wychwalał trafność obserwacji Ortiza. Jak możemy przeczytać w przekładzie Chlebowicza:

„Każda zmiana kultury lub, jak odtąd powinienem mówić, każda transkulturowość, jest procesem, w którym coś jest dawane w zamian za to, co się otrzymuje: system »weź i daj«. To proces, w którym obie strony równania się zmieniają, proces, z którego powstaje nowa rzeczywistość, zmieniona i złożona, rzeczywistość, która nie jest mechanicznym zbiorem cech, ani nawet mozaiką, ale nowym zjawiskiem, oryginalnym i niezależnym”<sup>22</sup>.

Mając na uwadze oczywistą zbieżność omówionych koncepcji, Jadwiga Romanowska zestawiała pojęcia transkulturowości i transkulturowości, aby następnie znaleźć wspólny mianownik dla tych terminów. Jak zauważa, obie koncepcje opierają się na idei sieci kulturowych, przenikających się na makro- i mikropoziomie, z uwzględnieniem poszczególnych etapów. Są nimi kolejno: dekulturacja (a zatem rezygnacja z pewnych elementów kulturowych nieprzystających do nowej rzeczywistości), włączenie nowych elementów oraz neokulturyzacja (rozumiana jako ukształtowanie się zupełnie nowych jakości kulturowych w wyniku fuzji starych i nowych elementów kultur)<sup>23</sup>. Naturalną konsekwencją procesów transkulturowości czy transkulturowości będzie zatem hybrydyzacja kultur, rzutuująca na powstanie nowego typu tożsamości, nieprzystającego do żadnego z kształtujących go modeli kultury narodowej.

Przytoczone przez nas koncepcje transkulturowości i transkulturowości odpowiadają w pełni procesom przenikania się kultur zachodzącym na pograniczu meksykańsko-amerykańskim, których efekt stanowi wykształcenie się kultury *Chicana*. Opisywana w rozdziale 1 metyska tożsamość *Chicanos* może być odczytywana zatem jako „nowe

<sup>20</sup> Ibidem, s. 207.

<sup>21</sup> F. Ortiz, op. cit., s. 86.

<sup>22</sup> B. Malinowski, *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier*, tłum. B. Chlebowicz [w:] idem, *Dziela. Ekonomia meksykańskiego systemu targowego*, t. 13, Warszawa 2004, s. 445.

<sup>23</sup> J. Romanowska, *Transkulturowość czy transkulturowość? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2013, nr 6, s. 152.

zjawisko, oryginalne i niezależne”, o którym pisał przed laty Bronisław Malinowski. Trafność naszej ścieżki badawczej potwierdzają również obserwacje Anny Zeidler-Janiszewskiej, wedle której transkulturowość jest często efektem procesów niepożądanych przez jedną ze stron. Jako ich najlepszy przykład badaczka podaje proces kolonizacji<sup>24</sup>. Diagnoza ta celnie opisuje przypadek kultury *Chicana* – specyficzne okoliczności aneksji północnej części Meksyku do terytorium Stanów Zjednoczonych, rzutujące na utworzenie się nowych systemów opresji, sprawiły, że wielu badaczy określa ten obszar mianem „wewnętrznej kolonii”<sup>25</sup>.

Koncepcja transkulturacji (praktycznie niezauważalna w dyskursie europejskim) wzbudza zainteresowanie badaczy latynoamerykańskich obszarów kulturowych nie tylko w socjologii czy antropologii, lecz także w badaniach nad literaturą. Wpływ procesów transkulturowych na kondycję literatury latynoamerykańskiej odnotował jako pierwszy urugwajski krytyk Ángel Rama<sup>26</sup>. Opierając się na omówionym pojęciu transkulturacji, stworzył on własną kategorię transkulturacji narracyjnej, mającą na celu wyeksponowanie procesów transkulturowych objawiających się w tekście na poziomie języka, struktury literackiej oraz przedstawionej wizji świata. W przypadku utworów należących do tak hybrydycznego z natury nurtu, jakim jest literatura *Chicana*, przenikanie się kultur niewątpliwie oddziałuje na wszystkie wskazane przez Ramę poziomy. Dlatego też, mając na uwadze słowa badacza, wedle którego „dzieła literackie nigdy nie znajdują się poza kulturami, lecz stanowią ich ukoronowanie”<sup>27</sup>, zamierzeniem naszego artykułu jest omówienie transkulturowych praktyk dyskursywnych wykorzystywanych przez pisarki *Chicanas* w celu pokazania, jak kultury przenikają się na poziomie języka.

### 3. Literatura *Chicana*

Twórczość Glorii Anzaldúí (1942–2004) i Margarity Coty-Cárdenas (ur. 1941) oraz innych autorów tego samego nurtu może być klasyfikowana na różne sposoby. William Luis postrzega literaturę *Chicanos* jako „jednocześnie hiszpańskojęzyczną [obejmującą literatury krajów hiszpańskiego obszaru językowego] i amerykańską [Stany Zjednoczone]”<sup>28</sup>, tworzoną przez pisarzy określanych mianem *Latino writers*. Ernst Rudin<sup>29</sup> kategoryzuje ją jako literaturę meksykańsko-amerykańską, María López Ponz<sup>30</sup> określa ją mianem literatury hispano-amerykańskiej, a Suzanne Bost i Frances R. Aparicio<sup>31</sup>

<sup>24</sup> A. Zeidler-Janiszewska, op. cit., s. 68.

<sup>25</sup> E. García y García, op. cit. Zob. także Ch. Tatum, *Chicano and Chicana Literature: Otra voz del pueblo*, Tucson 2006.

<sup>26</sup> Á. Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires 2008.

<sup>27</sup> „Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan (...)”, Á. Rama, op. cit., s. 24, tłum. A. Skonecka.

<sup>28</sup> „[...] new literature that is both Hispanic and North American”, W. Luis, *Into the millenium: towards a theory of Latino U.S. Literature* [w:] *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latino-américa. 'Hibridez' y 'globalización'*, pod red. A. de Toro, Madrid 2006, s. 410.

<sup>29</sup> E. Rudin, *Tender accents of sound. Spanish in the Chicano Novel in English*, Tempe 1996.

<sup>30</sup> M. López Ponz, *Juegos de capitales. La traducción en la sociedad del mestizaje*. Frankfurt am Main 2014.

<sup>31</sup> S. Bost, F.R. Aparicio, *The Routledge Companion to Latino/a Literature*, London and New York 2013.

– jako *Latino/a literature*, tworzoną przez pisarzy i pisarki o latynoskich korzeniach, albo jako literaturę Southwestu. Mnogość tych określeń wskazuje, jak trudno znaleźć najbardziej adekwatne, pozwalające ująć podstawowe cechy tej literatury, powstającej *de facto* na pograniczu kultur (o czym dobitnie świadczy hybrydyczność uprawianych gatunków, podejmowanie tematu transkulturowej tożsamości i pisanie w co najmniej dwóch językach). Najwęższym i najdokładniejszym określeniem jest literatura *Chicana*, nazwa ta nie tylko wskazuje bowiem na meksykańskie korzenie i zaangażowaną postawę polityczno-społeczną, lecz także na płeć autorek<sup>32</sup>.

Badania nad literaturą *Chicana* stanowią jeden z najnowszych nurtów w literaturoznawstwie amerykańskim i latynoamerykańskim. Twórczość ta ukazuje historyczno-kulturalne doświadczenia pogranicza z nowej perspektywy, podważając tym samym hegemonię dyskursu tworzonego przez dominujące grupy kulturowe. Choć niektórzy badacze (na przykład Luis Leal<sup>33</sup> czy Charles Tatum<sup>34</sup>) uznają, że nurt ten zapoczątkowany został właściwie już w XVI wieku wraz z przybyciem konkwistadorów do wybrzeży Florydy, wchodząc tym samym w polemikę z powszechnym postrzeganiem daty 2 lutego 1848 roku jako momentu powstania kultury i literatury *Chicana*, nie budzi wątpliwości, że jej prawdziwy rozkwit nastąpił dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku<sup>35</sup>. Wzmoczona aktywność literacka społeczności *Chicana* uwarunkowana była wykształceniem się Ruchu *Chicanos*, którego przedstawiciele walczyli o godność i prawa obywatelskie meksykańskiej mniejszości etnicznej w Stanach Zjednoczonych, oraz innych ruchów wolnościowych, powstałych jako reakcja na polityczne decyzje amerykańskiego rządu. Ruch literacki *Chicano* wpisał się w ten sposób w szerszą tendencję mniejszości kulturowych, wykorzystujących literaturę jako narzędzie do ekspresji krytyki społecznej, przedstawionej z perspektywy dyskryminowanych kultur mniejszych<sup>36</sup>.

Uznanie lat siedemdziesiątych za kluczowy okres dla rozwoju literatury *Chicana* wynika nie tylko z faktu opublikowania w tym czasie pierwszych powieści, które na stałe weszły do kanonu literackiego pogranicza, lecz także ze zmian, jakie zaszły wówczas na amerykańskim rynku wydawniczym. Mamy tu na myśli ustanowienie w 1971 roku specjalnej nagrody literackiej „Premio Quinto Sol”, adresowanej do pisarzy *Chicanos*, oraz przede wszystkim założenie takich wydawnictw, jak Quinto Sol Publications czy Pajarito Publications, ukierunkowanych wyłącznie na publikację z kręgu kultury *Chicana*<sup>37</sup>. Sprzyjające warunki epoki nie zdołały jednak zapewnić równości szans kobiet i mężczyzn,

---

<sup>32</sup> Wskazuje na to żeńska końcówka -a w rzeczowniku-przymiotniku *Chicana*, używana w języku angielskim przez pisarzy i pisarki tego nurtu oraz przez badaczy, mimo że język angielski w przeciwieństwie do hiszpańskiego nie ma rodzaju gramatycznego. Podobnie nazwy *Latino/a literature* i *Chicano/a literature* uwzględniają wkład zarówno pisarzy, jak i pisarek.

<sup>33</sup> J. Rosales, *La narrativa chicana escrita en español ¿una literatura sin destino?*, „Confluencia” 1996, Vol. 11, No. 2 (SPRING), s. 163–176.

<sup>34</sup> Ch. Tatum, *Literatura chicana*, México 1985.

<sup>35</sup> Zob. *A glimpse of Chicano literature...*

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>37</sup> Zob. J.A. Gurpegui, *op. cit.*, s. 50–51.

co spowodowało duże dysproporcje w liczbie publikacji. W konsekwencji, pomimo wcześniejszej aktywności literackiej kobiet, przed rokiem 1980 doszło do wydania zaledwie ośmiu powieści *Chicanas*. Autentyczność i wartość artystyczna tych utworów sprawiły jednak, że zaledwie w ciągu kilku lat od pojawienia się na scenie literackiej pisarki te zyskały renomę najbardziej reprezentatywnego głosu społeczności, do której przynależą<sup>38</sup>. Wskazanie tak dokładnego kontekstu czasowego ma szczególne znaczenie w przypadku omawianego przez nas tematu, ponieważ do momentu, kiedy autorkom udało się opublikować swoje pierwsze teksty (w tym między innymi jedno z najwybitniejszych utworów literackich *Chicanas*, takie jak *The House on Mango Street* Sandry Cisneros czy *The Mixquiahuala Letters* Any Castillo), język angielski zdominował scenę literacką do tego stopnia, że zaczęły znikać hiszpańskojęzyczne czasopisma; te zaś, które chciały utrzymać się na rynku, zmieniły język publikacji na angielski<sup>39</sup>. Społeczno-historyczne warunki wpłynęły również na wybór języka, w którym pisarki *Chicanas* decydowały się publikować swoje teksty: nikłe zainteresowanie zarówno ze strony dużych wydawnictw, jak i hiszpańskojęzycznych mieszkańców Stanów Zjednoczonych sprawiło, że językiem wiodącym w tekstach pisanych przez autorów, którzy chcieli dotrzeć do jak najszerszej publiczności, stał się angielski<sup>40</sup>. Jednak – jak podkreśla Jesús Rosales – pomimo oczywistej przewagi ilościowej języka angielskiego w tekstach literackich pisanych na terytorium Southwestu język hiszpański, pojawiający się co prawda w różnym stopniu w literaturze *Chicana*, zawsze był i pozostanie „przytulkiem czy też poufnym językiem” dla społeczności *Chicanos*<sup>41</sup> lub „celebrowaniem hiszpańszczyzny dzieciństwa jako języka »miękkiego«, »zmysłowego« i »pięknego«”<sup>42</sup>. Oczywiście jest jednak to, że w przypadku literatury *Chicana*, która – jak podkreśla Rudin – jest z definicji „polityczna, rewolucyjna i subwersywna”<sup>43</sup> i która powstała jako wyraz sprzeciwu wobec normatywnego dyskursu, normatywnych kodów i wartości narzucanych przez dominującą kulturę anglosaską, sięganie przez autorki po język hiszpański wykracza poza pobudki czysto sentymentalne. Decyzja o napisaniu tekstu w całości po hiszpańsku czy też o włączeniu języka hiszpańskiego do tekstu za pomocą techniki *code-switchingu* może być zatem uznana za akt dywersji, wymierzony w dominującą kulturę i język. O ile jednak niewiele autorek i autorów decyduje się na wydanie swoich tekstów w języku hiszpańskim (jednym z takich przypadków jest właśnie Margarita Cota-Cárdenas), o tyle przełączanie kodów językowych to zjawisko rozpowszechnione do tego stopnia, że powstała w tekstach „mieszana”

<sup>38</sup> Zob. T.D. Rebolledo, *Infinite divisions: an anthology of Chicana literature*, Arizona 1993. Zob. także *A glimpse of Chicano literature...*, op. cit.

<sup>39</sup> Zob. J. Rosales, op. cit., s. 169.

<sup>40</sup> Zob. E. Rudin, op. cit., s. 4. Zob. także *A glimpse of Chicano literature...*, s. 21.

<sup>41</sup> „But, regardless of how anemic its presence might seem, Spanish in Chicano literature has been always and always will be el hogar or the confidential language of the Chicano”, J. Rosales, *Thinking en español: interviews with Critics of Chicana/o Literature*, Arizona 2014, s. 3, tłum. A. Skonecka.

<sup>42</sup> „The celebration of Spanish as the »soft«, »beautiful«, and »sensual« language of their childhood (...).”, E. Rudin, op. cit., s. 56, tłum. I. Kasperska.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 8.

(*interlingualism*)<sup>44</sup> bywa uznawana przez niektórych badaczy tej literatury za swoisty język *Chicano*. Stosunek czy też proporcje, w jakich pozostają wobec siebie język angielski i hiszpański, to kwestia bardziej skomplikowana; chodzi raczej o całą gamę praktyk dyskursywnych stosowanych przez autorów i autorki tego nurtu, co postaramy się pokazać na przykładach pochodzących z wybranego przez nas korpusu.

#### **4. Transkulturowe strategie dyskursywne w *Borderlands/La Frontera* i w *Puppete***

Marlene Hansen Esplin określa obydwie interesujące nas teksty jako awangardowe i transgresyjne<sup>45</sup>, przy czym *Borderlands/La Frontera* to narracyjno-poetycki zbiór napisany zasadniczo po angielsku, *Puppet* zaś – nowela napisana głównie po hiszpańsku. Ta charakterystyka ma bezpośredni wpływ na zastosowane strategie dyskursywne i na odbiór tekstów przez czytelnika implicytnego jedno- lub dwujęzycznego. Marina Fe<sup>46</sup> uznaje samo użycie dwóch języków w tym samym tekście i w konsekwencji stworzenie hybrydy tekstualnej za opór wobec dominującego paradygmatu tworzenia literatury amerykańskiej w języku angielskim. Badaczka określa taki sposób pisania jako formę tłumaczenia, wyrażającą doświadczenie (prze)życia w dwóch światach i dwóch ideologiach przez marginalizowane podmioty. Iwona Kasperska<sup>47</sup> widzi w specyficznej formie ekspresji *Chicanas* dowód na permanentny stan tłumaczenia, w jakim znajdują się dwujęzyczne i dwukulturowe autorki, poruszające się stale między asymetrycznymi (ze względu na status w Stanach Zjednoczonych) językami i kulturami oraz negocjujące swoją tożsamość. Strategie dyskursywne zastosowane w analizowanych tekstach różnią się jednak między sobą ze względu na cel przyświecający autorkom oraz na sam fakt, że zostały napisane w dwóch różnych językach.

##### **4.1. *Borderlands/La Frontera* Glorii Anzaldú**

Utwór Glorii Anzaldú dedykowany jest „*a todos mexicanos on both sides of the border*” („wszystkim *mexicanos* po obu stronach granicy”) i składa się z tekstów pisanych prozą oraz poematów o charakterze autobiograficznym i filozoficznym, poświęconych hybrydycznej tożsamości kulturowej i językowej, mitologii i historii pogranicza, dyskryminacji etnicznej, społecznej, rasowej i płciowej. Oprócz zróżnicowania gatunkowego i tematycznego również forma językowa tekstów składających się na *Borderlands/La Frontera* jest hybrydyczna. Według Hansen Esplin<sup>48</sup>, standardowa angielszczyzna to język dominujący w utworze, ale Anzaldúa używa także innych języków, nie wyznaczając ich hierarchii. Autorka *Chicana* zaznacza, że porozumiewa się z różnymi osobami ze swego otoczenia

<sup>44</sup> Termin ten został wprowadzony do dyskursu przez badacza Juana Bruce-Novoa, który rozwija znaczenie tego pojęcia w książce *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature*, Houston 1990.

<sup>45</sup> M. Hansen Esplin, op. cit., s. 177.

<sup>46</sup> M. Fe, *Chicanas: sujetos en traducción*, „Anuario de Letras Modernas” 2011 vol. 16, s. 124.

<sup>47</sup> I. Kasperska, *Myślenie pograniczne albo tłumaczenie w kontekście kulturowym* [w:] *Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatoologii*, t. V: *Język przekładu i komunikacji międzykulturowej*, pod red. K. Kodeniec, J. Nawackiej, Olsztyn 2016, s. 63–74.

<sup>48</sup> M. Hansen Esplin, op. cit., s. 143.

i pisze utwory w standardowym angielskim i hiszpańskim oraz w niestandardowych odmianach angielskiego i hiszpańskiego, a także w ich odmianach hybrydycznych, między innymi w dialekcie Southwestu, *Tex-Mex*, *Pachuco*<sup>49</sup>, a także *Spanglish*. Dodatkowo w swoim sztandarowym dziele używa języka nahuatlańskiego – najbardziej rozpowszechnionego języka indiańskiego Meksyku, uważając go za część swego dziedzictwa. W przedmowie do pierwszej edycji *Borderlands/La Frontera* Anzaldúa oświadcza, że książka napisana jest w nowym kodzie, jakim jest język pogranicza („the language of the Borderlands”), „nieopierzony język” („infant language”), bękarci język („bastard language”) – jednym słowem, język *Chicano*. Dla przykładu cytujemy fragment tekstu oryginalnego:

„In my culture, selfishness is condemned, especially in women: humility and selflessness, the absence of selfishness, is considered a virtue. In the past, acting humble with members outside the family ensured that you would make no one *envidioso* (envious); therefore he or she would not use witchcraft against you. If you get above yourself, you're an *envidiosa*. If you don't behave like everyone else, *la gente* will say that you think you're better than others, *que te crees grande*. With ambition (condemned in the Mexican culture and valued in the Anglo) comes envy. *Respeto* carries with a set of rules so that social categories and hierarchies will be kept in order: respect is reserved for *la abuela*, *papá*, *el patrón*, those with power in the community. Women are at the bottom of the ladder one rung above the deviants. The Chicano, *mexicano*, and some Indian cultures have no tolerance for deviance. Deviance is whatever is condemned in the community”<sup>50</sup>.

Przytoczony fragment to refleksja nad różnicami kulturowymi dotyczącymi wyznawanych, szczególnie przez kobiety, wartości bądź cech charakteru (takich jak ambicja, szacunek, pokora, zazdrość, egoizm, zarozumiałość), które się ceni lub którymi się pogardza w kulturze meksykańskiej, amerykańskiej i w kulturach indiańskich. Rozważania snute są zasadniczo w języku angielskim, lecz jednocześnie autorka ucieka się do *code-switchingu*, czyli jednej z najczęściej używanych technik dyskursywnych. Stosuje również kilka technik tłumaczenia, to jest *tłumaczenie wolne* („that you think you're better than others, *que te crees grande*”), zestawienie leksemów w obu językach („*envidioso* [envious]”) i brak tłumaczenia jednostek leksykalnych wyrażonych w języku hiszpańskim (*la gente*, *respeto*, *la abuela*, *papá*, *el patrón*, *mexicano*). Wszystkie hiszpańskie wtręty zostały zaznaczone kursywą i wprowadzone do tekstu zgodnie z gramatyką języka angielskiego, co widać na przykład w nominalizacji („an *envidiosa*”) i składni („that you think (...) *que te crees grande*”). Zabieg pozostawiania niektórych wtrętów hiszpańskich bez tłumaczenia na angielski (dość rzadki u Anzaldúa) także można uznać za strategię dyskursywną,

<sup>49</sup> „1. Standard English

2. Working class and slang English

3. Standard Spanish

4. Standard Mexican Spanish

5. North Mexican Spanish dialect

6. Chicano Spanish (Texas, New Mexico, Arizona and California have regional variations)

7. Tex-Mex

8. Pachuco (called *caló*)”, G. Anzaldúa, op. cit., s. 77.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 40.



mającą oddać naturalne przełączanie kodów u osób dwu- i wielojęzycznych, do których należy autorka. W *code-switchingu* przejście na drugi język nie odbywa się przecież poprzez wyrażanie tych samych treści w obu kodach, lecz różnych (wybranych) treści tylko w jednym z nich.

Dla odbiorcy anglojęzycznego cytowany fragment nie stanowi wielkiego wyzwania semantycznego dzięki podobieństwom w brzmieniu i ortografii zastosowanych leksemów („*mexicano*”, „*papá*”, „*respeto*”) oraz użyciu podstawowego słownictwa w języku hiszpańskim, takiego jak „*la gente*” („ludzie”) czy „*la abuela*” („babka”). Na skrzydełkach pierwszego wydania *Borderlands/La Frontera* (1987) wydawnictwo Aunt Lute Books przekonuje czytelników anglojęzycznych, że dzięki kontekstowi partie tekstu napisane po hiszpańsku będą zrozumiałe dla odbiorców znających tylko język angielski. Hansen Esplin zauważa, że umożliwiają to właśnie zastosowane przez Anzaldúę techniki tłumaczeniowe i udzielane przez nią wyjaśnienia w tekście<sup>51</sup>. Rudin<sup>52</sup> przyznaje, że brak tłumaczenia może zdezorientować czytelnika jednojęzycznego (anglojęzycznego w tym przypadku), aczkolwiek niewątpliwie tworzy napięcie i intryguje. Lourdes Torres<sup>53</sup> z kolei podkreśla, że tłumaczenie wtrętów hiszpańskich na angielski „udomawia” tekst (jest zatem ukłonem w stronę czytelnika anglojęzycznego) i neutralizuje akt polityczny, jakim jest włączanie innych kodów do tekstu. Jednocześnie tłumaczenie z hiszpańskiego na angielski i „kontekstowe wyjaśnienia” okazują się redundantne dla czytelnika dwujęzycznego do tego stopnia że mogą go nudzić czy wręcz irytować.

W przypadku Anzaldúí stosowanie szerokiej gamy kodów językowych zarówno w komunikacji osobistej, jak i w wypowiedzi literackiej nie jest neutralne ani „niewinne” czy zrozumiałe dla odbiorców. Z jednej strony niejednokrotnie – jak pisze sama autorka – zarzucano jej zdradę przez to, że używa języka angielskiego, który przecież jest językiem „oprawy”. Z drugiej zaś język *Chicanos* nie jest przecież uznawany ani przez purystów językowych, ani przez większość amerykańskich *Latinos*, którzy uważają go za okaleczanie standardowej hiszpańszczyzny<sup>54</sup>. Anzaldúa zaś argumentuje, że jest to „język pogranicza, który rozwinął się w naturalny sposób” i „odpowiada stylowi życia” *Chicanos*:

„Hiszpański Chicano jest językiem pogranicza, który rozwinął się w naturalny sposób. *Change, evolución*, wzbogacenie o *palabras nuevas* przez ich wymyślenie albo *adopción* zrodziły nowe odmiany hiszpańszczyzny *Chicanos*, ten nowy język, *un lenguaje*, który *corresponde* ze stylem życia. Hiszpański *Chicanos* nie jest niepoprawny, to żywy *language*”<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Zob. M. Hansen Esplin, op. cit., s. 142; *Self-translation and Accommodation: Strategies of Multilingualism in Gloria Anzaldúa's „Borderlands/La Frontera: The New Mestiza” and Margarita Cota-Cárdenas's „Puppet”*, „*MELUS*” 2016, Vol. 41 No 2 (Summer), DOI: 10.1093/melus/mlw012, s. 179.

<sup>52</sup> Zob. E. Rudin, op. cit., s. 226.

<sup>53</sup> Zob. L. Torres, op. cit., s. 82.

<sup>54</sup> Zob. G. Anzaldúa, op. cit., s. 77. Takie autorytety, jak Roberto González Echevarría, Carlos Monsiváis i Octavio Paz, wypowiadali się niepochylnie o *Spanglishu* (podajemy za: M. Hansen Esplin, op. cit., s. 198).

<sup>55</sup> „Chicano Spanish is a border language which developed naturally. *Change, evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* have created variants of Chicano Spanish, un nuevo *lenguaje, un lenguaje que corresponde a un modo de vivir*. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language”. G. Anzaldúa, op. cit., s. 77, tłum. I. Kasperska. W tym fragmencie widać także zastosowanie techniki *code-switchingu*.

Wprowadzenie do literatury niestandardowych odmian języków, a nawet kodów, które za języki nie są uważane (jak *Spanglish*), służy Anzaldúi do „podkopania” utrwalonej pozycji normatywnych odmian języka. Przede wszystkim jednak ma na celu ukazanie znaczenia wymienionych języków dla hybrydycznej tożsamości *Chicanos* i wzmocnienie nowego (w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku) paradygmatu dyskursywnego w literaturze – używanie *code-switchingu*, kalk językowych, tłumaczenia wolnego i dosłownego, jednym słowem: wprowadzanie do tekstu nienormatywnych form językowych jako wyznacznika tożsamości (autorów i bohaterów) oraz wskaźnika przynależności do konkretnej warstwy społecznej<sup>56</sup>. Zabiegi te widać w drugim interesującym nas utworze – *Puppet*.

#### **4.2. *Puppet. Una novella chicana* Margarity Coty-Cárdenas**

*Puppet*, nowela *chicana* – jak mówi podtytuł – przedstawia ważne problemy natury społecznej i kulturowej we wczesnych latach ruchu *Chicanos*. Ukazuje indywidualne postawy przyjmowane przez społeczność Meksykanów żyjących w Stanach Zjednoczonych wobec strajków, bojkotów i protestów organizowanych w latach sześćdziesiątych XX wieku w Kalifornii przez *farmworkers/braceros*, to jest robotników rolnych meksykańskiego pochodzenia. Drugim wątkiem jest śmierć nastoletniego Meksykanina, *Puppeta*, który ginie z rąk policji mataczącej w sprawie i zastraszającej świadków. Temat utworu to budzenie się świadomości bohaterów i krystalizowanie się ich indywidualnej tożsamości w kontekście walki o poprawę sytuacji społeczno-ekonomicznej meksykańskich imigrantów i ich potomków. Główna bohaterka, *Petra* (*Pat, Patricia*) *Leyva*, jest zasymilowaną *American-born* wykładowczynią akademicką, nauczycielką hiszpańskiego, kobietą rozwiedzioną. Początkowo aktywnie uczestniczy w Ruchu *Chicanos*, dopóki nie doświadczy dyskryminacji ze strony społeczności meksykańskiej i podejrzeń o zdradę ideałów ruchu.

Decyzja *Coty-Cárdenas* o napisaniu noweli *Puppet* w języku hiszpańskim została podjęta w sytuacji walki aktywistów *Chicanos*, a w szczególności pisarek tego nurtu, o zdobycie forum umożliwiającego zaprezentowanie swoich poglądów, przedyskutowanie własnych tematów, istotnych z punktu widzenia meksykańskiej społeczności, i uwypuklenie perspektywy kobiet. Chodziło także o możliwość wyartykułowania subiektywnych poglądów w języku swego dziedzictwa kulturowego, aby dać wyraz sprzeciwu wobec „językowego i kulturowego unicestwienia”<sup>57</sup>, jakiemu poddawani są imigranci lub ogólniej – mniejszościowe grupy etniczne. Ponadto decyzję napisania noweli *Puppet* po hiszpańsku *Coty-Cárdenas* uzasadniła trudnością wyrażenia po angielsku tego, co zachowała w pamięci – żartów i charakterystycznych zwrotów w języku hiszpańskim, a zatem tej części swej hybrydycznej tożsamości, którą wyraża po hiszpańsku, a nie po angielsku. Po trzecie, nowela powstała w połowie lat osiemdziesiątych, to jest podczas dekady notującej spadek liczby utworów pisanych przez twórców *Chicanos* po hiszpańsku<sup>58</sup>. Jednym słowem, wybór autorki można uznać za polityczny.

<sup>56</sup> M. Hansen Esplin, op. cit., s. 176.

<sup>57</sup> „linguistic and cultural annihilation”, T.D. Rebolledo, *Foreword* [w:] *Puppet. Una novella chicana/ Puppet. A Chicano novella*, Edición Bilingüe, Albuquerque 2000, s. xiv.

<sup>58</sup> Ernst Rudin zauważył, że na jedenaście opublikowanych w latach 1980–1991 w Stanach Zjednoczonych powieści tylko dwie wyszły po hiszpańsku – *Mi querido Rafa* (1981) i *Los amigos de Becky* (1991), obie autorstwa Rolanda Hinojosa. Warto wspomnieć, że badacz uważa nowelę *Puppet* za dwujęzyczną. Zob. E. Rudin, op. cit.

W książce, rzecz jasna, wypukłone zostaje charakterystyczne dla imigrantów i ich potomków przełączanie kodów językowych, używanie w określonych sytuacjach tylko języka angielskiego albo tylko hiszpańskiego, bądź wyrażanie tylko w jednym z nich specyficznych treści, formułek i zwrotów. Indywidualna świadomość językowa pozwala na przemyślane używanie języka, a w przypadku *Chicanos* i *Chicanas* jest wyrazem przekonania. Memo, przyjaciel Pat Leyvy określający siebie jako *Chicano*, przyznaje, że nie umie czytać po hiszpańsku. Pochodzi z Północy (przygranicznego regionu Meksyku) i używa lokalnego dialektu meksykańskiej odmiany hiszpańskiego (co uwidoczniło w tekście w formie transkrypcji jego wymowy) oraz języka angielskiego. Jako zdeklarowany *Chicano* i aktywista Memo z jednej strony jest świadomy wagi języka i uznaje swój analfabetyzm za niedostatek, przez co nie może w pełni korzystać ze swego meksykańskiego dziedzictwa. Z drugiej zaś dostrzega znaczenie i wartość znajomości języka angielskiego, dzięki któremu *Chicanos* mogą wyjaśnić swój punkt widzenia mainstreamowej opinii publicznej. Jego asymilowanie się polega na afirmatywnej postawie wobec obydwu kultur i przekonaniu, że należy używać języka kraju przyjmującego, aby walczyć o prawa obywatelskie dyskryminowanej mniejszości meksykańskiego pochodzenia. Stąd propozycja, aby Pat Leyva opisała historię młodego Puppeta po angielsku i w ten sposób uzyskała dla sprawy szerszy odbiór<sup>59</sup>. Język może bowiem okazać się najlepszym sposobem na zakwestionowanie oficjalnej wersji lub szerzej, „podminowanie” hegemonicznej kultury poprzez dotarcie ze swoją ideologią do podmiotów mogących ją poznać tylko w swoim języku.

Jak już wspomnieliśmy wyżej, językowa i kulturowa hybrydyczność przejawia się w użyciu różnych kodów w tym samym tekście. *Puppet* to nowela napisana zasadniczo<sup>60</sup> po hiszpańsku, zawierająca wtręty w języku angielskim, które tylko czasami są zaznaczone kursywą. Można je sklasyfikować w następujący sposób:

- 1) Proste wtręty anglojęzyczne, obejmujące podstawowe słownictwo i zwroty, takie jak inwokacje („my God”<sup>61</sup>), powitania (hello), leksemy odnoszące się do kultury (levis), partykuły („yes”), słownictwo ogólne i specjalistyczne („builders”, „District Attorney”), toponimy („Southwest City”), proste zdania („I’m sorry”; „That’s me, I guess”).
- 2) Przełączanie kodów na poziomie syntagmy lub wypowiedzenia, na przykład „un load de madera” (4), „dos horas esperando en el emergency admitting” (11), „lots of raza folk” (12), „le hicieron kick-out al Puppet cuando cumplió quince” (14), „the pizza of strawberries” (18), „I was always there juzgando” (20), „Válgame el whom” (20), „qué smart eres tú” (20).

Niski stopień trudności językowej, usytuowanie w kontekście i stosowanie przełączania kodów pozwalają stosunkowo łatwo zrozumieć znaczenie tych wtrętów przez czytelników operujących tylko językiem hiszpańskim.

<sup>59</sup> Zob. M. Cota-Cárdenas, op. cit., s. 19–20.

<sup>60</sup> Przymówek „zasadniczo” oznacza, że autorka noweli założyła, iż językiem podstawowym jest hiszpański.

<sup>61</sup> Cytowane przykłady zapisujemy w takiej samej formie, w jakiej występują w tekście Coty-Cárdenas. Autorka nie stosuje kursywy.

Przełączanie kodów jako dominująca forma wprowadzania języka angielskiego do tekstu jest szczególnie zauważalne w strukturze tekstu, który został podzielony na krótkie fragmenty; większość z nich to dialogi lub monologi bohaterów, pozwalające „posłuchać” języka mówionego postaci i wyciągnąć wnioski dotyczące społecznego pochodzenia i bagażu kulturowego bohaterów.

Oprócz wymienionych w punkcie 2 prostych wstrętów angielskich pojawiają się dłuższe dwujęzyczne wypowiedzenia, repliki i całe akapity, a nawet pełne wypowiedzi postaci, które są tylko anglojęzyczne (na przykład amerykański terapeuta Petry). Oto bardziej złożony przykład przełączania kodów, w którym angielskie wtręty zostały przez nas zaznaczone rozstrzelonym drukiem:

„– Patricia! Soy yo, Chavela... Yeah, soy yo pues quién... Oye, hace tiempo que no me escribes... Boy, have I got a lot to tell you! Are you still trying to write that book, novel... that story about that young kid, and corruption...? Well, you won't believe it... Casi casi elegimos a mi hermano, yeah, a Juanito, that's him, the attorney... Pues como D.A.!... pero no pudimos, Pat... Pos porque no nos dejaron... Naaa... are you kidding? Appeal to whom?... pos porque... no, que free election ni qué nada... They fixed the votes, la elección! Ajá, pues cómo no íbanos a saber, si trabajanos todos por meses, sabíanos cuál gente iba a votar por él y cuál no... Nos pasamos la noche misma trabajando los precincts... Y nomás no... n'ombe! N'ombe, ¡jue chueca la elección... it was **fixed**, we're sure of it! Yeah, sé que es **everywhere**... Well, we're all pretty upset, depressed, cómo no... God, Pat, we got sooo close this time! Juanito dice que la próxima vez, tenemos que **asegurarnos** que... N'ombe! La gente texana nunca pierde las esperanzas...! Pos qué te creías...?”<sup>62</sup>

W cytowanym fragmencie możemy zaobserwować całą gamę zabiegów dyskursywnych, pozwalających scharakteryzować postać Chaveli. W swojej wypowiedź wtrąca ona pojedyncze słowa w języku angielskim („everywhere”<sup>63</sup>), krótkie zdania („are you kidding?”), dłuższe zdania („God, Pat, we got sooo close this time!”) i jedno wypowiedzenie złożone („Are you still trying to write that book, novel... that story about that young kid, and corruption...?”). Dodatkowo używa zwrotów typowych dla hiszpańszczyzny potocznej oraz regionalnej z północnego Meksyku („Naa”, „N'ombe!”, „jue”, „pos”, „trabajanos”, sabíanos). Ilość tekstu w języku angielskim prawie dorównuje ilości tekstu w języku hiszpańskim.

Przeglądając się bliżej semantyce cytowanego fragmentu, zauważymy, że kluczowa informacja, jaką jest oszustwo wyborcze, zostaje podana w języku hiszpańskim za pomocą jednego zdania („jue chueca la elección”), podczas gdy w języku angielskim – za pomocą dwóch („They fixed the votes”; „it was **fixed**”). Seria zdań: „jue chueca la elección...”, „it was **fixed**” i „They fixed the votes, la elección!” stanowi przykład przełączania kodów, ale może także być traktowana jako tłumaczenie międzyjęzykowe parafrazujące. Ponadto deklaracja Chaveli „Casi casi elegimos a mi hermano”

<sup>62</sup> M. Cota-Cárdenas, op. cit., s. 105, wytłuszczenie pochodzi od autorki, nasz jest rozstrzelony druk.

<sup>63</sup> Celowo odtwarzamy zapis prostym drukiem, który Cota-Cárdenas stosuje po to, aby zniwelować wagę obydwu języków używanych przez Chicanos.

(„Mało brakowało, a wybralibyśmy mojego brata”) sugeruje porażkę wyborczą, co może być pomocne dla pełniejszego zrozumienia odcieni tej dwujęzycznej wypowiedzi. Oprócz tego tekst zawiera kilka dodatkowych komentarzy dotyczących oszustwa, podjętych czynności, zachowania uczestników procesu wyborczego, planów Pat związanych z artykułem o młodym Puppecie. Treści te zostały zakodowane tylko w języku angielskim i są to partie tekstu, które trudno zrozumieć czytelnikowi hiszpańskojęzycznemu. W rezultacie cytowany fragment ma charakter hiszpańsko-angielskiej hybrydy językowej z elementami potocznymi pochodzącymi z obu języków i wtrętami typowymi dla meksykańskiej odmiany języka hiszpańskiego.

Warto przywołać ocenę Tey Diany Rebolledo, że Cota-Cárdenas to pisarka szczególnie wyczulona na język, mająca dar „wizualnego i artykulacyjnego wychwytywania języka *chicano*/hiszpańskiego”<sup>64</sup>. Na przykład postaci Memo, Puppeta czy Chaveli są „charakteryzowane” za pomocą transkrypcji ich wymowy i odtworzenia form językowych typowych dla używanych przez nich dialektów lub potocznej hiszpańszczyzny i angielszczyzny. W ten sposób, według Hansen Esplin, Cota-Cárdenas „legitymizuje mniejszościowe głosy reprezentujące jej własną społeczność z Southwestu i podkreśla chwiejność [nomen omen] granicy między językiem angielskim a hiszpańskim jako językami narodowymi”<sup>65</sup>.

## 5. Podsumowanie

Analiza utworów Glorii Anzaldú i Margarity Coty-Cárdenas, siłą rzeczy ograniczona do kilku formalnych aspektów, pozwoliła nam ukazać transkulturowy charakter prozy *Chicanas* i niektóre strategie dyskursywne stosowane przez obie autorki. Na szczególne podkreślenie zasługują naszym zdaniem *code-switching* i tłumaczenie międzyjęzyczne na poziomie tego samego tekstu. Zabiegi te mają charakter literacko-ideologiczny, gdyż z jednej strony służą konstruowaniu postaci (wskazując na ich pochodzenie, bagaż kulturowy, warstwę społeczną, stopień asymilacji, język/i), z drugiej zaś – pozwalają przybliżyć problematykę polityczno-społeczną związaną z sytuacją mniejszości meksykańskiej w Stanach Zjednoczonych (edukacja, asymilacja, dyskryminacja językowo-kulturowa i płciowa).

Omawiane przez nas teksty należące do literatury *Chicana* reprezentują prozę zaangażowaną, niełatwą w odbiorze dla czytelników tylko jednojęzycznych, to jest anglo- lub hiszpańskojęzycznych. Hansen Esplin słusznie zauważa, że w przypadku *Borderlands/La Frontera*, nasączając tekst teorią i krytyką z zakresu studiów nad pograniczem meksykańsko-amerykańskim czy też gnozą pogranicza (jak to określił Walter D. Mignolo<sup>66</sup>), Anzaldúa wyklucza kulturowo, a czasem nawet językowo, czytelnika anglojęzycznego, do którego tekst jest kierowany. Zatem aby mu to zrekompensować, ucieka się do serii zabiegów formalnych o charakterze tłumaczeniowym<sup>67</sup>: najczęściej do przelączania

<sup>64</sup> T.D. Rebolledo, op. cit., s. XX, tłum. I. Kasperska.

<sup>65</sup> „Cota-Cárdenas legitimizes minority voices within her Southwest community and exposes the untenable confines of English and Spanish as national languages”, M. Hansen Esplin, op. cit., s. 193, tłum. I. Kasperska.

<sup>66</sup> Zob. W.D. Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, tłum. J.M. Madariaga, C. Vega Solís, Madrid 2003.

<sup>67</sup> Zob. M. Hansen Esplin, op. cit., s. 142.

kodów, kalk i tłumaczenia dosłownego. O wiele większe wyzwanie stanowi nowela *Puppet*, której autorka niczego nie ułatwia czytelnikowi hiszpańskojęzycznemu (zakładamy umownie, że jest on odbiorcą prymarnym, skoro utwór został napisany zasadniczo w tym języku). Najczęściej stosowaną przez nią strategią dyskursywną jest przełączanie kodów (z długimi *passusami* w języku angielskim), następnie krótkie wtręty anglojęzyczne, a dopiero na trzecim miejscu plasują się tłumaczenia dosłowne lub wolne, występujące w bezpośrednim sąsiedztwie jednostek tłumaczenia.

Transkulturowy charakter podejmowanych tematów oraz hybrydyczne formy w literaturze *Chicana* niewątpliwie stanowią wyzwanie poznawcze dla czytelnika zarówno anglo-, jak i hiszpańskojęzycznego. Należy jednak podkreślić, że mamy do czynienia z pisarstwem zaangażowanym, stawiającym odbiorcom wysokie wymagania<sup>68</sup>. Naszym zdaniem omawiana twórczość wymaga czytelnika hybrydowego, to jest otwarte-go na wielojęzyczność i eksperymenty formalne oraz przyjmującego postawę inkluzywną. Proza ta kwestionuje bowiem istnienie tradycyjnych granic językowo-kulturowych, w szczególności w strefie pogranicza meksykańsko-amerykańskiego.

### **Summary**

#### **Transculturation in the Chicana Women Writers Prose: Gloria Anzaldúa and Margarita Cota-Cárdenas**

The aim of this paper is to discuss the concept of transculturation on the basis of Chicana literature created in the American Southwest. First, the historical, social and cultural context of the Chicana culture formation in the Mexican-American border space is explained. Secondly, transculturation is presented as a European and a genuine Latin American concept of local cultural hybridity, with the emphasis put on the contributions by Wolfgang Welsch and Fernando Ortiz. Thirdly, a general characteristic of Chicana literature is provided, with a special attention paid to linguistic and cultural identity issues. In the analysis of the discursive strategies used by Chicana women writers, two fundamental hybrid Chicana texts are taken into consideration: Gloria Anzaldúa's *Borderlands/ La Frontera* and Margarita Cota-Cárdenas's *Puppet*. The analysis reveals that code-switching and interlinguistic translations are the basic forms of character construction and explain the complex situation of the Mexican minority in the USA. Finally, both texts seem to require a hybrid bilingual reader due to their heterogeneous bilingual form and subjects treated.

**Keywords:** transculturation, Chicana literature, Gloria Anzaldúa, Margarita Cota-Cárdenas, discursive strategies, hybridity, *Borderlands/La Frontera*, *Puppet*, code-switching, interlinguistic translations.

**Słowa kluczowe:** transkulturowość, literatura *chicana*, Gloria Anzaldúa, Margarita Cota-Cárdenas, strategie dyskursywne, hybrydyczność, *Borderlands/La Frontera*, *Puppet*, przełączanie kodów, tłumaczenie międzyjęzykowe.

---

<sup>68</sup> Zob. I. Kasperska, *(Auto)traducir(se) en el espacio fronterizo: estrategias discursivas de autoras chicanas* [w druku].

## Bohater liminalny. O tożsamości na skrzyżowaniu kultur

### 1. Wprowadzenie

Niniejszy tekst jest poświęcony postaciom Niemców wychowanych na terytorium Polski, na obszarach, które uznać można za tygiel kulturowy (Wileńszczyzna w dwudziestoleciu międzywojennym, Międzyzdroje tuż po II wojnie światowej, Łódź na przełomie XIX i XX wieku). Zagadnienia, które mnie w tym kontekście szczególnie interesują, to tożsamość tak zarysowanych bohaterów literackich, a także ich próby aspirowania do polskości. Jest to niewątpliwie nietypowa prezentacja zachodnich sąsiadów w prozie krajowej lat 1945–1989 (a tak zakreślam ramy czasowe mojego artykułu) – znaleźć bowiem można tylko trzy podobne przykłady. Odwoływać się będę do powieści *Kronika wypadków miłosnych* (1974) Tadeusza Konwickiego, *Homunculus z tryptyku* (1977) Britty Wuttke oraz *Początek* (1986) Andrzeja Szczypiorskiego. Zanim przejdę do analizy, pozwolę sobie na krótkie wprowadzenie do wymienionych utworów, by zarysować czytelnikowi kontekst dla moich rozważań.

Akcja *Kroniki wypadków miłosnych*<sup>1</sup> rozgrywa się wiosną 1939 roku, a jej głównym bohaterem jest osiemnastoletni Witek, Polak, maturzysta, mieszkaniec Kolonii Wileńskiej. Jego dwaj najbliżsi przyjaciele to mieszkający w tej samej okolicy i uczęszczający do tej samej szkoły Engelbarth Baum – Niemiec oraz Lowa Małafiejew – Rosjanin. Zaprzyjaźniona z nimi jest również szesnastoletnia siostra Engla, Greta. O ile głównym tematem powieści są perypetie Witka, o tyle ta przyjaźń – zwłaszcza z dwojgiem młodych Niemców – również stanowi eksponowany wątek.

Główną bohaterką *Homunculusa z tryptyku* jest mieszkająca w Międzyzdrojach Niemka – przedstawione są jej losy od dzieciństwa aż po zdobycie zawodu, macierzyństwo i drugi rozwód. Jedne z głównych tematów książki to pochodzenie bohaterki, jej poczucie inności, niemożność pogodzenia się z przeszłością swojego narodu, wrastanie w polską społeczność i konflikty z tym związane – zwłaszcza z bliższą i dalszą rodziną. Narracja w powieści jest pierwszoosobowa, perspektywa bohaterki-narratorki – początkowo naiwna – zmienia się wraz z kolejnymi etapami życia.

Johann Müller, bohater *Początku*, to bojowiec PPS, więzień Pawiaka, zesłaniec, przyjaciel Piłsudskiego, polski patriota. Pochodzi z wieloetnicznej Łodzi, gdzie rozpoczął

---

<sup>1</sup> Przywołując poszczególne utwory, korzystam z następujących wydań i skrótów: KWM (T. Konwicki, *Kronika wypadków miłosnych*, Warszawa 1974), HZT (B. Wuttke, *Homunculus z tryptyku*, Poznań 1980), P (A. Szczypiorski, *Początek*, Poznań 1990). Cytaty będę lokalizować w tekście, podając w nawiasie skrót tytułu i numer strony.

walkę z caratem, w której znacząco się zastrzyżył. Jak można wnioskować z tekstu, Müller doskonale mówi po polsku i przyjaźni się wyłącznie z Polakami – to Niemiec najpełniej zasymilowany. Na prośbę swojego przyjaciela, kolejarza Filipka, ratuje z siedziby gestapo Irmę Seidenman, Żydówkę, której nawet nie zna.

## 2. Pojęcie liminalności oraz bohater liminalny i jego wyznaczniki

Przywołane w tytule niniejszego artykułu pojęcie „liminalność” (od łacińskiego *limen* – próg) oznacza fazę przejściową – już po opuszczeniu jednej pozycji społecznej, a przed zajęciem kolejnej. Wprowadził je etnograf Arnold van Gennep<sup>2</sup>, a uszczegółowił i rozwinął Victor Turner, który pisał między innymi:

„Atrybuty liminalności lub liminalnych *personae* («ludzi progów») są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Były liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremonial”<sup>3</sup>.

W ujęciu van Geneppa i Turnera faza liminalna to tylko tymczasowy postój w drodze od jednej pozycji do drugiej: po pozbyciu się atrybutów i zrzuceniu z siebie zobowiązań wynikających z poprzedniego stanu, osoby liminalne stają się na pewien czas wyłączonymi z hierarchii społecznych ludzi bez właściwości – żyją w antystrukturze. Wszystko to dzieje się po to, by powrócić do społeczeństwa i (zazwyczaj) zajęć w nim wyższą pozycję. Ponadto cały ten proces jest regulowany przez rytuał, a osoby liminalne dobrze wiedzą, że sytuacja, w której się znajdują, jest tymczasowa.

Bohaterowie analizowanych przeze mnie powieści postrzegają potencjalne przejście od niemieckości do polskośći właśnie jako podniesienie statusu, gdyż polskość utożsamiana jest z lepszą pozycją – czy to literalnie (w strukturze społecznej), czy też moralnie (ze względu na nieobciążenie winami II wojny światowej). Jednakże nie istnieje żaden rytuał, który umożliwiłby im osiągnięcie polskośći. Zostają więc skazani na wieczne trwanie w fazie liminalnej, na wieczne bycie pomiędzy dwiema kulturami, bez pełnej przynależności do którejkolwiek z nich<sup>4</sup>. Oznacza to, że doświadczają wszystkich wad liminalności (wykluczenie ze społeczności) bez obietnicy poznania zalet (podniesienie statusu). Co więcej, ich sytuacja jest bezprecedensowa w społecznościach, do których należą, są zatem w swoich przeżyciach osamotnieni.

Czynniki konieczne, by określić postać literacką jako liminalną, to:

- a) ekspozycja podczas dorastania na co najmniej dwie kultury nierówne pod względem hierarchicznym;
- b) aspirowanie do kultury dominującej, które wiąże się z obietnicą zysku społecznego;

<sup>2</sup> Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006, s. 36.

<sup>3</sup> V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2010, s. 116.

<sup>4</sup> O ile w pismach Turnera taka sytuacja nie została opisana jako pozycja liminalna, o tyle Björn Thomassen, jeden z późniejszych badaczy tego tematu, zaklasyfikował mniejszości narodowe jako grupy społeczne będące w sytuacji liminalnej permanentnie – przez całe życie. Zob. B. Thomassen, *Liminality and the modern. Living through the in-between*, Surrey–Burlington 2014, s. 90.



- c) pełne wyobcowanie – w wyniku kontaktu z dwiema kulturami trwałe naznaczenie obcością w każdej z nich;
  - d) unikalność doświadczenia – nieobecność wspólnoty osób w tej samej sytuacji, brak zrozumienia ze strony reprezentantów zarówno jednej, jak i drugiej kultury.
- Omówię teraz wskazane cechy bohatera liminalnego na przykładach ze wspomnianych utworów.

## 2.1. Ekspozycja podczas dorastania na dwie kultury nierówne pod względem hierarchicznym

Podczas gdy rodzeństwo Baumów oraz Johann Müller osadzeni są głównie w kulturze polskiej, bohaterka *Homunculusa* z tryptyku ma stały dostęp do obu kultur i środowisk – ze względu na wysiłki matki oraz regularny kontakt z bliższą i dalszą rodziną. Jak stwierdził Charles Taylor:

„Większość współczesnych posiada złożoną tożsamość: częściowo uformowaną przez lojalności uniwersalne i częściowo przez więzy historyczne. Istotną rolę tych ostatnich w procesie kształtowania tożsamości jest tym bardziej naturalna, że proces ten przebiega w odniesieniu do »znaczących innych«, którzy często są członkami naszej wspólnoty historycznej”<sup>5</sup>.

W przypadku bohaterki powieści Wuttke „znaczącymi innymi” w jej życiu są zarówno Niemcy, jak i Polacy. Jest ona zaangażowana w dwie wspólnoty historyczne, a co za tym idzie – doświadcza ekspozycji na dwie tożsamości zbiorowe. Tymczasem potrzebą jednostki szukającej swojej przynależności jest identyfikacja z jedną grupą historyczną spośród innych, a w wielu przypadkach tożsamość zbiorowa staje się wręcz jedyną składową tożsamością jednostkowej<sup>6</sup>. Wszystko to sprawia, że proces kształtowania się tożsamości młodej bohaterki powieści Britty Wuttke jest bardzo złożony i znacząco się wydłuża.

Dziewczyna przeżywa konflikt wewnętrzny – nieustannie słyszy pozytywnie konotowany zwrot „nasi” i wysłuchuje, jak jest „u nas”, lecz jednocześnie przyjmuje polską perspektywę patrzenia na Niemców i Niemcy, którą wnosi ze szkoły i polskiego środowiska Międzyzdrojów. Matka bohaterki bezustannie porównuje polskie zwyczaje do niemieckich, wyraźnie pozytywnie wartościując to, co pochodzi z rodzimej kultury – co dziewczyna komentuje ze zjadliwą ironią<sup>7</sup>. Sabotuje również wysiłki matki, gdy ta próbuje trzymać ją z dala od kultury polskiej, a niekiedy usiłuje pogodzić oba systemy, co sprowadza się do robienia i nazywania wielu rzeczy podwójnie<sup>8</sup>.

Z czasem jednak ten *status quo* zaczyna bohaterce coraz bardziej ciążyć: „To są ciągle jeszcze »nasi«. Olbrzymia, narzucona rodzina. Od mej woli niezależna więź. Może to jest pogarda i wściekłość?” (HZT, s. 62, podkr. – A.J.). Prowadzi to do rozszczepienia

<sup>5</sup> C. Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, tłum. A. Pawelec [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, pod red. K. Michalskiego, Kraków 1995, s. 15.

<sup>6</sup> Zob. *ibidem*, s. 16.

<sup>7</sup> „Mama stale się dziwuje, jak późno się tu jada obiady. »U nas je się o dwunastej lub pierwszej«, i brzmi to wyniosłe, i brzmi to lepiej. Nie będę używała tego tonu. Widocznie »u nas« się nie pracuje” (HZT, s. 58).

<sup>8</sup> Widać to między innymi podczas modlitwy: „Modłę się w dwóch językach – to pewniejsze (...)” (HZT, s. 25) czy podczas wybierania imienia dla psa: „Piwko. Imię musi być używalne w dwóch językach, to samo było z lalkami. – Piefke – mówi się w domu” (HZT, s. 102).

tożsamości i zmiennej identyfikacji. Gdy rodzina martwi się zniszczeniami Berlina, dziewczynka reaguje:

„Jestem sama i bezbronna (...). Przecież wiem, że »nasi« napadli. Niemożliwe, żebym ja coś wiedziała, czego one nie wiedzą.

– Wyście zaczęli! Wy! Wy! Wy! – głośniej nie umiem krzyczeć. Do taktu tupię nogami” (HZT, s. 50–51, podkr. – A.J.).

Ten fragment wyraźnie ukazuje schizofreniczność sytuacji bohaterki, która płynnie przechodzi od identyfikacji z Niemcami („nasi”) do konfrontacji z nimi („wy”). Bohaterką targają silne emocje – krzykiem usiłuje odciąć się od asocjacji z niechcianą tożsamością, niosącą ze sobą uwikłanie w winy czasów II wojny światowej<sup>9</sup>.

Scena, w której bohaterka *Homunculusa* z *tryptyku* ostatecznie decyduje o swojej przynależności, rozgrywa się podczas jej pierwszego świadomego pobytu na terenie Niemiec. Przyjazd tam to dla niej pierwsze spotkanie z żywym językiem i kulturą niemiecką. To, co dotąd znała jedynie z ksiązek, radia i przekazów rodzinnych, przybiera nagle namacalną formę. Zagadnięta kurtuazyjnie przez sklepikarza, odpowiada:

„– Tak, jestem tą Polką – sekunda przerwy z zawieszeniem głosu – która miała przyjechać. (...) dodaję z rozpościerającej radości, która nagle mnie objęła – właśnie się urodziłam.

Jak to było »Radość, tży radości, nieznanne szczęście...«. To to. Jak każdy mam swoje miejsce wśród ludzi i na świecie, moje, naprawdę moje i nieprzymuszone. Wiem, czym jestem. Tak czuje się tylko Miłość lub Boga. Być teraz na brzegu i objąć morze, niebo i słońce...” (HZT, s. 135, podkr. – A.J.)<sup>10</sup>.

Bohaterka po raz pierwszy nazywa siebie Polką w Berlinie Zachodnim. To właśnie ten wyjazd ostatecznie uświadamia jej, do której kultury tak naprawdę przynależy – w jej oczach jest to moment wyjścia z sytuacji liminalnej, narodziny polskiej tożsamości. Sformułowanie „właśnie się urodziłam” przyrównuje dotychczasowe życie dziewczyny do pobytu w łonie matki (co Turner wymienił jako jeden z symboli liminalności<sup>11</sup>) oraz podkreśla jej niedoistnienie. Przytoczony w narracji pierwszoosobowej cytat z *Mysli* Pascala<sup>12</sup> oddaje ekstatyczną wręcz radość ze znalezienia wreszcie swojego miejsca w świecie.

<sup>9</sup> Bardzo podobna scena rozgrywa się na kartach *Początku*. Kolejarz Filipek mówi do Johanna Müllera:

„– To przecież wy tych biednych Żydów zabijacie...”

– Jacy wy?! Niemcy! – wrzasnął Müller. Po czym dodał spokojniej ze smutkiem: No, dobrze. Niemcy” (P, s. 70, podkr. A.J.).

<sup>10</sup> Na znaczące słowa bohaterki „właśnie się urodziłam” zostaje dodatkowo zwrócona uwaga czytelnika, gdyż sklepikarz – nie rozumiejąc kontekstu i znaczenia tego momentu dla bohaterki – próbuje ją poprawić: „Chciała panienka powiedzieć, że czuje się jak nowo narodzona?” (HZT, s. 135).

<sup>11</sup> Victor Turner pisał: „niejednoznaczne i trudne do zdefiniowania atrybuty [»ludzi prugu«] znajdują wyraz w bogatej różnorodności symboli. Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym, do ciemności, biseksualności, odludzia i zaćmienia słońca czy księżyca” [V. Turner, op. cit., s. 116]. Kilka z tych symboli pojawia się w sposób jednoznaczny w omawianych przeze mnie powieściach. Poza tym można w nich dostrzec wiele innych sygnałów liminalności obecnych czy to w charakterystyce bohaterów, czy w zarysie sytuacji fabularnej – na przykład bycie nastolatkiem to pozycja liminalna, obszary pograniczne to z definicji miejsca liminalne, wojna i okupacja to okresy liminalne itd. [zob. B. Thomassen, op. cit., s. 90].

<sup>12</sup> „Radość, tży radości, nieznanne szczęście...” to słowa modlitwy, którą Pascal napisał w czasie życiowego przełomu – w momencie swojego wielkiego nawrócenia i po podjęciu decyzji o porzuceniu nauki i świata na rzecz całkowitego poświęcenia swojego życia Bogu i zamieszkaniu w opactwie Port-Royal [Pascal, *Mysli*, tłum. T. Boy-Zeleński, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/pascal-mysli.html> (dostęp: 07.08.2017)].

Bohaterce *Homonculusa* z tryptyku wydaje się, że określenie swojej przynależności jest punktem dojścia, końcem zmagania z tożsamością. Okazuje się jednak, że to naiwne myślenie. Charles Taylor pisał:

„Myślę (...) o temacie uznania przez innych jako o warunku spełnionej tożsamości. (...) od chwili, gdy aspirujemy do samookreślenia, zwłaszcza oryginalnego, pojawia się potencjalna niezgodność między istnieniem, do którego pretendujemy, a istnieniem, które inni gotowi są nam przyznać. Jest to przestrzeń uznania, o które się dopominamy, ale którego inni mogą nam odmówić”<sup>13</sup>.

I to właśnie uznania dla obranej tożsamości nie udaje się bohaterce uzyskać – od dzieciństwa doświadczała dyskryminacji ze względu na pochodzenie i po przełomie tożsamościowym nic się w tej kwestii nie zmienia<sup>14</sup>. Rodzina z kolei traktuje jej zachowanie – zwłaszcza jednoznaczną postawę wobec win III Rzeszy podczas II wojny światowej oraz „zbratanie” z Polakami – jako zdradę i poniżenie. Ta sytuacja nigdy nie znajdzie rozwiązania. Bohaterka mimo jednoznacznej identyfikacji jako Polka zawsze już będzie znajdowała się między dwoma światami i językami, nie przynależąc w pełni do żadnej z tych kultur.

## 2.2. Aspirowanie do kultury dominującej

Dla Engla i Grety nazwanie ich Niemcami to największa obelga. By sobie nawzajem dokuczyć, używają określeń „niemiecki” i „szwabski” jako inwektyw. Engel w złości nazywa siostrę „walkirią” (KWM, s. 69), „niemieckim nasieniem” (KWM, s. 67), mówi jej, że odprawia „berlińskie ceregiele” (KWM, s. 68), a ona wyrzuca mu: „jesteś cham, straszny niemiecki bydlak!” (KWM, s. 69). Bohaterowie bezlitośnie piętnują immanentną część siebie i wspierają się nawzajem w tym jałowym buncie.

„Jednostka izolowana – zauważa Hanna Malewska-Peyre – nie mając oparcia we własnej grupie społecznej, może przejść ten [negatywny] stereotyp [swojej grupy etnicznej], uznać go za obraz własnego Ja, zinterioryzować go. Dochodzi w ten sposób do formowania się negatywnej tożsamości własnej”<sup>15</sup>.

To właśnie ten proces można obserwować u młodych bohaterów *Kroniki wypadków miłosnych*. O ile rozpoznawanie autostereotypu i postępowanie się nim to część świadomości narodowej, o tyle w przypadku rodzeństwa Baumów sytuacja staje się niemal schizofreniczna, gdyż miejsce, które w ich wyobrazeniach o świecie mógłby zajmować niemiecki autostereotyp, zajmuje polski stereotyp Niemca. A to dwa diametralnie różne systemy, zwłaszcza że – jak stwierdził Edmund Osmańczyk – wytworzony w Polsce stereotyp Niemca to często lustrzane odbicie polskiego autostereotypu<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Ch. Taylor, op. cit., s. 13–14.

<sup>14</sup> Matka jej pierwszego męża nazywa ją Niemką, drugi mąż – zapytany na rozprawie rozwodowej, dlaczego małżeństwo nie przetrwało – stwierdza: „Boooo... żona jest innej narodowości” (HZT, s. 230), a wykładawca na studiach dokucza jej: „Tu sobie pani zrobi dyplom i fiuuuu – gest ręką w przestrzeń. (...) Tu bezpłatnie, wycykać, jeszcze wycykać, stypendium, gdy z domu bogata. Znamy... Fiuuu do swoich i już rośnie konto (...) w markach zachodnich” (HZT, s. 192).

<sup>15</sup> P. Boski, M. Jarymowicz, H. Malewska-Peyre, *Tożsamość a odmiennność kulturowa*, Warszawa 1992, s. 52.

<sup>16</sup> E. Osmańczyk, *Sprawy Polaków*, Katowice 1946, s. 94.

Prowadzi to do usilnych prób identyfikacji z polskością. Engel zwraca się do Witka: „Mam do was jedną jedyną prośbę, mówcie do mnie Władek – rzekł z wściekłością. – A nazywać się będę Drewnowski. Władystaw Drewnowski, kapewu?” (KWM, s. 69). Swoje stereotypowo niemieckie imię i nazwisko chciałby zamienić na stereotypowo polskie, a gdyby to się nie powiodło, gotów jest przynależać do jakiegokolwiek innej grupy, byle tylko nie musieć być Niemcem: „Ty, popatrz, jakie mam skuty pod oczami. Prawdziwy Mongoł, no nie?” (KWM, s. 69).

Ta scena ma wyraźnie wydźwięk satyryczny – od absurdałnego poszukiwania u siebie cech mongolskich przez chłopaka charakteryzowanego stroną wcześniej „niewielki, baryłkowaty, prawdziwy Niemiec bawarski” (KWM, s. 68) po próbę wymuszenia na koledze, by nazywał go fikcyjnym polskim nazwiskiem, podczas gdy sam Engel wrzeszczy do siostry „Maul halten!” (KWM, s. 68), mieszka w domu pełnym niemieckich makat, a jego ojciec nie mówi słowa po polsku. Thomassen zaznacza:

„[Stan liminalności] powoduje destrukcję tożsamości (...). Celem jest jednak zawsze powrót do stabilności i normalności. Dzieje się tak poprzez podrabianie nowej tożsamości (...), oddając zmianę pozycji danej osoby w porządku społecznym”<sup>17</sup> (podkr. – A.J.).

W tej sytuacji nie ma żadnej wątpliwości, że Engel usiłuje właśnie podrobić, sfalszować polską tożsamość oraz że te zabiegi nie mogą się powieść.

Charakterystyka zewnętrzna bohatera daje świadectwo jego nieatrakcyjności. Lecz ten brak urody nie zostaje zaznaczony w sposób neutralny, lecz intencjonalnie prześmiewczy<sup>18</sup>. W dodatku uporczywość przywoływania w niemal każdej scenie z jego udziałem atrybutów nieporadności i brzydoty wskazuje na to, że nadawcy utworu nie tyle chodziło o zarysowanie wyglądu postaci, ile o jej zdyskredytowanie i wyśmianie – i to w sposób powtarzalny, rzutujący na wszystko, co się z nią dzieje i co przeżywa.

Wydaje się, że to właśnie fałszowanie własnej tożsamości i aspirowanie do identyfikacji z polskością sprawiają, że Engla nie można traktować poważnie. Staje się to wyraźniejsze, gdy przyjrzymy się charakterystyce Grety. Opisy powierzchowności dziewczyny są życzliwe, wręcz poetyckie, i stoją w jawnym kontraście z deskrypcją jej brata<sup>19</sup>. Greta jest ładna, eteryczna i przepełniona smutkiem. W przeciwieństwie do Engla często unosi się dumą – mimo zakochania w Witku nie pozwala sobie na desperację czy uniżoność.

<sup>17</sup> B. Thomassen, op. cit., s. 92 [tłum. własne]. Autor używa słowa *forging* – ‘podrabianie, fałszowanie’.

<sup>18</sup> Engel charakteryzowany jest następująco: „stale to bladł, to się czerwienił” (KWM, s. 27), „zupełnie czerwony” (KWM, s. 27), „jakby gotów w każdej chwili do ucieczki” (KWM, s. 187), „wielka jak arbus głowa” (KWM, s. 69), „ogromne jak u ojca czoło” (KWM, s. 68), „[z] jego wielkiej głowy porosłej złotymi włosami cherubina i oznaczonej już początkami nieuchronnej łysiny spływały na oczy, brodę, kark rzęsite krople gorącego potu” (KWM, s. 154), „[j]ego wielka łysiąca głowa oblepiona pierścienkami anielskich włosów chwiała się bezradnie” (KWM, s. 187); „walcował zajadle z Cecylią” (KWM, s. 151), „tańczył z Olimpią walca w rytmie tanga” (KWM, s. 154), „Engel szarpał się z oknem” (KWM, s. 155), „Engel zakrzuszył się mętnym, podejrzany płynem, który ciągnął ze szczerbatego kubka” (KWM, s. 213).

<sup>19</sup> Witek konstatuje: „Ona jest bardzo ładna” (KWM, s. 153), a w opisie narratorskim pojawiają się frazy: „Zalśniły jak robaczki świętojańskie jej ładne zęby” (KWM, s. 189), „Weszła Greta w długiej pelerynie jasnych, prawie przezroczystych włosów” (KWM, s. 149), „wyciągnęła do niego długą, wąską dłoń z błękitnym hieroglifem prześwietlających żył” (KWM, s. 229), „Jej białe, przezroczyste włosy zakrywały plecy i podobne były teraz o nocnej porze do welonu ślubnego z grubego tiulu” (KWM, s. 122), „plecy jasne jak wiosenny lód z głębokiej przerębli” (KWM, s. 68).

Dziewczyna wie i przynajmniej do pewnego stopnia jest pogodzona z tym, że nigdy nie będzie Polką – w pełni uświadamia sobie swój liminalny status. Zna swoje miejsce i właśnie dlatego tragizm jej sytuacji może wybrzmieć. W swoim cierpieniu jest piękna, ale tylko dlatego, że nie sięga po to, co do niej nie należy.

Chęć podrobienia polskiej tożsamości pojawia się również w *Homunculusie* z *tryptyku*. Gdy rodzina ma możliwość zmiany imion i nazwisk, bohaterka marzy: „Chcę być Krystyną. Krystyna Górecka – to brzmi. »Górecka, do tablicy« – ćwiczę przed lustrem” (HZT, s. 74–75). Gdy matka sugeruje jedynie korektę jej imienia i proponuje podobnie brzmiące imię polskie, dziewczynka protestuje, a potencjalną zmianę dyskredytuje komentarzem: „To trochę tak jak cioci torebka z ceraty, która udaje skórę” (HZT, s. 75). To bardzo ciekawa metafora. Młodej bohaterce jedynie kosmetyczna zmiana wydaje się fałszerstwem, oszustwem – tymczasem nie ma takich uprzedzeń wobec przybrania stereotypowo polskiego imienia i nazwiska. Dziewczyna marzy o zmianie substancjalnej, a nie jedynie nominalnej – chciałyby odrodzić się w pełnej, nowej polskiej tożsamości<sup>20</sup>.

Tymczasem jej rodzina ma wprost przeciwne pragnienia. W jednej ze scen matka zwraca się do młodej bohaterki: „Przynosisz (...) nam wstyd i zawsze tylko wstyd przynosić będziesz. Nie kala się własnego gniazda” (HZT, s. 86). W kolejnej przybyła z Berlina ciotka stwierdza: „Tę to już zupełnie na swoje kopyto obrócili i sra do własnego gniazda. (...) Szczeka jak z gazety. Uważaj – zwraca się do mamy – bo ci ją przeinaczą” (HZT, s. 83, podkr. – A.J.). Obie kobiety odnoszą się do przysłowia „Zły to ptak, co własne gniazdo kala”. Jednoznacznie wskazuje to, jak postrzegają przynależność młodej bohaterki – jej „gniazdem”, jej właściwym miejscem jest niemieckość, która stoi w jawnej opozycji do „nich”. Enigmatyczni „oni” to oczywiście Polacy, którzy czy to bezpośrednio, czy pośrednio (prasa) próbują zawłaszczyć dziewczynę. Interesujące jest użycie w tym kontekście słowa „przeinaczyć”, które poza swoim podstawowym znaczeniem, niesie również komponent „inności”, „innego”, czyli może być sygnałem obawy przed zmianą dziewczyny w inną, obcą. Młoda bohaterka również boi się naznaczenia innością – lecz w polskiej wspólnotie. Po pierwszych dniach w szkole wdycha z ulgą: „Mnie nikt, dzięki Bogu, nie odróżnia” (HZT, s. 48).

Poczucie przynależności bohaterki *Homunculusa* z *tryptyku* ewoluuje podczas zajęcia w szkole, gdy jej niepowodzenie koleżanka kwituje słowami:

„– Skończyły ci się piąteczki, ty Niemro...”

Przeżalenie i zaraz po nim olśnienie jak grom z jasnego nieba, przecież to nic innego jak nos Pinokia, jak garb... Nie jestem Niemrą, jestem po prostu piegowata lub garbata... Nie ma już ponizienia i wściekłości, jest odkrywcza radość: nie muszę już usprawiedliwiać dziewcząt, bo chcę je lubić... Mogę je lubić albo nie, mam wolność wyboru wobec siebie samej. Nie muszę

<sup>20</sup> Jednocześnie natychmiast zaczyna wątpić, że poprawa jej sytuacji rzeczywiście jest możliwa: „Będziemy teraz Góreckie. Wszystkie stracimy »inność«. Nie jestem pewna, czy stracimy. Mam jej jednak dość” (HZT, 74). Co znamienne, do jakiegokolwiek zmiany ostatecznie nie dochodzi i bohaterkę stale wyróżnia to, jak się nazywa. Zresztą dla Niemców jej imię również nie jest typowe – by je nadać, jej matka musiała przekupić urzędnika, gdyż zostało uznane za „niegermańskie”, więc w owym czasie niedozwolone. A zatem już w tym kontekście widać niepełną przynależność bohaterki do obu kultur.

się już zastanawiać, czy nie wyjechać gdziekolwiek indziej lub nawet do kraju tamtego, i nie zazdroszczę już ptakom” (HZT, 113–114, podkr. – A.J.).

Zwraca w tym kontekście uwagę dobór słów: gdy dziewczyna mówiła o „naszych”, użyła słów „pogarda i wściekłość”, natomiast referując swoje odczucia wobec Polaków, mówi o „poniżeniu i wściekłości”. Znakomicie wyjaśnia to złość wywołaną byciem „pomiędzy” oraz jej dotychczasowy stosunek do kultury niemieckiej (poczucie wyższości) oraz do kultury polskiej (poczucie niższości). Jednakże podczas zajęcia w szkole bohaterka uznaje, że jej pochodzenie nie determinuje jej kontaktu z rówieśnikami czy – szerzej – polską wspólnotą, lecz jako cecha charakterystyczna służy za etykietę, punkt zaczepienia – na równi ze znakami szczególnymi, które mają inni ludzie (choć trzeba zwrócić uwagę, że przyrównanie swojej narodowości do garbu lub kojarzonego z kłamstwem nosa Pinokia niesie konotację jednoznacznie negatywną). W tym momencie bohaterka konstatuje, że jest wolna<sup>21</sup>, przynależy do polskości tak samo jak koleżanki i w związku z tym jest im równa. Stwierdza, że nie musi już aspirować do polskości, zabiegać o nią za wszelką cenę i przypochlebiać się osobom, które uznawała za stojące wyżej w hierarchii. Nie wie jeszcze, że to dopiero początek jej zmagania z tożsamością.

### 2.3. Pełne wyboczenie

Julia Kristeva w swojej książce *Strangers to ourselves* dzieli obcych/obcokrajowców<sup>22</sup> na dwie grupy – ironistów i wyznawców:

„Z jednej strony są ci, którzy marnieją w męczącej walce pomiędzy tym, co już nie istnieje, a tym, co nigdy istnieć nie będzie – zwolennicy neutralności, obrońcy pustki; niekoniecznie są oni defetystami, lecz często stają się najlepszymi z ironistów. Z drugiej strony są ci, którzy przekraczają: nie żyją ani tym, co wcześniej, ani tym, co teraz, lecz poza jednym i drugim. Są toczeni namiętnością, która – choć nieustępliwa – pozostanie na zawsze niespełniona. To namiętność do innej ziemi, zawsze obiecaniej (...). Ci właśnie są wyznawcami i niekiedy, gdy dojrzewają, przemieniają się w sceptyków”<sup>23</sup>.

Mimo że rodzeństwo Baumów jest w tej samej sytuacji, każde z nich przeżywa nieco odmienny dramat. Jeśli przyjąć podział Kristevy, Engel to ironista, a Greta podąża już w stronę sceptycyzmu – choć młodsza, okazuje się dojralsza i bardziej świadoma. Wie bowiem, że dążenia brata to mrzonki, że oboje doświadczają swoistego rozszczępienia tożsamości, poruszają się w szarej strefie pomiędzy polskością a niemieckością

<sup>21</sup> Nowo nabytej wolności przeciwstawiany jest stan poprzedni – gdy bohaterka o niej marzyła, zazdroszcząc ptakom (z wolnością utożsamianym). W obliczu poczucia odrzucenia rozważała wyjazd na stałe za granicę – co ciekawe, do zupełnie obcego państwa raczej niż do Niemiec, określonych jako „kraj tamten”. Poprzez ten zwrot bohaterka próbuje wyraźnie zdystansować się od niemieckości, Niemcy pozostają bowiem krajem nienazwanym. Nosi to znamiona werbalnych rytuałów negatywnych, czyli „unikania pewnych słów, których wymawianie urzeczywistnia fakty człowiekowi niepożądane” [J.S. Bystroń, *Przeżytki wiary w magiczną moc słowa*, [w:] *Tematy, które mi odradzano*, oprac. L. Stomma, Warszawa 1980, s. 208]. Gdyby bohaterka wymówiła nazwę państwa, jej asocjacja z nim stałaby się faktem – lecz ona, choć nie chce być obca w Polsce, nie postrzega niemieckości jako realnej alternatywy.

<sup>22</sup> Kristeva konsekwentnie używa słowa *foreigner* w znaczeniu „obcy”, w książce odnosi się głównie do problemu mniejszości narodowych i emigrantów.

<sup>23</sup> J. Kristeva, *Strangers to ourselves*, tłum. L. Roudiez, New York 1991, s. 10 [tłum. własne].

– i że nie ma z tej sytuacji wyjścia. Nie znaczy to bynajmniej, że Greta jest z sytuacją bardziej pogodzona niż Engel – wręcz przeciwnie. Gdy on ma w sobie jeszcze gniew i wolę walki, by być z polskością identyfikowany, jej zostaje już tylko fatalizm, zachowuje się, jakby nie miała nic do stracenia, w swoje wypowiedzi często wtrąca zwrot „A co mi tam!” (KWM, s. 150, 152, 217, 231).

Pogłębione spojrzenie Grety wynika prawdopodobnie z bliskiej perspektywy wyjazdu do Niemiec. Dziewczyna antycypuje już zderzenie z niemiecką kulturą, a tym samym jest zmuszona dookreślić swój status – tak jak zrobiła to bohaterka *Homunculusa* z *tryptyku*. Również Johann Müller konfrontuje się ze swoim pochodzeniem dopiero podczas okupacji, gdy na terytorium Polski pojawiło się wielu Niemców – to właśnie wtedy „odczuwał więź z Niemcami, swoją niemieckość, jak nigdy dotąd. Jej ciężar go przygniatał” (P, s. 106).

Scena, która rzuca najwięcej światła na sytuację i przemyślenia Grety, rozgrywa się podczas spotkania towarzyskiego:

„– Tak mi niedobrze, że chyba zaraz umrę. Słyszysz, Witold?

– Idź jeszcze raz w krzaki i zwymiotuj to świństwo.

– Nie, lepiej umrę. Tu mi niedobrze, a tam będzie jeszcze gorzej.

– W twojej Bawarii?

– W Bawarii albo w Szwabii. Co wyście ze mnie zrobili? (...) Otruiliście mnie.

– Idź zwymiotować za poręczki.

– Och, tego nie zwymiotuję. Otruiliście moją głowę, nie, poczekaj, otruliście chyba moje biedne, niemieckie serce. A co mi tam.

Schyliła głowę obsypując spleśniały płót lnianymi włosami” (KWM, s. 216–217).

Z tekstu nie dowiadujemy się w sposób jednoznaczny, czy Greta cokolwiek piła, a jej wypowiedź jest dwuznaczna. Narzekania, że jest jej „niedobrze”, można zinterpretować prosto – dziewczyna czuje mdłości (tak właśnie rozumie to Witek). Natomiast kolejne zdanie, „Tu mi niedobrze, a tam będzie gorzej”, wskazuje na głębsze znaczenie jej słów. Greta uskarża się na niezadowolenie, bóle bardziej dotkliwe, bo nienamacalne. Po chwili zresztą podaje ich przyczynę – to zatrucie. Witek po raz kolejny lekceważy jej słowa – myśli o zatruciu alkoholowym, lecz dziewczyna mówi o zatruciu polską kulturą.

Analogiczne przedstawienie polskości jako schorzenia pojawia się w *Początku*. Johann Müller sam siebie charakteryzował słowami: „Niemiec zarażony błogostawioną chorobą polskości” (P, s. 106, podkr. – A.J.), a pod koniec życia „kiwał głową (...) nad własnym kalekim losem” (P, s. 109, podkr. – A.J.). Oksymoron „błogostawiona choroba” oraz użyte w dalszej części wywodu określenie „piękna [choroba]” (P, s. 106) sugeruje, że bohater doświadcza uwiedzenia polskością. Jednocześnie klasyfikacja tego doświadczenia jako dolegliwości wskazuje na świadomość postaci co do konsekwencji tej sytuacji – Miller wie już, że doprowadzi to jego los, jego życie do kalectwa.

Zatrucie, które odczuwa Greta, jest tym bardziej dotkliwe, że obejmuje nie rozum, lecz emocje. Dziewczyna wyraźnie podkreśla tę opozycję, korygując wcześniejsze sformułowanie („Otruiliście moją głowę, nie, poczekaj, otruliście chyba moje biedne,

niemieckie serce” – podkr. – A.J.). „Zatrucie głowy” nie byłoby aż tak dojmujące. W obliczu symptomów chorobowych (poczucia, że jest jej tak niedobrze, że zaraz umrze) dziewczyna mogłaby rozumowo odrzucić to, co ją zatrzuwa (polskość). Jednak objawów tej przypadłości nie da się tak po prostu usunąć, są niezależne od woli i rozumu – i Greta jest tego w pełni świadoma, mówi: „Och, tego nie zwymiotuję”.

W książce *Smutek tropików* Claude Lévi-Strauss pisze:

„miałoby się ochotę przeciwstawić sobie dwa typy społeczeństw: społeczeństwa, które praktykują antropofagię, tzn. widzą w pochłanianiu niektórych jednostek władających groźnymi siłami jedyny sposób zneutralizowania tych sił, a nawet ich wykorzystania, i społeczeństwa, które, tak jak nasze, przyjęły coś, co można by nazwać »antropoemię« (od greckiego *emein* – wymiotować) i w obliczu tego samego problemu wybrały odwrotne rozwiązanie, polegające na wyrzucaniu tych niebezpiecznych istot poza obręb ciała społecznego, trzymając je w terminowym lub dożywotnim odosobnieniu bez kontaktu z ludźmi, w zakładach przeznaczonych dla tego użytku”<sup>24</sup>.

Zygmunt Bauman rozwija i doprecyzowuje tę myśl w eseju *Jak stać się obcym i jak przestać nim być*<sup>25</sup> – strategia antropofagiczna to najprościej rzecz ujmując kanibalizm, który występował w społeczeństwach pierwotnych, oraz kanibalizm kulturowy (to znaczy asymilacja) stosowany przez społeczeństwa nowoczesne. Strategia antropoemiczna objawiała się zaś zamykaniem obcych w gettach, skazywaniem ich na banicję, separowaniem za pomocą zakazów, a gdy te metody nie dawały rezultatów – fizycznym ich tępieniem.

W przytoczonej przeze mnie powyżej scenie strategia antropoemiczna przybiera, choćby potencjalnie, fizyczny kształt. Greta za podstawę swej tożsamości uznaje przynależność do narodu niemieckiego, jednocześnie rozpoznaje w sobie znaczący pierwiastek polski – pierwiastek obcy. Witek, choć nie rozumie sytuacji, proponuje jej całkiem rozsądny sposób na pozbycie się tej wewnętrznej obcości – „zwymiotuj to świństwo”. Antropoemiczna strategia usuwania obcości zostaje tu udosłowniona. Greta wie jednak, że ze względu na zaawansowane już symptomy zarażenia polskością (zatrucie serca), próba usunięcia obcego pierwiastka z organizmu się nie powiedzie – mimo wszystko bohaterka najpewniej ją podejmuje.

Dziewczyna wie również, że wyjazd do Niemiec nic w jej przypadku nie zmieni. Gdy żegna przyjaciół na dworcu, mówi: „Zobaczycie, rozpiję się tam »kornem« albo monachijskim piwem, zeskandalizuję się i w końcu przymknę mnie w solidnym, niemieckim domu wariatów” (KWM, s. 229, wyróżnienie w tekście – A.J.). W niniejszej wypowiedzi sprzężone są polski autostereotyp oraz polski stereotyp Niemca – identyfikująca się z polskością Greta rozpije się i zeskandalizuje (nawiązanie do stereotypowo polskiej fantazji i rebelii), a Niemcy usuną taką antagonizującą jednostkę i umieszczą w solidnym (a jakże) zakładzie psychiatrycznym<sup>26</sup> (nawiązanie do stereotypowo

<sup>24</sup> C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, tłum. A. Steinsberg, Warszawa 2008, s. 408.

<sup>25</sup> Zob. Z. Bauman, *Jak stać się obcym i jak przestać nim być* [w:] idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 39–74.

<sup>26</sup> Zaskakujące, jak dokładnie lęk dziewczyny odzworowuje wspomniane wcześniej rozpoznanie Lévi-Straussa, który stwierdził, że nasze społeczeństwa trzymają obcych „w zakładach przeznaczonych dla tego użytku”.



niemieckich porządku i sumiennosci). W słowach Grety pobrzmiewa lęk przed antropoemią: wobec niemożności usunięcia obcości z samej siebie, boi się, że jako obca sama zostanie usunięta ze społeczności – tym razem niemieckiej.

Podobne obawy żywi Johann Müller, który zwierza się pięknej pani Seidenman: „Gdzie przynależę? Tu czy tam? Nie chodzi o mnie, bo wiem, że przynależę tutaj. Ale czy ludzie po wojnie, w niepodległej Polsce, także uznają za oczywiste, że ja tutaj przynależę?” (P, s. 103). Bohater *Początku* obawia się, że ze względu na spowodowany II wojną światową wstrząs w niełatwych już relacjach polsko-niemieckich spotka go antropoemia ze strony Polaków, z którymi się identyfikuje i na rzecz których działał przez całą wojnę.

Jak stwierdził Zygmunt Bauman, w erze nowoczesnej

„[o]bcy« to ci, których klasyfikacja rozłączna czyni semantycznie »niedookreślonymi«, lub – przeciwnie – obdarza naraz sensami, które logika klasyfikacji definiuje jako wzajem sprzeczne; a więc ci, którzy swym istnieniem kwestionują nieprzenikalność granic i znieważają majestat ładu”<sup>27</sup>.

Dlatego też sytuacja Grety jest bez wyjścia. Gdyby status obcego miała tylko na Wileńszczyźnie, powrót do Niemiec, do „swoich” – po początkowym bólu rozstania – niósłby obietnicę polepszenia sytuacji. Lecz w jej przypadku tak nie jest i dziewczyna nie ma co do tego złudzeń. Wprost stwierdza: „ja jestem straszna, okropna Niemka, a jednocześnie już nie jestem Niemką i nigdy nią nie będę” (KWM, s. 151), a o swoim bracie mówi: „Czy tak wygląda przyzwoity niemiecki bursz? On już nie jest Niemcem, ale nigdy nie będzie Polakiem” (KWM, s. 151). Wypowiedzi dziewczyny tym wyraźniej ukazują, dlaczego wpływ polskości na swą tożsamość postrzega jako truciznę, a nie wartość dodaną – ten polski pierwiastek rujnuje bowiem jej niemieckość<sup>28</sup>.

Wydaje się, że to zjawisko niepełnej przynależności do którejkolwiek z kultur zostało symbolicznie zasygnalizowane fabularnie w obu powieściach. U Grety podczas prześwietlenia zdiagnozowano powiększone serce – tak jakby dziewczyna nie mogła pomieścić w sobie naraz i polskości, i niemieckości. Z kolei Johann Müller mówi o sobie, że jest Niemcem „z jakimś felerem”<sup>29</sup> w sercu, który to wszystko widzi przez słowiańskie doświadczenie” (P, s. 106, podkr. – A.J.). Ponownie, błąd w sercu jest generowany przez nadmiar, przez występujące równocześnie niemieckość i słowiańskość, które się *de facto* znoszą.

Jest to jedna z rzadkich sytuacji, gdy nadwyżka generuje brak. Tożsamość Grety i Müllera nie jest podwójna, niemiecko-polska, lecz wybrakowana – są postrzegani jako obcy zarówno przez Niemców, jak i Polaków. Dlatego wyjazd do Niemiec to nie powrót do „swoich”, lecz podróż w nieznaną, na domiar złego – ku kolejnemu wyobcowaniu. Jest to sytuacja tragiczna – nie ma z niej wyjścia, nie ma ratunku. Nie pomoże ani silna wola, ani ucieczka – bohaterowie zawsze już będą zainfekowani obcością, zawsze

<sup>27</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>28</sup> Jak trafne i adekwatne są obawy Grety, potwierdzają losy Johanna Müllera, który po wojnie zdecydował się na emigrację do Niemiec z lęku przed Rosjanami. Opis narratorski nie pozostawia złudzeń, bohater został na starość „rzucony w obce krajobrazy” (P, s. 107, podkr. – A.J.), był „tym bardziej samotny, że nie znajdował wspólnoty z innymi Niemcami” (P, s. 107). Okazało się też, że jego obawy dotyczące relacji z Polakami znalazły pokrycie w rzeczywistości: „nie znali go, nie byli więc wcale wylewni, ani tym bardziej przyjaźni” (P, s. 108). Tym sposobem Johann Müller stał się „rozbitkiem bez ojczyzny” (P, s. 107).

<sup>29</sup> Zwraca w tym kontekście uwagę użycie słowa „feler”, które pochodzi od niemieckiego *Fehler* – „błąd”.

będą stać w rozkroku między Polską a Niemcami. Na domiar złego jest to sytuacja niezawiniona. To nie ich działania, wybór czy błąd do niej doprowadziły, lecz warunki, w których przyszło im dorastać. Narrator *Początku* opisuje emocje Johanna Müllera: „Czuł się bezradny i wyszydzony przez bieg wydarzeń” (P, s. 108, podkr. – A.J.). Gdy Greta mówi o tym, co spotkało ją samą i jej brata, używa zwrotu: „stały się różne rzeczy” (KWM, s. 151), wskazując na to, że oni tego nie sprowokowali, wszystko wydarzyło się samo z siebie, niejako mimo nich. Jednak już w kolejnej scenie wskazuje winowajców: „Co wyście ze mnie zrobili?” (KWM, s. 216). Rozmawia z Witkiem, lecz odpowiedzialnością obarcza podmiot zbiorowy – mówiąc „wy”, ma oczywiście na myśli Polaków. Dziewczyna implikuje, że za jej cierpienie odpowiedzialna jest niezależna od niej siła zewnętrzna, że jest ofiarą przemocy – i to tak dotkliwej, że porównywalnej do przemocy fizycznej, do zamachu na jej życie (mówi przecież o otruciu). W jej mniemaniu Polacy zawłaszczyli ją bez jej zgody, na zawsze skazali na status bezpaństwowca.

Bjørn Thomassen i Agnes Horvath zwrócili uwagę, że Turner wskazywał prawie wyłącznie na pozytywne konotacje sytuacji liminalnej – widzianej jako odnowa, szansa na pozytywną zmianę – podczas gdy w społeczeństwach nowoczesnych wywołuje ona częstokroć negatywne emocje. Horvath pisze: „sytuacje liminalne (...) to okres niepewności, cierpienia, nawet lęku egzystencjalnego; mierzenie się z pustką albo brakiem”<sup>30</sup>. Thomassen z kolei wymienia jako niezbywalne odczucia liminalne strach, lęk, sceptycyzm i wątpliwości<sup>31</sup>. Nietrudno zauważyć, jak wyraźnie rozpoznania te odpowiadają sytuacji analizowanych postaci.

#### 2.4. Unikalność doświadczenia

Rytuały przejścia i sytuacje, które opisywał Turner, dotyczyły zazwyczaj całych grup osób, które na czas trwania fazy liminalnej tworzyły niehierarchiczne wspólnoty – *communitas*. Bohaterowie literaccy, których opisuję, są natomiast w tej szczególnej sytuacji osamotnieni i niezrozumiani przez otoczenie – zarówno przez osoby z grupy, do której aspirują, jak i z grupy, z której pochodzą. Engel i Greta kilkakrotnie próbują podzielić się z Witkiem swoimi dylematami dotyczącymi tożsamości, w sposób mniej lub bardziej bezpośredni szukają u niego wsparcia i pomocy, lecz on nawet nie stara się ich zrozumieć. Na rozterki Grety odpowiada: „To dla mnie za trudne” (KWM, s. 151), „Czy to ma jakieś znaczenie?” (KWM, s. 151). Rodzeństwo Baumów miałoby jeszcze szansę na wspólne stawienie czoła tej trudnej sytuacji, lecz ich nastawienie do niej znacząco się różni, a niekiedy też traktują siebie nawzajem jak dobitne i niechciane przypomnienie o swojej niemieckości – kondycji, od której chcieliby się uwolnić.

Victor Turner jako jedną z właściwości stanu liminalnego wymienił zawieszenie praw i obowiązków pokrewieństwa<sup>32</sup>. Odzwierciedlenie tego założenia jest wyraźnie widoczne

<sup>30</sup> A. Horvath, *Modernism and Charisma*, Hampshire 2013, s. 2 [tłum. własne].

<sup>31</sup> Zob. B. Thomassen, op. cit., s. 14.

<sup>32</sup> Zob. V. Turner, op. cit., s. 124.

w utworach, do których się odnoszę (wyłączając *Początek*, w którym ojciec Johanna Müllera zostaje opisany dosłownie w trzech zdaniach) – bohaterowie w ogóle nie znajdują wsparcia czy choćby zrozumienia u swoich rodzin. Ojciec Engla i Grety zazwyczaj jest wycofany i nieobecny myślami, ale nawet gdy próbuje nawiązać z dziećmi kontakt, nie spotyka się to z odpowiedziami z ich strony. I to najczęściej bardzo dosłownie – w toku akcji powieści Greta nie odzywa się do niego ani razu, a Engel albo go ignoruje, albo obraża<sup>35</sup>. W dodatku zwraca się do niego wyłącznie po polsku, choć wie, że ojciec nie zna tego języka. Tym samym spycha go na margines i pozbawia głosu – pastor Baum staje się *de facto* niemy. Brak zaangażowania ojca narratorki *Homunculusa* z *tryptyku* również jest symbolizowany przez ograniczenie zmysłów, czyli postępującą w miarę rozwoju akcji powieściowej głuchotę.

Matka rodzeństwa Baumów jest z kolei fizycznie nieobecna, a matka bohaterki powieści Wuttke nie budzi ani jej miłości, ani szacunku – ma zupełnie odmienne zdanie zarówno w kwestiach fundamentalnych, jak i codziennych i wiele razy w znaczący sposób nadużywa zaufania córki. Bohaterka dystansuje się wobec niej, a porównując się z klasową koleżanką, również pochodzenia niemieckiego – lecz słabo mówiącą po polsku, akceptującą swoją niemieckość i uprzedzająco grzeczną – stwierdza: „pomyślałam zupełnie niedorzecznie, że jest ona bardziej mojej mamy córką niż ja” (HZZ, s. 48), co wskazuje na niechęć do matki i utożsamienie jej z tak usilnie lobbowaną przez nią niemieckością.

Bohaterowie obu powieści są zatem w praktyce osieroceni<sup>34</sup> – pozbawieni zarówno matczynej miłości, jak i ojcowskiego wsparcia. Archetypiczny ojciec<sup>35</sup> wprowadza swoje dzieci w społeczeństwo, uczy je funkcjonowania we wspólnocie. Tymczasem młodzi bohaterowie są tego wsparcia zupełnie pozbawieni. Ich rodzice nie integrują się z lokalną społecznością i mówią tylko łamaną polszczyzną, są zatem również w trudnej sytuacji, lecz z innych względów – nie doświadczają specyficznego położenia swoich dzieci. Co więcej, dochodzi do swoistego odwrócenia ról – dzieci w przeciwieństwie do rodziców znają język, kulturę i obyczaje lokalnej społeczności, więc często służą im za tłumaczy i objaśniają świat<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Chłopak mówi o nim per „szwab przekleły” (KWM, s. 66), strofuje go: „Zamknij ryłto, ty prusaku meklemburski. Żeby przez tyle lat nie nauczyć się ludzkiej mowy? Czyj ty chleb jesz, stary hakatysto?” (KWM, s. 67) – zatem bez wahania kieruje przeciw niemu polski stereotyp Niemca.

<sup>34</sup> Jedyną osobą z rodziny, która może wzbudzać sympatię czytelnika, to babcia bohaterki *Homunculusa* z *tryptyku*, która wychowała się w Prusach Zachodnich, jest często brana za Polkę i pomaga wnuczce w nauce języka krótko po wojnie. Ta pozytywna postać ma zatem doświadczenia i cechy bardzo zbliżone do głównej bohaterki – dorastała na obszarze wielonarodowościowym, jest refleksyjna i krytyczna wobec spuścizny narodu niemieckiego.

<sup>35</sup> Zob. A. Stevens, *The father* [w:] idem, *Archetype revisited. An updated natural history of the self*, London 2002, s. 129–138.

<sup>36</sup> Bohaterka *Homunculusa* z *tryptyku* jest tego doskonale świadoma – gdy matka rozważa przeniesienie się na stałe do Niemiec, dziewczyna nie ma nic przeciwko temu, lecz sama chce pozostać w Polsce:

– Ty sama tam? Jesteś jeszcze dzieckiem przecież.

– Chyba nie tak całkiem. Warunki spowodowały, że nie wy opiekujecie się mną poza domem, gdzie ja jestem dorosła i zastępuję was wobec was samych...” (HZZ, s. 142).

Mimo że młodzi bohaterowie mają napięte relacje z krewnymi i skwapliwie odrzucają niemieckość, a tym samym więzi rodzinne, autorzy powieści pośrednio sugerują, że ów bunt przeciw własnemu pochodzeniu jest bezcelowy. W tej samej scenie, w której Engel obraża swojego ojca, narrator zaznacza: „Na jego ogromnym jak u ojca czole pokażała się kropla potu” (KWM, s. 68, podkr. – A.J.). Z kolei w późniejszym opisie dowiadujemy się, że jego głowa oznaczona jest już „początkami nieuchronnej łysiny” (KWM, s. 154), podczas gdy pastor Baum ma „srebrny obwarzanek włosów na tyłej głowie” (KWM, s. 65). O ile więc chłopak próbuje odrzucić swoje dziedzictwo, z góry wiadomo, że nie ma na to szans – nie może uciec od podobieństwa do ojca, jest genetycznie predestynowany, by stać się taki jak on.

W pozostałych dwóch powieściach napięcie między odczuwaną i deklarowaną przynależnością a biologicznym przypisaniem również zostaje zaznaczone. Bohaterka *Homunculusa z tryptyku* rozważa: „Nie mam w ogóle, i to żadnego, poczucia niemieckości (...). Czy o przynależności narodowej decyduje brzuch?” (HZT, s. 103). Johann Müller deklaruje wprost: „Jestem Niemiec z ciała, Polak z duszy” (P, s. 69), a narrator *Początku* dopowiada: „zawsze oddzielała jego umysł od Polski cieniutka przegroda, ta pajęczna siateczka, utkana z genów niemieckiej tradycji jego ojca i dziada” (P, s. 108). „Brzuch”, „ciało”, „geny” – jakkolwiek nazwać biologiczną relację z narodem niemieckim, dla bohaterów stanowi ona barierę nie do pokonania w dążeniu do polskości. To element, który gwarantuje liminalność – nawet pełna identyfikacja emocjonalna z polskością zawsze będzie podważana przez niemożliwą do usunięcia „genetyczną niemczyznę” (P, s. 108).

### 3. Podsumowanie

Funkcjonujący na obszarach wielokulturowych w dominująco polskiej wspólnocie niemieccy bohaterowie albo identyfikują się jako Polacy (to pierwszy, naiwny etap klarowania swojej tożsamości), albo uświadamiają sobie brak możliwości pełnej identyfikacji z którąkolwiek z kultur (to etap drugi, który można utożsamić z byciem wyznawcą, zgodnie z klasyfikacją Kristevy, oznaczający większą dojrzałość i najczęściej wiążący się z konfrontacją lub perspektywą konfrontacji z kulturą niemiecką).

Bardzo znaczące jest wyraźnie antypatyczne bądź satyryczne przedstawienie rodzin młodych bohaterów – niemieckość, której jedynymi reprezentantami są właśnie ich krewni, zostaje utożsamiona z toksycznymi relacjami, wycofaniem, małostkowością, wąskimi horyzontami myślowymi lub moralnymi. Rodzima kultura również nie stanowi wartości, gdyż albo jest w zasadzie nieobecna, jak w *Kronice wypadków miłosnych*, albo została skompromitowana przez wydarzenia II wojny światowej – jak w pozostałych dwóch powieściach.

Dlatego też aspirowanie do polskości to nie do końca własny wybór i zauroczenie (mimo że we wszystkich analizowanych przez mnie tekstach tak owo dążenie jest charakteryzowane), lecz brak alternatywy – niemieckość waloryzowana jest bowiem jednoznacznie negatywnie. Dochodzi więc do polaryzacji – zwrot ku polskości jest nieodłącznie związany z wystąpieniem przeciw niemieckości. To z ust niemieckich bohaterów pada

najzagorzalsza krytyka Niemców i niemieckości, to oni powtarzają najbanalniejsze stereotypy i najgorsze wyzwiska. I to właśnie ta jednoznaczność oraz kategoryczność ich postawy sprawia, że przestają być aż tak obcy, gdyż posługują się utrwalonym dyskursem antyniemieckim. W dodatku uwiarygodniają go wewnątrztekstowo, gdyż krytyka pada z ust Niemców, nie Polaków.

Mimo że sytuacje bohaterów się różnią, jedno jest dla nich wspólne – dylematy dotyczące tożsamości. Ich tożsamość nie jest – jak można by przypuszczać – podwójna, hybrydyczna czy transkulturowa<sup>37</sup>. Obserwujemy raczej przejście od tożsamości negatywnej do – by posłużyć się terminem zaproponowanym przez Aleksandra Fiuta – tożsamości pustej. Jak stwierdza autor, jest „[t]o skutek całkowitego oderwania, ostatecznego wykoźnienia, poczucia totalnej nieprzynależności i zasadniczej niemożności samookreślenia”<sup>38</sup>. Ta szczególna sytuacja sprawia, że bohaterowie są skazani na życie w samotności i w stanie permanentnego kryzysu.

## Summary

### The Liminal Character. The problem of Identity at the Crossroads of Cultures

Living in the multicultural areas of a predominantly Polish community, German characters either identify themselves as Poles (the first, naive description of their identity), or realise that a full national identification is impossible for them (the second stage, which usually signifies that they are about to be confronted with German culture). Since their experience of being permanently in-between entails a liminal position, these literary figures can be described as liminal. The crucial aspects of describing a literary character as liminal are: 1) the exposure during adolescence to at least two cultures which are perceived as unequal; 2) the aspiration to enter the dominant culture, linked to the promise of a social gain; 3) full alienation – a permanent status as an Other in both cultures; 4) the uniqueness of experience – the absence of a community of people in the same situation, the lack of understanding on the part of people from both cultures. These issues are discussed with reference to the novels *Kronika wypadków mitosnych* by T. Konwicki, *Homunculus z tryptyku* by B. Wuttke and *Początek* by A. Szczępiński.

**Keywords:** German, liminal character, identity, Other, stranger, anthropoemia, Konwicki, Szczępiński, Wuttke

**Słowa kluczowe:** Niemiec, bohater limalny, tożsamość, inny, obcy, antropoemia, Konwicki, Szczępiński, Wuttke

---

<sup>37</sup> Według definicji W. Welscha, zob. idem, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today* [w:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, pod red. M. Featherstone’a, S. Lasha, London 1999, s. 194–213.

<sup>38</sup> A. Fiut, *Pusta tożsamość* [w:] *Na pograniczach literatury*, pod red. J. Fazana, K. Zajasa, Kraków 2012, s. 378.



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## Afro-żydowskie opowieści czasu wojny. Transnarodowe wspomnienia Ruth Klüger i Hansa-Jürgena Massaquoia

Michael Rothberg w książce *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*<sup>1</sup> zaproponował nową perspektywę w badaniach nad pamięcią zbiorową oraz nad jej związkami z tożsamością grupową. Praca ta powstawała na styku dwóch perspektyw badawczych – z jednej strony wykorzystano w niej studia nad Zagładą, z drugiej teorię i krytykę postkolonialną. Dzięki takiej metodologii Rothbergowi udało się przyrzeć zarówno dominującym narracjom o pamięci i tożsamości narodowej, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, jak i wskazać na miejsca spotkań obu powyższych perspektyw, gdzie myślenie o Shoa przenika się z namysłem nad skutkami rasizmu, niewolnictwa oraz nad procesami dekolonizacji.

Przeplatanie się konkretnych pamięci – przede wszystkim żydowskiej i afroamerykańskiej – Rothberg określa mianem pamięci wielokierunkowej (*multidirectional memory*), zjawiska dynamicznego oraz produktywnego, które nie tylko nie jest własnością konkretnej grupy narodowej, lecz stanowi przedmiot nieustannego dialogu, negocjacji, niekiedy również wzajemnych zapożyczeń – mniej lub bardziej zamierzonych. Jak tłumaczy, to właśnie „ta interakcja różnych pamięci historycznych ilustruje produktywną, międzykulturową dynamikę”, którą badacz nazywa pamięcią wielokierunkową<sup>2</sup>. Pamięć rozumiana jest tutaj nie jako zjawisko zamknięte w przeszłości, lecz nieustannie wydarzające się na nowo i należące do współczesności.

Chociaż kategoria tożsamości coraz rzadziej wykorzystywana jest we współczesnej humanistyce, według Rothberga pamięć „zarówno w swojej wersji indywidualnej, jak i zbiorowej (...) silnie wiąże się z tożsamością”<sup>3</sup>, a tym samym jest od niej nieodłączna. Autor wskazuje na otwartość granic tożsamości i pamięci, zauważalną w pracach Hannah Arendt, Aimé Césaire’a czy W.E.B du Boisa – myślicieli i pisarzy, którzy czerpiąc z własnego doświadczenia oraz poddając analizie dyskursy rasistowskie i totalitarne, potrafili ukazywać związki i wspólne przestrzenie, w których żydowskie doświadczenie antysemityzmu oraz wojny może mówić wiele o przeżyciach jednostki zderzanej z rasizmem czy ze skutkami długiego trwania przemocy kolonialnej.

---

<sup>1</sup> M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, tłum. K. Bojarska, Warszawa 2015.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 18.

Choć *Pamięć wielokierunkowa...* zanurzona jest w problematyce Holokaustu oraz w badaniach nad skomplikowanymi procesami (de)kolonizacji, warto zwrócić uwagę na odczuwalny w niej brak odwołań do literatury dokumentu osobistego czy intymistyki, która przecież mogłaby umożliwić bezpośredni wgląd w losy i przeżycia ludzi, o których tożsamości i pamięci pisze Rothberg. Punktem wyjścia jest dla niego dyskusja nad relacją między rasizmem a antysemityzmem we współczesnej Ameryce, co bezpośrednio wpłynęło na klucz, zgodnie z którym zestawiono ze sobą teksty analizowane w książce<sup>4</sup>. Monumentalne dzieło *Korzenie totalitaryzmu* Arendt, w którym filozofka zwróciła uwagę na kolonialną politykę europejskich imperiów oraz na jej związki z teoriami rasowymi pręźnie rozwijającymi się w XIX wieku, pojawia się obok jednego z ciekawszych artykułów afroamerykańskiego pisarza i działacza W.E.B. du Boisa. W tekście *The Negro and the Warsaw Ghetto* opublikowanym w 1952 roku w piśmie „*Jewish Life*” stwierdził, że obraz tego, co pozostało po warszawskim getcie – przestrzeni niekończącego się bólu i cierpienia – zmusił go do przemyślenia postawionej jeszcze w 1900 roku tezy o konieczności uznania segregacji rasowej za najdonioślejszy i najważniejszy problem XX wieku<sup>5</sup>.

Według Rothberga wpływ, jaki wywarła powojenna wizyta du Boisa w Warszawie na jego późniejsze ujęcie problemu rasizmu w Ameryce, można uznać za modelowy przykład pamięci wielokierunkowej „ze względu na sposób, w jaki jego pisma o Żydach, rasie i ludobójstwie wprowadzają zmienioną wersję podwójnej świadomości, łączącą to, co wspólne i różne”<sup>6</sup>. Rothberg szuka połączeń między Holokaustem w Europie a segregacją rasową i rasizmem (w dużej mierze) na przykładzie afroamerykańskim<sup>7</sup>. Rezygnuje zaś z lektury wspomnień i relacji nieżydowskich ofiar polityki nazistowskiej, do których zaliczyć należy również Afroniemców<sup>8</sup> i inne osoby pochodzenia afrykańskiego, które doświadczały zakorzenionej w kulturze europejskiej negrofobii, silnie

---

<sup>4</sup> Rothberg w swojej pracy wychodzi od przywołania kontrowersyjnego eseju Waltera Benna Michaela *Plots Against America. Neoliberalism and Antiracism*, w którym autor podkreślał nieprzekładalność oraz nieporównywalność dziedzictwa Holokaustu oraz niewolnictwa. Michaels pyta: „Dlaczego bowiem miałyby się traktować to, co Niemcy wyrządzili Żydom, jako kluczowe wydarzenie w historii Ameryki, zwłaszcza jeśli w tym samym kompleksie muzealnym [na Kapitolu w Waszyngtonie – przyp. aut.] brak jakiegokolwiek upamiętnienia amerykańskiego rasizmu (...)?” cyt. za M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa...*, op. cit., s. 13. Prowokacyjne pytanie postawione przez Michaela jest również podstawowym problemem rozwijanym dalej przez Rothberga, czyli w jaki sposób traktować i mówić o relacji zachodzącej między historiami wiktyimizacji różnych grup społecznych oraz pamięci o niej – ibidem, s. 14.

<sup>5</sup> M. Rothberg, op. cit., s. 165.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>7</sup> Druga część pracy została poświęcona wydarzeniom lat sześćdziesiątych we Francji i Algierii. Ze względu na wybór wspomnień, które omawiam w dalszej części artykułu, nie będę odnosiła się do rozdziałów poświęconych pamięci o Holokaucie podczas wojny algierskiej.

<sup>8</sup> Terminem tym określa się osoby pochodzenia afrykańskiego (najczęściej z dawnych kolonii niemieckich) oraz niemieckiego, które urodziły i wychowały się w Niemczech. Po raz pierwszy nazwę zaproponowały May Opitz oraz Katharina Oguntoye w redagowanej przez siebie pracy *Farbe bekennen. Afro-Deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, poświęconej wojennym i powojennym losom Afroniemiek – zob. *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, pod red. M. Opitz, K. Oguntoye, D. Schultz, Berlin 1986. Nadal używana jest również wcześniejsza nazwa „czarni Niemcy” – por. Initiative Schwarze Menschen in Deutschland, <http://isdonline.de/homestory-deutschland/> [dostęp: 25.09.2017].



powiązanej z europejskim antysemityzmem, oraz skutków eugenicznych koncepcji naziistów<sup>9</sup>. Mniejszość afroniemiecka w okresie poprzedzającym dojście Hitlera do władzy, podobnie jak pozostałe „niechciane” grupy, zderzała się z codzienną opresją motywowaną strachem przed „obcymi” i wzmacnianą przez popularne teorie rasowe<sup>10</sup>.

Czarni Niemcy żyli w przedwojennym społeczeństwie niemieckim obok Żydów i innych mniejszości narodowych, często określając swoją przynależność narodową przede wszystkim jako niemiecką<sup>11</sup>. Wśród wspomnień i relacji Afroniemców dotyczących okresu nazizmu odnaleźć można liczne opisy procesów odkrywania własnej (niemiecko-afrykańskiej) tożsamości oraz historie jednostkowego oporu wobec nazistowskiej przemocy<sup>12</sup>. We wspomnieniach tych nie brak obserwacji oraz odwołań do kondycji żydowskiej, która często stanowiła dla autorów punkt wyjścia do lepszego zrozumienia niemieckiego rasizmu. Z drugiej strony w żydowskich wspomnieniach wojennych również pojawiają się odwołania do problemu rasy czy miejsca Afrykańczyków w nazistowskim imaginarium<sup>13</sup>.

Jako przykład historii, dla których zrozumienia kluczowe jest odwołanie się do doświadczeń innych grup wykluczonych społecznie i prześladowanych przez nazistów, posłużą mi wojenne wspomnienia afroniemieckiego dziennikarza i pisarza Hansa-Jürgena Massaquoia oraz austriackiej żydówki Ruth Klüger, która wiele lat po wojnie opisała swoje przeżycia w książce pod symbolicznym tytułem: *Życ dalej*<sup>14</sup>.

## O dorastaniu czarnoskórego chłopca

Na książkę *Neger, Neger... O dorastaniu czarnoskórego chłopca w nazistowskich Niemczech*<sup>15</sup> Hansa-Jürgena Massaquoia złożyły się spisane po latach wspomnienia z okresu dzieciństwa i młodości spędzonych w Hamburgu oraz z lat powojennych,

<sup>9</sup> Studia nad niemieckim kolonializmem oraz losami i historią Afroniemców należą do stosunkowo młodej dziedziny badawczej, która od początku lat dziewięćdziesiątych prężnie rozwija się w Niemczech i Stanach Zjednoczonych. W Polsce jest jednak nową oraz wymagającą pogłębienia perspektyw badań nad okresem drugiej wojny światowej. Podaję kilka najważniejszych publikacji, które wprowadziły afroniemieckie doświadczenie wojny do dyskusji o Holokauście: Reiner Pommerin, *Sterilisierung der Rheinlandbastarde. Das Schicksal einer farbigen deutschen Minderheit 1918–1937*, Düsseldorf 1979; *Farbe bekennen...*, op. cit.; T. Campt, *Other Germans. Black Germans and the Politics of Race, Gender, and Memory in the Third Reich*, Ann Arbor 2004; I. Wigger, *Die Schwarze Schmach am Rhein. Rassistische Diskriminierung zwischen Geschlecht, Klasse, Nation und Rasse*, Münster 2007.

<sup>10</sup> Zob. D. Reiprich, E. Ngambi ul Kuo E., *Our Father Was Cameroonian, Our Mother, East Prussian. We Are Mulattoes* [w:] *Showing Our Colors. Afro-German Women Speak Out*, pod red. M. Optiz, K. Oguntoyte, D. Schultz, tłum. A. V. Adams, Amherst 1992, s. 56–76.

<sup>11</sup> O tożsamości afroniemieckiej oraz afrykańskiej diasporze w Niemczech i Anglii – zob. T. Campt, *Other Germans...*, op. cit.; eadem, *Image Matters. Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*, Durham/London 2012.

<sup>12</sup> Zob. T. Wonja Michael, *Deutsch sein und Schwarz dazu. Erinnerungen eines Afro-Deutschen*, München 2013; T. Campt, *Conversations with „Other Within“* [w:] *Other Germans. Black Germans and the Politics of Race, Gender, and Memory in the Third Reich*, op. cit.

<sup>13</sup> Do najciekawszych przykładów należą omawiane przeze mnie w dalszej części tekstu wspomnienia Ruth Klüger oraz dziennik Victora Klemperera poświęcony przede wszystkim mechanizmowi propagandy nazistowskiej oraz języka nienawiści – zob. R. Klüger, *Życ dalej...*, tłum. M. Lubyk, Wrocław 2009; V. Klemperer, *LTI. Notatnik filologa*, tłum. J. Zychowicz, Warszawa 2014.

<sup>14</sup> R. Klüger, *Życ dalej...*, op. cit.

<sup>15</sup> H.-J. Massaquoia, *Neger, Neger... Opowieść o dorastaniu czarnoskórego chłopca w nazistowskich Niemczech*, tłum. A. Bańkowska, Warszawa 2016.

kiedy autor zdecydował się opuścić Niemcy. Massaquoi, który przeżył czasy nazistowskiego terroru, w zaledwie rok po wojnie, w czasie podróży do Liberii, zderzył się z nieślabnącym echem kolonializmu, a w latach sześćdziesiątych z rasizmem w Stanach Zjednoczonych. Ze względu na samą biografię został więc zmuszony do ponadnarodowej i transkulturowej refleksji nad formami dwudziestowiecznego rasizmu<sup>16</sup>.

Opowiadając o swoich losach w przedwojennych Niemczech, poświęcił on wiele miejsca stale pogarszającej się sytuacji Żydów. Spisując po latach obserwacje dotyczące polityki Trzeciej Rzeszy oraz opisując mechanizmy wykluczenia, z którymi się spotykał, zwrócił uwagę na konieczność syntetycznego myślenia o antysemityzmie oraz rasizmie przede wszystkim po to, aby lepiej pojąć charakter ideologii hitlerowskiej. Chociaż Massaquoi ze względu na kolor skóry był skazany na nieustające upokorzenia, jako mały chłopiec czuł się pełnoprawnym Niemcem, równym swoim białym kolegom. Dopiero odrzucenie jego podania o przyjęcie do Deutsches Jungvolk – organizacji przeznaczanej dla małych chłopców – z uzasadnieniem jednoznacznie odwołującym się do jego wyglądu zmusiło go do przyjrzenia się sytuacji jego żydowskich kolegów, którzy, tak jak i on, zostali pozbawieni przywilejów zarezerwowanych dla dzieci pochodzących z „prawdziwie” niemieckich rodzin. To właśnie Żydzi jako grupa najbardziej dyskryminowana przez system hitlerowski szybko zaczęli być postrzegani przez Massaquoia jako ofiary nazistowskiej polityki, wbrew informacjom przekazywanym w szkole.

Po dojściu Hitlera do władzy żydowscy koledzy Massaquoia zaczęli stopniowo znikać z podwórka, zajęć lekcyjnych, domów. Tak stało się w przypadku najlepszego przyjaciela autora, Klaus. Massaquoi wspomina, jakim szokiem była dla niego informacja o żydowskim pochodzeniu chłopca, przekazana mu któregoś dnia przez matkę. Wszystko, co słyszał do tej pory z ust nauczycieli, było zgodne z nazistowską teorią rasy, której od 1935 roku poświęcono w szkole osobne zajęcia oraz specjalne kursy<sup>17</sup>. Zdobyta wiedza, którą chłopiec bardzo szybko zinternalizował, w żaden sposób nie odpowiadała obrazowi Klaus; była również nie do pogodzenia z uczuciami, którymi Massaquoi darzył kolegę. Jak wspomina: „Zaniemówiłem. Jak mój drogi przyjaciel Klaus i jego dobrzy rodzice mogli być tymi okropnymi Żydami, których widziałem w kinie? Nagle okazało się, że już nic nie ma sensu”<sup>18</sup>. Zarówno w kinie, jak i na zajęciach autor mógł oglądać antyżydowskie filmy propagandowe. Po kilku seansach samo wyobrażenie o fizycznym kontakcie z Żydami napawało go strachem – w jego wyobraźni, podobnie jak i w fantazjach jego szkolnych kolegów, przestali oni przypominać rzeczywiste, znane im wcześniej

---

<sup>16</sup> O wspomnieniach Massaquoia oraz ich recepcji w Niemczech – zob. C. Lusane, *Hitler's Black Victims. The Historical Experiences of Afro-Germans, European Blacks, Africans, and African Americans in the Nazi Era*, New York 2002, s. 34–36.

<sup>17</sup> Po wprowadzeniu ustawy *O ochronie krwi i czci niemieckiej* w 1935 roku stale zwiększała się liczba rozporządzeń i programów dla nauczycieli, którzy podczas zajęć mieli wprowadzać treści i materiały o ideatach nordyckiej rasy. W Hamburgu otwarto jedną z pierwszych wystaw o rasie, która opowiadała o dziedziczeniu oraz zwracała szczególną uwagę na rzekomo katastrofalne skutki mieszania ras – zob. A. Wolff-Powęska, *Postłowie* [w:] H.-J. Massaquoi, op. cit., s. 542.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 86.

osoby, stając się karykaturalnymi postaciami z antysemitycznych plakatów i quasi-bańniowych opowieści. W 1938 roku rodzice Klause postanowili popełnić samobójstwo – tym samym chłopiec ostatecznie znika z opowieści Massaquoia.

Pod koniec wojny autor spotyka dawno niewidzianego znajomego, Egona Giordano – Włocha pochodzenia żydowskiego, któremu udało się wraz z rodziną uniknąć transportu do obozu Zagłady oraz skryć się we własnoręcznie zbudowanym bunkrze w okolicach Hamburga. W pierwszej chwili spotkanie z kolegą wywołało w autorze strach, przede wszystkim o własne, stale zagrożone życie:

„Nawet pół-Żyd to za mało, bym się czuł bezpiecznie. A jeśli wpadniemy na patrol Gestapo? Nigdy nie uwierzę, że nasze spotkanie to czysty przypadek. Już widziałem te nagłówki: Żyd i Murzyn powieszni za spiskowanie w parku podczas zaciemnienia”<sup>19</sup>.

Pomimo strachu obaj postanowili odtąd trzymać się razem. Zarówno dla Egona, jak i dla Massaquoia doświadczenie ostatnich lat rządów Hitlera wiązało się z nieustannym strachem, upokorzeniem oraz niepewnością o własne życie. Podobieństwa i analogie we wspólnych losach zbliżyły ich do siebie. Autor wspomina moment nieoczekiwanego zacieśnienia więzi ze słabo znanym kolegą:

„Egon uświadomił mi, że płyniemy na tej samej łódce, która w każdej chwili może zatonać. (...) Odkąd pamiętam zawsze musiałem samotnie stawiać czoła nazistom. Poza matką nie miałem prawdziwego sojusznika. Nikomu nie mogłem zwierzyć się ze skrywanych obaw przed życiem w kraju, który wziął sobie za cel zniszczenie mnie i takich jak ja. Teraz po raz pierwszy spotkałem prawdziwego brata, kogoś, kto z doświadczenia wiedział, jak to jest być uważanym za podczłowieka i wroga przez najwyższe władze w państwie. Kogoś zagrożonego zagładą tak samo jak ja. Nagle poczułem silną braterską więź z Egonem, chociaż jeszcze kilka minut wcześniej był mi zupełnie obcy”<sup>20</sup>.

Choć Massaquoi zestawia własne przeżycia z doświadczeniem Giordano, to nie wartościuje ich – nie zastanawia się, któremu z nich było lepiej lub gorzej. Porównywanie cierpienia prowadzi według Rothberga do stopniowania bólu wynikającego z dyskryminacji i wykluczenia. Dopiero wyjście z hierarchicznego modelu pamiętania (i opowiadania) o doświadczeniu wojny prowadzić może do prawdziwie otwartej i ponadnarodowej narracji o przeszłości. W opowieści Massaquoia najważniejsze jest nie tylko to, co łączy, lecz także to, co różni rozmaite przejawy przemocy wobec wykluczonych „innych”. Model nazistowskiego antysemityzmu posłużył autorowi do refleksji nad problemem rasy oraz nierównościami społecznymi jeszcze w wiele lat po wojnie, kiedy zdecydował się zamieszkać w Stanach Zjednoczonych. Jednym z ostatnich fragmentów autobiografii jest opis wydarzenia, które zmusiło go do ponownej refleksji nad rasizmem i antysemityzmem obserwowanym w amerykańskim wojsku:

„Pewnej nocy, podczas warty, którą pełniłem z jednym z białych kolegów, ten zaczął narzekać, że Żydzi w naszej kompanii (było ich kilku) korzystają z wolnego podczas świąt Bożego Narodzenia

<sup>19</sup> Ibidem, s. 295.

<sup>20</sup> H.-J. Massaquoi, op. cit., s. 296.

tak samo jak podczas świąt żydowskich, natomiast cała reszta ma wolne tylko z okazji tych pierwszych. »Mam już po dziurki w nosie tych pierdolonych Żydów« – lamentował. – »Szkoda, że nie poszliśmy w ślady Hitlera i nie pozbyliśmy się ich«. Nie wierzyłem własnym uszom. Zawsze zakładałem – dość naiwnie – że Ameryka poszła na wojnę przeciwko Niemcom, żeby położyć kres agresji, znieść z powierzchni ziemi totalitaryzm (...). A teraz Amerykanin przemawiał tym samym językiem nienawiści i nietolerancji, który znałem tak dobrze z nazistowskich Niemiec»<sup>21</sup>.

Massaquoiowi, który z bliska mógł obserwować nazistowską politykę, komentarz kolegi wydał się szokujący. W obliczu łatwości, z jaką zapomina się o Zagładzie, w swoich wspomnieniach autor podkreśla wagę budowania pamięci uwzględniającej doświadczenia wszystkich dyskryminowanych grup. Przeżycia z dzieciństwa posłużyły mu za pewnego rodzaju matrycę, którą przykładał do późniejszych doświadczeń i refleksji – w kwestiach dotyczących zarówno przemocy kolonialnej bądź segregacji rasowej, jak i różnych przejawów obserwowanego przez całe życie antysemityzmu. Zestawiając w jednej opowieści własne doświadczenie dyskryminacji rasowej w Niemczech lat trzydziestych i czterdziestych, formy ucisku kolonialnego w Afryce z nietolerancją wobec Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych, pisarz ukazał mechanizmy rządzące zróżnicowanymi formami dwudziestowiecznej przemocy na tle rasowym. Jego opowieść potraktować można jako przykład pamięci wielokierunkowej, ponieważ podkreśla ona wagę budowania dialogu między wykluczonymi grupami. Dla Massaquoia, podobnie jak dla Rothberga, pamięć nie ma twardych, nieprzesuwalnych granic, w obrębie których trzeba walczyć o miejsce dla własnej historii i tożsamości. Jak zdaje się twierdzić we wspomnieniach, własna opowieść może wiele zyskać, gdy wejdzie w polifoniczny dialog z historiami i doświadczeniami innych.

## Ruth Klüger w kinie

*Życ dalej...* Ruth Klüger – pisane z perspektywy kilkuletniej dziewczynki wspomnienia z okresu dojrzewania w czasach nazizmu, ukazały się w Niemczech w 1992 roku, a w niespełna dziewięć lat później zostały przetłumaczone na język angielski, od razu zyskując ogromną popularność<sup>22</sup>. Pierwsza część opowieści rozgrywającej się w przedwojennym Wiedniu końca lat trzydziestych poświęcona została problemom napiętnowania oraz nasilającym się formom opresji. Dla dziecka, inaczej niż dla dorosłych, zmiana w zachowaniu najbliższych sąsiadów – ich obojętność i wzrastająca niechęć wobec żydowskich współobywateli – była całkowicie niezrozumiała. Rodzice Klüger za wszelką cenę starali się ograniczyć dziewczynce dostęp do antysemitycznych treści – w domu o Hitlerze starano się nie mówić (chyba że szeptem), nie słuchano przemówień, niczego nie tłumaczono.

Ważnym elementem opowieści Klüger jest kino – z jednej strony przestrzeń wolności i nieskrępowanej fantazji, z drugiej miejsce nadzoru oraz społecznej kontroli. Po raz pierwszy dziewczynka wybrała się na seans w dwa lata po anslusie, kiedy swobodny

<sup>21</sup> Ibidem, s. 509.

<sup>22</sup> R. Klüger, *Weiter Leben. Eine Jugend*, Göttingen 1992.

dostęp do miejskich rozrywek był austriackim Żydom zabroniony. Pomimo zakazu matka Klüger zachęcała córkę do pójścia na projekcję bajki *Królowna Śnieżka* Walta Disneya. Sądziła, że nikt nawet nie zwróci uwagi na matkę dziewczynkę, zwłaszcza że na sali będą przede wszystkim dzieci. Jak wspomina Klüger, stało się inaczej:

„(...) aby nie zwracać na siebie uwagi, wybrałam najdroższe miejsce, łożę, i (...) znalazłam się między dziesiętnastoletnią córką piekarza z sąsiedztwa a jej młodszym rodzeństwem, którzy należeli do rodziny zdeklarowanych nazistów. Przez cały seans oblewały mnie siódme poty (...). Siedziałam jak na szpilkach (...). Poniżające zachowania macochy Śnieżki zlały mi się na ekranie w jedną przeżutą bryłę nieprawdziwych złośliwości, podczas gdy to ja, a nie żadna królowna, siedziałam uwięziona w potrzasku. (...) Córka piekarza i ja postępowałyśmy zgodnie z wyznaczoną w tym filmie regułą. Ona, znajdując się we własnym domu i przeglądając się w lustrze rasowej czystości; ja także zadomowiona w tym miejscu, ale przebywająca tu bez pozwolenia i w owej chwili odrzucona, poniżona i wydana na pastwę losu”<sup>23</sup>.

Rozpoznana przez córkę piekarza, nie była w stanie ani się odezwać, ani poruszyć. Spetryfikowana urasowiającym spojrzeniem, bardziej niż strach odczuwała gniew, że została zdemaskowana. Dopiero w oczach starszej sąsiadki stawała się Żydówką, której nie przysługują równe prawa. Sala kinowa ze względu na panującą w niej ciemność z początku wydawała się jej idealną przestrzenią schronienia, umożliwiającą zmieszanie się z innymi – miejscem dającym możliwość ujęcia z pozycji wykluczonego podmiotu. Niestety, nawet tutaj dziewczynka nie mogła przejść niezauważona. Sama jej obecność w oczach innych natychmiast przywoływała obraz rasy oraz urzeczywistniała przypisywane jej przez nazistów cechy.

Doświadczenie bycia nieustannie oglądanym i ocenianym znalazło się również w centrum opowieści Massaquoia – czarnoskóry chłopiec wychowujący się w rasistowskim społeczeństwie, które z żalem wspomina utracone przed laty kolonie, w oczach białych Niemców często funkcjonował jako lustro odbijające fantazje o ponownym panowaniu nad Czarnym Lądem i dawnej imperialnej świetności. Potrzeba stania się niewidzialnym nie usuwała jednak odmiennego koloru skóry.

Kwestia widzialności jest również kluczowa dla wspomnień Klüger. Najgorszą jej obawą jest strach przed demaskacją, odkryciem różnicy rasowej oraz ostatecznym zamknięciem podmiotu w nazistowskiej kategorii „Żyda”. Wprowadzenie przymusu noszenia żółtej gwiazdy dla Żydów w jeszcze większym stopniu zbliża do siebie żydowską i afroniemiecką codzienność w czasach nazizmu. Niemiecki filolog Victor Klemperer wspomina dzień wprowadzenia tego nakazu jako jeden z najcięższych dla Żydów. Za sprawą żółtej łaty na ubraniu rasa zyskała pełną widzialność – dopiero wtedy nastąpiła, według filologa, całkowita gettoizacja<sup>24</sup>. Jak wspomina, gwiazda musiała być w pełni widoczna, tak aby żadna osoba pochodzenia żydowskiego nie mogła ukryć swej „natury” w zetknięciu z Aryjczykiem:

<sup>23</sup> R. Klüger, op. cit., s. 50–52.

<sup>24</sup> Zob. V. Klemperer, op. cit., s. 170.

„Oto idzie naprzeciw mnie poczciwie i dobrodusznie wyglądający człowiek i prowadzi troskliwie za rękę małego chłopczyka. Na krok przede mną zatrzymuje się: – Horst, popatrz tego tu! To on wszystkiemu winien! (...) Teraz kiedy wprowadzono gwiazdę, nie miało żadnego znaczenia, czy żydowskie domy były rozproszone, czy tworzyły własną dzielnicę, albowiem każdy Żyd napiętnowany gwiazdą nosił getto jak ślimak swój domek”<sup>25</sup>.

Dla Klemperera gwiazda stała się ostatecznym krokiem ku pełnemu urasowaniu. Wszyscy Żydzi – zarówno ci wierzący i kultywujący tradycję, jak i w pełni zasymilowani, dla których pochodzenie żydowskie (tak jak dla Klemperera) miało drugorzędną wartość, pod wpływem kawałka żółtego materiału stali się Żydami w oczach innych – takimi, jakimi chciał ich widzieć narodowy socjalizm. Dla Klemperera gwiazda była maską, podobnie jak dla Massaquoia odbijająca się we wzroku białego czarność.

W przypadku Ruth Klüger to właśnie obraz niemieckiej kolonialnej władzy nad Afrykanami stał się punktem wyjścia dla refleksji o własnej żydowskiej tożsamości oraz pozycji zajmowanej względem nazistowskiej polityki. Pomimo zakazów nie przestała ona chodzić do kina; same wizyty były formą buntu zarówno przed nazistowskim rozporządzeniem, jak i przed rodzicami, którzy nie pozwalali jej wysłuchiwać tego, co o Żydach twierdził Hitler. Dziewczynka zdecydowała się samodzielnie zapoznać z cieszącymi się popularnością filmami propagandowymi – między innymi *Żydem Süssem Veita Harlana* z 1940 roku oraz z jednym z najgłośniejszych nazistowskich filmów kolonialnych, *Carlem Petersem* Herberta Selpina z 1941 roku.

Ten drugi przedstawia, a zarazem gloryfikuje losy Carla Petersa, niemieckiego kolonizatora oraz twórcy Niemieckiej Afryki Wschodniej (dzisiejsza Tanzania). Został on ukazany jako symbol niemieckiego kolonializmu – szlachetnego i motywowanego chęcią niesienia światła cywilizacji Afrykanom w odróżnieniu od brytyjskiego imperializmu, który miał charakteryzować się okrucieństwem i bezmyślnością. Pełna symbolicznej przemocy scena, w której Peters, ubrany w charakterystyczny dla kolonizatorów biały strój, trzyma pejcę stojąc nad półnagim, postępującym się niezrozumiałą mową i bezbronnym Czarnym, wywarła na dziewczynce piorunujące wrażenie:

„Taka scena (...) oddziaływała na widzów, poruszając ich i fascynując. Dosłownie wibrowała w sali i wywierała ogromne wrażenie na młodzieńcach z Hitlerjugend, znajdujących się wśród publiczności, (...) jak i na żydowskiej dziewczynie. Na mnie jednak w odwróconej rzeczywistości, bo czułam się bezpośrednio zagrożona pejcem, oficerkami i rasistowską, czarno-białą konfrontacją na czarno-białym tle”<sup>26</sup>.

W obrazie niemieckiej władzy nad Afrykanami Klüger rozpoznała własną kondycję – austriackiej Żydówki, która chociaż urodziła się i została wychowana w Austrii, nie czuje się u siebie, podobnie jak mieszkańcy terenów podległych kolonizatorom, pozostający na własnej ziemi, nie mając do niej prawa.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 170, 173.

<sup>26</sup> R. Klüger, op. cit., s. 59.

W artykule *In the Nazi Cinema. Race, Visuality and Identification in Klüger and Fanon*<sup>27</sup> Michael Rothberg podkreślił niezwykłość przytoczonego fragmentu, w którym autorka *Życ dalej...* przy pomocy obrazów z kolonialnego filmu nazistowskiego zgłębia relację władzy ze związaną z nią ideologią i opresją, która nie stała się jeszcze jej doświadczeniem<sup>28</sup>. Poprzez identyfikację z podległymi, dziewczynka skojarzyła ze sobą zjawiska tak różne, jak przemoc kolonialna i nazizm, w których dostrzega nie tylko podobieństwa, lecz także bezpośrednie powiązania. Film o końcu XIX wieku, który miał przede wszystkim wzmacniać poczucie niemieckości oraz przypominać o utraconych koloniach, posłużył Klüger do zgłębienia sensu i znaczenia własnej kondycji w Austrii lat czterdziestych.

Dla Rothberga fakt, że to właśnie żydowska dziewczynka ogląda nieprzeznaczony dla jej oczu film traktujący o niemieckiej supremacji, zmusza czytelnika i badacza do poszerzenia interpretacji typowej dla studiów postkolonialnych, w których najważniejszą relacją pozostaje związek między posiadającym władzę patrzącym a podległym mu widzianym<sup>29</sup>. Film, który miał wzmacniać białą-czarny obraz niemieckiej władzy, posłużył Klüger wpięty do zdefiniowania swojej pozycji względem oprawcy (kolonizatora) oraz uprzywilejowanych (siedzący wokół niej przedstawiciele Hitlerjugend), a następnie do zdystansowania się wobec własnej, teraz już lepiej pojmowanej pozycji. Paradoksalnie propagandowy film stał się w tym wypadku subwersywnym środkiem służącym wyjściu z chaotycznej przestrzeni przemocy, gdzie obrona przed niewidzialną i niezdefiniowaną władzą jest niemożliwa. Nazistowska przemoc została zwizualizowana przez Klüger nie w postaci umundurowanego nazisty, lecz ubranego na białą kolonizatora – wykreowany podświadomie obraz ukazuje nie tylko strukturalne podobieństwa między władzą nad koloniami w Afryce a nazistowską przemocą w Europie, lecz także zwraca uwagę na kolonialne korzenie nazistowskiej przemocy.

## Literacka wielokierunkowość

Interpretacja wspomnień Ruth Klüger oraz Hansa-Jürgena Massaquoia ukazuje charakterystyczną dla obu autorów transnarodową refleksję nad własną historią oraz mechanizmami władzy, przemocy i wykluczenia. W omawianych opowieściach wielokierunkowość polega nie tylko na zderzaniu ze sobą odmiennych tradycji, lecz także na splataniu w tekście pozornie różnych pamięci, o których do tej pory nie zwykło się myśleć syntetycznie. Austriacka pisarka, podobnie jak i autor *Neger, Neger...*, zdecydowali się opowiedzieć o swoich przeżyciach z okresu drugiej wojny światowej z perspektywy

<sup>27</sup> M. Rothberg, *In the Nazi Cinema. Race, Visuality and Identification in Klüger and Fanon*, „Wasafiri” 2009, vol. 24.

<sup>28</sup> Zob. R. Klüger, op. cit., s. 59–60: „Ta filmowa scena była brzemienna w znaczenia, o czym miałam się dopiero przekonać, wielokrotnie doświadczając w nieodległej przyszłości przejawów władzy mężczyzn w oficerkach z pejcem w dłoni”.

<sup>29</sup> Rothberg, *In the Nazi Cinema*, op. cit., s. 18. W tekście autor odwołuje się przede wszystkim do *Czarnej skóry. Biały maski* Frantza Fanona – zob. F. Fanon, *Black Skin White Masks*, tłum. Ch. L. Markmann, London 1986; idem., *Czarna skóra, białe maski*, tłum. L. Magnone [w:] *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, pod red. K. Stępnika, D. Trzeźniowskiego, Lublin 2010, zwłaszcza s. 359–361.

doświadczającego rasizmu dziecka. Wybór ten tłumaczyć można tym, że zarówno Klüger, jak i Massaquoi wojnę i Holokaust przeżyli jako dzieci. Wydaje się jednak, że warto wskazać również inne możliwości.

Styl obu autorów charakteryzuje prostota oraz pozorna łatwość, z jaką przywołują nawet najbardziej bolesne i trudne dla siebie wydarzenia. Podobnie jak dziecko, autorzy przytaczają własne wspomnienia, zaczynając od opisów najwycześniejszych emocji, takich jak smutek, niepewność, radość czy złość, które wraz z tokiem opowieści stają się coraz bardziej skomplikowane. Dzieje się tak nie tylko ze względu na dorastanie bohaterów, lecz przede wszystkim z uwagi na charakter zdarzeń, które stały się bezpośrednim powodem przeżywanych emocji.

Całą historię dorastania w Trzeciej Rzeszy Massaquoi oparł na charakterystycznym dla gatunku powieści przygodowej wątku szczęśliwej ucieczki z mniej lub bardziej poważnych tarapatów, w które nieustannie popadał. Za sprawą beletryzacji własnych wspomnień udało mu się stworzyć wielowarstwową i skomplikowaną opowieść – zwłaszcza dla czytelnika, który w trakcie lektury musi mierzyć się z heterogenicznymi obrazami, gdzie rzeczywistość miesza się z fikcją.

Podobną technikę stosuje Ruth Klüger, dla której kluczowe znaczenie miało precyzyjne zilustrowanie rodzących się i rozwijających z biegiem czasu wyobrażeń oraz związanych z nimi uczuć. Jednak w odróżnieniu do afrykańskiego dziennikarza jej wywód w większym stopniu zorientowany jest na ukazanie wewnętrznych myśli i przeżyć podmiotu. *Żyć dalej...* można czytać nie tylko jako opowieść o dorastaniu w czasach rządów nazistów, lecz także jako swego rodzaju esej filozoficzny, w którym podjęto próbę wnikięcia w problematykę procesów tożsamościowych.

Dla Massaquoia, podobnie jak dla Klüger, zderzenie z rasizmem i antysemityzmem zapoczątkowało proces odkrywania odpowiednio afrykańskich oraz żydowskich korzeni. Dochodzenie do żydowskości czy czarnej tożsamości w obu przypadkach opierało się na obserwacji oraz czerpaniu z doświadczeń innych wykluczonych – w tym sensie wspomnienia te nie tylko odpowiadają modelowi pamięci wielokierunkowej zaproponowanej przez Rothberga, lecz także rozwijają go. Opowiadając o swoich doświadczeniach, ukazali oni międzykulturowość i transnarodowość jako charakterystyczne nie tylko dla teoretycznych i filozoficznych dyskursów, lecz także jako zjawiska stanowiące immanentną część codzienności.

### Summary

#### **Afro-German histories at the time of the Second World War. The transnational memoirs by Ruth Klüger and Hans-Jürgen Massaquoi**

The point of departure in the present article is a discussion of the concept of multi-directional memory, the category proposed by Michael Rothberg in his book *ANGIELSKI TYTUŁ*. The article then analyzes the memoirs by Jewish-Austrian Ruth Klüger and Afro-German Hans-Jürgen Massaquoi, as examples of transnational narratives. It thus



highlights the problem of the war experience of black Germans, concomitantly tracing the process of identity formation resulting from an ethnic person's dialogue with the representatives of other marginalized and oppressed groups within the Nazi system

**Keywords:** multidirectional memory, Afro-Germans, identity, Holocaust, post-colonialism, decolonization, totalitarianism, negrophobia, Hans-Jürgen Mas-saquoi, Ruth Klüger

**Słowa kluczowe:** pamięć wielokierunkowa, Afroniemcy, tożsamość, Holocaust, postkolonializm, dekolonizacja, totalitaryzm, negrofobia, Hans-Jürgen Mas-saquoi, Ruth Klüger



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## **Życie w odbiciu – autobiograficzne *Persepolis* Mardżan Satrapi na skrzyżowaniu kultur**

W październiku 2011 roku w Tunisie grupa około trzystu demonstrantów ruszyła na siedzibę prywatnej telewizji Nessma TV. Policja aresztowała pięćdziesięciu salafitów, którzy chcieli podpalić budynek stacji. Dzień wcześniej telewizja ta nadała animowany film *Persepolis*, na podstawie komiksu Mardżan Satrapi, opisującej swoje dojrzewanie w czasach irańskiej rewolucji islamskiej. „Film co prawda nie miał nic wspólnego z Tunezją, ale znakomicie ukazywał rozczarowanie irańskiej młodzieży, która wraz z dojściem do władzy islamistów straciła wolność kulturową i społeczną”<sup>1</sup>. Oficjalnie przyczyną ataków było pokazanie wizerunku Allaha, co jest traktowane w islamie jako bluźnierstwo, jednak Szirin Ebadi, która przywołuje te wydarzenia w książce *Kiedy będziemy wolne. Moja walka o prawa człowieka*, prawdziwej przyczyny zamieszek upatruje gdzie indziej. Zdaniem Ebadi islamscy fundamentaliści przestraszyli się przesłania płynącego z filmu (a pierwotnie z komiksu), pokazującego bezbronność osób świeckich w czasie rewolucji religijnej. Rok później dyrektor Nessma TV został skazany przez sąd na karę grzywny za „zakłócanie porządku publicznego oraz obrazę przyzwoitości i moralności”<sup>2</sup>. Jak na ironię wyrok ogłoszono w Światowy Dzień Wolności Prasy.

Wspomnienia Szirin Ebadi, irańskiej laureatki Pokojowej Nagrody Nobla, wpisują się w nurt autobiograficznych historii pisanych przez Iranki na emigracji. Zmagają się one często z faktem bycia w zawieszaniu „pomiędzy” nowym miejscem, które wciąż na różnych poziomach pozostaje obce i niedostępne, a ojczyznę, do której tęsknią, ale do której powrót jest niemożliwy. Pisanie staje się dla nich rodzajem mostu przerzuczonego między kulturą, w której wyrosły, i tą, której muszą się dopiero nauczyć.

Jednak twórczość Satrapi umiejscowiona na tle innych osobistych wspomnień kobiet, które wyemigrowały z Iranu, pozostaje jednocześnie osobna i wyjątkowa. Ta irańsko-francuska rysowniczką, autorka komiksów i reżyserka popularność zyskała dzięki czterem tomom komiksu *Persepolis*, wydawanego we Francji w latach 2000–2004. Prestiżowa nagroda za najlepszy scenariusz na Międzynarodowym Festiwalu Komiksu w Angoulême zwróciła uwagę zagranicznych wydawców, dzięki czemu komiks Satrapi został przetłumaczony na wiele języków. Natychmiast pojawiły się także propozycje jego

---

<sup>1</sup> Sz. Ebadi, *Kiedy będziemy wolne. Moja walka o prawa człowieka*, tłum. A.M. Nowak, Kraków 2017, s. 283–284.

<sup>2</sup> Associated Press, *Tunisian court fines TV station boss for airing animated film Persepolis*, „The Guardian” z 3 maja 2012 <https://www.theguardian.com/world/2012/may/03/tunisian-court-tv-station-persepolis>, [dostęp: 11.11.2017].

filmowych adaptacji. Pomiędzy ofertami hollywoodzkich producentów znalazła się zadziwiająca oferta stworzenia serialu dla młodzieży, który przypominałby *Beverly Hills 90210*, ale jego bohaterki byłyby ubrane w czadory<sup>3</sup>.

*Persepolis* to autobiograficzna opowieść o dzieciństwie autorki spędzonym w Iranie, o wyjeździe do szkoły w Wiedniu i powrocie do Iranu na studia. Typowa historia dojrzewania i poszukiwania swojej tożsamości zostaje skonfrontowana z gwałtownymi przemianami politycznymi, które naznaczyły historię Iranu w ostatnim stuleciu. Mardzi – bohaterka komiksu, o której Satrapi w wywiadach często mówi po prostu „ja”, wzmacniając tym samym „pakt autobiograficzny” zawarty z czytelnikiem – musi stale określać się wobec zewnętrznych okoliczności, zarówno w kraju, jak i za granicą.

Na skrzyżowaniu kultur znajduje się już jako dziecko w szkole, która do czasu rewolucji była koedukacyjną dwujęzyczną placówką francuską, a zaledwie po roku staje się miejscem zupełnie obcym, w którym panują nowe zasady. Chłopcy i dziewczynki uczą się oddzielnie, a te drugie muszą także obowiązkowo zakrywać głowy chustami.

Już pierwsze rysunki komiksu pokazują jego subwersywny charakter. Mardzi poznajemy właśnie w szkole, w 1980 roku. Jest sama, przedstawiona *en face*, z chustą na głowie. Podpis do kolejnego obrazka wyjaśnia, że jest to zdjęcie klasowe. Cztery niemal identyczne dziewczynki siedzą ze smutnymi minami. Żadna się nie uśmiecha. Każda nosi chustę, która odbiera jej indywidualność, unifikuje. Mardzi nie ma na tym zdjęciu, a właściwie widać kawałek jej ramienia, tak jakby nie miało znaczenia, czy kolejna podobna do innych dziewczynka znajdzie się na fotografii.



Taki sposób przedstawienia bohaterki od razu wskazuje na kilka elementów, które będą istotne w dalszej części komiksu. Po pierwsze, osobność Mardzi, która nie znalazła się na zdjęciu grupowym. Jest „oddzielona”, ponieważ została pokazana w osobnym kadrze, i „fragmentaryczna”, jej wizerunek w relacji z rówieśnikami dopiero się tworzy.

<sup>3</sup> H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema. Vol. 4: The Globalizing Era, 1984–2010*, Londyn 2012, s. 494.

Po drugie, choć dziewczynki wyglądają łądząco podobnie, jeśli przyjrzymy się dokładnie, dostrzeżemy ich cechy charakterystyczne. To wyzwanie, które stawia przed sobą i przed odbiorcami autorka – chce pokazać, że nie wszystkie noszące chustę kobiety w Iranie zachowują się, myślą i czują tak samo, a jednocześnie, że kochają i cierpią podobnie – nadanie opowiadanej historii uniwersalnego rysu jest jednym z podstawowych założeń Satrapi. I po trzecie, już w tych dwóch pierwszych kadrach widać specyficzne, zdystansowane poczucie humoru, którym obdarzona jest zarówno autorka, jak i bohaterka komiksu.

Jurgen Bolten zauważa, że „kultury są historycznie po większej części rezultatem interkulturowych procesów, do których zaliczają się w szczególności wędrówki ludów, stosunki handlowe i kolonizacje”<sup>4</sup>. Kultura jest zatem rezultatem historycznych procesów komunikacyjnych z „obcymi”, do których dochodzi na skutek podbojów, emigracji czy też wymiany. O ile multikulturowość zakłada współistnienie obok siebie członków różnych kultur, o tyle interkulturowość kładzie nacisk na wzajemne relacje między członkami tych kultur.

Interkulturowość komiksów Satrapi, a w szczególności obu części *Persepolis*, można wyodrębnić na trzech poziomach.

## 1. Forma opowieści

Wybór formy komiksu (powieści graficznej) do opowiedzenia osobistej historii, a także historii kraju, był podyktowany chęcią zachowania dystansu i humoru, którego brakowało Satrapi, gdy to samo próbowała opisać prozą. W komiksie „nośnikiem narracji są obrazy, »opowiadają fabułę«, przedstawiają postacie, określają relacje między nimi, stopniują napięcie, komunikują znaczenia”<sup>5</sup>. Zamiast opisu pojawia się rysunek, który uruchamia w odbiorcy proces interpretacji i nadawania znaczeń. To, czego brakuje na rysunku, zostaje dopowiedziane, ale sam brak także może być znaczący.

Obrazom Satrapi towarzyszą słowa, dzięki którym odbiorca może poznać historię Iranu, „słuchając” opowieści taty Mardzi o losach jej rodziny. Tym samym czytelnik skazany jest na zajęcie pozycji dziecka. Satrapi w wywiadach podkreśla często, że *Persepolis* to komiks edukacyjny, który ma na celu uruchomienie nowych skojarzeń z Iranem, wykraczających poza obraz religijnych fanatyków i terrorystów. Słowa umiejscowione w dymkach i podpisach pod rysunkami mają podobną funkcję do głosów towarzyszących często eksperymentalnym obrazom w filmach interkulturowych, o których pisała Laura Marks:

„wiele dzieł kina interkulturowego opiera się na słowie mówionym, aby poprzez przekaz ustny, wyjaśnienia zza kadru i dialogi przedstawić kulturową alternatywną pamięć przeciwstawioną dominującej pamięci zbiorowej. Filmy te opierają się na słowach, aby powiedzieć to, czego nie można pokazać”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> J. Bolten, *Interkulturowa kompetencja*, tłum. B. Andrzejewski, Poznań 2006, s. 40.

<sup>5</sup> J. Szyłak, *Poetyka komiksu: warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 11.

<sup>6</sup> L. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000, s. XV.

Komiks – rozpięty między literaturą a filmem – rozwijał się w tym samym czasie co kino. Pierwsze *comic strips* zaczęto publikować w amerykańskich gazetach pod koniec XIX wieku. Podobnie jak film komiks przemawiał do masowego odbiorcy i przed wojną cieszył się w Stanach Zjednoczonych dużą popularnością. Pierwsze komiksy były satyrycznymi grafikami. Po II wojnie światowej komiks zaczął kojarzyć się z historyjkami dla dzieci lub superbohaterami, którzy zawładnęli popkulturą. Dopiero komiksy takie jak *Maus*. Opowieść ocalałego Arta Spiegelmana „odzyskały” powieść graficzną dla poważnych tematów i dla historii autobiograficznych.

Komponując kadry w *Persepolis*, Satrapi zrezygnowała z koloru, a często nawet z naskicowania drugiego planu. Z tła rzadko wyodrębnione zostają przedmioty, bohaterowie na pierwszym planie dryfują w bliżej nieokreślonej przestrzeni, z której czasem wyłaniają się fragmenty łóżka, okna czy drzwi. Narratorką jest na początku mała dziewczynka i dość schematyczne, czarno-białe rysunki korespondują z jej wiekiem, uwiarygodniając przekaz. Brak koloru miał sprzyjać uniwersalizacji historii i był celowym zabiegiem służącym uproszczeniu procesu interpretacji. Kolor, tło rozpraszałyby odbiorcę, niepotrzebnie odwracając uwagę od głównego tematu opowieści.

„Kreskówka (...) jest sposobem widzenia, a nie tylko sposobem rysowania, więc celowe uproszczenie znaków i obrazów może być skutecznym narzędziem: »spójrz na zdjęcie lub realistyczny rysunek twarzy – widzisz to jako twarz innej osoby, ale kiedy wejdiesz do świata kreskówki – widzisz siebie«<sup>7</sup>.

Czerń i biel podkreślają dokumentalizm opowiadanej historii. Komiks stał się świadectwem dorastania „straconego pokolenia”, jak często mówi się o Irańczykach, których młodość przypadła na czasy rewolucji islamskiej. Jawna autobiograficzność, obca kobietom w kulturze irańskiej, pozwala na „opowiedzenie o doświadczeniu, które wcześniej zostało przemilczane i poddane represji. Tym samym głos zyskują grupy zmarginalizowane, których podmiotowość była dotychczas odrzucana”<sup>8</sup>.

Tak jak kino interkulturowe czerpie z wielu tradycji reprezentowania pamięci i doświadczeń, łącząc je ze współczesnymi zachodnimi metodami filmowania<sup>9</sup>, tak Satrapi zestawia ze sobą perską ornamentykę, irańskie symbole, słynną rzeźbę Michała Anioła i malarstwo figuratywne w komiksie, który jako medium jest kulturowo obcy tradycyjnemu i porewolucyjnemu Iranowi (bo wcześniej Mardzi z komiksów mogła dowiedzieć się, kim jest Marks i co to jest materializm dialektyczny). Obcy jest także autobiografizm, dający głos kobietom, które opowiadając o indywidualnych doświadczeniach, wpisują je w historię zbiorową.

<sup>7</sup> N. Naghibi, A. O'Malley, *Estranging the Familiar: „East” and „West” in Satrapi’s Persepolis*, „English Studies in Canada” 2005, vol. 31, no. 2–3, s. 228.

<sup>8</sup> A. Miller, *Reading Bande Dessinee: Critical Approaches to French-Language Comic Strip*, Chicago 2007, s. 231.

<sup>9</sup> L. Marks, op. cit., s. 1.

## 2. Historyczny konflikt kulturowy w Iranie XX wieku



W przedmowie do *Persepolis. Historia dzieciństwa* Satrapi kreśli szkic historii Iranu od jego powstania w drugim tysiącleciu przed naszą erą. W czasie kolejnych tysiącleci Iran najeżdżany był przez wojska Aleksandra Wielkiego, Arabów, Turków i Mongołów. „Mimo tych wszystkich inwazji język perski przetrwał, a sami najeżdźcy zasymilowali się z tą silną i bogatą kulturą, w pewnym sensie stając się Irańczykami”<sup>10</sup>.

Wiek XX w Iranie to okres ciągłych walk, rewolucji, głośnych i cichych przewrotów, uciezek władców i ich powrotów na tron. Mimo że Iran nie był kolonią, bogate złoża ropy naftowej zwróciły uwagę Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Dowiadujemy się tych faktów z retrospektywnej opowieści ojca.

W 1901 roku Wielka Brytania otrzymała koncesję na wydobycie ropy naftowej. Przekleństwo obfitości złóż ropy sprawiło, że Iranem zainteresowały się także Stany Zjednoczone. Z inspiracji zachodnich mocarstw w 1941 roku na tronie zasiadł ostatni szach Mohammad Reza Pahlavi. Początkowo nastawiony prozachodnio, otworzył Iran na demokrację. W 1951 roku premier Mohammed Mossadegh znacjonalizował ropę naftową. Rząd brytyjski z pomocą CIA wywarli nacisk na szacha, by usunął premiera. Od tej chwili Pahlavi rękami tajnej policji politycznej SAWAK skutecznie utrzymywał władzę aż do 1979 roku, kiedy wybuchła rewolucja, która doprowadziła do obalenia szacha i przekształcenia Iranu w republikę islamską. Burzliwa historia dwudziestowiecznego Iranu, który jeszcze do 1935 roku nazywany był Persją, targanego nieustannymi konfliktami, sprawił, że kraj do dziś pozostaje wewnętrznie rozdarty.

Mardzi na początku nie wie, jak ustosunkować się do noszenia chusty. Na jednym z obrazków wprost pokazana jest jej kulturowa „złożoność”. Połowa ciała w zwykłym

<sup>10</sup> M. Satrapi, *Persepolis. Historia dzieciństwa*, tłum. W. Nowicki, Kraków 2006, s. 5.

ubrani na tle przedmiotów symbolizujących nowoczesność: linijki, młotek, trybów masyżerki. Druga połowa na tle ornamentów, zakryta czadorem. Obie części to Mardzi, wierzżąca, wychowana w awangardowym domu przez matkę, której ulubioną lekturą była *Druga płeć* Simone de Beauvoir. Podobną hybrydę widać w kadrze pokazującym Mardzi na początku lat 80., kiedy rodzice przywieźli jej z wycieczki do Turcji pożądany model butów Nike, plakaty z Iron Maiden i Kim Wilde, jeansową kurtkę i przypinkę z Michaeliem Jacksonem. Jasne buty i kurtka kontrastują z resztą ubrania bohaterki nie tylko kolorem, lecz także stylem. Choć są wyrazem podążania za modą, która ogarnęła niemal cały świat, w Iranie stanowią element wyróżniający, a przez to też potencjalnie niebezpieczny. W społeczeństwie nauczonym przez reżim, że manifestacja indywidualizmu jest podejrzliwa, bezpieczniej jest wyglądać i zachowywać się jak wszyscy. Strój Mardzi zwraca uwagę Strażniczek Rewolucji, pilnujących, by kobiety na ulicach były odpowiednio zakryte.

Motyw ubrania jako zewnętrznego przejawu poglądów powraca w *Persepolis* kilkakrotnie, także wtedy gdy Satrapi zestawia obok siebie wizerunki typowych zwolenników rewolucji i tak zwanych postępówców. W Iranie krawat lub zarost niosą ze sobą naddatek znaczenia. Takie zestawienia działają na zasadzie montażu atrakcji, budząc w odbiorcy silne emocje, wynikające z paradoksalnego połączenia na jednej stronie rysunków podkreślających tragizm wojny i rewolucji.

Równoległość, a zarazem odmiennność losów młodych Irańczyków autorka przedstawia w rozdziale pod tytułem *Klucz*. Plastikowe pozłacane klucze rozdawano w szkołach młodym biednym chłopcom, obiecując, że jeśli zginą w walce, klucz otworzy im drzwi do raju. „Tysiące młodych otrzymywało obietnicę lepszego życia i z kluczem na szyi wylatywało w powietrze na polach minowych”<sup>11</sup>, a zaraz potem: „A w tym czasie ja posłałam na pierwszą prywatkę. (...) Wyglądałam odłotowo”. Oba teksty są umieszczone na jednej stronie pod dwoma obrazkami pokazującymi alternatywne wersje dzieciństwa w Iranie. W pierwszym kadrze widać wylatujące w powietrze czarne sylwetki z kluczami na szyjach. W drugim – roztańczoną Mardżan i jej przyjaciół na imprezie.

### 3. Szok kulturowy w zderzeniu z „Zachodem”

Gdy Mardzi po raz kolejny przez swoją szczerość naraża się w szkole na potencjalne represje, rodzice decydują się wysłać ją do Wiednia. Początkowo dziewczynka cieszy się, że będzie mogła żyć jak dorosła – jest już nastolatką, więc rodzice nie są jej potrzebni. Samotne życie w nowym miejscu przerasta ją jednak, zwłaszcza że trafia do internatu prowadzonego przez siostry zakonne, a zatem znowu styka się z kodeksem zasad i ograniczeń. Tak rozpoczyna się druga część *Persepolis. Historia powrotu*.

Tożsamość kształtuje się w relacji z innym, obcym. Ale w Wiedniu obca jest także sama Mardzi. W trakcie pobytu w Europie przechodzi przez wszystkie elementy szoku kulturowego, zmuszona do konfrontacji ze stereotypami na swój temat, w pewnym momencie zaprzecza nawet własnemu pochodzeniu. Eksperymenty z wyglądem i doświadczenia

<sup>11</sup> Ibidem, s. 109.



z narkotykami stają się elementami eskapizmu, który pozwala na ukojenie tęsknoty za domem i Iranem, gdzie trwa właśnie wojna z Irakiem. Dopiero zawód miłośny odziera Mardzi z iluzji. Po kłótni z kobietą, u której wynajmuje pokój, bohaterka traci dach nad głową i staje się bezdomna. Dzięki temu uświadamia sobie, że – metaforycznie – w Austrii od początku była skazana na bezdomność. Decyduje się na powrót do Iranu i znów musi założyć chustę na głowę, wyrzekając się tym samym wolności na rzecz własnego pokoju.

Satrapa w komiksach zawsze wychodzi od „własnego pokoju”, od tego, co osobiste. W kraju, gdzie dyktator traktowany jest jako ojciec narodu, życie rodzinne niczym w soczewce skupia problemy Iranu.

Po powrocie do Teheranu Mardzi popada w depresję, nie potrafiąc odnaleźć się ani w relacjach z pozornie wyzwolonymi koleżankami, ani w mieście-cmentarzu, gdzie niemal każda ulica została przemianowana, aby uczcić męczennika, który zginął na wojnie. Mardzi decyduje się zdawać na Akademię Sztuk Pięknych. Ćwicząc do egzaminu, tworzy rysunek bazujący na *Piecie* Michała Anioła. Maryja ma na głowie czador, a Jezus jest ubrany w wojskowy mundur. Na czarnym tle „wyrastają” główki tulipanów – popularnych w Iranie kwiatów, o których mówi się, że wyrastają z krwi męczenników. W ten sposób do ikonografii znajomej dla zachodniego czytelnika wkradają się elementy obce, podważając jego dotychczasowe założenia i zastaną wiedzę.

Po ukończeniu studiów i nieudanym małżeństwie dwudziestoczteroletnia Mardzi decyduje się znów opuścić Iran. Tym razem jednak wie, kim jest i czego chce. Wyjeżdża na zawsze.

\*\*\*

Gdy Mardżan Satrapa zdecydowała się w końcu stworzyć animowaną adaptację *Persepolis*, wybrała tradycyjną metodę ręcznego rysowania każdej klatki filmu. Prawie dwieście osób odtwarzało kolejne kadry komiksu. Inspiracją dla sposobu ożywienia, uruchomienia obrazów stały się z jednej strony japońskie filmy z *Godzillą*, z drugiej niemiecki ekspresjonizm Friedricha W. Murnaua, reżysera filmu *Nosferatu – symfonia grozy*. W zderzeniu animacji z horrorem udało się uchwycić życie Iranki.

### **Summary**

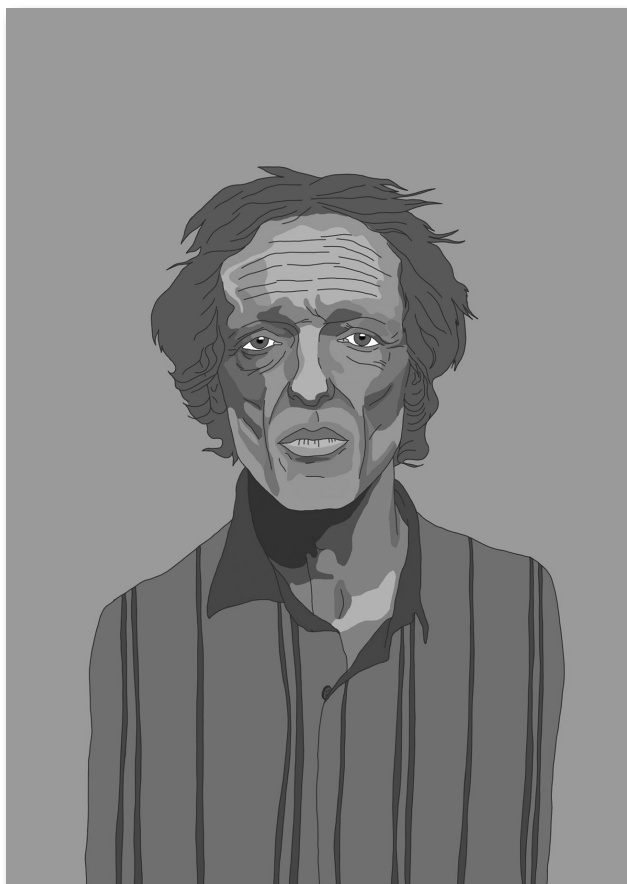
#### **The Reflection of Life – Marjan Satrapa's Autobiographical *Persepolis* at the Crossroads of Cultures**

In the autobiographical comic book *Persepolis*, Marjane Satrapa combines the themes of coming of age and the search for identity with a depiction of the Islamic revolution that led to a radical cultural change in Iran. The choice of a comic as a medium for conveying the memories of youth emphasizes the inseparability of the cultures of the East and the West, between which the heroine is suspended. The intercultural

dimension of Satrapi's work is manifested through the form of the story, the outline of the cultural conflict in Iran in the 20th century, and the cultural shock after the heroine's arrival in Europe.

**Keywords:** autobiography, memories, history of Iran, interculturalism, subversion, comic book, feminism, conflict, cultural shock, Islam

**Słowa kluczowe:** autobiografia, wspomnienia, historia Iranu, interkulturowość, subwersywność, komiks, feminizm, konflikt, szok kulturowy, islam



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## Przewyciężyć obcość u samych podstaw ludzkiej kondycji – Nasze nie nasze Jana Józefa Szczepańskiego

Niewielki tom *Nasze nie nasze*, który jest plonem z podróży Jana Józefa Szczepańskiego do Grecji w 1975 roku i do Meksyku w 1981 roku, z wielu względów zasługuje na szczególną uwagę. Przede wszystkim to ostatnia książka pisarza, którą w całości poświęcił on podróżniczym doświadczeniom, mimo że nie były to ostatnie wyjazdy w jego życiu<sup>1</sup>. Już choćby z tego względu chciałoby się pomiędzy okładkami tego tomu poszukiwać syntez i podsumowań, a na refleksje tu zawarte spojrzeć jak na *summę* podróżniczą pisarza, co jest nie tylko kuszące, lecz także – co będę się starała pokazać – uzasadnione. Zastanawiający jest też fakt na pozór przypadkowego i trudnego do wyjaśnienia zestawienia Meksyku i Grecji, uczynienie przedmiotem refleksji regionów odległych od siebie zarówno geograficznie, jak i kulturowo. Wybór ten zadziwia tym bardziej, że wszystkie publikowane wcześniej reportaże pisarza były podporządkowane dość surowym rygorom kompozycyjnym, gdzie jednej podróży odpowiadał jeden tom, a kolejne etapy wyprawy znajdowały odzwierciedlenie w linearnej uporządkowanej narracji. W twórczości podróżniczej Szczepańskiego jest to więc kompozycja niezwykła, wymagająca bliższego omówienia.

*Nasze nie nasze* to pierwszy reportaż, w którym pisarz próbuje zdefiniować, czym jest (lub czym się staje) współczesna turystyka, dostrzegając, jak ogromny wpływ ma ona na charakter masowo odwiedzanych regionów świata. Szczepański wprost mówi więc o zmianach, które zachodzą we współczesnym mu świecie. Używa pojęć takich jak „eksploatacja turystyczna”, „turystyczny przemysł” czy wreszcie „doskonałość złudzenia” i „jakość iluzji”. Służą mu one za komentarze do widowisk organizowanych przez „wyspecjalizowane przedsiębiorstwa” na użytek zorganizowanej turystyki. Ciekawą kwestią, która również stanowi *novum* w tym niewielkim tomiku, jest powiązanie z zagadnieniem przeobrażającej się turystyki i poruszany wielokrotnie przez pisarza temat fotografii oraz

---

<sup>1</sup> Wcześniej pisarz podróżował m.in. do Stanów Zjednoczonych (trzymiesięczny pobyt stypendialny na Uniwersytecie Harvarda od lipca do września 1958 roku). Od czerwca do września 1959 roku był uczestnikiem wyprawy badawczej na Spitsbergenie, dwa lata później popłynął do Zatoki Perskiej i Indii, a na przełomie 1963/64 roku do Afryki Wschodniej i Południowej. W 1967 roku podróżował po Ameryce Południowej, a w roku 1970 ponownie odwiedził Azję (Taszkient, Samarkanda, Ałma-Ata). Na przełomie 1968/69 roku jako uczestnik Międzynarodowego Programu Pisarzy spędził dziewięć miesięcy w Iowa City. Po powrocie z każdej z podróży powstawał tom reportażu (poza pierwszą wyprawą do USA oraz do Azji w 1970 roku). Były to książki: *Zatoka Białych Niedźwiedzi* (Spitsbergen), *Do rajy i z powrotem* (Zatoka Perska), *Czarne i białe* (Afryka), *Świat wielu czasów* (Ameryka Południowa), *Koniec westernu* (USA).

spojrzenia turysty. Zdaniem badaczy zajmujących się tym zagadnieniem właśnie oko kamery czy obiektyw aparatu fotograficznego wycelowane w Innego mogą być narzędziem zawłaszczania i instrumentem retorycznego opanowywania świata<sup>2</sup>. Do tego tematu powrócę nieco później, warto jednak już teraz podkreślić to, że prawie wszystkie publikowane wcześniej reportaże pisarza zostały zilustrowane wykonanymi przez niego fotografiami<sup>3</sup>. Niemal połowę tomu *Nasze nie nasze* zajmują zdjęcia z Grecji i Meksyku; można na nich zobaczyć świątynię Nike czy Partenon na Akropolu, Piramidę Słońca w Teotihuacán i Meksykanki uchwycone w kadrze gdzieś na ulicy Mexico City. Jednak – i jest to sytuacja niezwykła w reportażach Szczepańskiego – nie jest on autorem żadnego ze zdjęć, choć wiadomo że przynajmniej w czasie pobytu w Grecji miał przy sobie aparat [„Owa bardzo czarna murzynka, która przybyła tu może z Nowego Jorku, a może z Buenos Aires (...) jest częścią alegorii. W uśmiechu, jakim wita mój, wycelowany w nią obiektyw, znajduję niemal świadomość tego faktu”<sup>4</sup>]. Rezygnacja z opatrywania tomu własnymi fotografiami, a jednocześnie wyraźne powiązanie rytuału uwieczniania egzotycznych pejzaży i zabytków z negatywnie waloryzowaną przez pisarza masową turystyką, każe dostrzec w tym geście decyzję świadomą i przemyślaną, co również będę starała się pokazać.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to czas wielu podróży Szczepańskiego, a z powstałych w ich efekcie zapisków można wyczytać przekonanie autora o nieuchronnej konieczności integracji świata, zmierzania wszystkich jego regionów w stronę syntezy kultur i globalnej jedności. Wówczas autor jeszcze optymistycznie wierzył w szansę realizacji takiego przedsięwzięcia, podejmując refleksję nad możliwymi kształtami, jakie w dobie nieuchronnego postępu cywilizacji technologicznej przybrać może rzeczywistość krajów odległych od siebie geograficznie, kulturowo i duchowo. I choć wówczas jeszcze były to zagadnienia poruszane przy okazji innych rozważań i na ich marginesie, to jednak dość wyraźnie pisarz wypowiadał swoje przeświadczenie o konieczności włączenia wszystkich narodów globu w zapoczątkowany w „Pierwszym Świecie” cywilizacyjny pochód. Zresztą takie – nieco przedwcześnie wypowiedane – nadzieje okazały się złudne i naiwne, o czym sam autor przekonał się dość szybko, dając temu wyraz we wstępie do wydanego w 1981 roku tomu *Trzy podróże*:

„To, co mogło się wydawać radykalnym przełomem, okazuje się z perspektywy czasu jedynie etapem na długiej drodze, której kierunek wcale nie jest oczywisty i która nie musi prowadzić do żadnych ostatecznych rozwiązań w skali globu”<sup>5</sup>.

W opublikowanym w 1983 roku zbiorze reportaży *Nasze nie nasze* potwierdzają się wszystkie intuicje pisarza zamieszczone w cytowanym wstępie. Kulturowy uniformizm jest nie tylko niemożliwy, lecz także niebezpieczny, bo niesie zagładę twórczym wartościom

---

<sup>2</sup> Pisze o tym między innymi Anna Wietczorkiewicz, zob. eadem, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2012, s. 177.

<sup>3</sup> Nie dotyczy to jedynie *Końca westernu*, który jest relacją raczej z pobytu badawczego niż z podróży.

<sup>4</sup> J.J. Szczepański, *Nasze nie nasze*, Kraków 1983, s. 20. Dalej cytuję z tego wydania, stosując skrót NNN i numer strony.

<sup>5</sup> Zob. idem, *Od autora* [w:] idem, *Trzy podróże*, Kraków 1981, s. 5.

poszczególnych kultur. Powołując się na szkic Leszka Kołakowskiego *Szukanie barbarzyńcy. Złudzenia uniwersalizmu kulturowego*, Szczepański pisze o ryzyku konstruowania na użytek „hipotetycznej, zjednoczonej ludzkości” (NNN, s. 9) synkretycznych tradycji, które mogą doprowadzić do całkowitego przekształcenia oblicza współczesnego świata: „jeśli różnice dzielące (...) ludzi mają ulec unieważnieniu w imię wspólnego, jednolitego dziedzictwa, to (...) »nasz« świat będzie już tylko jednym wielkim muzeum – jednym obiektem masowej turystyki” (NNN, s. 8).

○ Ile więc w tomach wcześniejszych konieczność przewyższania obcości była *explicite* wyrażana przez pisarza, o tyle w ostatniej książce z podróży cały proces „oswajania” (lub „przyswajania”) zostaje obwarowany dodatkowymi zastrzeżeniami, zmieniony zostaje nieco jego kierunek, charakter i sens. Na przeciwnym biegunie obcości Szczepański nie sytuuje już bowiem konieczności integracji i nieuchronnego zmierzania świata ku globalnej jedności, ale imperatyw „przewyższania obcości u samych podstaw ludzkiej kondycji” (NNN, s. 9), a prawdziwym i godnym utrwalania w świadomości współczesnego człowieka czyni pisarz fakt istnienia „elementów wspólnoty we wszystkim, co swoje i obce, w tym, co »nasze« i »nie nasze«” (NNN, s. 9). Szczepański przeciwstawia się też jednocześnie bezrefleksyjnemu zacieraniu i niwelowaniu różnic przez pasywną poznańczo i intelektualnie turystykę, która jest jedynym wspólnym mianownikiem odległych od siebie kultur. Jedynym – ale niewiele wartym, skoro dla współczesnego turysty tak samo błahym i nic nieznaczącym obiektem godnym utrwalenia na pamiątkowym zdjęciu są zabytki Grecji, co i ruiny azteckich miast. Pisarz wielokrotnie podkreśla więc konieczność przewyższania obcości w inny – intelektualny i empatyczny – sposób, czemu towarzyszyć musi głęboki namysł. Potrzeba do tego nie tylko „koniecznego zasobu wiadomości, lecz także i pewnego wysiłku woli” (NNN, s. 70). To właśnie zdobycie się na taki wysiłek jest proponowaną przez Szczepańskiego alternatywną drogą, która wiedzie do zrozumienia Innego i zostaje przeciwstawiona zarówno globalizacji (niwelującej twórczy potencjał różnic kulturowych), jak i strywalizowanej eksploatacji turystycznej.

Szczepański sam właśnie taką drogę obiera, czemu najdobitniej daje wyraz w reportażu z podróży do Meksyku, gdy próbuje zrozumieć, na czym polegała istota azteckich krwawych praktyk religijnych i co oznaczało dla tej unicestwionej kultury składanie bogom ludzkich ofiar. Pisze więc o przeświadczeniu Azteków, że boska machina świata zatrzyma się, jeśli przestanie zasilać ją ludzka krew, wspomina o micie, który przez wieki realnie kształtował losy ludzkich pokoleń. Rytuały, w których kapłan wyrwał serce ofiary i palił je przed kamiennym obliczem bóstwa, postrzega Szczepański nie jako bezzasadne w swym okrucieństwie działania, lecz jako najistotniejszą zasadę azteckiej kosmogonii, która miała głęboki związek ze wszystkimi sferami codziennego życia. Warto zauważyć, że takie zrozumienie dla azteckich obyczajów nie było jedynie plonem podróży do Meksyku. Temat ten Szczepański poruszał już dwadzieścia lat wcześniej w opublikowanym na łamach „Tygodnika Powszechnego” artykule *Smutek etnografa*, będącym recenzją świeżo wydanej w polskim przekładzie książki Lévi-Straussa *Smutek tropików*. Pozostając

niezaprzeczalnie pod ogromnym wrażeniem lektury dzieła francuskiego antropologa, Szczepański czyni mu jeden tylko zarzut. Píše:

„Lévi-Strauss, choć tak dotkliwie świadom win własnej cywilizacji, zdaje się nie dostrzegać (...) bardzo przecież istotnej różnicy, która sprawia, że azteckie hekatomby są tylko okrucieństwem, podczas gdy masakry dokonywane przez konkwistadorów i ich następców należą do kategorii zbrodni”<sup>6</sup>.

Już wcześniej pisarz był więc niechętny redukowaniu i spłycaaniu sensów rytuałów, które – choć mogły się wydawać nieludzkie – były głęboko zakorzenione i umocowane w systemie religijnym Azteków. I to nie konieczność przerwania tego okrucieństwa stała się przyczyną zgładzenia cywilizacji Mezoameryki przez Hiszpanów, ale – jak stara się pokazać Szczepański – niemożność zrozumienia niezrozumiałego i poddania go krytycznemu namysłowi.

To zauważone przez autora *Świata wielu czasów* poczucie absolutnej, nieredukowalnej obcości – jak ciekawie pokazuje to Mary Louise Pratt – nie tylko było przyrodzoną wadą hiszpańskich konkwistadorów, lecz także wpisało się na stałe do repertuaru tekstów z podróży, które przez lata powstawały z europejskiego, imperialistycznego punktu widzenia. I tak na przykład u Alexandra von Humboldta wspomniana badaczka dostrzega bezlitosną dyskredytację osiągnięć azteckich, które autor ten porównywał z klasyczną kulturą basenu Morza Śródziemnego: „Podczas gdy w Grecji »to głównie religie wspierały sztuki piękne«, u Azteków prymitywny kult śmierci przyczynił się do powstania zabytków, które służyły jedynie »sianiu postrachu i przerażenia«”<sup>7</sup>. Zupełnie inaczej niż Humboldt rozumie to Szczepański:

„(...) jedynie dusze poległych w boju wojowników oraz zabitych na ołtarzach ofiar dostępowaly nieśmiertelności. Wędrowały ku słońcu, a potem powracały na ziemię w postaci kolibrów.

Hiszpańscy najeźdźcy nie dostrzegali ani cienia poezji w tym systemie pojęć i służącym mu procederze. Widzieli tylko barbarzyńskie okrucieństwo oraz pogańskie praktyki diabelskiej, niezawodnie, proweniencji. Aztekowie, ze swej strony, nie mogli pojąć okrucieństwa Hiszpanów, którzy mordowali i niszczyli bez żadnego metafizycznego uzasadnienia, którzy, co więcej, stosowali na wielką skalę tortury dla wydobycia wiadomości o złocie, metalu jak każdy inny, przydatnym jedynie do wyrobu ceremonialnych ozdób” (NNN, 71–72).

Imperium Azteków, Majów, a także innych społeczności, które żyły w Ameryce przed przybyciem do niej Kolumba, bezlitosnie wyniszczyła więc niechęć do podjęcia wysiłku przezwyższania obcości, a miecz konkwistadora stał się jedynie substytutem intelektualnej aktywności i narzędziem destrukcji, zastępując trud refleksji fizyczną przemocą (która nawiasem mówiąc, miała źródło w zniewalającej, niemożliwej do opanowania żądzy złota). Dlatego też na cały tom *Nasze nie nasze* można spojrzeć jak na wysiłek pisarza podjęty w celu wybicia w grubym murze obcości okna zrozumienia, choć przecież nie można już odwrócić dzieła zniszczenia.

<sup>6</sup> Idem, *Smutek etnografa*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 3, s. 3.

<sup>7</sup> M.L. Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, tłum. E.E. Nowakowska, Kraków 2011, s. 191.

Szczepański wskazuje na jeszcze inne przyczyny, które doprowadziły do tego, że skutki zetknięcia dawnych kultur Ameryki z kulturą europejską były tak bardzo dramatyczne, a zionąca między najeźdźcami i ofiarami przepaść okazała się niemożliwa do zasypiania. W Europie, która za sprawą lokalizacji geograficznej poddawana była wpływom afrykańskim, orientalnym, bizantyjskim, doszło do wzajemnego, bardzo owocnego w skutkach przenikania i twórczej wymiany myśli, nawet jeśli – jak ciekawie pokazuje to pisarz – nie zawsze uświadamianej czy akceptowanej. To dzięki możliwości przenikania różnych kultur (drogą pokojowych migracji lub inwazji) miasto Saloniki „stało się mieszańcem, bastardem Zachodu i Wschodu, antyku i barbarzyństwa” (NNN, s. 30). Zastanawiając się z kolei nad fenomenem wielowiekowego istnienia Akropolu, Szczepański pisze, że losy tych budowli potoczyły się „najszczęśliwszym z możliwych torem (...). Opuszczone przez starożytnych bogów, gościły w swoich murach bizantyjską bazylikę i meczet, były turecką twierdzą i arsenałem” (NNN, s. 17). Reportaż z Meksyku w ciekawy sposób pokazuje, że podsypane kontaktami ze Wschodem herezje, które zagrażały średniowiecznemu uniwersum i wprowadzały do niego inne niż dominujący punkty widzenia, stały się dla świata chrześcijańskiego zbawienne. Nie pozwoliły mu bowiem zakrzepnąć w monolitycznej, niezmiennej i skostniałej formie, wprowadzały wielość opcji, która jest *remedium* na – jak to określa autor – „kulturową sklerozę”.

Wielkie cywilizacje Ameryki Środkowej i Południowej rozwijały się w całkowitej geograficznej izolacji, dlatego też w momencie spotkania z najeźdźcami z Europy nie mogło być mowy o przenikaniu czy współistnieniu. Pisarz pokazuje kultury Mezoameryki, które funkcjonując w zamkniętym obiegu myśli i doświadczeń, nie dostały szansy takiej jak na przykład Indie. Te ostatnie, mimo kolonialnego podboju i wieloletniej brytyjskiej dominacji, zdołały ocalić najcenniejsze cechy własnego dziedzictwa. Spotkanie z cywilizacją europejską stało się przekleństwem dla Azteków i Majów, obracając wniwecz ich wiarę w kosmiczny ład zasilany krwią ofiar. Jak pisze Szczepański, „poddanie się woli zwycięzcy równoznaczne było z wyrzeczeniem się raz na zawsze własnej kulturalnej tożsamości” (NNN, s. 84). Takie wyraźne zarysowanie opozycji między „swoją” i „nie-swoją” cywilizacją może nosić pewne znamiona uzurpacji i wieść na manowce dyskursu, w którym „my” – lepsi, bardziej dynamiczni jesteśmy przeciwstawieni „im” – gorszym, o mniejszych zdolnościach adaptacji. Pisarz zdawał się mieć świadomość, że stąpa po grząskim gruncie, zbliżając się do krawędzi europocentrycznej uzurpacji, wedle której świat dzieli się na cywilizowanych i prymitywnych, aktywnych i pasywnych. Chcąc więc uniknąć wtłoczenia w europocentryczny gorset pojęć, podrozdział poświęcony przyczynom unicestwienia azteckiej społeczności Szczepański zamyka refleksją, która rozchwiewa pojęcia takie jak „cywilizacja”, „prymitywizm”, „urbanizacja”, „kultura statyczna”. Okazuje się, że słowa te mogą być wieloznaczne, a ich sensy nie są nigdy dane raz na zawsze:

„Mexico D.F. zatraciło wszelkie racjonalne wymiary i warunki, niezbędne dla funkcjonowania ludzkich zbiorowisk. Ciągące się dziesiątkami kilometrów główne ulice zatłoczone są przez większą część dnia komunikacyjnym skrzepem, przez który przepychać się można tylko siłą (...). W dni bezwietrzne dławiąca zawiesina smogu leży nad miastem (...). Trzy główne uniwersytety Meksyku

umieszczone są na dalekich peryferiach stolicy. (...) rosną wciąż nowe dzielnice – dzielnice bogaczy, zadziwiające wymyślnymi formami architektury (...) i – oczywiście – pączkujące niepowstrzymanie *barrios*.

Taka więc byłaby nowoczesna alternatywa dawnych »statycznych« kultur? (...) Można obserwować rozprzestrzenianie się owego konsumpcyjnego ideału życia, jak rosnąca na kontrastowym tle plamę kontrolnego barwika.

Dawne kultury statyczne umierały lub upadały nagle z powodu nadmiernej jednorodności, z powodu niedostatku opcji, pobudzających proces poszukiwań i wyboru. Ta sama przyczyna może być zalążkiem klęski naszej, nowoczesnej cywilizacji” (NNN, s. 88–89).

Ten rozbudowany opis pisarz kończy konkluzją, że współczesne procesy zachodzące na świecie – globalizacja i powstawanie stechnicyzowanych społeczeństw konsumpcyjnych – opierają się na tym samym fundamencie, na którym zasadzała się też jego zdaniem „statyczność” cywilizacji Mezoameryki: brak ruchu i zmiany, niezdolność do twórczych poszukiwań, niemożność dokonywania wyborów, brak warunków do duchowego rozwoju. Te same przejawy „kulturowej sklerozy” zauważa pisarz w cywilizacji uznawanej za własną. W toku narracji po raz kolejny okazuje się, że to nie jakieś szczególne predyspozycje psychiczne czy brak technologicznego rozwoju są przyczyną znikania kultur z powierzchni ziemi, a niszczące siły stagnacji mogą dotknąć również społeczeństwa określane zbiorczym i upraszczającym pojęciem „rozwinętych”.

W swoich intuicjach dotyczących przyczyn zagłady prekolumbijskich cywilizacji Szczerpański nie jest odosobniony. W podobnym duchu w *Robotnikach wezwanych o jedenastej* oraz w *Czasie siania i czasie zbierania* (pierwsza i druga część *Nowej baśni*) pisał już wcześniej Teodor Parnicki<sup>8</sup>, choć jego zdaniem czynnikiem decydującym okazała się nie tyle statyczność, ile nadmierny, podsycany żądzą złota pośpiech. Odległa Atlantyda/Przeciwziemia/Ameryka to kraina niemalże mityczna, przyszły raj dla wszystkich tych, którzy – ubodzy, skrzywdzeni, wydziedziczeni – są robotnikami wezwanymi do pracy jako jedni z ostatnich, przez co odmawia się im pełnoprawnego uczestnictwa we wspólnym chrześcijańskim dziedzictwie. Atlantyda mogłaby stać się dla nich miejscem szczęśliwym, gdzie żyliby w zgodzie wespół z Atlantami; gdy jednak na tę ziemię obiecaną dociera Eryk Biskupobójca, moment okazuje się niesprzyjający dla znajdującej się w stanie atrofii cywilizacji tolteckiej, niegotowej na przyjęcie innego niż własny ideału życia. Z kolei krwawej chęci podboju, którą chciałby przeforsować poszukiwacz Graala Iwen, sprzeciwiają się nowochrześcijcy, z biskupem Pawłem de Santa Maria na czele. Nie nadszedł jeszcze właściwy czas, by możliwe było pójście do Tolteków z samym tylko krzyżem i słowem, dopóki zaś istnieje szansa pokojowego kontaktu i syntezy obu kultur, przelew krwi jest wykluczony. W dalszych tomach *Nowej baśni* okazuje się jednak, że takich skrupułów i cierpliwości nie miał Cortez, który bynajmniej nie wykluczał rozwiązań siłowych i dla którego podbój nowych ziem i żądza bogactw były ważniejsze od wyczekiwania na gotowość przyjscia ostatnich, wezwanych dopiero o jedenastej robotników. Jak więc pokazuje

---

<sup>8</sup> T. Parnicki, *Nowa baśń*, cz. 1: *Robotnicy wezwani o jedenastej*, Warszawa 1972; *Nowa baśń*, cz. 2: *Czas siania i czas zbierania*, Warszawa 1963.



Parnicki, to nie nierówność kultur stała się faktyczną przyczyną całkowitego unicestwienia dawnych cywilizacji Mezoameryki, ale ich przedwczesne spotkanie z chrześcijaństwem w momencie, w którym żadna ze stron nie była na to gotowa. Jest więc Szczepański w gruncie rzeczy bliski Parnickiemu w jego, podkreślanym zresztą przez badaczy, przeświadczeniu o równości kultur „bez względu na to, kiedy zostały odkryte przez chrześcijański Zachód, bez względu na to, jak dziwne są i obce mentalności europejskiej”<sup>9</sup>.

Szczepański zauważa, że poczucie obcości towarzyszące przedwczesnemu spotkaniu było tak wielkie, że najeźdźcy z Europy wniwecz obrócili nie tylko całe cywilizacje, lecz także ich materialne świadectwa, nie dostrzegając w nich zapewne cienia wartości: „Mayowskie miasta Yucatanu opuszczone zostały w XV wieku. Conquista przerwała jednak ciąg lokalnej tradycji. Hiszpanie zniszczyli malowane kroniki i wyępili oświecone warstwy narodu” (NNN, s. 96). Jednym z nielicznych ocalałych świadectw jest przywoływana przez pisarza we wstępie do tomu *Nasze nie nasze* relacja anonimowego Azteka oblężeniu Meksyku. A ponieważ brakuje spisanych historii, które pomogłyby odtworzyć dawne czasy, Szczepański sam, na podstawie niewielu znanych i potwierdzonych przez historyków faktów, snuje opowieść, próbując w toku narracji wyobrazić sobie, jak wyglądały południowoamerykańskie cywilizacje przed przyptnięciem Kolumba:

„Kiedys ta przestronna, wyniesiona na wysokość ponad dwóch tysięcy metrów dolina, wypłniona dziś po brzegi stale rozrastającą się tkanką siedemnastomilionowej stolicy, była całym państwem Azteków. Właściwy ośrodek tego państwa, Tenochtitlan, siedziba królów i administracji, stał na wyspie, pośrodku rozległego, słonego jeziora. Ze stałym lądem łączyły go długie na wiele kilometrów groble, główne arterie stanowiły spławne kanały. Świeżą wodę doprowadzały z gór kamienne akwedukty. Hiszpanie zachwycili się tym bogatym, ludnym i czystym miastem, pełnym imponujących świątyń, wspaniałych pałaców i obficie zaopatrzonych targowisk (...). Nie przeszkodziło im to zburzyć je doszczętnie” (NNN, s. 68).

Obraz ten skonfrontowany jest nie tylko z miastem „rozpapranym pod burą błoną smogu” (NNN, s. 68) w kształcie, jaki przybrało ono pod koniec XX wieku. Pisząc o starożytnych Atenach w okresie ich najwspanialszego rozkwitu, Szczepański zauważa:

„Starożytne Ateny nie składały się, oczywiście, z samych portyków i świątyń. Wąskie uliczki pomiędzy ubogimi domkami z gliny cuchnęły nieczystościami, a na ścianach osiadał kopeć pochodni. W prymitywnych warsztatach pracowali niewolnicy i dzieci marły masowo z epidemii, których nie umiały poskromić zaklęcia kapłanów” (NNN, s. 22).

Autor podkreśla więc, że to nie stopień technicznego zaawansowania decyduje o możliwości przetrwania kulturowego dziedzictwa poszczególnych cywilizacji. Być może właśnie w tym przeświadczeniu najbardziej widoczna jest postkolonialna dojrzałość Szczepańskiego, który nie chce miarą wartości jakiegokolwiek społeczeństwa czynić „perfekcji urządzeń sanitarnych lub sprawności przemysłowej produkcji” (NNN, s. 22). Tym bardziej że – jak pokazywał to we wcześniejszych reportażach – technologiczny rozwój można też wykorzystać jako narzędzie eksterminacji, czego dowiodła cywilizacja Zachodu, wymyślając i rozwijając do perfekcji narzędzia masowego zabijania i komory gazowe.

<sup>9</sup> T. Cieślukowska, *Pisarstwo Teodora Parnickiego*, Warszawa 1965, s. 62.

Na przeciwstawieniu unicestwionych, „statycznych” cywilizacji Ameryki Środkowej „dynamicznym” kulturom Europy zasadza się pomysł kompozycyjny całego zbioru *Nasze nie nasze*. Jest to, jak sądzę, podstawowe uzasadnienie tak niezwykle dla Szczepańskiego umieszczenia między okładkami jednego tomu dwóch reportaży z bardzo odległych geograficznie i kulturowo obszarów. W tym wyborze pisarza nie dostrzegam jednak uzurpatorskiego, hierarchizującego gestu podróżników, którzy przed i po nim pisali o tych samych problemach, stosując konwencjonalne zabiegi estetyzacji, gęstości znaczeń i dominacji, które ciekawie w *Imperialnym spojrzeniu* pokazywała Mary Louise Pratt<sup>10</sup>. W takiej kompozycji tomiku nie dostrzegam też, tak chętnie powielanego przez podróżujących do „Trzeciego Świata” pisarzy i badaczy, hierarchizującego porównywania, które miałyby dowartościować jedną, lepszą, bardziej rozwiniętą kulturę kosztem pomniejszenia innej, gorszej i zacofanej. W tych dwóch krótkich reportażach Szczepański pokazuje, że – paradoksalnie – to w Naszym może kryć się wyrzucana poza obszar świadomości Obcość, a w pozornie całkowicie niezrozumiałej Obcości odnaleźć można zaskakujące pierwiastki tego, co Nasze.

Nie widzę też wreszcie eksploataowania przez Szczepańskiego na kartach omawianych utworów analizowanej przez Pratt poetyki scen przybycia<sup>11</sup>, które służyły wprowadzeniu optyki hierarchizującej już w inicjalnych częściach podróżniczych relacji. Polegać one miały na tym, że podróżnik z wyżyn jakiegoś wzniesienia lub zza burty statku ogarniał zawłaszczającym spojrzeniem to, z czym dane mu było się zmierzyć i/lub podbić. Jeśli prześledzić sceny inicjalne w dwóch reportażach z tomu *Nasze nie nasze*, gest ogarnięcia spojrzeniem z góry towarzyszy autorowi przede wszystkim w Grecji, czyli w zetknięciu z własnym dziedzictwem, od którego próbował oddzielić się murem krytycznego dystansu: „Oglądane z góry, Ateny jak wszystkie wielkie miasta błyszczą w ciemności niczym obsypana (...) kropelkami rosy pajęczyna” (NNN, s. 13); „Spojrzenie na Ateny z akropoliskiego wzgórza jest rzeczywiście spojrzeniem z wyżyny innego czasu” (NNN, s. 21). W opowiadaniu *Argonauty*, którego osią fabularną jest również podróż do Grecji, narrator pisze: „Wyspa Patmos wygląda z morza jak biustonosz”<sup>12</sup>. Z kolei jedyne spojrzenie na Mexico City ze szczytu wzgórza (NNN, s. 68) uruchamia opowieść wyobrażoną, w której Szczepański próbuje piórem odzyskać to, co mieczem zniszczyli konkwistadorzy. Właśnie te miejsca są okazją do wprowadzania narracji rekonstruującej, lokującej w toku dyskursu historię, która wcześniej została z niego wyparta. W takich miejscach opowieści Szczepańskiego powraca niedoceniania indiańska przeszłość, która wciąż jest uporczywie marginalizowana i funkcjonuje nie na prawie historii, lecz na prawie legendy,

<sup>10</sup> Estetyzowanie krajobrazu miałyby polegać na potraktowaniu pejzażu jak malowidła, w którym ogromną rolę gra binarna retoryka tego, co małe, duże, na przedzie i w tyle, a o wartości podróży decyduje estetyczna przyjemność widoku; gęstość znaczeń zasadza się na wprowadzaniu przez autora ogromnej liczby przydawek przymiotnikowych, które wprowadzają do dyskursu dodatkowe obiekty czy substancje; relacja dominacji między władczym widzącym a widzianym sugeruje, że istnieje tylko to, co obserwator widzi, i że jest on władny jeśli nie pościąć, to przynajmniej ocenić scenariusz. Zob. M.L. Pratt, op. cit., s. 287–292, 303.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>12</sup> J.J. Szczepański, *Argonauty* [w:] idem, *Ultima Thule*, Warszawa 1987, s. 110.

będąc jedynie „zaklętą w kamień tęsknotą za historią w kształcie szacownego monolitu” (NNN, s. 77).

Pratt, która zajmuje się głównie relacjami od połowy XVIII do końca XIX wieku, pokazuje, że również w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX stulecia pisarze z Europy tworzą dzieła z imperialistycznego punktu widzenia, barwnością opisu utwierdzając czytelników w przekonaniu, że piszą prawdę. I choć owi „ludzie oglądający” (a później tworzący dyskurs) ubolewają nad przemianami, które zachodzą w tak zwanych krajach Trzeciego Świata, to jednak ich głosom zaczyna towarzyszyć jeszcze jeden, z którym muszą podjąć rywalizację:

„Twórcza moc kreowania głębi przez pisarza musi konkurować z dziesięciodniowym turnusem zorganizowanych wczasów (...). W latach 60. i 70. XX wieku egzotyczne wizje obfitości i raju zostały zawłaszczane przez przemysł turystyczny i zamienione przezeń w towar na sprzedaż. »Prawdziwi« pisarze podjęli się więc zadania dostarczenia czytelnikom »realistycznego« (zdegradowanego i antykomercyjnego) obrazu postkolonialnej rzeczywistości”<sup>15</sup>.

Przywołana przez Pratt nowa siła, jaką jest rozkwitający przemysł turystyczny, nie uszła uwadze Szczepańskiego. Jego niechętny stosunek do masowej turystyki dyktowany jest przeświadczeniem (w pewnym stopniu upraszczającym) o braku zdolności przeciętnego turysty – pana Suzuki, pulchnej Emmy czy szczerzącego zęby Johna, który siedzi „rozkraczony zdobywco na opuszczonym przez herosa cokole” (NNN, s. 18, 20) – do podjęcia krytycznego namysłu nad materialnymi śladami przeszłości oraz nad bogactwem sensów, które ze sobą niosą. „Amerykański” model podróżowania jawi się Szczepańskiemu jako najbardziej zwulgaryzowana forma „oswajania” obcości, która ma zresztą charakter pozorny i bezrefleksyjny, przez co *de facto* „nie likwiduje (...) antynomii »naszego« i »nie naszego« świata” (NNN, s. 7). Ta nieprzychylna diagnoza sprawia, że sam pisarz stara się tworzyć relacje prawdziwe, autentyczne i niekomercyjne, w których szlak podróży nie może być znaczonej obiektami godnymi ujrzenia wytyczonymi przez turystyczne foldery ani tchnąc nudą podręcznikowych kart. Takie nastawienie naznaczyło silnym piętnem nie tylko reportaż z Meksyku, lecz także opowieść o Grecji, na spotkanie z którą podróżnik – niejako z przekory – szedł w nastroju „psychicznego rozluźnienia”, nie planując zwiedzania ani jako pielgrzymki, ani jako hołdu.

Wszystkie wyprawy Szczepańskiego były raczej poszukiwaniem tego, co kulturowo i geograficznie odległe, nie nasze, odmienne. Dość wspomnieć, że na swoją wojenną lekturę wybrał pisarz *Bhagawadgitę*, którą woził w jukach siodła po drogach kampanii wrześniowej<sup>14</sup>. W *Dzienniku* z kolei wspomina, że przez całe dzieciństwo intrygował go album o Chichén Itzá, które – zobaczone na własne oczy – okazało się bardzo zbliżone do wyobrażeń, nawet w kwestii skali<sup>15</sup>. Bardzo znaczące jest też to, że mimo licznych podróży po Europie jedynym utworem, który w całości poświęcił cywilizacji uznawanej za własną, jest właśnie krótki reportaż z Grecji, liczący nie więcej niż czterdzieści stron

<sup>15</sup> M.L. Pratt, op. cit., s. 308.

<sup>14</sup> Zob. J.J. Szczepański, *Maskarada na Oxford Street* [w:] idem, *Przed nieznanym trybunałem*, Warszawa 1982, s. 91.

<sup>15</sup> Idem, *Dziennik, tom piąty: 1981–1989*, Kraków 2017, s. 112.

(w tym fotografii) i zestawiony z tekstem o Meksyku. Podróż do Grecji nie znalazła więc w dorobku autora odrębnego miejsca, które Szczepański przyznał krajom leżącym w Afryce, Ameryce Południowej, Azji, poświęcając im całe książki. Poza krótkimi artykułami pisanymi dla „Tygodnika Powszechnego” Szczepański nie planował raczej książki o Grecji, która ukazała się dopiero osiem lat po powrocie, a jej powstanie spowodowane było wyprawą do Meksyku. Te wszystkie podróżnicze i pisarskie wybory każą przypuszczać, że autora temu *Nasze nie nasze* bardziej fascynowało i pociągało to, co poza Europą, dlatego też tak chętnie wyjeżdżał poza jej granice, szukając (i znajdując) nasze w nie-naszym.

Stosunek Szczepańskiego do Grecji, zwłaszcza zaś do Akropolu, stał się metoni-  
mią jego stosunku do całego dziedzictwa europejskiego, przede wszystkim do klasycy-  
znego antyku, który tchnie banalem szkolnego podręcznika i konwencją z turystycznych  
bedekerów. Zdaniem pisarza to dziedzictwo uporczywie wszczepiane, bezrefleksyjnie  
uznawane za własne, choć to przecież uzurpacja dokonująca się kosztem odcinania  
korzeni wschodniego chrześcijaństwa i tradycji „barbarzyńsko-plebejskich i orientalnych”  
(NNN, s. 32). Nic dziwnego, że nieufny i sceptyczny wobec nader często opiewanego  
przez literaturę, podręczniki szkolne i bedekery dziedzictwa starożytnej Grecji, przed spo-  
tkaniem z kolebką europejskiej cywilizacji, a w szczególności z Akropolem, Szczepański  
daleki był od radosnej euforii:

„A przecież nie ma na świecie drugiego pomnika przeszłości równie spopolitowanego, równie  
obrzydzonego szkolną nudą, równie obciążonego drętwotą sentymentalnych »zobowiązań wobec  
wielkiego dziedzictwa naszej kultury«. Nigdy nie czułem potrzeby ujżenia Akropolu. Już sam dźwięk  
tej nazwy kojarzył mi się zawsze z gruboziarnistym rastrem lichych, podręcznikowych fotografii,  
z zapachem bibliotecznego kurzu, z udręką przymusu. W czasach szkolnych fascynowała mnie roz-  
pasana architektura Indii, obrośnięte dżunglą piramidy Mayów. Wyobrażenia musi mieć szansę przy-  
gody, podniecie poszukiwań, przedsięwziętych z własnej ciekawości, na własne ryzyko. Nam Grecję  
i Rzym podawano jako obowiązkowe składniki kulturalnej diety. Taka dieta przynosi w końcu pozytyw-  
ki, ale pozbycie się jej mdłego smaku przychodzi z trudem i nie zawsze się udaje” (NNN, s. 13–14).

Pełen obaw przed pierwszym ujżeniem Akropolu był też Zbigniew Herbert, pisarz  
należący do tego samego pokolenia, co Szczepański, choć jego podróżnicze *credo*  
z pewnością brzmiałoby inaczej niż *credo* autora reportażu *Nasze nie nasze*. Świadczą  
o tym trzy tomy autorstwa Herberta: *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962) – plon z podróży  
do Francji i Włoch, *Martwa natura z wędzidłem* (1993) – eseje powstałe po powrocie  
z Holandii, oraz wydany już po śmierci autora, ale przez niego przygotowany do druku  
*Labirynt nad morzem* (2003) – opowieść o starożytnej Grecji, jej zabytkach, kulturze  
i historii. Dla Herberta zanurzenie w klasycznym dziedzictwie było jednym z filarów twórczo-  
ści, to właśnie ono wytyczyło autorowi *Pana Cogito* horyzont tego, co nasze. Dlatego  
w wierszu *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*, będącym pochwałą cudów natury i arcy-  
dzieł sztuki, które duchowo i kulturowo wzbogacają podróżującego, o Wielkim Kanionie  
Kolorado, a więc „nie naszym”, pisał, że jest jak „sto tysięcy katedr zwróconych głową

w dół”<sup>16</sup>. Poprzez porównanie do katedry piękny, ale tak obco wyglądający kanion zostaje oswojony, „nie nasze” staje się zrozumiałe, poddające się transferowi w krąg pojęć dobrze znanych i mocno zakotwiczonych w świadomości Europejczyka – dziedzica starożytnej Grecji. Szczepański nie szukał takiego oswojenia, bo to właśnie piramidy Majów, kamienne pomniki z grot indyjskiej Elephanty czy indiańskie maski oglądane w muzeum La Plata budziły w nim największą ciekawość, a ich obcość okazywała się zrozumiała i fascynująca jednocześnie.

Na spotkanie z Akropolem Szczepański i Herbert wyruszyli więc z dwóch biegunowo przeciwstawnych pozycji. Pierwszy wspinał się na święte wzgórze pełen wątpliwości, a nawet niechęci, bo nigdy nie umieścił „spopolitowanego pomnika przeszłości” w swoim rozpisany na użytek prywatny repertuarze obiektów świętych. Dla Herberta zaś starożytna Grecja i Akropol jeszcze przed pierwszym ujrzeniem należały do sfery *sacrum*, a obawy przed spotkaniem wynikały nie tyle z przekory i sceptycyzmu, jakie żywi się wobec towaru przereklamowanego, ile z obaw, że nie spełni on wygórowanych oczekiwań. Dlatego esej *Akropol* Herbert zaczyna słowami:

„Nie ma na świecie budowli, która tak trwale okupowała moją wyobraźnię (...). Znałem nieźle topografię, wymiary i kontur głównych świątyń, ale cały ich zespół położony był nieodmiennie na płaszczyźnie, miał barwę gipsu, nie oddychał światłem, a niebo nad nim było z papieru.

Nie potrafiłem wymusić żadnego krzewu i przyczepić go do góry, która – tego się obawiałem najbardziej – okaże się nędznym pagórkem (...).

Kiedy jechałem tam, rósł we mnie strach, że konfrontacja zniszczy to, co przez wiele lat budowały cierpliwe domysły. I czy będę miał odwagę przyznać się (choćby przed samym sobą), jeśli święte wzgórze i ocalałe na nim resztki świątyń nie przemówią do mnie (...)? Czy wezmę udział w trwającym od wieków sprzysiężeniu zachwytu, które polega – wiemy to dobrze – nie tyle na wciąż odnawiającym się wzruszeniu, ile na sile wmówienia, na repetycji wiary”<sup>17</sup>.

Mimo tak diametralnie różnych punktów wyjścia obaj pisarze, przepełnieni najszczerzym zachwytem, spotykają się na świętym wzgórzu, które dla jednego i drugiego staje się miejscem epifanii, choć doświadczają jej w odmienny sposób. Szczepański, bardziej zracjonalizowany i pomny swych obaw przed podróżą do korzeni, napisze jednak: „Nie kłamią szkolne podręczniki. Wokół akropolskiego wzgórza skrytykował się niepowtarzalny cud harmonii” (NNN, s. 24). W *Dzienniku* zaś na gorąco zanotuje, że

„Akropol – (...), zwycięski w swojej ruinie, spokojny i pogodny – ma się tak do uczonej nudy podręczników, jak miłość do grafomańskiego wiersza o miłości. Nie mogłem się oderwać od tego miejsca. Jakbym wreszcie dojrzał do dawno wyznaczonego celu”<sup>18</sup>.

Ostatecznie więc autor, nie bez zaskoczenia, nawiązuje z Akropolem osobisty kontakt, przekracza stereotyp, doznawszy poczucia doskonałej pełni, proporcji i równowagi. Również spotkanie Herberta z Akropolem przebiega pod znakiem niemej zachwyty, który ma w sobie coś z miłosnego spełnienia, do którego dążył podróżnik, pisząc o pasji

<sup>16</sup> Z. Herbert, *Raport z obłąkanego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, s. 20.

<sup>17</sup> Idem, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 95.

<sup>18</sup> J.J. Szczepański, *Dziennik, tom czwarty: 1973–1980*, Kraków 2015, s. 141.

„pchającej do zbliżenia fizycznego”, o pragnieniu, aby „położyć ręce, zjednoczyć się cielesnie”<sup>19</sup>. To olśnienie tak intensywne, że trudno je wypowiedzieć, bardzo osobiste i zmysłowe, Akropol jest „cudem rzeczywistym”, który „nie wodził zmysłów na pokuszenie, nie obiecywał, że będzie czymś więcej niż jest. Spełniał się cały, był równy samemu sobie”<sup>20</sup>. Jednocześnie Herbert – podobnie jak Szczepański – ma świadomość tego, że starożytna Grecja, będąca świadectwem barbarzyństwa historii – najazdów, bitew, oblężeń, rabunków i profanacji, dziś jest w znacznej mierze dziełem rekonstrukcji, dlatego nie da się obcować z Akropolem tylko jako obiektem estetycznej kontemplacji. Ta iluzoryczność prowadzi Herberta do rozróżnienia na Akropol dzienny, analitycznie opisany w podręcznikach szkolnych i przewodnikach turystycznych, oraz na Akropol nocny, „zapalony na niebie, oddający się spojrzeniu jako całość”, który w mroku przestawał być zespołem architektury, a stawał się rzeźbą:

„Akropol, jaki miałem przed oczami, sprowadzony do szkieletu, odarty z ciała, był dla mnie zarówno dziełem woli, ładu, jak i chaosu, artystów i historii, Periklesa i Morosinięgo, Iktinosa i grabieżców. I dotykając wzrokiem jego ran i okaleczeń, doznawałem uczucia, w którym podziw mieszał się z litością.

Jeśli czerpałem osobliwe uczucie szczęścia zagrożonych, to wyłytało ono chyba z uświadomienia sobie tego niezwykłego faktu, że »udało mi się jeszcze zdążyć«, zanim on i ja podzielimy los wszystkich tworów ludzkich na ciemnym przylądku czasu, przed niewiadomą przyszłością”<sup>21</sup>.

Jednak nie tylko zachwyt i poczucie spełnienia doświadczane w kontakcie z cywilizacją antycznej Grecji łączą Szczepańskiego i Herberta. Jeden i drugi wypowiada też potrzebę samotnej kontemplacji i gotowość do podjęcia wysiłku refleksji sięgającej głębiej niż powierzchowne opisy z przewodników turystycznych i podręczników szkolnych. Obaj szukają samotności i spokoju, „bez natrętnych wycieczek”, o czym marzył Herbert upojony pięknem sarkofagu z Hagii Triady, arcydzieła, które stało się dla niego źródłem olśnienia<sup>22</sup>. Z kolei nieprzychylność Szczepańskiego wobec kształtu, jaki przybiera współczesna turystyka, oraz brak bałwochwalczego stosunku do spopolitowanych pomników przeszłości, folderów, bedekerów, podręczników, które wyznaczają szlaki turystycznych wycieczek, właśnie w tomie *Nasze nie nasze* rysuje się najjaskrawiej. Znajduje to swoje odbicie również w języku. Niemal cały grecki reportaż napisany jest w trzeciej osobie liczby pojedynczej lub mnogiej: uwagi przewodnika budzą w słuchaczach (a nie w Szczepańskim) uczucie zakłopotania, zwiedzający drepczą w długiej kolejce (a nie „ja/my drepczemy”), wreszcie „wyobraźnia urzędników bankowych, emerytowanych nauczycielek i buchalterów trafiła na żyłą prawdy” i to oni (nie „ja”) są wzruszeni, gdy „ożywa treść folderów, a legenda nagłym skokiem przenosi się w rzeczywistość”. Sam pisarz jest wolny od tych płytkich zachwytów, sytuując się poza kręgiem trywialnych turystycznych uciech, uporczywie poszukuje autentyczności. Ostatni fragment greckiego reportażu zdaje się

<sup>19</sup> Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, op. cit., s. 129.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 18.

też owocnym zwieńczeniem tych poszukiwań. Gdy wieczorem bataliony turystów udają się wreszcie do hoteli, można wymknąć się ukradkiem i odrzucając „cennik uznanych wartości”, zbliżyć się do obrazu prawdziwego, do sedna greckiej rzeczywistości. W ciszy pogrążonego w nocnym śnie miasta Rodos udaje się odnaleźć na tyle dużo „prawdy” i „autentyczności”, by obraz ten godny był narracji pierwszoosobowej, akcentującej udział „ja” w przedstawionej na kartach reportażu rzeczywistości: „Przystańmy przed oknem, zawleczonym drgającą, sinawą łuną”, „ruszamy dalej”, „wchodzimy na kamienny mostek”, „trafiamy w ciemną niszę bastionu”. Wreszcie po powrocie na statek „zapytają nas, czy oglądaliśmy widowisko *son et lumière* w Pałacu Wielkich Mistrzów. Podobno całkiem udatnie oddawało nastrój grozy tureckiego oblężenia” (NNN, s. 59).

Nieufność wobec widowisk organizowanych na użytek turystów, niechęć do pasywnego, niepowiązanego z głęboką refleksją konsumowania widoków na kartach reportażu z Grecji i Meksyku daje się zauważyć jeszcze pod inną postacią. Jak sądzę, jej wyraźnym przejawem i konsekwencją jest wspomniany na wstępie brak własnych, autorskich fotografii Szczepańskiego w omawianym tomie. Analizując rolę fotografii w *Czarnym i białym*, Kinga Siewior trafnie zauważa, że w *Do rajy i z powrotem*<sup>23</sup> reporter-turysta pozwala sobie na gest napastliwego fotografowania. Towarzyszy temu jednocześnie akt skruchy wobec władczego i hierarchizującego spojrzenia, jakiego się dopuścił<sup>24</sup>. Jednocześnie wyciągnięta stąd nauka sprawia, że „w kolejnej swojej podróży Szczepański stara się unikać (...) kradzieży wizerunku i uwrażliwia się na kontekst »poza-fotograficzny«”<sup>25</sup>. Oznacza to nie tylko niechęć do odgradzania się od świata obiektywem<sup>26</sup>, lecz także utworzenie własnej strategii fotografowania, które musi być poprzedzone refleksją. I jak podkreśla Siewior, w *Czarnym i białym* – kolejnym chronologicznie reportażu po *Do rajy i z powrotem* – taka decyzja ma już wyraźne konsekwencje w postaci radykalnego odcięcia się od bezzwrotnego, snobistycznego turystyki, co powiązane jest z jego surową krytyką.

W jeszcze późniejszym reportażu z Grecji wzmianka o tym, że pisarz wyruszył w podróż z aparatem fotograficznym, pojawia się zaledwie raz (NNN, s. 20); w reportażu z Meksyku nie ma mowy o uwiecznianiu czegokolwiek, choć samo tematyzowanie procesu fotografowania na kartach książek podróżniczych nie było przecież pisarzowi obce. Szczepański opatrzył więc *Nasze nie nasze* fotografiami opisywanych miejsc, jednak on sam nie jest autorem ani jednej z nich, i nie wydaje się to dziełem przypadku. W żadnym innym tekście z podróży nie pojawia się tak wielka mnogość krytycznych uwag wobec fotografowania i filmowania: „ludzie (...) przystawali tylko od niechcenia, żeby strzelić kolejne, obowiązkowe zdjęcie” (NNN, s. 47); „Przybysze z Detroit, Monachium, Birmingham czy Sztokholmu (...) podnieceni nawołują się od tawerny do tawerny,

<sup>23</sup> Czyli w pierwszym reportażu pisarza, nie licząc *Zatoki Białych Niedźwiedzi*.

<sup>24</sup> K. Siewior, *Odkrywczy i turyści na afrykańskim szlaku*, Kraków 2012, s. 146–147.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 147.

<sup>26</sup> Jak pisała Susan Sontag: „Większość turystów odczuwa przymus odgradzenia się aparatem fotograficznym od czegoś, co jest godne uwagi, a co napotyka na swej drodze. Niepewni, jak się zachować, robią zdjęcia” (eadem, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 14).

strzelają kamerami na lewo i prawo” (NNN, s. 52); „Trzaskanie kamer i terkot aparatów filmowych brzmią jak odgłosy, wydawane przez świerszcze” (NNN, s. 18), w *Argonautach* zaś „Amerykanie otworzyli huraganowy ogień fleszów”<sup>27</sup>. Szczepański pokazuje współczesnych turystów jako mrowiący się, bezrefleksyjny tłum, dla którego zamykanie obrazów w kadrze jest nie tyle dowodem istnienia piękna świątyni ateńskiej Nike czy portyku Erechtejonu, ile świadectwem „obecności na miejscu” (NNN, s. 18). W *Argonautach* nie bez ironii autor pisze:

„Ktoś tu kiedyś mieszkał, czyjeś głosy rozbrzmiewały na dziedzińcach i wśród dziwacznych kolumn portyków, coś jedzono, coś pito, korzono się przed kimś lub przed czymś – oh, how very interesting! – wszystko to jednak było nieprawdziwe i nie bardzo poważne, jak ów olbrzym z głową byka. Prawdziwe będą tylko zdjęcia, wykonane na czulej kodakowskiej taśmie”<sup>28</sup>.

Tym samym pisarz określa współczesnych mu turystów jako łowców obrazów, którzy polując na piękne widoki, unikają zarazem bezpośredniego spotkania ze światem i odgradzają się od niego. Ich podróżowanie nie jest wsparte refleksją, która – co pokazywałam wcześniej – stanowi w ocenie pisarza warunek konieczny, by wybijać okna w murze obcości. Obowiązkowe, niepoddane namysłowi, mechaniczne „strzelanie zdjęć” sprawia, że obcowanie ze światem ma charakter fragmentaryczny, ograniczony do perspektywy obiektywu.

W latach, w których pisarz podróżował do Grecji i Meksyku, w jego tekstach o nachyleniu autobiograficznym coraz wyraźniej odczuwalne jest zmęczenie globalizującym się światem. W roku 1978 (a więc pomiędzy opisanymi w *Nasze nie nasze podróże*) Szczepański zanotował w *Dzienniku*:

„Dostownie czuję, jak ten rozmnożony ponad wszelką miarę, sprymityzowany, agresywny świat podpytywa coraz bliżej. I nie ma się co łudzić: ogarnie nas niedługo, zaleje wrzaskiem tranzystorów, zasypie papierami, zatruje. Nawet teraz, kiedy patrzę przez okno na białą, puszystą gęstwinę zamartłą w ciszy, na tle mgły, nie znajduję w tym widoku dawnego spokoju. Smutek ostatniej chwili przeszłości, która odchodzi”<sup>29</sup>.

Jak sądzę, nie tylko chęć oglądania kultur „prymitywnych”, nieskażonych trującym oddechem cywilizacji, dyktowała Szczepańskiemu takie surowe, nieprzychylnie spojrzenie na przemysł turystyczny jako jeden z wytworów komercjalizującego się świata i kultury. Turystyczne dążenie do odnajdywania autentyczności – zwłaszcza w krajach, które wcześniej padły ofiarą kolonialnego zniewolenia – może być podszyte uprzedmiotowieniem Innego poprzez przykrajanie go na miarę własnych oczekiwań i wyobrażeń. Jednak jak pokazuje Anna Wiczorkiewicz, niekoniecznie takie muszą być motywacje turysty. Badaczka, odwołując się do rozróżnień zaproponowanych przez Erica Cohena, omawia różne tryby doświadczania podróży<sup>30</sup>. Jest wśród nich tryb rekreacji, w którym podróż jawi się jako „święto niepracowania”, a turysta nie szuka „głębi doznań”. Na przeciwnym

<sup>27</sup> J.J. Szczepański, *Argonauta*, s. 110.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>29</sup> *Ibidem*, *Dziennik*, tom czwarty, s. 448.

<sup>30</sup> A. Wiczorkiewicz, *op. cit.*, s. 80–83.



biegunie znajduje się tryb egzystencjalny, w którym podróżnik poza obszarem własnej kultury poszukuje nowego centrum. Pomiędzy tymi dwoma trybami Cohen wyróżnia jeszcze inne możliwości podróżowania, wśród których jedna wydaje się szczególnie bliska Szczepańskiemu. Mowa o trybie doświadczania, w którym „zestetyzowane turystyczne doznanie może być silne; nie zmieni ono jednak kierunku biografii, nie wskaże turyście źródła znaczeń, które odnowią jego życie”<sup>31</sup>. O ile jednak w trybie rekreacyjnym kwestia autentyczności oglądanych obiektów i towarzyszącego temu procesowi przeżycia nie odgrywa większej roli, o tyle w trybie doświadczania „prawdziwość” własnych doznań oraz „prawdziwość” oglądanego świata to kwestie zasadnicze.

Jak każda klasyfikacja, również ta ma charakter umowny, a pomiędzy wyraźnie wytyczonymi podziałami rozciąga się mnogość pośrednich eklektycznych form. Zdaje się więc, że Szczepański – zwłaszcza w czasie zorganizowanej wycieczki (sic!) do Grecji – był turystą, który pragnąłby podróżować w trybie doświadczania (lub nawet egzystencjalnym), ale na skutek rozmaitych okoliczności został włączony w ramy turystyki rekreacyjnej, będącej w jego odczuciu najpodlejszą i najniższą formą obcowania z Innym. Budzi to w pisarzu oczywiście sprzeciw oraz wywołuje niechęć do współtowarzyszy podróży. W oferowanym przez „wyspecjalizowane przedsiębiorstwo” skomercjalizowanym świecie mimo wszystko poszukiwał on autentyczności i samotności z dala od natarczywego akompaniamentu turystycznej wrzawy. Jednak – i słusznie może to zabrzmieć jak zarzut postawiony Szczepańskiemu – on sam nie uwzględnił różnych trybów podróżowania i różnorodności niejednorodnych horyzontów oczekiwań, motywacji i potrzeb turystów. Tym samym arbitralnie uznał, że sposoby podróżowania inne od tego, który on sam uznał za wartościowy, nie mają racji bytu i jako gorsze zasługują, jeśli nie na potępienie, to choć na dużą dozę zjadliwej ironii.

Na obronę pisarza trzeba jednak dodać, że opisane na kartach omawianego tomu podróże do dwóch odległych w czasie i przestrzeni miejsc odbywały się pod znakiem poszukiwania tego, co *nasze i nie nasze*, wspólne, uniwersalne i obce jednocześnie, a więc możliwe do zrozumienia w odległym Meksyku i rodzące poczucie niepewności w samej kolebce europejskiej cywilizacji. Nie ma w tym może egzaltowanej chęci doznań głębokich, ale jest czysta potrzeba takiego spotkania z Innym (człowiekiem, miejscem), który/które nie jest obiektem masowej, pasywnej poznawczo turystyki, traktującej przedmiotowo wszystko to, co napotyka na drodze. W cytowanym wcześniej artykule *Smutek etnografa* Szczepański (już nie w porządku literackim, lecz antropologicznym) poruszał zresztą problem swoistej depersonalizacji przedmiotu badań, czyniącego z Innego obiekt o takim samym statusie, jaki ma na przykład roślina dla botanika: „Ale sama postawa badawcza, same metody i cele określające stosunki etnografa z »dzikimi« stwarzają dystans, czyniący z jednostki ludzkiej egzemplarz obserwowanego gatunku”<sup>32</sup>. Podobny dystans wytwarza bezmyślne „strzelanie obowiązkowych zdjęć”, a oddzieleni od świata

<sup>31</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>32</sup> J.J. Szczepański, *Smutek etnografa*, s. 3.

i Innego na długość obiektywu turyści (ci, którzy podróże odbywają w trybie rekreacyjnym) nie potrafią czy nie chcą podejmować intelektualnego trudu zrozumienia. Powierzchności spojrzenia turystycznego przeciwstawia więc pisarz własne spojrzenie interpretujące, któremu towarzyszy próba zrozumienia, nieograniczającego się jedynie do horyzontu wizualności. Podsumowujący podróżnicze doświadczenia Szczepańskiego tom *Nasze nie nasze* jest więc zapisem uporczywego, nieustannego i empatycznego poddawania Innego uważnemu namysłowi – jego życia, historii, podmiotowości, religii, mitów i codziennej egzystencji. Konieczność ciągłego podejmowania takiego wysiłku właśnie w tej książce jest wypowiedziana najgłośniejsze.

### **Summary**

#### **Overcoming the Other in Oneself: Jan Józef Szczepański's *Nasze nie nasze***

The article compares two pieces of literary reportage included in Jan Józef Szczepański's *Nasze nie nasze* (about Greece, 1975, and Mexico, 1981). In Greece, Szczepański discovers a number of places perceived as alien. In turn, from his description of the expedition to Mexico, and of the encounters with several native tribes (such as religion, beliefs, or rituals), we can learn about an unknown face of Mesoamerica. The comparison of the cultures of Greece and Mexico shows that the categories of „familiar” and „unfamiliar” are interchangeable.

**Keywords:** familiar, unfamiliar, Mexico, Greece, travel reportage, tourism, travel photography, Aztecs, the Maya people, conquest

**Słowa kluczowe:** swoje, obce, Meksyk, Grecja, reportaż podróżniczy, turystyka, fotografia podróżnicza, Aztekowie, Majowie, konkwista

## Nabila Shabana dialog z kulturą sprawną

Kulturowe studia nad niepełnosprawnością są wciąż stosunkowo młodą dziedziną badań, nie tylko w Polsce, lecz także w wielu innych krajach Europy kontynentalnej. Dziedzina ta zasługuje jednak na szczególną uwagę ze względu na potencjał krytyczny, który pozwala przyrzeć się głównemu nurtowi sprawnej (i w dużej mierze ableistycznej) kultury z całkowicie nowej perspektywy. Warto zauważyć, że współczesne studia nad niepełnosprawnością mają charakter interseksjonalny i interdyscyplinarny. Czerpią wiele inspiracji ze studiów: krytycznych, genderowych, mniejszościowych czy choćby postkolonialnych. Uczestnicząc w przywracaniu osobom niepełnosprawnym podmiotowości społecznej, politycznej i kulturowej, są jednocześnie blisko związane z ich kulturą i aktywizmem. Jednym z kluczowych sposobów tego upodmiotowienia jest swoista strategia podważania tradycyjnych, ableistycznych narracji kulturowych, co można by w postkolonialnym duchu Rushdiego nazwać „odpisywaniem centrum”<sup>1</sup>. Chodzi zatem o zmianę perspektywy i krytyczne przyjrzenie się współczesnej kulturze i rzeczywistości społecznej z punktu widzenia tych grup społecznych, które znajdują się na jej peryferiach – o tworzenie alternatywnych narracji wobec tych, które uprzywilejowują perspektywę białą, męską, heteroseksualną, a przede wszystkim sprawną. Jak pisze Dariusz Skórczewski:

„studia postkolonialne są kluczowe dla wybicia się zdekolonizowanej społeczności na »własną narrację«, dla samodzielnego, podmiotowego zaistnienia danej populacji na forum »globalnej wioski«”<sup>2</sup>.

Dokładnie to samo można by powiedzieć o studiach nad niepełnosprawnością, które podobnie jak postkolonializm, są

„dyskursem opozycyjnym wobec dyskursu kolonialnego [ableistycznego], prowadzonym przez skolonizowanego [niepełnosprawnego] Innego przeciwko kulturowej hegemonii nowoczesnego [neoliberalnego] Zachodu z jego imperialnymi (...) strukturami postaw i wiedzy”<sup>3</sup>.

Kulturowe studia nad niepełnosprawnością stawiają przed sobą między innymi zadanie rozprawienia się z kulturą, która postrzega niepełnosprawność przede wszystkim jako defekt wymagający naprawy, czyli hołduje tak zwanemu medycznemu modelowi niepełnosprawności. Nawiązując do często wykorzystywanej w studiach feministycznych

---

<sup>1</sup> Fraza pochodzi z artykułu Salmana Rushdiego *The Empire Writes Back with a Vengeance*, opublikowanego w „The Times” 3 lipca 1982 roku. Nie jestem pierwszą osobą, która wykorzystuje ten termin w odniesieniu do kultury osób niepełnosprawnych. Jako jeden z wczesnych przykładów można przywołać film dokumentalny dwójga amerykańskich badaczy, Davida Mitchella i Sharon Snyder, zatytułowany *Vital Signs: Crip Culture Talks Back* (1995).

<sup>2</sup> D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu: o niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2 (109/110), s. 53.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 48.

terminologii, a w szczególności do terminu *herstory* (oznaczającego historię napisaną z perspektywy feministycznej), mam zatem na myśli stworzenie własnej, rzetelnej *disstory* (historii napisanej z perspektywy niepełnosprawności).

Jednym z ważnych sposobów podważania głęboko zakorzonego w kulturze i społeczeństwie „sprawnościocentryzmu” (ang. *abilitycentrism*) jest twórczość artystów niepełnosprawnych, która wpisuje się w nurt tak zwanej kultury kalectwa (ang. *crip culture*). Pojęcie to doskonale wyjaśnia Robert McRuer. Zauważa on, że u podstaw wspomnianej koncepcji leży zawłaszczenie słowa, które w języku angielskim „zawsze będzie się kojarzyć boleśnie z historią napiętnowania i pogardy”, oraz przypisanie temu terminowi bardziej pozytywnych skojarzeń istniejących równolegle do jego negatywnego wydźwięku<sup>4</sup>. Chodzi zatem o strategię praktykowaną już dużo wcześniej przez przedstawicieli innych grup defaworyzowanych<sup>5</sup>. To właśnie współistnienie dwóch skrajnie przeciwnych znaczeń słowa *crip* sprawia, że nabiera ono iście subwersywnego wydźwięku. Termin podlega częściowej depatologizacji, podobnie jak sama niepełnosprawność, która jest afirmowana jako forma ludzkiej różnorodności oraz źródło artystycznej kreatywności. Słowo *kaleka/crip* jest „wyznacznikiem nowego wzorca niepełnosprawności ujawnionej i dumnej”; wiąże się z postawą ekstrawagancką i wyzywającą<sup>6</sup>. W tym miejscu warto również przytoczyć słowa Caitlin Wood, redaktorki zbioru esejów dotyczących kultury kalectwa, opublikowanych pod wymownym tytułem *Criptiques*:

„*Crip* to moje ulubione czteroliterowe słowo. Zwięzłe i dosadne, dla niektórych wulgarnie. *Crip* potrafi mocno uderzyć. *Crip* nie przeprasza za to, czym jest. Jest zuchwały, niekonformistyczny. *Crip* czerpie przyjemność z własnej bezczelności. Zupełnie nie obchodzą go zasady przyzwoitości podtrzymujące *status quo*. (...) *Crip* występuje przeciwko asymilacji i jest dumny ze swojej inności. *Crip* jest szczerzy do bólu i nie znosi bzdur. *Crip* to moja kultura. *Crip* jest tam, gdzie sama chcę być”<sup>7</sup>.

Omawiane zawłaszczenie nacechowanego pejoratywnie słowa stanowi zatem jednocześnie wyrazistą strategię polityczną. Jak stwierdza Farah Godrej:

„[...]język nie jest jednak ostatecznym celem zawłaszczenia – zawłaszczenie językowe zazwyczaj służy jako narzędzie, które ma pozbawić dominującą grupę władzy pozwalającej jej kontrolować to, jak postrzegamy samych siebie oraz jak postrzegają nas inni”<sup>8</sup>.

W związku z powyższym w moim artykule przyjrę się zagadnieniu interkulturowości w kontekście dialogu, który kultura kalectwa nawiązuje z głównym nurtem kultury sprawnej, w sposób prześmiewczy obnażając różne stereotypy leżące u podstaw konwencjonalnych sposobów postrzegania osób niepełnosprawnych, a jednocześnie prowadząc do bliższego poznania niepełnosprawnego Innego. Jak zauważają współcześni badacze z kręgu

<sup>4</sup> R. McRuer, *Crip/Kaleczenie*, tłum. D. Ferens, „InterAlia” 2006, nr 11B, s. 2.

<sup>5</sup> Jako przykład tej strategii można wspomnieć choćby angielskie słowa *nigga* (w kontekście rasowym) lub *queer* (w kontekście genderowym), które uległy podobnemu zawłaszczeniu.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> C. Wood, *Introduction – Criptiques: A Daring Space* [w:] *Criptiques*, pod red. eadem, San Bernardino, CA 2014.

<sup>8</sup> F. Godrej, *Spaces for Counter-Narratives: The Phenomenology of Reclamation*, „Frontiers: A Journal of Women Studies” 2011, nr 32 (3), s. 111.

kulturowych studiów nad niepełnosprawnością, w kulturze sprawnej nie brak przedstawień niepełnosprawności. Problem leży jednak w tym, że przedstawienia te najczęściej nie przystają do doświadczeń życiowych osób niepełnosprawnych. Jak zauważają David Mitchell i Sharon Snyder, niepełnosprawność w wielu kanonicznych tekstach kultury, pisanych przeważnie z perspektywy osób sprawnych, zostaje bowiem sprowadzona głównie do funkcji „narracyjnej protezy”. Amerykańscy badacze dowodzą, że duża część kanonu literackiego albo w ogóle nie przedstawia prawdziwych doświadczeń osób z niepełnosprawnościami, albo wykorzystuje niepełnosprawność jako cechę charakterystyczną przypisywaną pewnym stereotypowym postaciom lub jako „oportunistyczne narzędzie metaforyczne”<sup>9</sup>. Celem mojego artykułu jest zatem analiza tego, w jaki sposób przeciwstawianie tekstom podpierającym się narracyjnymi protezami pewnych alternatywnych narracji służy upodmiotowieniu osób niepełnosprawnych.

Podstawową strategię, która pojawia się w narracjach prowadzonych przez przedstawicieli kultury kalectwa, stanowi wspomniane już odpisywanie sprawnemu centrum. Jest to forma interkulturowego dialogu z kanonicznymi narracjami kultury sprawnej, który często polega na przepisaniu tych tekstów z niepełnosprawnej perspektywy. Jednym z artystów, którego twórczość od lat doskonale wpisuje się w tak rozumianą koncepcję kultury kalectwa, jest Brytyczyk pochodzenia jordańskiego Nabil Shaban, znany przede wszystkim jako współzałożyciel Graeae Theatre Company – pierwszego światowej sławy, brytyjskiego teatru osób niepełnosprawnych, który powstał w 1980 roku. Publiczność kinowa może kojarzyć tego artystę z takich ról, jak postać kosmity Sila w odcinkach serialu *Doctor Who* z lat osiemdziesiątych czy też Marsjanina w filmie Dereka Jarmana *Wittgenstein* (1993). Role te w szczególny sposób podkreślały cielesną inność Shabana, wynikającą z wrodzonej łamliwości kości. Polskich odbiorców może zaciekać również to, że w 1987 roku Shaban wystąpił w teatrze telewizji BBC – w adaptacji książki Cezar Ryszarda Kapuścińskiego w reżyserii Michaela Hastingsa i Jonathana Millera.

Warto także zwrócić uwagę na dorobek pisarski brytyjsko-jordańskiego artysty, który często krytycznie przygląda się pewnym kanonicznym narracjom kulturowym z perspektywy osoby niepełnosprawnej. Jego postnarracje są narzędziami upodmiotawiającymi osoby niepełnosprawne i kształtującymi ich kolektywną tożsamość. Jak podaje Nira Yuval-Davis, „[t]ożsamości są narracjami, historiami, które ludzie opowiadają samym sobie i innym, aby pokazać, kim są (a kim nie są)”<sup>10</sup>. W dalszej części wywodu Yuval-Davis pisze:

„Choć narracje tożsamości mogą być odtwarzane przez kolejne pokolenia, tego rodzaju proces zawsze odbywa się selektywnie. Narracje te mogą odnosić się do przeszłości, do mitu początków; mogą starać się wyjaśnić teraźniejszość oraz, co prawdopodobnie najważniejsze, mogą funkcjonować jako projekcja przyszłości”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> D.T. Mitchell, S.L. Snyder, *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor 2000, s. 47.

<sup>10</sup> N. Yuval-Davis, *Belonging and the Politics of Belonging*, „Patterns of Prejudice” 2006, nr 40 (3), s. 202.

<sup>11</sup> Ibidem.

Zarówno wtedy, gdy Shaban zajmuje się swoją przeszłością, jak i kiedy eksploruje znane narracje historyczne czy też historie zaczerpnięte z popkultury, kontestuje konwencjonalne interpretacje i przedstawienia niepełnosprawności, co stanowi wkład własny artysty w zmianę społecznego podejścia do ludzkiej różnorodności. W tym właśnie celu Shaban często wyraża dumę z bycia osobą niepełnosprawną. W polemice skierowanej przeciwko „genetycznym czystkom”, którą napisał w 2000 roku na zlecenie BBC do programu *Heaven and Earth Show*, wymienia długą listę słynnych osób niepełnosprawnych: „My, tak zwani ludzie niepełnosprawni, ludzie z defektami, daliśmy Wam Beethovena, Toulouse’a le Treca [sic!], Byrona, Waltera Scotta, Steviego Wondera, Virginie Woolf, Woody’ego Guthriego, Juliusza Cezara, Atyllę, Ivara Bez Kości, Nelsona, (...) Roosevelta, Johna Fitzgeralda Kennedy’ego, Stephena Hawkinga”<sup>12</sup>. W ten sposób Shaban tworzy panteon „szlachetnych przodków” osób niepełnosprawnych. Postacią historyczną, która chyba najbardziej zafascynowała artystę, był wódz Wikingów Ivar Bez Kości. Jak tłumaczy sam Shaban:

„W 1988 roku spotkałem badacza zajmującego się moim schorzeniem – wrodzoną łamliwością kości, którego bardzo fascynowała historia. Powiedział mi, że zna co najmniej dwie postaci historyczne, które miały tę chorobę. Jedną z nich był Toulouse Lautrec, o którym już wówczas wiedziałem; drugą natomiast był duński władca Wikingów, którego nazywano Iwarem Bez Kości. To rozbudziło moją wyobraźnię i pomyślałam »TAK, to rola w sam raz dla mnie« i zaczęłam badać niesamowitą legendę Ivara”<sup>13</sup>.

W efekcie powstał odcinek telewizyjnego serialu dokumentalnego *Secret History* zatytułowany *The Strangest of Vikings (Najdziwniejszy z Wikingów, 2003)*, w którym Shaban stara się dowieść, że Ivar zyskał swój przydomek, gdyż miał tę samą przypadłość co on sam. W kolejnych latach artysta wydał również trylogię scenariuszy filmowych *Saga of Ivarr the Boneless*.

Chęć opowiedzenia na nowo historii osób niepełnosprawnych i uratowania tych narracji przed zapomnieniem przyświecała Shabanowi, kiedy pisał sztukę *Pierwsi w kolejce (The First to Go, 2007)*. Akcja dramatu rozgrywa się zarówno w czasach współczesnych, w kontekście dyskusji nad eutanazją, jak i w nazistowskich Niemczech, w czasie wprowadzania w życie Akcji T4, czyli programu eksterminacji pacjentów szpitali psychiatrycznych. Sztuka przedstawia między innymi postać pułkownika Clausa Schenka von Stauffenberga, który zorganizował i przeprowadził nieudany zamach na Hitlera w kwaterze głównej Wehrmachtu w Wilczym Szańcu w 1944 roku. Niewiele osób pamięta bowiem, że von Stauffenberg był osobą z nabytą niepełnosprawnością, ponieważ w czasie wojny stracił lewe oko, prawą dłoń i dwa palce u lewej ręki. Utwór skupia się jednak przede wszystkim na zwyczajnych bohaterach, którzy w życiu codziennym starają się na mniejszą skalę aktywnie przeciwstawiać praktykom, które Shaban nazywa „faszyzmem cielesnym” (*body fascism*), definiującym „wartość człowieka na podstawie jego wyglądu fizycznego

<sup>12</sup> N. Shaban, *Body Fascism and Genetic Cleansing (a television polemical script by Nabil Shaban)*, [http://www.geocities.ws/jinghiz/genetic\\_cleansing.html](http://www.geocities.ws/jinghiz/genetic_cleansing.html) [dostęp: 2.11.2017].

<sup>13</sup> Idem, *Author’s Introduction* [w:] idem, *The Saga of Ivarr the Boneless*, Sirius Book Works 2014, e-book.

i atrybutów cielesnych”<sup>14</sup>. Warto w tym miejscu wspomnieć, że pojęcie „faszyzmu cielesnego” nie jest używane wyłącznie przez Shabana i nie ogranicza się do zjawiska niepełnosprawności, ale do różnych odmian ludzkiej różnorodności, które w danym społeczeństwie obarczane są pewnym piętnem. Nie powinno zatem dziwić, że termin ten jest często stosowany choćby w środowisku LGBT<sup>15</sup>.

W momencie, kiedy zamach na Hitlera kończy się fiaskiem, w sztuce Shabana znaczenia zaczyna nabierać oddolna opozycja. Jedną z najważniejszych bohaterek, która nie poddaje się nazistowskiemu reżimowi, jest pielęgniarzka Brunhilda – podobnie jak von Stauffenberg nie mieści się ona w granicach cielesnej „normy” z uwagi na obrażenia odniesione w czasie nalotu bombowego. Kobieta straciła obie dłonie, na twarzy zaś ma liczne blizny. Bohaterka w pełni akceptuje swoją odmienność, która sprawia, że jest w pewnym sensie postacią liminalną, o trudnym do zdefiniowania statusie społecznym. Jest zawieszona między pacjentami szpitala, którymi się opiekuje i których naziści określali jako „bezużytecznych zjadaczy” (*Unnütze Esser*) i „życie niegodne życia” (*Lebensunwertes Leben*), a ludźmi sprawnymi, których wygląd nie odbiega znacząco od tak zwanej normy. Brunhildzie łatwiej jednak odnaleźć się wśród swoich pacjentów niż wśród sprawnych współpracowników. Po pewnym czasie zakochuje się nawet w jednym z pacjentów, Zygfrydzie<sup>16</sup>. Mężczyzna ma wrodzoną łamliwość kości i dlatego ma zostać zamordowany. Pomiędzy Brunhildą i Zygfrydem dochodzi do zbliżenia, wskutek czego kilka miesięcy po śmierci mężczyzny na świat przychodzi dziecko. Bohaterka z dumą oświadcza, że jej córka „jest niepełnosprawna. Tak samo jak Zygfryd”<sup>17</sup>. W recenzji sztuki Jez Strickley napisał o bohaterach: „Ich rosnąca więź stanowi zapewne największą broń przeciwko ideologii, która pragnie pozbyć się wszelkich oznak niepełnosprawności”<sup>18</sup>, podkreślając w ten sposób subwersywny potencjał inności. Owa inność, jeżeli tylko zostanie zaakceptowana jako część ludzkiej różnorodności, a nie pozostanie czynnikiem budzącym strach i niepewność, może pomóc zweryfikować konstrukty społeczne porządkujące naszą rzeczywistość.

Faszyzm cielesny odgrywa również ważną rolę w scenariuszu filmowym zatytułowanym *Dresiarze i Kaleki* (*Hoodies and the Crips*, 2013), który, podobnie jak sztuka *Pierwsi w kolejce*, został napisany z myślą o niepełnosprawnych aktorach. Scenariusz ten do tej pory jednak nie doczekał się realizacji. Rzecz dzieje się w postapokaliptycznym świecie, nad którym kontrolę przejęli zombie przemienieni z tak zwanych hoodies

---

<sup>14</sup> Idem, *Disability and the Performing Arts* (Nabil Shaban answers to DfEE questions about problems for disabled performers gaining employment), [http://www.geocities.ws/jinghiz/Disabled\\_Performer.html](http://www.geocities.ws/jinghiz/Disabled_Performer.html) [dostęp: 2.11.2017].

<sup>15</sup> Zob. M. Signorile, *Life Outside: The Signorile Report on Gay Men: Sex, Drugs, Muscles, and the Passages of Life*, New York 1997, s. 28.

<sup>16</sup> Imiona pary nawiązują do germańskiego eposu średniowiecznego pt. *Pieśń o Nibelungach*, który stanowił główne źródło inspiracji dla słynnego, czteroczęściowego dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*, w którym również znajdujemy postacie Zygryda i Brunhildy.

<sup>17</sup> N. Shaban, *The First to Go*, Sirius Book Works 2005, ebook.

<sup>18</sup> J. Strickley, recenzja sztuki *The First to Go* Nabila Shabana, „The Ethical Spectacle” 19 września 2007, <http://www.spectacle.org/1007/strickley.html> [dostęp: 2.11.2017].

(brytyjski odpowiednik polskich dresiarzy): odzianych w bluzy z kapturem nastolatków, którzy większość wolnego czasu spędzają, wędrując się w okolicy lokalnych sklepów monopolowych. W świecie, w którym zombie-dresiarze skutecznie eksterminują sprawną populację, jedynym sposobem na przetrwanie jest nabycie pewnego rodzaju widocznej niepełnosprawności. Akcja filmu skupia się na podróży sprawnego protagonisty Harry'ego do świata osób niepełnosprawnych, których społeczność jako jedyna może stawić opór krwiożerczym bestiom. Harry jest dość jednowymiarową postacią, która nie ma głębi psychologicznej – jest zbiorem klisz zaczerpniętych z różnego rodzaju apokaliptycznych filmów. Jego rola polega na przeprowadzeniu widzów od zagrożonego wymarciem świata ludzi sprawnych do świata Kalek (*Crips*)<sup>19</sup>. Uciekając przed żądnymi krwi zombie, bohater znajduje podziemne schronienie zamieszkałe przez doskonale zorganizowaną społeczność osób niepełnosprawnych. Jej członkowie skutecznie odpierają ataki zombie-dresiarzy głównie dlatego, że agresorzy stracili prawie wszystkie oznaki swojego człowieczeństwa i tożsamości, ale nadal żywią takie same jak za życia uprzedzenia do niepełnosprawnych. Sytuację tę doskonale ilustruje podany fragment:

„uciekającemu MĘŻCZYŹNIE do tej pory udawało się uniknąć schwytania, ale trzech DRESIARZY już go dogania. MĘŻCZYŹNA nagle zatrzymuje się na widok samochodu pozostawionego na parkingu na miejscu dla niepełnosprawnych. Chwyta za klamkę, ale drzwi są zamknięte. Podnosi cegłę i tłucze nią szybę w momencie, gdy DRESIARZE wczepiają się w niego swoimi pazurami. MĘŻCZYŹNIE udaje się jednak schwycić niebieską kartę parkingową, którą wcześniej dostrzegł na desce rozdzielczej, natychmiast zaczyna nią wymachiwać i krzyżeć do zakapturzonych potworów:

MĘŻCZYŹNA: Jestem niepełnosprawny. Jestem Kaleką.

Przestraszeni DRESIARZE odsuwają się od niego, prychając niczym wampiry na widok krucyfiksów<sup>20</sup>.

W scenariuszu mamy zatem do czynienia ze strategią, którą można odnaleźć w kulturze osób niepełnosprawnych, a w szczególności w licznych filmach tworzonych obecnie przez artystów związanych ze środowiskiem osób niepełnosprawnych. Jak podają Mitchell i Snyder:

„[o]gólnie rzecz ujmując, filmy te skupiają się głównie na usuwaniu piętna z niepełnosprawnych ciał i przenoszeniu stygmatu społecznego na tych, którzy owym piętnem wciąż naznaczają innych. Innymi słowy, jest to pewna podstawowa forma depatologizacji<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Choć w utworze mamy do czynienia z antagonistycznymi relacjami pomiędzy społecznością osób bez niepełnosprawności oraz społecznością osób niepełnosprawnych przedstawionymi w przerysowany sposób, nie tematyzuje on jednak kulturowego wymiaru tej relacji w rzeczywistości społecznej. W mojej analizie skupiam się przede wszystkim na tym, jak scenariusz Shabana wykorzystuje teksty (sprawnej) kultury popularnej, aby w groteskowy sposób ukazać demonizację i odczłowieczenie nienormatywnej cielesności, które są częstą strategią w tekstach kultury sprawnej. Jako ilustrację tego rodzaju tendencji, warto wspomnieć choćby sposoby przedstawiania osób niewpisujących się w cielesną „normę” w ramach tzw. freak shows oraz znane postacie fikcyjne, takie jak Kapitan Hak czy Doktor No.

<sup>20</sup> N. Shaban, *Hoodies and the Crips*, Sirus Book Works 2012, e-book.

<sup>21</sup> *Global In(ter)dependent Disability Cinema: Targeting Ephemeral Domains of Belief and Cultivating Aficionados of the Body* [w:] *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts*, pod red. B. Fräsera, London i New York 2016, s. 23.



Rzadko zdarza się jednak, aby ta forma depatologizacji przybierała tak przerysowaną formę, jak w scenariuszu Shabana, który bezpardonowo łamie wszelkie zasady poprawności politycznej.

Scenariusz ten w groteskowy sposób odnosi się do zaproponowanej przez Julię Kristevę koncepcji abiekcji, zgodnie z którą abiekt ma charakter głęboko cielesny i jest definiowany jako to, co wzbudza sprzeczne odczucia wstrętu, a zarazem fascynacji, co jest jednocześnie znajome i obce (odpowiednik Freudowskiego *unheimlich*), a co zarazem zajmuje pozycję pośrednią między podmiotem a przedmiotem. W tekście *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* Kristeva podaje przykład martwego ciała jako doskonałą ilustrację tego, co nazywa abiektem:

„Trup [*le cadavre*] (*cadere*, »upadać«), to, co nieodwracalnie upadło, kloaka i śmierć, jeszcze silniej naruszają tożsamość tego, kto staje przed nimi jako kruchy i oszukańczy przypadek”<sup>22</sup>;

„[t]rup – oglądany bez Boga i nie z perspektywy nauki – to szczyt wstrętu. To śmierć pustosząca życie”<sup>23</sup>.

Oczywiście postać żywego trupa, który w sposób dosłowny „pustoszy życie”, łamiąc podstawowe tabu żywieniowe obowiązujące w społeczeństwie – zakaz spożywania ludzkiego mięsa – wydaje się uosabiać koncepcję abiektu w jeszcze dosadniejszy sposób. Co więcej, warto zauważyć, że ciało niepełnosprawne również doskonale wpisuje się w kategorię abiektu. Jak pisze Kristeva w jednym z listów do Jeana Vaniera, inność definiowana przez niepełnosprawność budzi silny strach, mocno zakorzeniony w ludzkiej psychice, ponieważ „w obliczu niepełnosprawności osoba pełnosprawna postawiona jest wobec granic istnienia, wobec groźby śmierci fizycznej lub psychicznej”<sup>24</sup>. Podążając tym śladem, Shaban umieszcza niepełnosprawność na szczycie tego, co można nazwać hierarchią abiekcji.

Autor bezwzględnie wyśmiewa strach dresiarzy przed niepełnosprawnością. Choć stworzone przez Shabana zombie całkowicie porzuciły porządek symboliczny, złamały prawie wszystkie obowiązujące zasady i obecnie same stanowią w pewnym sensie kwintesencję abiektu, nadal nie udało im się pozbyć głęboko zakorzenionego strachu. Innymi słowy panicznie boją się one tych, których wcześniej poddały abiekcji. Doskonale widać to również w następującej scenie:

„Seksowna i ekstrawagancka KALEKA dziewczyna, ISSY HOLIER, podąża ulicą chwiejnym krokiem, jakby była pijana lub jakby była jednym z zombie z filmów George’a A. Romero, choć w rzeczywistości jest to bezpośrednim wynikiem jej niepełnosprawności. Za dziewczyną podąża liczna grupa DRESIARZY, którzy jednak utrzymują od niej bezpieczny dystans. W końcu ISSY traci cierpliwość i odwraca się w ich stronę, krzycząc:

ISSY HOLIER: Dość tego, dupki. Jeżeli nie przestaniecie się za mną włączyć, będę musiała wyruchać jednego z was.

Słyszyc to, DRESIARZE wydają z siebie wrzask grozy i uciekają, ile sił w nogach”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia: Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 9.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>24</sup> Eadem, list do J. Vaniera z dnia 10. sierpnia 2009 roku [w:] (Bez)Sens słabości: Dialog wiary z niewiarą o wykluczeniu, tłum. K. i P. Wierchowscy, Poznań 2012, s. 38–39.

<sup>25</sup> N. Shaban, *Hoodies and the Crips*, op. cit.

Atrakcyjną Kalekę, która budzi mieszane uczucia zombie-dresiarzy – fascynację połączoną ze wstrętem – można zatem uznać za uosobienie kategorii niepełnosprawności i potworności (*the monstrous-disabled*), a właściwie niepełnosprawności, potworności i kobiecości, nawiązujące do koncepcji „kobiety-potwora” (*the monstrous-feminine*). Koncepcja ta została stworzona przez Barbarę Creed i odnosi się do patriarchalnego konstruktu opartego na przekonaniu, że kobiety to „»biologiczne dziwolągi«, których ciała reprezentowały formę seksualności budzącą strach i trwogę”<sup>26</sup>. W ten sposób fizyczna inność Issy sprawia, że bohaterka jest uznawana za niebezpieczne monstrum, a jej atrakcyjność budzi skrajne, wewnętrznie sprzeczne uczucia. Mamy tu do czynienia z tak zwaną interseksjonalnością, czyli przecinaniem się i nakładaniem różnych kategorii społecznych będących przyczyną wykluczenia – w tym wypadku: niepełnosprawności i kobiecości. Warto zaznaczyć, że wspomniane zażębie okazuje się bardzo wyraźne właśnie w przypadku tych dwóch kategorii, szczególnie jeżeli przyjrzymy się im z perspektywy psychoanalitycznej. Zauważa to choćby Tobin Siebers, który pisze: „Ciało wykastrowane, nawet w sposób wymagany, jest interpretowane jako ciało niepełnosprawne, dlatego wszystkie kobiety są w ujęciu psychoanalitycznym uważane za niepełnosprawne”<sup>27</sup>. Co więcej, interseksjonalność wyraźnie zaznacza się również w binarnym (patriarchalnym i ableistycznym) ujęciu seksualności zarówno kobiet, jak i osób niepełnosprawnych: dziewczica / ładaczniczka, jednostka aseksualna / jednostka wpisująca się w kategorię dewiacji seksualnej.

We wspomnianym artykule Siebers skupia się jednak przede wszystkim na pojęciu maskarady w kontekście niepełnosprawności. Jedną z popularnych, najbardziej oczywistych form maskarady uprawianych przez osoby niepełnosprawne (a także przedstawicieli innych grup defaworyzowanych), jest próba zamaskowania swojej odmienności tak, aby móc uchodzić za osobę sprawną. Omawiany fragment tekstu Shabana w komiczny sposób nawiązuje do tej koncepcji. Paradoksalnie rzecz ujmując, Issy nie musi uprawiać żadnego rodzaju maskarady, aby wpisywać się w nową cielesną „normę”. Jej uszkodzenie sprawia bowiem, że porusza się w sposób zbliżony do zombie-dresiarzy, którzy jak możemy przypuszczać, sami kroczą niczym nieumarli z filmów George’a A. Romero. Może się zatem wydawać, że tym, co stanowi o atrakcyjności Issy w oczach zombie, są nie tylko jej kobiece atrybuty, lecz także znajomy, sztywny chód, a mimo to żywe trupy ze scenariusza Shabana nie są w stanie porzucić głęboko zakorzenionych uprzedzeń. W ten oto sposób paradoksalnie zachowują niewielką, jakkolwiek niechlubną, częśćkę swojego człowieczeństwa, którą pewna siebie Issy, podobnie jak inne postaci niepełnosprawne, wykorzystuje jako broń. W *Dresiarzach i Kalekach* Shaban sprawdza zatem, ile tak zwani normalni są w stanie znieść, zanim wyzbędą się bezpodstawnych lęków i uprzedzeń.

<sup>26</sup> B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York 1993, s. 6.

<sup>27</sup> T. Siebers, *Disability as Masquerade* [w:] idem, *Disability Theory*, Ann Arbor 2009, s. 103. Polskie tłumaczenie artykułu Siebersa ma ukazać się w tomie *Odyskiwanie obecności: Niepełnosprawność w teatrze i sztukach performatywnych*, pod red. E. Godlewskiej-Byliniak, J. Lipko-Koniecznej.

Można również uznać, że w groteskowy sposób autor odnosi się tutaj do koncepcji podważającej binarne sposoby myślenia o niepełnosprawności i sprawności, według której zdecydowana większość mieszkańców naszej planety na pewnym etapie życia doświadczy określonego rodzaju niepełnosprawności. Zasadne zatem wydaje się, by nie postrzegać osób niepełnosprawnych jako mniejszości społecznej oraz nie uznawać niepełnosprawności za „odstępstwo od normy”, lecz zaakceptować ją raczej jako nieodłączny, naturalny element ludzkiego istnienia. Stąd też wywodzi się popularny termin „tymczasowo sprawny/a” (ang. *temporarily able-bodied*), którym należałoby zastąpić przymiotniki „sprawny/a” oraz „pełnosprawny/a”. Choć zombie-dresiarze sami mają swoiste „uszkodzenia”, zupełnie nie identyfikują się pod tym względem z Issy, całkowicie wypierając możliwość, że w gruncie rzeczy – podobnie jak ona – wpisują się w tradycyjne ramy niepełnosprawności.

W scenariuszu filmowym Shabana uprzedzenia wobec inności oraz strategii stygmatyzacji obecne w dawnym, ableistycznym świecie zostają w pełni przejęte przez społeczność Kalek. Doświadczenie społecznego wykluczenia staje się zatem udziałem ludzi sprawnych. Kiedy Harry trafia do społeczności Kalek, poznaje ich przywódcę, budzącego niepokój i nieco szalonego doktora Hektora, który „leczy” swoich pacjentów z przypadłości zwanej „sprawnością”, narażającej ich na ataki krwiożerczych zombie. Nic zatem dziwnego, że chcąc dołączyć do konspiracyjnej społeczności Kalek, główny bohater musi nabyć pewien rodzaj widocznej niepełnosprawności.

W swojej kąśliwej satyrze Shaban nie przebiera w środkach i nie ogranicza się do radykalnego podważania popularnych ableistycznych uprzedzeń społecznych – drwiące słowa krytyki padają również pod adresem środowiska osób niepełnosprawnych, które odzęgują się od stygmatyzującej „łatki” niepełnosprawności. Podczas pobytu w enklawie prowadzonej przez doktora Hektora Harry jest świadkiem sytuacji, w której niesłysząca kobieta nie zgadza się na to, aby jeden z jej palców został usunięty przy pomocy specjalistycznego urządzenia zwanego „amputatorem kalecznym” (ang. *crip mutilator*) i może wybrać, która z jej części ciała zostanie usunięta. Problem polega na tym, że kobieta postrzega siebie nie jako osobę niepełnosprawną, ale jako posługującą się językiem migowym, przez co czuje się po prostu członkiem jednej z wielu mniejszości językowych i kulturowych. Scenariusz wyraźnie sugeruje zatem, że tego rodzaju przekonanie wynika z internalizacji negatywnego wizerunku niepełnosprawności nawet przez same osoby niepełnosprawne. Właśnie dlatego pacjentka doktora Hektora decyduje się ostatecznie na amputację jednej piersi, ponieważ dzięki temu będzie przypominała Amazonkę. Zdaniem Ervinga Goffmana podobne desperackie próby wyparcia tego, co sprawne, społeczeństwo uznało za zasługujące na piętno niepełnosprawności, „informują zarazem, jak bolesna musi być dla nich [osób niepełnosprawnych starających się zakamufłować lub wyprzeć swoją odmienność – dopisek K.O.] sytuacja, która doprowadziła do sięgania po takie skrajne metody”<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> E. Goffman, *Piętno: Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005, s. 40.

Ogólnie rzecz ujmując, w przedstawionym przez Shabana społeczeństwie króluje zasada przymusowej normalizacji. Jak wspomniałam wcześniej, aby przeżyć, ludzie są zachęcani, a nawet zmuszani, do modyfikacji swoich ciał w taki sposób, aby wpasować się w nową, narzuconą „normę”. Tego rodzaju konieczność dotyka samego protagonistę, pod którym podczas rozmowy z doktorem Hektorem otwiera się zapadnia. Harry spada w dół wprost na arenę gladiatorów, gdzie wkrótce zostaje otoczony przez stado wygłodniałych zombie-dresiarzy. Arenę otaczają wysokie ściany, na których szczycie siedzi zgromadzona widownia. Nierówna walka bohatera z zombie stanowi dla publiczności pokaz jego inności i w pewnym sensie niepełnosprawności<sup>29</sup>. Rozentuzjazzmowani widzowie wykrzykują w stronę Harry’ego różnego rodzaju porady:

„TOM Zombiaki cię nie tkną, jeżeli zaczniesz udawać Kalekę.

HEVEY Udawaj epileptyka.

LAWRENCE Nie, poudawaj spastyka.

Niestety wszystkie próby HARRY’ego kończą się fiaskiem. Bohater próbuje kuleć, machać rękami niczym spastyk, krzyczeć coś w niezrozumiały sposób, rzucać się na ziemię, udając atak padaczki. Podejmowane przez niego próby wzbudzają gromki śmiech widzów. Zombie natomiast nie dają się oszukać. Naciąga ich coraz więcej. HARRY skacze jak szalony, odstrasżając zombie sekwencją kopnięć i ciosów karate. Bez względu na to, ilu zombie udaje mu się powalić, cały czas naciąga ich coraz więcej<sup>30</sup>.

Przytoczony fragment nawiązuje wprost do popularnej strategii „ukaleczania” (ang. *cripping-up*), czyli obsadzania ról osób niepełnosprawnych sprawnymi aktorami. Tobin Siebers nazywa tę strategię „dragowaniem niepełnosprawności” (ang. *disability drag*) i stwierdza, że

„kiedy oglądamy sprawnego aktora odgrywającego rolę osoby niepełnosprawnej, doświadczamy takiego samego przerysowania i teatralności, co w sytuacji, gdy oglądamy mężczyznę grającego kobietę. Widzowie rzadko jednak dostrzegają to podobieństwo<sup>31</sup>.

W scenariuszu Shabana tego rodzaju dragiem jest właśnie Harry. W dalszej części sceny mamy do czynienia z parodią normalizujących procedur, które społeczeństwo narzuca tym, którzy nie do końca wpisują się w model „normalności”. W książce *Extraordinary Bodies* Rosemarie Garland-Thomson porównuje próby dostosowania ciała danej osoby do modelowego opisu z „próbami podejmowanymi przez siostry Kopciuszka, które starają się wcisnąć stopy w szklany pantofelek<sup>32</sup>”. Scenariusz Shabana wydaje się nawiązywać do tego porównania. W baśni braci Grimm przyrodnie siostry Kopciuszka stosują drastyczne środki, chcąc za wszelką cenę dopasować stopy do malutkiego pantofelka: jedna z dziewcząt obcina sobie kawałek palca, druga z kolei – część pięty. Podobną

---

<sup>29</sup> Używam tutaj słowa *niepełnosprawność* w znaczeniu postulowanym przez zwolenników społecznego modelu niepełnosprawności, który wprowadza rozróżnienie na uszkodzenie (ang. *impairment*) i niepełnosprawność (ang. *disability*) rozumianą jako konstrukt społeczny.

<sup>30</sup> N. Shaban, *Hoodies and the Crips*.

<sup>31</sup> T. Siebers, op. cit., s. 115.

<sup>32</sup> R. Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York 1997, s. 8.

sytuację znajdujemy w *Dresiarzach i Kalekach* w scenie, w której Harry zostaje przymuszony do podjęcia podobnych działań, aby stać się pełnoprawnym członkiem społeczności Kalek:

„W końcu RIKKI, który nie ma nogi, rzuca HARRY’emu pod nogi tasak. Bohater podnosi go z wdzięczności i zaczyna atakować napierających nań DRESIARZY.

RIKKI Nie, idioto. Odrąb sobie nim nogę. Nie ma innej rady.

Choć początkowo HARRY wydaje się oburzony takim pomysłem, to kiedy widzi podążający w jego kierunku niekończący się pochód DRESIARZY, unosi tasak i z wraskiem bojowym odrąbuje sobie stopę na wysokości kostki”<sup>33</sup>.

Scena ta w prześmiewczy sposób ukazuje koncepcję „uzdrowienia” jednostek postrzeganych jako wadliwe lub niewpisujących się w przyjętą „normę”. Krytykuje jednocześnie świat medyczny, który odgrywa rolę biopolitycznego narzędzia służącego normalizacji. Normalizujące zabiegi medyczne są zatem przedstawione jako forma wiktymizacji poprzez okaleczenie i przez to pozbawienie danej osoby jej naturalnych atrybutów. Przytoczona scena podkreśla również społeczny konstrukcjonizm niepełnosprawności oraz cielesnej normy, jednocześnie apelując, jak ująłby to Tobin Siebers, o „postępy w dziedzinie sprawiedliwości społecznej, a nie medycyny”<sup>34</sup>. Warto również zaznaczyć, że w omawianej scenie inicjacji czy też swoistego rytuału przejścia Harry przypomina męczennika z czasów wczesnego chrześcijaństwa, którego sytuacja zmusza do wyrzeczenia się swoich przekonań, aby ratować się przed śmiercią z rąk oprawców. W ten oto sposób Shaban drwi z koncepcji „normalności”, porównując ją do dogmatu religijnego, który jest narzucony innym w bezrefleksyjny sposób.

Harry to niejedyna ofiara nowego porządku świata zdominowanego przez nowe elity władzy. Kaleki szybko bowiem nadużywają zdobytej władzy i zaczynają traktować zombie-dresiarzy w wyjątkowo okrutny i nieludzki sposób – jak zwierzęta, które należy brutalnie ujarzmić, lub jak powszechnie dostępny towar (zombie-przewodnicy dla niewidomych, słyszące zombie dla Głuchych). Podobny los spotyka też normalsów. Kaleki opracowują okrutną formę rozrywki, czyli wyścigi rydwanów zaprzężonych w wygłodniałych zombie-dresiarzy. Normalisi natomiast służą jako naga żywa przynęta, której zadaniem jest biec przed rydwanem. Sceny te ukazują społeczeństwo uwięzione w błędnym kole opresji: ofiary występują przeciwko postaciom reprezentującym uprzywilejowaną grupę społeczną, której przemoc symboliczna i ekonomiczna często spycha osoby niepełnosprawne na margines. Robią to jednak tylko po to, aby zająć ich miejsce. Główna idea, na której opiera się scenariusz Shabana, zasadza się na tym, że osoby tymczasowo sprawne mogą przez chwilę doświadczyć, jak to jest być Innym, choć jest to niewątpliwie ukazane przez autora w groteskowy sposób. Subwersywny charakter tekstu Shabana polega również na tym, że – podobnie jak wiele innych tekstów kultury tworzonych przez niepełnosprawnych artystów – kładzie on wyraźny akcent na nasze wspólne cechy ludzkie.

<sup>33</sup> N. Shaban, *Hoodies and the Crips*, op. cit.

<sup>34</sup> T. Siebers, *Body Theory: From Social Construction to the New Realism of the Body* [w:] idem, op. cit., s. 54.

W *Dresiarzach i Kalekach* nie są to jednak cechy pozytywne, takie jak potrzeba miłości, akceptacji czy spełnienia. Elementem wspólnym Kalek i normalsów okazuje się to, że członkowie obu grup starają się wykluczyć poza nawias społeczny wszelkie formy inności lub poddać je okrutnym zabiegom normalizacji. Świat Kalek stanowi zatem groteskowe odbicie świata normalsów.

Omówione przeze mnie teksty Shabana doskonale ilustrują pewne strategie, które kultura kalectwa często wykorzystuje, aby odnieść się do utartego, pod wieloma względami ableistycznego kanonu, czy to historycznego, czy też (pop)kulturowego. Opisuując swoją prześmiewczą metodę odpisywania sprawnemu centrum, Shaban stwierdza:

„dzięki sztuce artyści niepełnosprawni mogą wiele osiągnąć – sztuka polega na prezentowaniu lustra, w którym społeczeństwo będzie mogło się przejrzeć. Problem z osobami niepełnosprawnymi polega na tym, że lustro w ich przypadku zwykle działać tylko w jedną stronę. Jesteśmy niczym wampiry – a wampiry przecież nie widzą własnych odbić w lustrach – podobnie jak osoby niepełnosprawne nie odnajdują swoich odbić w pokazywanych publiczności zwierciadłach”<sup>35</sup>.

Shaban w ciekawy sposób porównuje osoby z niepełnosprawnościami do wampirów, nawiązując tym samym do wspomnianego wcześniej sposobu ich postrzegania jako potworów uosabiających kategorię abiektu. Mimo to metafora lustra, którą autor wykorzystuje, nie wydaje się do końca adekwatna. Należałoby raczej powiedzieć, że osobom niepełnosprawnym zamiast lustra zaprezentowano kilka szablonowych portretów. Shaban wyśmiewa i niszczy te portrety, zastępując je lustrami, w których osoby z niepełnosprawnościami mogą się przejrzeć, choć niewątpliwie doświadczenie to często przypomina wizytę w gabinecie luster. Można by w tym miejscu pokusić się o inne porównanie – a mianowicie porównanie Shabana do jego idola, wodza Wikingów Ivara. Twórczość tę można bowiem opisać jako formę inwazji na teren okupowany przez kulturę i historię, które tworzy sprawna, uprzywilejowana część społeczeństwa, w celu odzyskiwania tych obszarów dla wykluczonej społeczności osób niepełnosprawnych, nadal w dużej mierze postrzeganych w kategoriach dewiacji, a nie – różnorodności.

## Summary

### Nabil Shaban's Dialogue with the Non-Disabled Centre

The article centres on the literary output of the Jordanian-British artist Nabil Shaban. In his texts, Shaban often rewrites various historical and popular narratives from the perspective of a person with a disability. This strategy, for instance, involves the investigation of the lives of certain historical figures, such as Ivar the Boneless, whom Shaban brings out of the disability closet. The concept of what may be termed „writing back to the non-disabled centre” is also conspicuous in Shaban's rewritings of popular narratives,

---

<sup>35</sup> N. Shaban, *Wittgenstein the movie* (wywiad), „Take 15”, Channel Four, <https://www.youtube.com/watch?v=0oZpJaBwIxA> [dostęp: 2.11.2017].

the best example being the parody of a zombie apocalypse narrative in the screenplay entitled *Hoodies and the Crips*. Taking recourse to such concepts as Julia Kristeva's „the abject”, Barbara Creed's „monstrous feminine” and Tobin Siebers's „disability drag”, the article examines the subversive strategies used by Shaban in order to enter a dialogic relationship with non-disabled culture and history.

**Keywords:** Nabil Shaban, critical/cultural disability studies, writing back to the centre, crip culture, zombie apocalypse

**Słowa kluczowe:** Nabil Shaban, krytyczne/kulturowe studia nad niepełnosprawnością, odpisywanie centrum, kultura kalectwa, apokalipsa zombie



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



# Teatr, który się przyśnił – z Piotrem Tomaszukiem rozmawia Tomasz Wiśniewski

Transkrypcja: Kaja Wiszniewska-Mazgieł

**Tomasz Wiśniewski:** Wystawiając na scenie *Historię o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*, Teatr Wierszalin wprowadza wiele nawiasów, cudzysłówów, powiela mnogość perspektyw, rozwija różne poziomy opowieści. Kolejną pana sztuka to *Dziady. Noc pierwsza*. Tutaj mamy bardzo czytelną ramę, ale opowieść rozwija się bardziej bezpośrednio.

**Piotr Tomaszuk:** Trzeba zacząć od tego, że natura obu dramatów jest nieco różna. W przypadku czwartej części *Dziadów* mamy do czynienia z utworem, w którym zakładamy, że opowiadamy fabułę. Akcja rozgrywa się przez trzy godziny w jednym domu i polega na tym, że ktoś nierozpoznany wchodzi do niego, terroryzuje znajdujące się tam osoby i stopniowo odkrywa swoją przeszłość. Mało tego, okazuje się, że gospodarz jest silnie związany z przeszłością tego człowieka i wręcz ponosi część odpowiedzialności za jego dramat. Na końcu utworu wychodzi na jaw, że do domu wkroczył nie człowiek, a duch, który tak naprawdę przyszedł nie tylko po to, żeby opowiedzieć swoją historię, lecz także po to, żeby gospodarza tego domu przed czymś przestrzec.

Całość daje się zamknąć w strukturę fabularną, która jest opowieścią, a nie mitem. Nie jest więc tym, czym jest struktura fabularna *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*. Mikołaj z Wilkowiecka opowiada fragment dziejów Chrystusa. A są to przecież dzieje stanowiące część przekazu mitologicznego, to jest część Pisma, Nowego Testamentu, Listów świętego Pawła. W związku z tym treść ma zupełnie inny charakter.

Myślę, że ważniejsze jest inne pytanie, a mianowicie: czy te przedstawienia coś łączą. A i owszem. W *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* wszystko rozgrywa się w perspektywie śmierci. Śmierci i zmartwychwstania, ale żeby doszło do zmartwychwstania, najpierw musi nastąpić śmierć. Tadeusz Kantor sam określił swój teatr mianem „teatru śmierci”, a ja zadałem sobie pytanie, czy jest lepszy temat dla teatru śmierci niż ten utwór. W *Dziadach* mamy do czynienia z identyczną sytuacją. To też jest teatr śmierci, stąd właśnie moje perwersyjne powoływanie się na to źródło teatru polskiego, ten styl, tę postać, jaką był Tadeusz Kantor, i to wszystko, co dla teatru polskiego i teatru światowego jego działalność znaczy. Można powiedzieć, że w *Historii*... wręcz cytuję niektóre rozwiązania twórcze, czy też „obrazy” kantorowskie, bardzo świadomie.

**Tomasz Wiśniewski:** Z perspektywy widza w czwartej części *Dziadów* język i muzyczność odgrywają pierwszoplanową rolę. Muzyczność języka, ta polszczyzna, jest żywiołem, który wydaje się, w porównaniu z *Historią*, mniej okiełznany przez Wierszalin, gdzie rytmy są narzucone przez specyficzną artykulację.

**Piotr Tomaszuk:** Tak, ale doskonałość narzędzia określamy dzięki temu, do jakiego stopnia jest ono skuteczne przy otwieraniu różnych materii tekstowych. Narzędzia, którymi dysponujemy w Teatrze Wierszalin, to rodzaj możliwości ludzkich, ale też możliwości zespołu. Po to, żeby takie przedstawienia powstały, przeprowadzam z aktorami dziesiątki prób, dopasowując, sprawdzając, wycofując się z niektórych sugestii. I nie są to rozwiązania sytuacyjne – to są rozwiązania rytmiczne. Zarówno one, jak i to wszystko, o czym mówi tekst, o czym pisze autor, stanowi dla mnie źródło nieustannej inspiracji i tropienia sensu, o który chodziło autorowi.

**Tomasz Wiśniewski:** Wbrew wielu zjawiskom we współczesnym teatrze w ostatnich przedsięwzięciach pochylacie się nad tekstami niewspółczesnymi, nie usiłując wprowadzać ich nachalnie w kontekst publicystyczny otaczającego świata. W podobnym tonie Raszewski pisał o Dejmku, stwierdzając, że w pewnym momencie pochyła się on ku przeszłości, mniej zważając na teraźniejszość.

**Piotr Tomaszuk:** Z perspektywy tamtych czasów należy docenić wartość tego, co Dejmek robił w teatrze – jego zwrot w ogóle ku literaturze staropolskiej. Tego wszystkiego, co jego przedstawienia uczyniły dla polskiej recepcji literatury staropolskiej nie da się przecenić, jest to bardzo istotny składnik polskiej tradycji teatralnej drugiej połowy XX wieku. Jednak powiedzmy sobie jasno, że Dejmek grał *Historię o chwalebnym Zmarłychwstaniu Pańskim* bez ostatniej sceny. A więc kasował z tego tekstu coś, co jest jego sednem.

**Tomasz Wiśniewski:** Teatr Wierszalin podąża ścieżką tekstu do końca?

**Piotr Tomaszuk:** To jest podstawowa scena. Kluczowa przede wszystkim dla autora. Kiedy przystępowałem do tej realizacji, pierwszym pytaniem, jakie postawiłem sobie i zespołowi, było pytanie o powód, dla którego autor – erudyta, człowiek bywały w ówczesnej Europie, który niejednokrotnie oglądał misteria w Rzymie, Paryżu, miastach włoskich – sięga po fragment życia Chrystusa, który wydaje się najmniej dramatyczny, znacznie mniej dramatyczny niż pasja. Historia schwymania, umęczenia i ukrzyżowania Chrystusa na pierwszy rzut oka stanowi o wiele lepszy materiał. Tam się dużo dzieje. A tu? Po śmierci Chrystusa? Zdarzeń jest stosunkowo niewiele i w zasadzie wszystkie pozbawione są pewnej dramaturgicznej ostrości, którą posiada wszystko to, co się zdarzyło do ukrzyżowania.

Dlaczego więc autor sięga po najmniej dramatyczny fragment życia Mistrza? Moim zdaniem robi to dlatego, że uważa go za najważniejszy, za sedno. Jeżeli tak jest, to należy krok po kroku prześledzić rozumowanie autora. I zaczęliśmy to robić. Z jednej strony objawia się ono w języku, bo w różnych rytmach scen ukrywają się różne tempa ich rozgrywania. Wychodziłem z założenia, że autor pisał to dla ludzi, którzy nie zajmują się teatrem zawodowo, w związku z czym zaopatrzył tekst w didaskalia, czyli uwagi, co tak naprawdę aktor powinien czynić w danym momencie, żeby sens sceny był dla widza taki a nie inny; subtelne uwagi zawarł również w języku. Jeżeli coś dzieje się w rytmie na dwa, to jest to zupełnie inny rytm, niż kiedy coś się dzieje w rytmie na cztery albo na trzy czwarte. Czas płynie inaczej, prawda? Tam się kryją bardzo ważne informacje.

Aby pokazać znaczenie didaskaliów, podam przykład z tekstu Mikołaja z Wilkowiecka. Jest tam taki fragment, w którym jest napisane, że w tym momencie aktor grający Jezusa weźmie chleb, połamie go i będą jedli. Jeżeli przedstawienie teatralne pominie ten drobiazg, że oto apostołowie jedzą prawdziwy chleb i jednocześnie odpowiadają Chrystusowi na pytania zgoda niezajmujące się doczesnością, to nic nie zrozumiemy z utworu Mikołaja z Wilkowiecka, z tego niesamowitego dowodu na istnienie Boga jako ideału człowieka, przeczącego wizji człowieka utopionego w kęsie chleba i cieszącego się z istnienia Boga tylko dlatego, że kęs chleba jest w jego ręce. Wejścia Tomasz nie zobaczymy wówczas jako kary za niedowiarstwo. Ten, kto nie wierzy, jest przekleństwem dla tych, którzy już prawie uwierzyli, prawda? On potrafi zniszczyć coś, co się rodzi, stoi więc po stronie Szatana.

A więc podział na świat boski i szatański w ogóle nie jest taki prosty. Bowiem istnieje jakiś świat materii i jakiś świat ducha. To wszystko, co materialne, jest szatańskie, obarczone grzechem, a wszystko, co zostało wydobyte z materializmu i dbałości o doczesne dobra, jest boskie. I oto mamy opowieść, która rozgrywa się na dwóch poziomach, na dwóch planach, o wiele subtelniej, niż moglibyśmy na pierwszy rzut oka podejrzewać w tych prostych rymach. W związku z tym tego dzieła nie można okaleczyć, bo jest ono dowodem na istnienie Boga.

**Tomasz Wiśniewski:** Ta przyziemność chleba jest u was na scenie mocno zaznaczana.

**Piotr Tomaszuk:** Ale jednocześnie pokazujemy jego metafizyczność, bo jest to chleb, który pobłogosławił Mistrz, spotykając w drodze dwóch uczniów wątpliwych. Albo się w tym widzi chleb, albo ciało.

**Tomasz Wiśniewski:** Albo się widzi Nauczyciela, albo Chrystusa.

**Piotr Tomaszuk:** Tutaj są budowane takie piętra sensu, do których zrozumienia teatr jest niezbędny. Teatr musi je zrealizować zgodnie z życzeniem autora. Sięgam po napisane utwory teatralne nie po to, żeby je destruować, żeby na ich grzbiecie napisać własną historię. Sam przecież tworzę sztuki teatralne, więc gdybym chciał napisać własną, to bym to zrobił.

**Tomasz Wiśniewski:** Wróćmy jeszcze do początku naszej rozmowy. Gdy oglądam obie sztuki, wydaje mi się, że poprzez te nawiasy i cudzysłowy sceniczne w *Historii* jednak bardziej widać przepisywanie tekstu przez Piotra Tomaszuka.

**Piotr Tomaszuk:** Tak, tylko że tam tekst został bardzo delikatnie skrócony i nie wypadła żadna scena. Niektóre fragmenty zostały przez nas okrojone, głównie ze względu na to, że o nich również traktuje czytanie Księdza, więc cierpliwość słuchacza miała dla mnie znaczenie.

**Tomasz Wiśniewski:** Jak można pana zdaniem określić Teatr Wierszalin *anno domini* 2017?

**Piotr Tomaszuk:** To jest teatr, który rozgrywa się bardziej w wyobraźni niż na scenie, nie wszystko jest wydobywane na zewnątrz; spektakl staje przed oczami widza i dokonuje się za pomocą targnięć nim. To jest teatr, który ja przynoszę tutaj dlatego, że mi się przyśnił.

**Tomasz Wiśniewski:** Muzyczność, wizualność i obrazy w *Historii* są inspirowane snem? Do jakiego stopnia wynikają ze współpracy z pańskim zespołem?

**Piotr Tomaszuk:** W większym stopniu wypływają z tego, co przynoszę. Oczywiście gdybym tego nie przynosił do swojego zespołu, przyzwyczajonego do pewnego sposobu pracy, to bym tych przedstawień nigdy nie zrobił. Nie ma takiego zespołu w Polsce ani na świecie, do którego można przyjść i powiedzieć: „Słuchajcie, przyśniła mi się ta scena tak”. I zaśpiewać dwa albo cztery wersy, a w następnej minucie usłyszeć to, co wewnątrz mojej głowy gra.

Jednak zawsze istotny jest ten moment ucieleśnienia – tak samo jak słowo jest ucieleśnieniem pewnej myśli, ale jakże inne jest to w momencie, gdy zostaje ucieleśnione. Ta zdolność do błyskawicznego ubierania w ciało tego, co noszone w materii wyobraźni, niekiedy śpiewane, i w takiej formie – obrazów, przeczuć zostaje przedstawiane zespołowi, wymaga stworzenia odpowiedniego warsztatu, pewnego stopnia zaufania. Do tego muszę mieć aktorów, którzy współpracują ze mną całym sobą, całym swoim talentem, nie negocjują ze mną tego, nie mówią, co się z moich pomysłów da zrobić, nie prowadzą dyplomacji. Z moim zespołem właściwie błyskawicznie przechodzimy do próbowania pewnych efektów, możliwości, wariacji.

**Tomasz Wiśniewski:** Czy mogę prosić o wyjaśnienie roli pergaminów, skór i obrazów z *Historii*? Jak one powstały?

**Piotr Tomaszuk:** Z jednej strony zdecydował o tym talent Mateusza Kasprzaka, naszego kolegi, który współpracuje z nami już od kilku lat i jest autorem kolejnych scenografii. Bardzo dobrze się z nim porozumiewam i szanuję jego prace. Jednak on nie jest głuchy na to, co ja przynoszę, i niektóre rzeczy rodzą się w rozmowie, w możliwości błyskawicznego zbudowania, nawet przy pomocy elementów improwizowanych, pewnych rozwiązań przestrzennych, odrzucenia ich i eksperymentowania na przykład w zakresie materiału, światła. Wiadomo było, że chodzi o coś ulotnego. Przecież Mistrz, który się pojawia, a chwilę potem drzwi się nie otwierają i znika, no cóż to jest? To jest jak światło na obrazie. Niemniej teraz uzyskanie takiego a nie innego wrażenia i uzyskanie piękna – to jest zupełnie odrębny proces. Teatr nie polega tylko na idei, ale na tym, by przemienić ją w efekt materialny, który musi mieć w sobie pierwiastek piękna. Inaczej nie kreuje przestrzeni adekwatnej do słowa i emocji. Abyśmy chcieli słuchać o zmartwychwstaniu Chrystusa, ten Chrystus nie może być brzydki.

**Tomasz Wiśniewski:** Chrystus, Nauczyciel, to cały czas przenika się na różnych poziomach.

**Piotr Tomaszuk:** W *Historii* mamy możliwość zbudowania dwupiętrowego przekazu. Kim innym jest nauczyciel tej klasy, która składa się ze strażaka, wdowy, dziewczyny, wędrowca, czyli klasy opartej na rolach społecznych, a nie na charakterach, tak jak biedak i bogacz, starzec i młodzieniec. To nie indywidualna psychologia decyduje o składzie tej klasy, tych megalalek, figur, które są wwożone przez nauczyciela, ale role społeczne. On jest nauczycielem i dla widowni, i dla tej klasy, która słucha go na końcu i powtarza

lekcje, tak jak lekcja religii, która została jakoś dodana do *Historii o Chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka.

To jest tak naprawdę wizytacja *sepulchri*. „Kogo szukacie? – Jezusa Nazareńskiego” – tego nie ma u Mikołaja z Wilkowiecka. „Kogo szukacie?”, „ – Jezusa Nazareńskiego”. „ – Nie masz go tu. Zmartwychwstał.” – tego tekstu w oryginale nie ma, a ja go wprowadziłem między innymi dlatego, że kiedyś, na jednej z prób, właściwie trochę żartując, powiedziałem, że całe przedstawienie powinno polegać na tym, że ludzie chodzą po pustej scenie i szukają czegoś. Pada pytanie: „Kogo szukacie?” „ – Jezusa Nazareńskiego”. „ – Ale jego tu nie ma. Nie ma go w teatrze”. „ – Dlaczego go nie ma?” „ – Bo zmartwychwstał”.

**Tomasz Wiśniewski:** Perspektywa Tomasza-niedowiarka jest stałym elementem Teatru Wierszalin. To pokazuje, że można czytać cud na dwa sposoby, co stanowi chyba naczelną, charakterystyczną cechę przedstawień pańskiego teatru.

**Piotr Tomaszuk:** To jest wspaniałe w teatrze, że nieprawda staje się prawdą dzięki temu, że jest nieprawdziwa. Prawda zmienia się w prawdę, dlatego że jest nieprawdą, udawaniem. I dlatego może być prawdziwa. Żadna inna sytuacja oprócz tej teatralnej nie ucieleśni rzeczywistości słowa, zawsze będzie ono medium uboższym, zamykającym, bardzo często niszczącym. Teatr, im bardziej rygorystyczne ustanowi dla samego siebie granice i konwencje w momencie, kiedy się rozchyła kurtyna, a widz zaczyna oglądać przedstawienie, im bardziej zdefiniowany i sztuczny, stworzony na użytek tej właśnie opowieści, wybierze język, którym będzie operować, im bardziej spektakl będzie nieprawdziwy, tym bardziej możemy uczestniczyć w prawdzie, która ma szansę rozegrać się na naszych oczach i którą możemy poczuć właśnie dlatego, że jest nieprawdą. W sensie dostównym tego słowa.

**Tomasz Wiśniewski:** Dużo niewybrednej rubasznosci można dostrzec w tym przedstawieniu.

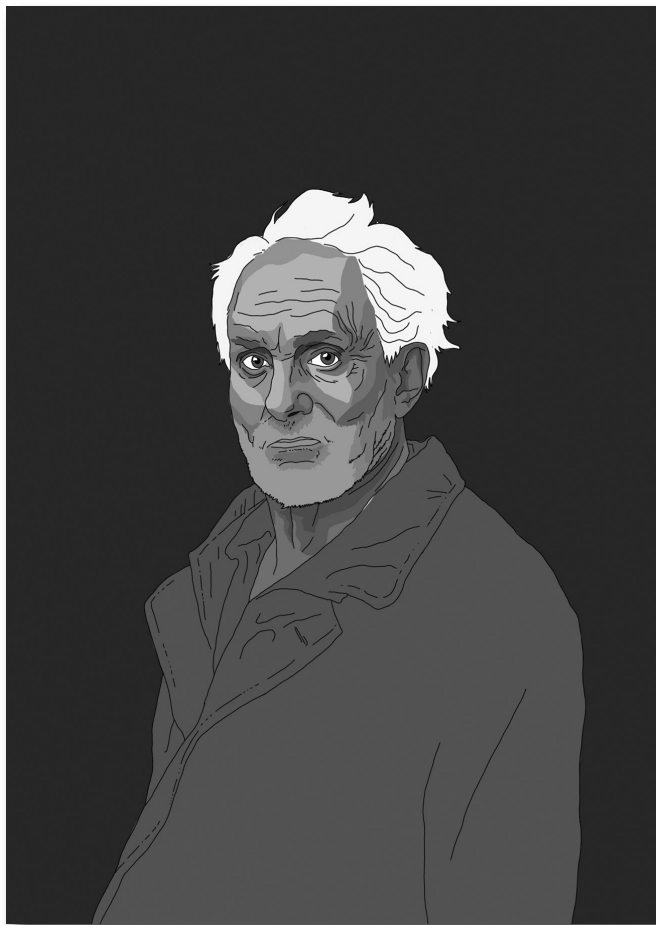
**Piotr Tomaszuk:** Tak, ale to wszystko jest zamknięte w nawiasie. Prostoduszność skojarzeń okazuje się na tyle możliwa, na ile możliwa jest w wyobraźni artysty, który nie para się teatrem zawodowo. Natomiast w *Dziadach* na przykład ten wyobrażony reżyser, nadawca, operuje zupełnie inną wyobraźnią i innymi kategoriami. Tam nie ma w żadnym momencie odwołania się do czegoś, co jest schematem widowiska albo zastaną konwencją. Nie mamy do czynienia z cytatem, z wzięciem konwencji na przykład teatru kulisowego i jej obróbką. Tu ta przestrzeń jest bardziej przestrzenią wyobraźni, jest bardziej wytworzona w głowie, a nie w tym, co się zobaczyło w Padwie czy Rzymie.

**Tomasz Wiśniewski:** Czy Teatr Wierszalin ucieka od rzeczywistości? Czy grozi mu eskapizm?

**Piotr Tomaszuk:** Nie, to raczej fascynacja możliwościami literatury, fascynacja, która jest mi dana może po raz pierwszy w życiu. Zastanawiam się, dlaczego tak późno sięgnąłem po Mickiewicza? Być może gdybym zajął do niego wcześniej, nie umiałbym usłyszeć w nim tego, co słyszę teraz. Nie wystarczy *Dziady* Mickiewicza wystawić

w teatrze, trzeba je najpierw zrozumieć, poczuć, dotknąć tej literatury. A zrozumieć to na przykład odpowiedzieć sobie na pytanie, dlaczego autor mówi o trzech świecach, skoro w didaskaliach czytamy, że na stole stoją dwie świece. Trzeba nie tylko zauważyć taki fakt, nie tylko go zinterpretować, lecz także go polubić – ten rodzaj gry, którą autor prowadzi z czytelnikiem.

Supraśl, 9 lutego 2017 roku



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## „Whatever works” – Iván Pérez z grupy INNE w rozmowie z Tomaszem Wiśniewskim o współtworzeniu z Grzegorzem Bralem Wyspy Teatru Pieśń Kozła

**Transkrypcja i tłumaczenie: Kaja Wiszniewska-Mazgieł**

**Tomasz Wiśniewski:** Dostałeś tę koszulkę od swoich aktorów. Z jakiej okazji?

**Iván Pérez:** Jest taka tradycja, że wręcza się prezent choreografowi po pierwszym występie. Z jakiegoś powodu uczniowie i aktorzy zaczęli dawać mi T-shirty z cytatami albo frazami, których używam podczas prób.

**Tomasz Wiśniewski:** Na tej koszulce jest napis „Whatever works”, co można odczytać na wiele sposobów.

**Iván Pérez:** Dla mnie to „Bądź wierny sobie” albo „Żyj w zgodzie ze sobą”. Niezależnie od tego, jaką decyzję podejmiesz, musi być ona spójna i zgodna z twoją osobą. W pracy proponuję pewną ramę i zachęcam aktorów, by kreatywnie reagowali na moje wskazówki. Artyści powinni być pewni siebie i czuć się bezpiecznie w tym, co robią, by odkryć swoje wnętrze. To dla mnie ogromnie ważne, aby wiedzieli, że nie chcę zmieniać ich w kogoś, kim nie są. Nie chcę, żeby ślepo podążali za moimi wskazówkami albo za mną jako liderem zespołu. Wolę współpracować, aniżeli przyjmować rolę reżysera.

**Tomasz Wiśniewski:** Jak to wygląda w sytuacji, w której współpracujesz z dziesięcioma artystami i żaden nie wywodzi się z tej samej szkoły czy nawet tradycji? Pozwalanie im na pracę w sposób, w jaki oni tego chcą, a jednocześnie tworzenie spójnego, mocnego i intymnego języka, musi stanowić ogromne wyzwanie.

**Iván Pérez:** Kiedy mówię o współpracy i o zgodzie artystów z ich własnym ja, nie chodzi mi o całkowity brak reżyserii. Artyści potrzebują silnego reżysera, którego wizji mogą się złapać, oraz tyle przestrzeni, aby wciąż czuli się osobiście związani z projektem. Przez dwa miesiące prób starałem się stworzyć związek oparty na zaufaniu. Czekałem, aż artyści przyjdą do mnie ze swoimi pomysłami.

**Tomasz Wiśniewski:** Czy możesz porównać próby Teatru Pieśni Kozła z pracą, którą zazwyczaj wykonujesz z tancerzami?

**Iván Pérez:** Był to wyjątkowy proces, ponieważ śpiewający aktorzy potrzebowali dużo czasu, żeby stworzyć pieśni, a potem się ich nauczyć. Minęło kilka tygodni, zanim dostałem utwory, nad którymi mogłem pracować z tancerzami. W tym czasie byliśmy podzieleni na grupy. Tancerze pracowali przy nagraniach, które otrzymali od śpiewających, ci zaś tworzyli nowe pieśni. Oczywiście spotykaliśmy się, żeby omawiać nasze pomysły. Testowaliśmy małe fragmenty choreografii do istniejących pieśni, sprawdzaliśmy, czy do siebie pasują.

**Tomasz Wiśniewski:** Więc najpierw był dźwięk, a potem ruch?

**Iván Pérez:** Rzeczywiście. Musimy pamiętać, że najpierw powstała muzyka, a potem tekst. To znaczy, że artyści najpierw uczyli się melodii, a potem dodawali do niej

słowa. Sporo czasu zajęło nam upewnienie się, czy stworzona przez nas choreografia była tak dopracowana jak pieśni. W międzyczasie wymyślaliśmy materiał, który nie łączył się z żadnym konkretnym utworem, ale współgrał z tematem przewodnim całego występu. A to z kolei przyspieszało proces tworzenia nowych kompozycji, ponieważ przedstawialiśmy materiał, który nie był przypisany do żadnej konkretnej pieśni. Innymi słowy, niektóre układy taneczne powstały ze względu na konkretne pieśni, a inne powstawały niezależnie i miały swój indywidualny język oraz przesłanie. Do nich musieliśmy znaleźć odpowiednie pieśni. Jak widzisz, był to bardzo elastyczny proces. Nie podporządkowaliśmy się jednej, spójnej metodzie. Połączyliśmy różne, tak by móc tworzyć materiał, ruch i śpiew, i poruszać się po nim.

**Tomasz Wiśniewski:** Widzę, że sam proces kompozycji jest dla ciebie bardzo ważny. Jak połączyłeś te fragmenty w jedną sekwencję?

**Iván Pérez:** Stało się to w późniejszej fazie produkcji. Gdy zaczęliśmy łączyć elementy w całość, wiedzieliśmy, że nie mamy zbyt dużo czasu. Przejścia stały się dla nas czymś więcej niż tylko momentami między pieśniami, rozdziałami czy fragmentami. Potraktowaliśmy je jako osobne elementy choreografii. Niektóre przejścia są jak pieśni – jest w nich dźwięk, słowa, manipulujemy rekwizytami.

**Tomasz Wiśniewski:** Nie używacie ich zbyt wiele, ale kiedy już się pojawiają, są to mocne i zapadające w pamięć obrazy. Moment, w którym lustra łapią Orła McCarthy w swoistą pułapkę, tworząc klatkę czy jaskinię, jest wizualnie bardzo wyrazisty. Skąd przyszedł wam do głowy ten pomysł?

**Iván Pérez:** Na pierwszej próbie mieliśmy jedno lustro. Zastanawialiśmy się nad jego potencjałem, stworzyliśmy scenę, w której tancerze przesuwały lustro i stały twarzą w twarz z Orłem. W ten sposób doszliśmy do kilku interesujących obrazów. Następnego dnia pracowaliśmy na trzech lustrach i spodobał nam się ten efekt. Stopniowo przyzwyczailiśmy się do luster, a potem zrezygnowaliśmy z tego pomysłu. Po jakimś czasie chciałem, by Orla wykonała ten układ solo, więc dodałem pięciu tancerzy z pięcioma lustrami. Otoczyli ją półkolem, a potem ta sekwencja znalazła się w ostatecznej wersji.

**Tomasz Wiśniewski:** Więc nie mieliście tego obrazu w głowie od początku?

**Iván Pérez:** Zdecydowanie nie. W pewnym sensie pojawił się on przypadkiem, kiedy pracowaliśmy nad tym elementem podczas prób, i poszliśmy dalej tropem, na który wpadliśmy. W momencie pojawienia się obrazu zdaliśmy sobie sprawę z siły jego oddziaływania. Wiedzieliśmy, że stanie się jednym z naszych głównych symboli.

**Tomasz Wiśniewski:** W programie widać zdjęcia z prób, a na nich obrazy, których nie widzimy w przedstawieniu. Czy to oznacza, że opracowaliście niektóre obrazy, a potem po prostu z nich zrezygnowaliście?

**Iván Pérez:** Obraz zawiązanych wokół głowy bandaży, które widzimy w programie, ilustruje, jak rekwizyty wpływają na proces kreatywny i przyczyniają się do powstania pomysłów, nawet gdy nie widać ich w ostatecznej wersji. Niemniej jednak efekt osiągnięty dzięki bandażom pozostaje widoczny w przedstawieniu. Nie możemy utrzymywać



na scenie każdej inspiracji, gdyż przystonilibyśmy ostateczny efekt. Widz niepotrzebnie koncentrowałby się na samym rekwizycie. Decyzję podjęliśmy w ostatniej chwili. Pod koniec prób powiedziałem Grzegorzowi Bralowi: „Głęboko wierzę, że ten obraz nie jest nam już potrzebny”.

Koncept bandaży pochodził ze zdjęcia, które Grzegorz trzymał w swojej „teczce inspiracji”. Pierwotnie chciałem popracować nad tym konceptem. Od razu zajęliśmy się bandażami. Zainspirowały one pewną fizyczność, swojego rodzaju ucisk, język, który pomógł nam zbudować tę scenę. Zakochaliśmy się w tym obrazie i ze względu na naszą obsesję nie chcieliśmy odpuścić. Takie są niebezpieczeństwa nadmiernego eksponowania procesu twórczego w ostatecznej wersji dzieła. Staje się to nie tylko przytłaczające, lecz także wyolbrzymione, ponieważ ten właśnie element pozwolił nam wypracować język i stworzyć dalszą sekwencję ruchów. Ale kiedy sam bodziec pojawia się na scenie, zaczynamy się powtarzać. Według mnie, tak czytelne wyjaśnienie źródła efektu jest na scenie zbędne. Kiedy wyeliminowaliśmy rekwizyt, który pobudził do życia ten efekt, pozwoliliśmy, by publiczność zastanowiła się nad pochodzeniem danego obrazu. Jakie niesie ze sobą emocje? Dlaczego wygląda tak, a nie inaczej? Widownia może podróżować i wypełniać niewypełnione przez nas luki. Moim zdaniem właśnie to sprawia, że publiczność się angażuje – ten element tajemnicy, nad którym ich wyobraźnia musi popracować. Ten moment jest pełen znaczenia, które nie jest jednak przez nas wyjaśnione. Interpretację pozostawiamy widzowi. Echo bandaży pozostaje, ponieważ używamy ich przy promocji przedstawienia. W programie pojawia się pięć zdjęć i mają one dużą moc. Zdradzają niektóre sekrety procesu twórczego.

Współcześnie mówi się o prawie perwersyjnej, a nawet chorobliwej, fascynacji obrazem. Żyjemy w czasach, w których wszyscy jesteśmy nastawieni na wizualność. Jednak kiedy siedzisz na widowni i oglądasz spektakl, nie takiego obrazu oczekujesz. Spodziewasz się śpiewu, tańca, odbicia w lustrze, a nie samego lustra.

**Tomasz Wiśniewski:** A więc wróćmy do luster. Można w nich zobaczyć odbicie publiczności. Efekt ten uzyskaliście bez użycia wyszukanych technologii. To rodzaj teatru, w którym skupiacie się na tym, co tu i teraz.

**Iván Pérez:** Co ciekawe, to nie sam obiekt niesie ze sobą znaczenie. To, co odbija się w lustrze, staje się dziełem, magią, metaforą, cieniem. Tak prosta rzecz zapewnia uniwersalne możliwości. W kontekście występu lustra mają transformatywną moc. Mogą zmienić zwyczajowe znaczenie w zależności od tego, jak są używane. Widziałeś klatkę, jaskinię. Mogą też być rzeką. Mogą być ogniem. Tworzą cienie i sytuacje rodem z koszmaru. W przeciwieństwie do bandaży lustra mogą łatwo zmienić znaczenie.

**Tomasz Wiśniewski:** Zmienia się też znaczenie krzesel. To paradoks, ponieważ krzesło to kolejny bardzo prosty rekwizyt.

**Iván Pérez:** Kiedy artyści stoją na krzesłach. Kiedy siedzą...

**Tomasz Wiśniewski:** ...a także kiedy krzesła wiszą.

**Iván Pérez:** Gdy wiszą, mają jeszcze inne znaczenie. Dlatego uznałem, że muszą wystąpić w ostatecznej wersji. Tak powinien działać każdy proces twórczy. Jest czas

intensywnego tworzenia, dowolności, czas wolny od ocen. Musi też jednak nadejść chwila, w której zastanowimy się nad wszystkim, zaczniemy odrzucać pomysły, zakwestionujemy i podważymy wcześniejsze pomysły, zdecydujemy, co powinno zostać, a co odejść. Na tym etapie niepotrzebne elementy należy wyeliminować.

**Tomasz Wiśniewski:** Mówisz o teatrze, występach i ruchu, ale czuję, że opisujesz każdy proces twórczy.

**Iván Pérez:** Rzeczywiście. Nie mówię wyłącznie o tańcu czy ruchu ani o teatrze. Mówię o sztuce i kreatywności. Może to dotyczyć także organizacji przyjęcia czy tworzenia projektu. Gdy zaczynasz projekt, pracujesz nad każdym pomysłem. Tworzysz nowe koncepty, wypisujesz je i ich nie oceniasz. Na początku wszystko jest możliwe, ale musisz zakwestionować swoje pomysły i wybrać te najlepsze i najbardziej efektywne.

**Tomasz Wiśniewski:** Porozmawiajmy o twojej współpracy z Grzegorzem Bralem. Jak podjęliście decyzję o wyeliminowaniu bandaży z przedstawienia? Dyskutowaliście zażarcie czy postanowiliście, że ty jesteś od tańca, a on od warstwy teatralnej, i nie wchodzić sobie nawzajem w drogę?

**Iván Pérez:** Gdy negocjowaliśmy, nasze zdania były podzielone, ponieważ jesteśmy ekspertami w różnych dziedzinach. Niemniej jednak Grzegorz zawsze zauważał, jak tancerze reagowali na przestrzeń czy też jak odkrywali swoją osobistą energię. Bardzo dużo z nimi rozmawiał. Chciał ich inspirować. Tak samo ja współpracowałem z aktorami. Podchodziłem do nich z innej strony, dzięki czemu wychodziłem z mojej strefy bezpieczeństwa.

Warto sobie uświadomić, że przedstawienie to osobna sprawa. To swojego rodzaju podwójny świat. Choć on był reżyserem, a ja choreografem, musimy pamiętać, że w pracy choreografa również zawiera się reżyseria. Mam ogromny wkład w dzieło, które reżyseruje Grzegorz. Estetyka, rytm, struktura – te pomysły były zarówno jego, jak i moje.

Oczywiście jednak we współpracy trzeba być ostrożnym. Bandaże pojawiły się, a potem zniknęły. Grzegorz chciał je przywrócić. Ja się sprzeciwiłem, ponieważ mocno wierzyłem, że nie były potrzebne. Grzegorz ostatecznie się ze mną zgodził. Byliśmy na tyle intuicyjni, że umieliśmy wyczuć siebie nawzajem. Stosunek władzy był dynamiczny. W takim przypadku byliśmy zmuszeni jasno wyrażać nasze opinie. Musieliśmy więc wyraźnie zaznaczyć, co stoi za naszymi decyzjami artystycznymi. Jeśli chciałem coś zabrać lub dodać, musiałem dokładnie wiedzieć dlaczego. Musiałem to wyjaśnić Grzegorzowi, a on mnie. Dzięki temu patrzyliśmy krytycznie na nasze własne decyzje – wiedzieliśmy, że jest druga osoba, z którą musimy dojść do porozumienia.

To musiało być ciekawe doświadczenie dla Grzegorza, ponieważ to jego pierwsza współpraca tego typu. Ja wcześniej współpracowałem z innymi artystami. Dzięki temu zyskałem doświadczenie i byłem w stanie pokierować nas, gdy nie mogliśmy dojść do porozumienia. Chociaż Grzegorz zawsze był chętny do współpracy. Mogliśmy wracać do sedna i zastanawiać się, czego tak naprawdę szukamy. Naszym głównym celem było stworzenie czegoś, co rezonuje z publicznością, co publiczność bardziej czuje, niż rozumie.

**Tomasz Wiśniewski:** Czy we współpracy z Grzegorzem coś cię zaskoczyło?

**Iván Pérez:** Były w niej momenty ogromnie inspirujące, które bardzo mnie poruszyły. Grzegorz chciał prowadzić dialog o rozumieniu świata w zupełnie innych wymiarach, na przykład z perspektywy energii, wibracji, rozprężania naszych ciał, oraz rozmawiać o sposobie, w jaki nasza energia potrafi wyjść poza wymiar cielesny i nieść ze sobą przekaz. Nie bał się mówić o sprawach, które są niewidzialne. Nie dlatego, że ich nie widzimy, ale dlatego, że ich nie ma. Uważam, że jest to dowód jego odwagi, ponieważ żyjemy w realnym świecie, którego każdy może dotknąć. Coś, co widzimy i co jest namacalne, może też być tematem rozmowy. Ale kiedy zaczynamy mówić o rzeczach, których nie widać, ludzie zazwyczaj robią się sceptyczni.

Jest coś mistycznego w jego sposobie postrzegania życia, coś, co widać w jego pracy. Jego sposób odnoszenia się do zespołu wydaje się fascynujący. Wiele z tych konceptów jest mi znanych, ale mam tendencję do intelektualizowania. Grzegorz zainspirował mnie, by nie bać się zaangażować w tego rodzaju dyskusję. Myślę, że to bardzo cenne z punktu widzenia artysty. Możemy sporo dowiedzieć się z podświadomej, intuicyjnej, zmysłowej wiedzy, którą zdobywamy poprzez ciało.

Ale oczywiście niektóre elementy kwestionowałem – Grzegorz i ja reprezentujemy dwa różne pokolenia. Jestem od niego dużo młodszy. On ma o wiele więcej doświadczenia w sensie zawodowym. W 2016 roku obchodził dwudziestolecie Teatru Pieśni i Kozła, a ja dopiero założyłem mój zespół. Spieraliśmy się o niektóre metody. Te rozbieżności były interesujące dla nas obu. Współpraca z artystą takiego pokroju pomogła mi uświadomić sobie, do jakiego pokolenia należę, oraz zdefiniować własne poglądy. Mimo to nadal byłem otwarty na to, by uczyć się i korzystać z jego doświadczenia.

**Tomasz Wiśniewski:** Nie chcesz podać konkretnych przykładów?

**Iván Pérez:** Nie, ponieważ nie ma takiej potrzeby. Grzegorz jest bardzo rygorystyczny, ale nie pierwszy raz miałem do czynienia z rygiorem w środowisku pracy. Jest również pełen pasji i ta pasja czasami wymyka mu się spod kontroli. To naturalne – artysta-reżyser czuje się tak mocno związany ze swoim dziełem, że czasami musi nastąpić wybuch. Może to właśnie jest coś, co kwestionuję moi rówieśnicy.

Myślę, że Grzegorz również uczył się ode mnie. Sam przyznał, że przez te dwa miesiące zmieniło się jego podejście do pracy z ludźmi. Nowe propozycje wyszły ode mnie. Był to proces interesujący, złożony i pełen konfrontacji, ale zakończył się sukcesem, ponieważ nie byliśmy jedynie nauczycielami, ale również uczniami.

**Tomasz Wiśniewski:** W Wyspie zdecydowaliście się schować obraz przestrzeni teatru za ekranami. Jak wyglądała praca z dziewiętnastoma artystami w takich warunkach? Zarówno tancerze, jak i aktorzy są cały czas w ruchu, tańczą bądź śpiewają. Fizyczność ich ruchów jest bardzo widoczna w trakcie całego przedstawienia. Jak tego dokonaliście?

**Iván Pérez:** Było to trudne, ponieważ poziom uwagi, jaką aktorzy-śpiewacy muszą poświęcać swojej pracy wokalne, jest bardzo wysoki i wymagający, podobnie jak samo skupienie się na fizyczności, którą proponuję moim tancerzom. Oba te języki wywierają

na siebie nacisk i tworzą jeden wyraźny, uznany język. Gdy ścierają się te dwa aspekty, istnieje niebezpieczeństwo, że stworzymy dwie zupełnie różne sytuacje, które dzieją się na scenie, ale ze sobą nie współgrają. Takie momenty, w których powstaje drobne zamieszanie, gdy elementy ruchu wchodzą w interakcję ze strukturami i formacjami śpiewaków, gdy jeden lub dwa ruchy są skoordynowane z ruchem tancerzy – kiedy powstaje jedność, harmonia – były ogromnie ważne. Zostały one wybrane bardzo starannie, ponieważ musieliśmy uszanować ich złożoność w dwóch niezależnych wymiarach. Wszystko musiało być na swoim miejscu. Unikaliśmy losowości. Wybraliśmy wszystko dokładnie i ustawiliśmy wszystko tak, aby każdy mógł pracować w proponowanej przez nas ramie. W ten sposób zyskaliśmy wolność występowania i wolność do życia.

Oprócz tego w każdej pieśni śpiewacy musieli ze sobą współgrać na różne sposoby. Musieli słuchać siebie nawzajem i łączyć różne głosy, na przykład sopranu czy burdony. Często byłem zmuszony do przestawiania ich z miejsca na miejsce, by zmienić strukturę zespołu i stworzyć ruch w języku, który pasowałby do sedna całego występu. Dla niektórych jest to swojego rodzaju kalejdoskop. Inni mają poczucie, że patrzą na scenę przez kalejdoskop, który rusza się i zmienia. Wykorzystując te przejścia, chciałem wyrzeźwić wrażenie, że tancerze i śpiewacy manipulują przestrzenią poprzez zmiany geometryczne. Koncept symetrii czy też geometrii wniósł do spektaklu elementy przypadkowości lub „organiczności”. W pewnym sensie aktorzy byli postawieni, zbudowani w przestrzeni. To podkreśla ich człowieczeństwo. Te losowe momenty zostały szczególnie zaplanowane. Wychodzimy od twardych kształtów, linii, geometrii, która reprezentuje pewien porządek. Gdy łamiemy ten porządek, dowiadujemy się, jakie może być znaczenie tego wszystkiego.

**Tomasz Wiśniewski:** Masz na myśli moment, w którym rytm się zmienia, bo jeden z aktorów przestaje dowodzić, i kolejny aktor przejmuje kontrolę nad chórem? Czy chodzi ci o sytuacje, w których konstelacje tancerzy i aktorów na scenie się zmieniają?

**Iván Pérez:** Rozumiem, o co pytasz, ale mnie chodzi o sposób, w jaki tworzą się te formacje, kiedy ustawiamy je na scenie. Sposób, w jaki śpiewacy i tancerze nawiązują do geometrii jako do organizacji przestrzeni.

**Tomasz Wiśniewski:** A więc na przykład sytuacje, w których na scenie tworzą się dwie lub trzy linie? Jest taki moment, kiedy z lewej strony stoi śpiewająca kobieta, z prawej – mężczyzna, a w tle ludzie, którzy podkreślają głębię tej sceny. Ewentualnie kiedy cienie podkreślają czarną linię, tak?

**Iván Pérez:** Ten motyw występuje na przykład w momencie, gdy na scenie mamy trzy rzędy luster i trzy korytarze, którymi tancerze przechodzą w górę i w dół, a w korytarzach widać również śpiewaków. Mamy bardzo mocne poczucie linii korytarza. Jest taka chwila, w której aktorzy świadomie „łamią” tę linię. Robią to, by stworzyć nowy rodzaj kwadratu, który może stać się domem, ale też ustami rozpoczynającymi nową scenę, w której tancerze będą zgłębiać transformatywnego potwora.

Mówię tu o świadomości tworzenia oraz łamania tych linii na scenie. Jest też moment, w którym aktorzy ustawiają się w półkole, niektórzy siedzą, inni stoją, mamy sześciu tancerzy i trzy duety.

**Tomasz Wiśniewski:** Są to duety damsko-damski, damsko-męski i męsko-męski.

**Iván Pérez:** Właśnie. Mamy tu potrójny duet. Kiedy wszyscy stoją lub siedzą w losowych miejscach w przestrzeni, która ich otacza, nie ma między nimi ostrych linii. Ruch tancerzy jest organiczny, płynny, falisty. Takie poczucie przestrzeni przemawia do widzów, ponieważ porusza ich poczucie człowieczeństwa. Gdy na scenie widać ostre linie, mózg od razu odbiera ten obraz jako porządek, strukturę, klatkę. W ten sposób aktywujemy siłę śpiewaków w przestrzeni. To, jak oni organizują swój ruch na scenie, jest językiem samym w sobie.

**Tomasz Wiśniewski:** Widzę, że twoim celem jest zatarcie granicy między tańcem, występem i śpiewem. Nie przechodzisz od jednej konwencji do drugiej.

**Iván Pérez:** Poczujesz, że to było zintegrowane?

**Tomasz Wiśniewski:** Tak. Zupełnie nie przeszkadzało mi...

**Iván Pérez:** ...że na scenie widziałeś dwie różne konwencje? To pokazuje, że nasza zmuśna praca nad integralnością nie poszła na marne. Gdy gra aktorów łączy się z tym, co robią tancerze, aktorzy są zmuszeni do prawdziwej ekspresji, która jest równoważona przez estetykę, świadomość przestrzeni, świadomość dźwięku, ruchu i wyrazu. Dlatego widzisz cały obraz, a ten z kolei jest częścią jednego sedna. Wszystko zostało stworzone tak, żebyś czuł istotę przedstawienia i pamiętał je jako zintegrowane dzieło.

Staraliśmy się unikać dużych zmian podczas przedstawienia. Takich, w których widz nagle orientuje się: „Jest zupełnie inaczej, niż było”. Zmieniamy po trochu, po trochu i po trochu, a przy trzeciej zmianie jesteśmy bardzo daleko od pierwotnej aranżacji, ale zmiana była powolna, więc widz ledwo zauważa kierunek zmian.

**Tomasz Wiśniewski:** Czyli nie: duża zmiana – mała zmiana – duża zmiana...

**Iván Pérez:** To postępuje powoli. Utwór tworzy swój własny język, który staje się coraz bardziej złożony i prowadzi do skomplikowanych rezultatów lub głębszych znaczeń w obrębie języka, który już znamy. Ponieważ na początku to my zrozumieliśmy język przedstawienia i powoli przekazaliśmy go widzom, tak aby oni mogli go zrozumieć. Przez całe przedstawienie widownia uczy się języka spektaklu.

**Tomasz Wiśniewski:** Muszę przyznać, że to nie jest łatwe. Na pewno wiesz, że Wyspa to wymagające przedstawienie.

**Iván Pérez:** Oczywiście, ale przypomina ono nasz dialog. Wciągamy cię w rozmowę, ponieważ podaję ci tyle informacji, byś mógł się namyślić. Ale też niektóre ukrywam po to, byś chciał więcej. Byś mógł podróżować naokoło wiadomości, które ci przekazuję, i sam wykonać pracę. Dlatego jesteś zaangażowany, zainteresowany, chcesz dowiedzieć się więcej. Gdybym dał ci więcej informacji, byłbyś rozkojarzony, ponieważ otrzymałbyś ode mnie coś tak definitywnego, że wydałoby ci się to sztuczne. Ponieważ w życiu nigdy nie ujawniamy wszystkiego. Nawet w związkach mamy do czynienia z ukrytą komunikacją. Nasze przedstawienie w dużej mierze bazuje właśnie na ukrytej komunikacji. Pokazujemy coś, co czujesz – niekoniecznie to rozumiesz, ale na pewno czujesz. Coś, co musisz stworzyć z tego, co ci pokazujemy, i do czego chcesz wrócić, co chcesz zrozumieć. Wtedy powstaje fascynujący związek. Gdy widzowie nie do końca wiedzą,

dlaczego są tak zaintrygowani. To cały czas może pojawić się w konwersacji. I o to chodzi: naszym największym sukcesem jest stworzenie czegoś, co pozwala prowadzić takie rozmowy jak ta, w którą ludzie są zaangażowani.

**Tomasz Wiśniewski:** Nie mówiliśmy zbyt wiele o Szekspirze ani o tytule. Właściwie chyba w ogóle nie poruszyliśmy tych kwestii...

**Iván Pérez:** Ponieważ tytuł był punktem wyjścia do stworzenia czegoś, co niesie ze sobą coś więcej niż tylko Szekspira. Szekspir pomógł nam zacząć. Jest go dużo w naszej sztuce, chociaż z drugiej strony stanowi element jak każdy inny, na przykład Donald Trump czy mój nowy związek. Pozwoliliśmy sobie, by w *Wyspie* pojawiły się komponenty naszego życia. Pozwoliliśmy sobie na to, ponieważ było na to miejsce. Myślę, że *Wyspa* otworzyła na nowo temat szekspirowskiej wyspy...

**Tomasz Wiśniewski:** Otworzyła również to, co między nami – wyspę sceny, która pozwala się komunikować.

**Iván Pérez:** I przenosić się poza rzeczywistość. W naszym przedstawieniu jest element zawieszenia, metafora powietrza, zmiany, wymiaru, ponieważ mamy lustra i elewację z krzesel. W powietrzu coś wisi. Koniec końców przedstawienie sprawia, że człowiek wstrzymuje oddech. Czuje te żywoity. Wyspa jest miejscem, w którym człowiek może odkryć rzeczy niepowiązane ze światem materialnym, ale pochodzące ze sfery duchowej. Jest głębsza, bardziej przenikliwa, bardziej osobista, bardziej poetycka, pełna współczucia i emocji. To metafora przestrzeni, do której możemy się dostać.

Wrocław, 2 grudnia 2016 roku



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## **Zaczyna się cz. 3 (ostatnia)**

44.

kołysz się łodzie  
na falach bólu

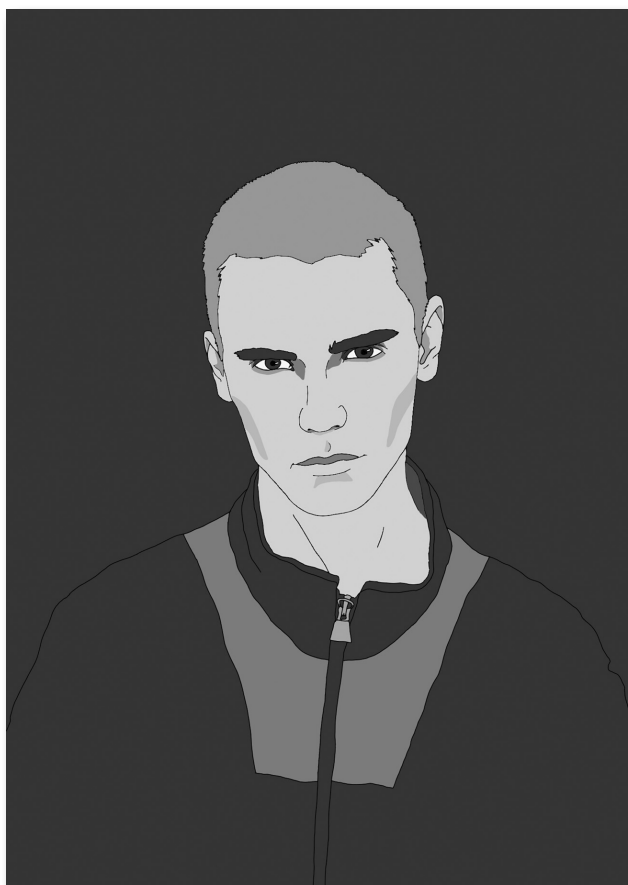
słońce zachodzi  
i noc zapada

zamiast ziemia ziemia  
słychać chlupot wody

bez wiosł i steru  
kołysz się ludzie

45.

to nie my  
toniemy  
jeszcze ocaleni  
na statkach szaleńców  
wciąż szukamy ziemi



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



## FRYZJER Z WARSZAWY

„Ah, bravo Figaro! Bravo, bravissimo!”

*Cyrulik sewilski*

Ulica tablic  
taką uszyli ulicę

kamienica za kamienicą

...a włosy rosną  
mówi  
Fryzjer

u zbiegu tablic

...nikt już nie daje kwiatów  
nikt nie naprawia odkurzaczy

nie ma  
nie ma  
panie

tylko wiatr  
całe wiadra wiatru

na szyi ulicy  
kamień księżycy

a włosy rosną

Czekam na strzyżenie

w lustrze cyferblat  
utopiony w odbiciu  
strzałki idą wstecz

słyszę

Trzeba się wycofać albo  
uciec do przodu  
powiada wahadło

i sobą kolebie

Fryzjer ostrzega:  
przed hurraa  
ganem

trzeba  
wejść na najwyższy  
czas

wbity w przeszły  
niedokonany

na wybujały włos

ułomności się trzymać

ok  
wynieść puste wiadro  
wyczesać łysinę  
wymieść rozlaną rtęć  
wymieszać dym w kominie  
wyjść wyminąć  
śnieg ścianę  
ś  
ś

raz na jakiś  
czas

ocalić człowieka pracy

w naszym mieście  
to ślusarz ostatni

co będzie jeśli  
drzwi zatną się jak zawsze na  
zawsze

zatrzasną się na śmierć

*last minute* koledzy!

Mówca szeleścił jakby  
czytał ze zmiętej kartki

a teraz  
mości się  
w gwarze swojej gawry  
opiera głowę o sen  
o piasek  
o żagle zwinięte zwierzęta  
liny na kołowrotach

ciężka głowa  
pusta głowa  
tak boli

a trzeba wstać bo  
sąd idzie

Fryzjer  
tymczasem uśpił pośpiech  
odłożył brzytwę

zamknął zakład  
i duży pomału ulicą  
wraca do małości

już droga się zwęża

dojrzała żrenica

w niej  
niebieskie ptaki  
na czerwonych drzewach

czerwone drzewa  
na zamglonych wzgórzach

to są ptaki wygnane z raju  
to są drzewa wygnane  
z ziemi bez żalu

W tym sezonie  
nosi się suche oczy

za rogiem czerń  
przebiera się za biel  
na bal

a sąd idzie  
widziano go już w Nadarzynie  
jest o włos

Wszystko rośnie

wielka Ameryka  
wielka Rosja  
wielka Polska

i gdzie się to wszystko pomieści  
wielki Boże?

a jeszcze  
Wielki Wóz

Rośnie włos w kosmos  
zakręca wraca  
do głowy

Młyny mocy  
medytują nad ziarnkiem kawy  
nad skorupą i szparką

Mędracy wyplukują piasek ze złotej rzeki

za piasek można kupić  
papier

zapisać  
nie pamiętać

Podobno słowa są puste rabbi

nie lękaj się pustego słowa

pukaj w puste  
usłyszysz  
pogłos

pęknie skorupa

to też jest coś jakaś  
muzyka  
takie wykluwanie się

Brud murów splekany palimpsest

wszystkimi warstwami  
woła: śniegu  
śniegu!

ale śniegi tak nikłe

znikną zanim położą  
biały palec na ustach  
palimpsestu

Wiśnie głęboko mrożone  
i jezioro  
z żagłówką na środku

i żar co kapał na wodę  
całe lato mrożone  
strumień i cień  
i ramię  
na ramieniu rzemień  
słone słońce  
bory i bobry  
wioszcza  
wszystkie przydrożne świętości  
sielskie zielsko po pas  
brat wiatr  
łagodny poganiacz wzgórz

zamrożone

zmienione w kruszec lodu

przyjmuję  
zapisy na zapasy na zimy

a sąd idzie i idzie

rosną włosy

Tego  
nie słyszy rozgadany świat  
ani milczący świat

pod ścianami  
przemyka ulica  
przymykają  
oczy tablice

okna oknom  
wyświetlają  
film niemy

o Fryzjerze  
o naszych włosach  
i jego nożycach

marzec 2017

## DUDKI

siedzą na strychu  
wystrychnięci  
z góry  
śledzą nasze mieszkanie

tam mieszkają ci których nie ma  
i być nie może

i tak mieszkają którzy nie mieszkają

ciepło tam  
które nie zagrzało miejsca tu

światło tam  
które zgasło

## SZTUR

koń na kółkach  
zostawia ślady  
podków

dom na kółkach  
gubi cegły  
jedzie

jedzie całe miasteczko  
kościół i kości  
przodków  
kominy i dymy  
las i strumyk  
zwolna

konia ciągnę na sznurku

wszystko  
ciągnę  
ciągnę się

mnie ciągnie

na smutku

# Historia

1.

czarować całować  
cwałować na ośle  
owinąć się w całun  
na oślepie i kochać  
na oklep i klepać

ciasto żeby drżało  
i rosto a  
nie bolało jeśli  
nie trzeba

2.

pocałunki małe  
łuny styki języków

przebrani  
za nagich kochanków

skakali na nitkach  
ciemnej muzyki

całowały się  
maski

3.

historia alternatywna  
jakoś się trzyma

wszystko w niej płynie  
wszystko pulsuje

podawana z ust do ust  
z ręki do ręki

w blasku pośladków  
w krzyku nie dla uszu

szmuglowana pod kołdrą



zapisana pod skórą

najdłuższa historia  
najkrótszego spięcia

historia bez świadków  
historii

między światłami  
ciemnia

## **SZURUM**

w warszawskiej szarej  
strefie świtu  
przemytu

szary szron  
szoruje mury  
szare o szare

szare miasto  
ocembrowane niebo  
niedomyty dom

kamienica ma  
okna podbite  
piersi obtłuczone  
balkon ledwo-ledwo

krzyczy  
kurwami rzuca

i kurwy fruwiąj  
po podwórku  
przysiądą  
na gzymsie  
z dzióbeków sobie piją  
żółć

a piwnice  
w papuciach  
z miału i pleśni

szurają  
po nieporęcznych schodach

w słońce

# PODWÓRKO CUDÓW

Anicie Jarzynie

Zoo jest niedaleko

żyrafa schyla szyję w bramie  
wchodzi na podwórko i puka nosem do okna na piętrze  
ci z parteru widzą tylko brzuch i  
kopyta i mówią: to nie jest żadna żyrafa tylko krowa  
najwyżej krowa a krowa na podwórku  
może być

ale jak wszedł słoń  
naprawdę nie wiem w każdym razie tańczył  
jak mu zagrała nasza podwórkowa kapela  
jednak nagle  
tupnął i instrumenty  
rozdeptał w drzazgi  
stoi teraz i trąbi  
pękają bębny a ściany się chwieją i spadają obrazki

hipopotam minimalizuje się żeby się zmieścić w kałuży  
i to mu się nawet udaje  
sąsiad mówi: weź go sobie i sięga  
hipopotam odgryza wyciągniętą rękę

wtedy zapalił się warsztat stolarski  
a na podwórku leżał właśnie pyton  
którego wzięto za węża i podłączono do hydrantu  
ale się nie udało woda nie leciała  
bo pyton miał jednak coś  
w środku  
i warsztat się spalił

prawie wszystkie zwierzęta były w paski  
lub w kratkę  
bo za długo opalały się w klatkach  
ale po czarnej panterze nie było widać  
w ogóle nie było jej widać bo przychodziła nocą  
tylko te oczy  
te oczy  
świecą  
z piwnicznych okienek

a któregoś dnia dzieciom ukazała się Maryjka  
związały ją i wstawiły do skrzynki po begoniach  
i stąd się wzięła kapliczka na naszym podwórku

## ORZECHY I KAMYKI

pójdziemy do parku  
zabierzmy orzechy

wiewiórka rozgryzie  
czego nie rozgryźliśmy

pójdziemy na kirkut  
zabierzmy kamyki

kamyki zamykają  
wielką rozpadlinę

wrócimy lżejsi  
o kamyki i orzechy  
orzechy i kamyki



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## O tym, jak Udo Steimler nazistą został

Wody Sprewy były szare jak świt. Udo gapił się w potyskiwe falowanie. Ledwo zeszedł nocy uprosił ciało o sen, a niedługo potem musiał wstać. Chciałby doczekać kolejnego zmiernychu pod kołdrą, jak dziecko, które boi się nocy. Widocznie jednak dorósł na tyle, żeby bać się dnia. Sięgnął do rozporka i słoneczną strugą znieważył rzekę. Strząsnął ostatnie krople, po czym odwrócił się. Mała kundelka obserwowała go, przekrzywiając łeb z uniesionymi uszami. Podążyła za swoim panem, drapiąc pazurami o metalowy pokład.

– Jak tam, Udo? – Krzyknął chłopak z barki obok.

– Cześć, Daniel, do dupy! – Zmobilizował się, by pomachać pytającemu.

Ceglany mur wzmacniał nabrzeże, przy którym cumowały stare barki zamieszkałe przez ludzi żyjących w taki sposób jak on... „Takich samych jak ja, tylko jak to możliwe? Każdy uważa się tu przecież za cholerną indywidualność” – myślał, obserwując swoje trampki grzęznące w piachu. Wąski pas plaży ograniczony zwartą zabudową rozciągał się od mostu do mostu. Puste okna nieczynnych fabryk i składów spoglądały w stronę rzeki. Wschodzące słońce rzuciło na tę ścianę cień drobnej dziewczyny biegnącej w stronę Udo.

– Znowu myślisz! – W jaskrawożółtym okrzyku Udo wyczuł kwaśne krople.

– Dzięki za cytrynowe powitanie, Greta.

– Mów jak człowiek, nie rozmawiasz ze swoim mózgiem, a ze mną. – Rzuciła mu się na szyję. – No kocham cię przecież.

Wtulił się w orzeźwiająca radość, czuł, jak go łaskocze, wpuszcza mu lustrzane załączki do oczu, budzi dreszcze, z których chciał się otrząsnąć jak duży pies.

– Kocham cię – wyszeptał.

– No widzisz! Jak cudownie! – Nagle wyrwała się z jego objęć i zaczęła tańczyć, a piasek pod jej stopami zmienił się w gładki parkiet. – Świat jest piękny! Kutia, co... no cześć! Cześć! – Zwróciła uwagę na suczkę, która za wszelką cenę chciała się przywitać, skacząc wokół Gretę.

– Tylko ty jesteś piękna – burknął pod nosem Udo. – I co taka dziewczyna robi w tym miejscu?

– Czeka, aż ją stąd zabierzesz. – Podbiegła i chwyciła go za rękę.

– Chcę, Greta, dobrze wiesz, że chcę. – Próbował ją objąć jeszcze raz. Była dla niego jak powietrze dla nurka. Wiedział, że bez niej nie wynurzy się nigdy, że gdy zabraknie mu Gretę, pójdzie na dno, może nawet dosłownie. Przypomnił sobie obojętność Sprewy, bezmyślnie przed chwilą naruszoną.

– Muszę lecieć, pa! – Przytrzymała jego ręce i wspięła się na palce, dając mu całusa.

– Greta – próbował ją zatrzymać.

– Do wieczora, jutro sobota, weekend, będziemy dwa dni razem!

– Wiem, do wieczora, pa, pa! – Uosobienie szczęścia odleciało, a Udo uległ nieodpartej i jak dotąd mylnej obawie, że widzą się po raz ostatni, bo w setkach codziennych zdarzeń pojawi się takie, które odbierze mu Gretę na zawsze.

Plaża znów stała się grzęzawiskiem. Udo brnął wytrwale, wspominając lekkość ruchów ukochanej.

– Hej, Udo!

Thomas z Georgiem stali przy burcie swojej barki, szczerząc się do niego.

– Hej – odpowiedział niechętnie, a Kutia warknęła krótko.

– Przynieś nam skalp kapitalisty, Udo!

Odmachnął ręką.

– Tak, Udo, nie pokazuj się bez skalpu.

Zwrócił ku nim twarz i zmusił się do uśmiechu.

– Podłóż im bombę, Udo!

– Jasne – odpowiedział, starając się jak najszybciej oddalić. Szli za nim wzdłuż burty.

– Pamiętaj, Udo, że dzień bez podłożonej bomby to jak mecz bez strzelonej bramki!

Znowu odmachnął.

– Dokonaj sabotażu, Udo.

Nie zareagował.

– Nie wiesz jak? Po prostu staraj się pracować najlepiej, jak potrafisz – ryknęli śmiechem.

Odprawiony tym błogosławieństwem Udo dotarł do przystanku. Myślał o pierwszym dniu swojego nowego życia, które powinno się dziś rozpoczynać. Niestety źle przespana noc powodowała, że stare życie wygrywało z nowym, domagając się zachowania ciągłości. „Jeśli coś się nie zmieni – rozważał dalej – każdy dzień będzie przyciskać mnie coraz mocniej; jak skrzynia, do której codziennie wpada kamień”. Nadjechał zatłoczony autobus, do którego Udo wsiadł jako ostatni. „Tak, jestem przyskrzyniony” – podsumował i w tej samej chwili poczuł, że drzwi schwyły jego plecak. Zaczął odliczać przystanki. Obok własnego bijącego serca wyczuwał pośpieszne stukanie serca Kutii ukrytej za pachą.

Autobus wjechał na plac. Letnie słońce zaczynało prażyć i oślepiać, odbijając się w każdej z miejskich płaszczyzn i gładzi. Udo szybko zbiegł schodami pod ziemię. Panował tu stały zaduch, gnilny i metaliczno-elektryczny. Udo sprytnie jak mysz przemycił pod brzuchem miasta, aż do ostatniej stacji metra.

Wyszedł na powierzchnię w cichszym miejscu. Tu już pachniały zioła i, przy sprzyjającym wietrze, las. Udo odetchnął ze dwa razy głębiej i wsiadł do kolejnego autobusu. Już po dwóch przystankach mógł zobaczyć halę, a wysiadł dopiero na czwartym, najbliższym wejścia do niej. Mieściła centrum logistyczne, magazyn wysokiego składowania, mniejsza o nazwę, gigant z białej blachy mógł pomieścić wioskę.

Ogrodzenie z siatki otaczające budynek prezentowało się przy nim znikomo, choć miało wysokość dwojga dorosłych ludzi i zwieńczył je druciany warkocz, w który wpleciono żyłki. Udo wszedł na portiernię i przyłożył kartę do czytnika przed bramką. Wymienił uśmiech z Szandorem. Ochroniarz wyszedł za nim na zewnątrz i otworzył boks, w którym trzymano psy pilnujące terenu. Kutia radośnie machała ogonem na widok mężczyzny w mundurze. „Kutia” to po węgiersku „pies”, Szandor był jej ojcem chrzestnym. Udo ruszył wzdłuż nasłonecznionej ściany. Biała płaszczyzna pożerała każdy skrawek cienia. W miarę jak szedł, tracił własny, lecz miał uczucie, że sam staje się cieniem, czernieje jak błona fotograficzna wyjęta z kasety. Pchnął skrzydło drzwi i wszedł do środka. Szatnia znajdowała się w narożniku, ledwo widocznym za regałami.

Wrócił ubrany w szary kombinezon i żółty kask. Wyglądał jak ludzik z klocków Lego, którym za chwilę zacznie bawić się olbrzymie dziecko. Udo nie ufał swojej przemianie, nie chciał należeć do świata barek, ale i ten, poukładany i wydajny, budził w nim chęć ucieczki. Uczucie osiągnęło szczyt, kiedy zgłaszał się do kierownika zmiany, zeznało, gdy siadł za kierownicą wózka.

Jadąc między niekończącymi się, wysokimi jak dwupiętrowe domy regałami, spoglądał na podładkę z wydrukiem, który podpowiadał, co i skąd zdjąć, co i gdzie wrzucić. Kręciły się inne wózki i krztałi się ludzie, krzyżowały się setki dróg, w miarę jak mijają godziny, palety z towarami potrzebnymi marketom w mieście zdawały się same unosić w powietrzu i krążyć wszędzie jak na obrazie surrealisty. Tymczasem każda z nich ważyła dobre kilkadziesiąt kilo. Udo coraz mocniej zaciskał zęby, sięgając widłami wózka trzy, pięć, siedem metrów nad głowę, balansując paletą na rozciągniętym do końca wysięgniku. Jeszcze gorzej szło w drugą stronę: paleta wędrowała w górę, Udo zadzierał głowę, pokonując klucie w karku, starał się zobaczyć, gdzie dokładnie stawia ładunek, czy o nic nie zawadza. Jedną mógł stracić, za drugą potrąciłoby mu w całości z pensji, trzecia oznaczała wylanie z pracy. Kask na głowie i daszek z siatki nad kabiną wózka były niczym w porównaniu z masą kołyszącą się obojętnie pod stropem hali. Udo próbował przełknąć ślinę. W najgorszych chwilach, kiedy starał się okiełznać wyobraźnię, nękała go wizja zonglera ekwilibrysty trzymającego na czole pręt, na którego drugim końcu piętrzy się piramida kryształowych kieliszków na tacy.

– Udo, do kurwy nędzy! – Człowiek stojący od dłuższej chwili przy jego wózku stracił w końcu cierpliwość. – Nie rozumiem, jak możesz jednocześnie spać i robić tę robotę. Stary woła cię do siebie.

Udo mrugnął kilka razy, czując dopiero teraz pot spływający wokół oczu. Gorący słony płyn drażnił mu spojówki.

– Już. – Głos ginał w hałasie hali, więc Udo skinął jeszcze głową. – Już idę.

Zajechał wózkiem na miejsce i odkleił się od siedzenia. Plecy miał mokre, jakby obsikała je Kutia. Z trudem zrobił kilka kroków na odwykłych od chodzenia nogach. Mięśnie mu drżały.

Stephen rządził w kantorku przy szatni i postoju dla wózków. Niektórzy go lubili, inni stawali na głowie, żeby nie trafić na jego zmianę, bo był twardy i ludzie czuli przed nim respekt. Udo nie miał nic przeciwko temu, żeby czuć przed kimś respekt. Zapukał.

– Tak – huknął głos za drzwiami.

Krępy szpakowaty mężczyzna w błękitnej koszuli z krótkimi rękawami i pod krawatem opierał się łokciami o biurko. Udo pozdrowił go, zdejmując kask. Plama na plecach chłodziła przyjemnie.

– Chcesz kawy?

Udo skinął głową. Kierownik wskazał na stojący w kącie automat. Dopiero teraz Udo pomyślał, jaki może być powód rozmowy. Nie miał siły bać się, że wyleci. Nacisnął guzik i spojrzął na dwie strużki – kawową i mleczną – płynące do kubka. Wyobraził sobie katar ciekący z obydwu dziurek w nosie naraz i wyszczerzył zęby. Trzeba się pozbierać, zanim kawa spłynie. Tym bardziej zachciało mu się śmiać.

– Dobrze się czujesz?

– Tak. – Udo usiadł z kubkiem na krześle przed biurkiem. Cud. Minę miał niemal obojętną.

Szef spojrzął badawczo.

– Strasznie dziś gorąco. – Stwierdzenie Udo mogło być w najgorszym razie nawet próbą usprawiedliwienia.

– Nie tak gorąco jak w Hong Kongu i wilgotność powietrza bez porównania. – Stephen sięgnął do szuflady biurka. Wyjął zdjęcie i posunął je w kierunku Udo. Ten przechylił głowę z zaciekawieniem, po czym wziął fotografię i przyjrzał się jej uważnie.

Tętem były różnobarwne kontenery. Wielkie napisy, przeważnie ułożone z chińskich czy japońskich znaków. Powyżej kilka bloków mieszkalnych, nieeuropejsko wąskich i wysokich, z mnóstwem okienek urozmaiconych sznurkami z praniem. Z przodu maszyna o proporcjach zabawki: baloniaste opony, takie samo podwozie, mikroskopijna kabina operatora i ukośny wysięgnik zakończony prostokątną ramą, na oko wielkości połowy tenisowego kortu. Poniżej, pod ramą, stał człowiek, niesięgający głową do szczytu opon. Udo zmarszczył brwi, skupiając wzrok na twarzy.

– Poznajesz? – spytał Stephen.

– Poznaję. – Nie poznał, ale wszyscy wiedzieli, że stary kiedyś pracował w Azji.

– A jak ci się sprzęt podoba?

– No, to musi być niezłe uczucie znaleźć się w czymś takim.

– Dobrze się składa, bo mam propozycję dla ciebie.

– Dla mnie... To znaczy jak?

– Brat jest kierownikiem na terminalu kontenerowym. Jeden człowiek wczoraj odsełdł, dziś drugi miał wypadek samochodowy, a trafił się pilny przeładunek. Możesz dorobić w weekend. Podwójna stawka.

– Tak, ja... ale obiecałem dziewczynie. I nigdy na czymś takim nie pracowałem. Dlaczego ja?



– Zrobisz, jak zechcesz, ale gdybyś tam się sprawdził... Nieważne, chętni zawsze się znajdują.

– Mogę do niej zadzwonić... to znaczy okej. – Sam Udo nie czuł we własnym głosie ochoczej zgody.

– Tylko szybko, tutaj też musisz się obrobić.

Udo pobiegł do szafki po komórkę, którą regulaminowo wyłączał, zanim usiadł na wózek, i wybrał numer. Po kilku sygnałach odezwała się poczta.

– Greta... – Nie wiedział, jak zacząć gadać do automatu. Cholera. Greta nie mogła odebrać, bo od piątku zaczynał się szat. Dostać wolny weekend i to latem było dla kelnerki sprawą graniczącą z cudem. Planowali to od tygodni.

– Greta, przepraszam cię, ale... – Udo z góry wiedział, że żadne rozsądne mowy o przyszłości i o pracy na terminalu nie zmniejszą jej rozczarowania. Już ją widział kiwającą opuszczoną głową i mamroczącą: „Tak, tak, dobrze zrobiłeś”, a jednocześnie niepokieszoną. Zobaczył też siebie – wściekłego na cały świat, chociaż decyzja była słuszna.

– Greta, wybacz, że w taki sposób, ale nie mogłem przewidzieć... – W tej chwili sygnał w słuchawce pokazał, że czas na nagranie się skończył.

Udo ścisnął komórkę jak szczura, którego trzeba zadusić gołymi rękami. Wybrał numer jeszcze raz, wiedział, że teraz jego głos zabrzmi zimno i twardo, chciał przerwać połączenie i pisać esemesa, ale zrozumiał, że w piśmie wyjdzie tak samo źle. Podniósł aparat do ust i powiedział:

– Greta, strasznie mi przykro, ale dostałem propozycję pracy za dwa razy więcej pieniędzy, tylko muszę zacząć w ten weekend. Nie będę miał drugiej szansy. Tak mi głupio, wybacz, proszę. W poniedziałek... – Nie wiedział, co w poniedziałek, zagryzł wargi i przerwał połączenie.

Łomot blaszanych drzwi szafki jeszcze brzmiał, kiedy Udo, tłukąc w beton obcasami, szedł w stronę wózka. Myślał o komórce, sadowiąc się za kierownicą. A może to tylko fucha, szef go podpuścił i z pracy na terminalu nic nie będzie? I z weekendu z Gretą. Siedział jak na szpilkach, nie wiadomo, jak doczekał końca zmiany.

Stephen ciągnął go do samochodu.

– Kutia? Jaka Kutia, Udo?!

– Pies, psa muszę zabrać.

– Nie wracasz do siebie, jedziemy na drugi koniec miasta, śpimy i zasuwamy na zmianę. Upředź strażników, niech ci go nakarmią, zabierzesz w poniedziałek.

Wóz szefa stał w bramie, poganiając mężczyzn warkotem silnika, a w oświetlonym już oknie było widać, jak Udo tłumaczy coś gorączkowo Szandorowi. Ten drapie się w głowę, aż w końcu klepie kolegę w plecy i wymieniają serdeczny uścisk dłoni.

Całą drogę Udo męczył komórkę, sprawdzał, czy nie przyszedł esemes, odsluchiwał pocztę. Próbował dzwonić, bez powodzenia. Obraziła się? Stanęła na światłach. Udo wyrztał przez okno. Ten neon! Wiedział już, co zrobi w powrotnej drodze. Pilnie obserwował otoczenie, żeby zapamiętać miejsce.

Gościnność brata Stephena przytłaczała, krępowało go zadomowienie braci. Wpadł, nie wiadomo skąd, w czyjeś życie rodzinne.

– Chcesz piwo, Udo?

– Nie, dziękuję, chyba się położę.

– Hajke ci powiedziała, co i jak?

– Tak, tak, wiem wszystko. Nno... to dobranoc.

– Dobra.

Skierował się w stronę ciemnej sieni, gdzie przydzielono mu pokój.

– Hej, Udo!

– Tak?

– Jutro będzie dobrze, trzymaj się.

– Tak, wiem. – Zniknął w mroku z myślą, czy teraz zaczną rozmawiać o nim. Było mu wszystko jedno, po chwili leżał, cały nakryty kołdrą.

*„Greto, kocham Cię tak mocno, mocno i brakuje mi Ciebie. Bardzo się martwię, bo wiem, co czujesz. Ja też czuję się okropnie, ale oddam Ci sto weekendów za ten jeden, obiecuję, z całego serca. Daj, proszę, znać, że tam jesteś. Kocham Cię, moja jedyna, dobranoc”.*

Komórka piknęła. Wystane.

Gęsty mrok, z drugiej części domu słychać jeszcze niewyraźne głosy rozmawiających. Powieki Udo opadły, dając znak komórkom ciała, że teraz mają czas dla siebie, właściciel chwilowo nie będzie ich używał. Rozświetla się ekranik telefonu, odbłask powoduje, że z ciemności wydobywa się zarys twarzy śpiącego.

*„Powodzenia, Udo. Dobranoc”.*

Poranek i jazda na terminal wydają się Udo częścią snu. Budzi się, gdy lekko dociska pedał i czuje serce podchodzące do gardła. Bieżnik opony zaczyna się przesuwac. Na rozgrzewkę dostał dwudziestostopowy kontener, drgania kotłyszczącej się od ciężaru maszyny szybko mu się udzielają. Brat Stephena coś tłumaczy, Udo stara się jednocześnie zrozumieć, zapamiętać i połączyć z czynnościami w kabinie. Żrenica słońca pali spojrzeniem przez przyciemnioną górną część szyby. Teraz Udo widzi tylko krawędź kontenera, na którym stawia swój. Jest! Może już iść do domu, wie, że zapracował, zasłużył, spał się dobrze. Mija połowa pierwszej z dwunastu godzin pracy.

Teraz zaczepia kontener umieszczony z tyłu TIR-a i ostrożnie go unosi. Przez ułamek sekundy widzi, jak odciążone amortyzatory prostują się, rośnie przestrzeń między platformą a kołami naczepy. Kierunkowskaz, wsteczny i lekki skręt kierownicą. Alarm cofania wydaje przerywane trąbiące dźwięki. Podobny odgłos dobiega z różnych miejsc terminala, tam gdzie znajdują się inne podnośniki. Stado mastodontów bawi się w chowanego między skałami, nawołując w swoim języku. Za wcześniej skrzyta kierownica powoduje, że zabierany kontener ociera o drugi, pozostający na naczepie. Szturchnięcie kołyszce całym TIR-em, Udo napotyka wzrok kierowcy obserwującego sytuację w lusterku bocznym. Usta tamtego poruszają się wymownie. Jedna ze strużek potu spływa z okolic

kolana na kostkę. Udo mruży oczy, w kabinie nie ma powietrza, chociaż okna są otwarte na przestrzał. Blasznany dach działa jak grzejnik.

Udo zapomina o całym świecie, bawi się jak czterolatek w ustawianie klocków. Rude, granatowe, popielate, brunatne. Opisane drobnymi literkami albo przeciwnie, z widocznym z daleka znakiem. Jeden obok drugiego, jeden na drugim. W górę, raz, dwa, trzy. Z wagonu na plac. Z placu na TIR-a. Z TIR-a na wagon. Budujemy i rozwalamy. Znowu budujemy. I z powrotem.

– Zapalisz? – Ławka pod barakiem stoi w wąskim pasie cienia, stopy wystają na słońce, pieką się.

– Nie, nie palę. – Udo chwyta butelkę i próbuje nie wypić całej wody jednym ciągiem.

– Nowy? – retorycznie pytają podczas pierwszej przerwy.

– Tak.

– Za Ditmara? Znajomy szefa?

Udo milczy.

– No to Ditmar już nie wróci – mówi jeden z nich tonem, w którym nie słychać nic szczególnego.

Udo wycofuje się do kibla pachnącego chemikaliami i uryną. Ma ochotę przytulić się do chłodnych pokrytych rosą kafelków.

„*Jak tam mój bohater?*”

„*Dziękuję, w porządku :-)*”

Udo chce dodać: „A jak u Ciebie”, ale nie może się zdecydować. Przecież oboje wiedzą jak. Waha się. „A u Ciebie?” – dopisuje i wysyła.

„OK. Dziękuję”.

Teraz słońce piecze mniej, ale świeci pod ostrym kątem. Każda z poprzednich godzin tkwi w organizmie. Udo kręci gałką na kierownicy, obserwując kontener na wysięgniku i jednocześnie przestrzeń za podnośnikiem w lusterku. Pojawia się tam nagle opona i niebieska pokrywa silnika innego podnośnika. Udo wbija w podłogę pedał hamulca, a jego maszyna, zatrzymana w połowie skrętu, przysiada na lewym przednim kole pociągnięta bryłą kontenera zawieszoną na wysięgniku jak olbrzymie wahadło. Prawe przednie koło odrywa się od ziemi... po nim tylne. Udo widzi, jak cały plac ze słupkami i ścianami kontenerów przechyla się w prawo, nieruchomieje na moment... i ostatecznie wraca na miejsce.

– Tuu... tuu... tuu... – trąbią na siebie dwa mastodonty na wstecznych biegach. W miarę jak słońce zbliża się do horyzontu, te odgłosy milkną, rozjeżdżają się ciągniki siodłowe z naczepami z wyjątkiem kilku, załadowanych w ostatniej kolejności, którym nie optaca się już ruszać w drogę przed nocą. Mała lokomotywa ciągnie gdzieś szereg pustych platform. Obok, na innych torach, czekają takie same, ale jeszcze załadowane. Udo podnosi ostatnią w tym dniu dwudziestkę. Czuje, jak ciężar kontenera przyciska koła przedniej osi, balony opon uginają się na dziesięć, dwadzieścia, dwadzieścia pięć centymetrów, a jednocześnie tylna oś, zwykle przygnięciona silnikiem wypalającym wiadro ropy na każde pół godziny pracy, unosi się do góry.

– Udo, Udo! – Brat Stephena macha do niego z daleka, pędząc przez plac.

Udo powoli opuszcza kontener na wagon i wycofuje swój podnośnik. Patrzy, jak równolegle do wagonu, niemal ocierając się o niego kołami, ustawia się inna maszyna, przystosowana do podnoszenia kontenerów bokiem. Wraz z ruchem jej wysięgnika odchyła się po drugiej stronie balast, dzięki któremu pojazd pozostaje w równowadze, do chwili, kiedy kontener znajdzie się pośrodku podwozia. I kończy się dzień.

Od milczących silników bije jeszcze gorąco. Udo siedzi na ławce przed kontenerem i patrzy na rozchodzących się ludzi. Zazdrości im, ale cieszy się, że nie wsiądzie do samochodu szefa na ich oczach. Stephen i jego brat mają jeszcze jakąś papierkową robotę, wracają razem po zmierzchu. Udo patrzy na światła aut z naprzeciwka. Nie ma esemesów od Grety, włącza się poczta głosowa.

Przed oczami przesuwa się ściana z karbowanej blachy, bez końca, otacza go. Fałują kolory. Rytm tych zmian podkreślają przerywane dźwięki klaksonów. Kręcą się koła na monstualnych oponach. Udo podnosi kontener, ale widzi, że naczepa unosi się razem z nim. Po chwili spostrzega, że w górę idzie też ciągnik, obraca się kabiną w jego stronę, kierowca coś krzyczy, próbuje grozić pięścią, ale musi oburącz trzymać kierownicę. Udo nie wie, dlaczego nie stawia TIR-a na ziemi, a unosi go coraz wyżej, patrzy teraz na podwozie pojazdu, zbliża się do regału, na którym stoją już inne TIR-y, scanie, many, mercedesy, renault, volvo, wszystkie marki, jakie można sobie wyobrazić. Miejsce jest dopiero na samej górze, pod chmurami. Udo wytęża wzrok, a sunący niepowstrzymanie w górę wysięgnik trafia na strefę porywistego wiatru, który zaczyna kołysać TIR-em. Energię wychyleń przejmuje rozciągnięty wysięgnik, więc na dole jest stabilnie i spokojnie. Udo obserwuje to, co dzieje się na górze jak niemy film. W pewnej chwili otwierają się drzwi z tyłu kontenera i wysuwa się żółty wózek widłowy. Maszyna leci w stronę Udo, otwiera się też kabina i na tle nieba widać wypadającego człowieka. Kiedy w sekundę po człowieku wypada pies, Udo ma pewność, że to Greta i Kutia. W kabinie rozlega się brzęczyk, jakiś alarm, Udo opuszcza wzrok na deskę rozdzielczą. To zegar. Jest czwarta trzydzieści. Udo nieprzytomnie lustruje obcy pokój.

Za dwie i pół godziny siada za kierownicą, przymyka oczy przed słońcem i podnosi pierwszy kontener. Dzień jest bliźniaczą kopią poprzedniego, tylko Udo częściej chodzi do toalety. Ale telefon Grety milczy.

Więc Udo też milczy, zwłaszcza na przerwie.

– Udo?

– Tak? – Spogląda na Stephena.

– Jutro będziesz musiał pojechać ze mną do pracy, załatwiłem ci zastępstwo, niestety nie od samego rana. Andreas zamieni się z tobą w grafiku, on wyjechał na weekend do rodziny, do dziesiątej musisz wytrzymać.

– Dzięki, Stephen, jest OK – powiedział Udo, a kwadrans później nagrał się czwarty raz na pocztę głosową Grety.

„Do jutra do dziesiątej” – mówi sobie Udo, z całej siły starając się myśleć tylko o tym, co dzieje się na placu. Jednak komórka w kieszeni parzy go przez materiał. „To już się

zdarzało – próbuje się uspokoić – może wysiadła jej bateria albo nie ma pieniędzy na koncie”.

Nocą stały się dwie rzeczy, których Udo się nie spodziewał. Po pierwsze, zasnął od razu, a po drugie, nie miał żadnych snów. Rano zebrał swoje rzeczy, rozliczył się z bratem Stephenem, a z nim samym wsiadł do auta. W drodze Stephen zauważył, że jego pasażer rozgląda się na wszystkie strony.

- Szukasz czegoś?
- No, będziemy się mogli na chwilę zatrzymać?
- Wiesz gdzie?
- Chyba kawałek dalej.
- Udo, może dokładniej, bo nie mamy...
- Tutaj.

Stephen kręci głową z dezaprobatą, po czym odprowadza wzrokiem Udo. Ledwo ten znika za drzwiami, zaczyna spoglądać na zegarek.

- Miało być na chwilę – rzuca, kiedy zdyszany Udo sadowi się z powrotem w aucie.
- Dzięki, przepraszam, starałem się – mamrocze Udo.
- Ciekawie zaczynasz przepuszczać tę zarobioną forszę – dogaduje Stephen, patrząc z drwiącym uśmiechem na zakupy Udo. – A myślałem, że w tym mieście całą dobę można kupić tylko sznapsa i żarcie – uzupełnia własny komentarz.

Z poranku w pracy Udo zapamiętał tylko jedno. Regał dzwoniący po uderzeniu wózkami, który zrobił się za mały i za lekki, na ruchy kierownicę i przyspieszenie reagował zbyt gwałtownie. Kutia na widok pana oszalała z radości, jeszcze idąc do metra, musiał opędać się od lizania po twarzy. Kiedy zobaczył barki, wydłużył krok i poczuł mocniejsze bicie serca. Stalowe schody zadudniły, kiedy zbiegał z mostu na plażę.

- Cześć, Udo – usłyszał czyjś głos z cienia obok filaru.
- Cześć. – Wytężył wzrok. – A, to ty Daniel.
- Słyszałeś jaki numer? – Sąsiad mimo podniecenia zatrzymał na chwilę zdumiony wzrok na plecaku Udo. – Thomas z Georgiem złapali w sobotę wieczorem skinheada.

Udo spojrzał półprzymkniętymi na rozmówcę.

- Skuli mu mordę, związali go i trzymają na swojej barce.
- Hotel dla masochistów to dla nich wymarzone zajęcie.
- Nie, Udo, wymyślili coś lepszego, za dwa euro każdy może przyłożyć ich skinheadowi. Gość wygląda, jakby wpadł pod pociąg, widziałem! Za oglądanie nic nie chcę, zajrzysz?
- Nie widziałeś Grety? – Myśli Udo biegną innym torem.
- Jest z nimi.

Udo zatrzymał się tak nagle, że Daniel zrobił jeszcze dwa kroki rozpędem. Byli na miejscu.

- No to zajrzę. – Udo zdjął plecak i wyswobodził spod kurtki Kutię. – Pilnuj! – Wskazał psu zostawione rzeczy.

– Dobrej zabawy – rzucił Daniel na pożegnanie, podczas gdy Udo wchodził po chwiejnej kładce na barkę. Do wnętrza prowadził właz w pokładzie. Schodząc po drabinie, czuł się jak spadochroniarz lądujący na tyłach frontu. Znalazł się w długim korytarzu bez okien. Na końcu, zza drzwi prowadzących do drugiego pomieszczenia, sączyło się dzienne światło. Przeszedł korytarz niemal po omacku i gdy zbliżał się do końca, obok siebie usłyszał jęk. Podszedł do drzwi i otworzył je na całą szerokość.

Ogarnął go jednym spojrzeniem. Twarz zakrwawiona i zmieniona opuchlizną na ustach i oczach. Jedno z nich niewidoczne, sine i monstrialnie opuchnięte powieki. Krew sącząca się z zadrapań na tyłej głowie, z rozciętej wargi i z naderwanego ucha. Koszulka bez rękawów, z nadrukiem imitującym banderę hitlerowskiej Kriegsmarine rozdarta do połowy. Na klatce piersiowej widać dużą fioletowo-żółtą plamę, inne, podłużne jak od uderzenia kijem, na ramionach. Ręce rozkrzyżowane i przywiązane liną do rury biegnącej wzdłuż burty. Jeden z palców opuchnięty, siny i ustawiony pod nienaturalnym kątem. Na wojskowych spodniach, na wysokości krocza, widniała duża plama wilgoci. Związany ponownie zajęczał.

Udo odwrócił głowę, Thomas z Georgiem już stali w drzwiach.

– Jakie wrażenia, Udo?

– Gdzie jest Greta?

Jeden z nich odsunął się bez słowa i Udo dostrzegł nie Gretę, ale od razu samo jej spojrzenie. Nigdy nie miała takiego, Udo nie potrafił określić, co się w nim kryło, przejmowało grozą. Rozpoznała go, ale jednocześnie wyczuł od niej odrazę, złość, coś tak odpychającego, jakby wyrzucił jej niewybaczalną, dyskwalifikującą go na zawsze krzywdę. Cofnął się przed tym spojrzeniem, bo przecież jak to? To nie on, ale ona jest tutaj z nimi, o krok od zmaltretowanego człowieka, w sytuacji, w której ta Greta, którą znał, nie mogłaby nigdy być. A tymczasem to ona patrzy na niego tak, jakby okazał się bestią w skórze Udo.

Cofnął się o krok, bardzo spokojnie sięgnął do kieszeni, po czym wyciągnął z niej dłoń. Z metalicznym trzaskiem rozłożył nóż motylkowy i cofnął się o kolejny krok. Nie spuszczał Thomasa i Georga z oczu.

– Wystarczy – pokonał suchość w gardle – rozumiecie, że wystarczy tego?

Sięgnął na oślep za siebie i mimowolnie wzdrygnął się, dotykając chłodnego ciała pokrytego czymś lepkiem. Kolejny jęk, dobywający się gdzieś z trzewi, zabrzmiał niepodobnie do ludzkiego głosu. Udo, upewniwszy się, że Thomas i Georg nadal stoją w drzwiach, odwrócił na chwilę wzrok i odciął liną żąbkowanym ostrzem. Ręka opadła bezwładnie, skin osunął się natychmiast, zawisając całym ciężarem na jednej ręce. Kolejny jęk zabrzmiał skamlącą skargą. Udo znów patrzył na dwójkę stojącą w drzwiach. Między nimi pojawiła się Greta.

Udo przeciął drugi sznur i niezręcznie podtrzymywał przewyższającego go wzrostem skina. Z trudem złożył i schował nóż, było mu już wszystko jedno. Ciężkimi, popłątanymi krokami skierowali się ku wyjściu. Tamten uwiesił się na nim, podstawiając mu co chwilę nogi. Udo czuł, że czerwienieje na twarzy, a pot spływa z niego cienkimi wężykami.

Tym bardziej czuł chłód wiejący od trójki, która w milczeniu obserwowała jego zmagania. Pot zlepił mu włosy. Tamten bełkotał chrapliwie, mazał ramię Udo krwią z pokaleczonej twarzy. Dotarli do barierki przy wąskich stromych schodkach, udało mu się schwytać poręcz, ale stracił przy tym równowagę i obydwoj z łoskotem zwalili się obok pierwszego stopnia. Udo napotkał spojrzenie Greta.

– Greta... – nie miał pojęcia, co chce powiedzieć.

– Nie wiedziałam, że jesteś pieprzonym skinheadem, Udo – strzeliła zimno i kręcąc biodrami, zaczęła wchodzić na kolejne stopnie. Twarz Thomasa wyrażała lubieżną satysfakcję, Georg robił małe miny. Udo wiedział, że bez względu na wszystko nie powinien zostawić tutaj tego człowieka i tym bardziej nie może pozwolić Grecie odejść. Wstąpiły w niego jakieś niepojęte siły, te dokładnie, których deficyt odczuwał na co dzień, próbując wydobyć z siebie choć trochę entuzjazmu. Ale teraz Udo uchwycił wątek tej prawdy o sobie, której prawie nie znał, domyślał się jej istnienia gdzieś między wierszami łajania przełożonych, nagan nauczycieli, wiecznego gderania matki, raczących go dobrymi radami przyjaciół. Prawdy, będącej odwrotnością opinii, którą miał od lat, u wszystkich, w tym u siebie samego także.

– Chcesz tu zdechnąć?! – ryknął do ucha skinheada.

– Neeaaa – zajęczał tamten w malignie.

– To rusz dupę!!! – Udo holował go w górę, czując, jak żyły wyłażą mu na czoło. Nie zważając na jęki potłuczonego, przeciągnął go przez właz i ruszył po pokładzie barki. Zataczali się dziko, jak skłócone bliźnięta syjamskie, każde próbujące iść w swoją stronę. Wojskowe buty skina tupały nieregularnie, a Udem rzucało na boki pod nagle rosnącym, bezładnym ciężarem.

– Greta!!! – wrzasnął ile sił w płucach.

– Eaaa – zawtórował ratowany, być może urażony falą dźwięku, cisnącą na bębrenki uszkodzone biciem otwartą dłoń w uszy.

Stone krople wpadały Udo do oczu, ale mimo to próbował ogarnąć wzrokiem nadbrzeże. Wydawało mu się, że widzi znajomą sylwetkę, szybko oddalającą się w stronę przystani statków wycieczkowych.

– Greta!!!

Stanął nad trapem prowadzącym na ląd. Była to deska szerokości pół metra z przybitymi poprzecznie listwami, bez poręczy, uginająca się w ironicznym uśmiechu od brzegu do burty już pod ciężarem jednego człowieka. Rzeka, do której nikt nie wchodził taki sam dwa razy, płynęła cierpliwie, z góry przygotowana na jedno lub dwa ciała. Już byli za nim.

– Mogę ci jakoś pomóc, Udo? – Thomas dusił się własnym chichotem.

– Jesteś bardzo szlachetny, Udo – wtórował mu Georg – powinniśmy ci pomóc.

Udo z całej siły ścisnął nazistę w pasie, starając się nie spaść do wody.

– Twój nowy przyjaciel – podjął Thomas.

– Och nie – przerwał mu natychmiast Georg, ocierając łzy wesołości – myślisz, że możemy tu powiedzieć?

– Myślę, że – Thomas znów parsknął śmiechem – myślę, że musimy mu powiedzieć – zakończył z naciskiem.

– Twój nowy przyjaciel miał na nią ochotę – odezwał się zza Thomasa Georg – weszliśmy w ostatniej chwili.

– Wykazał hart woli będący ozdobą rasy panów – dodał Thomas – próbował rozpiąć rozporek, nawet kiedy go z niej ściągaliśmy.

– Prawdziwy zuch, ale postanowiliśmy bronić honoru damy.

Udo spostrzegł, że w Sprewie pływa mnóstwo czarnych rybek, których nie widział poprzednio.

– Twojej damy.

Wyczerpany organizm Udo potrzebował więcej tlenu, niż dawało berlińskie powietrze.

– Jak widzisz, Udo, nie jesteś jedynym błędnym rycerzem na tych zasranych barkach.

– Tak, a my, błędni rycerze, powinniśmy sobie pomagać, więc pozwól, że...

– Kurwa! – wrzasnął Georg i rzucił się w stronę Uda i nazisty, którzy bez ostrzeżenia stracili równowagę, lecąc za burtę. Ułamek sekundy później przyłoczył się Thomas, dzięki czemu jakimś cudem wszyscy zostali na pokładzie.

Nazista i Udo leżeli spleceni jak pijana para w nieprzytomnym uścisku. Udo, dysząc, rozpaczliwie szukał wzrokiem Greta. Patrzył na most, nic nie widząc przez pot i mroczki latające przed oczami. Jezdnia oparta na przęsłach chwiała się, jakby trwało trzęsienie ziemi. Kołysały się ściany starych fabryk i rdzewiejące barki. Udo popatrzył bliżej, serce ani oddech nie chciały zwolnić, przeciwnie – ich rytm przechodził w spazm i szaleństwo. Błądził oczami po przekłętej plaży, stolikach i leżakach zrobionych z europalet.

– Greta... – szepnął, a może pomyślał. Opuścił wzrok.

I wtedy zobaczył ją, była całkiem blisko. Stała przed jego plecakiem nieruchomo jak posąg, patrząc na pyszny bukiet siedmiu wielkich czerwonych róż, przybranych i ozdobionych na wszelkie możliwe sposoby i dodatkowo troskliwie owiniętych w kokon z celofanu przez florystkę z całodobowej kwaciarni.

Obok kręciła się Kutia, wymachując ogonem tak, że ledwo mogła ustać na nogach.



## Jubileuszowy stwór zasila bestiariusz Leśmiana

Nieczęsto w takich okolicznościach dochodzi do przełomowych odkryć, poszerzających kanon poezji Bolesława Leśmiana i zarazem pomnażających jego imponujący zwierzyniec egzotycznych innobytów. Oto między Znikomkiem, Śnigrobkiem, Dusiołkiem, Zmierchunem i pośród stada zdumionych Skrzebli pojawił się stwór dotąd nieznan, niejaka Perehenia. Mglista proveniencja tej przypomnianej przed laty przez Edwarda Balcerzana postaci początkowo spotkała się z nieufnością zasiedziały lokatorów Leśmianowskiego ogrodu, jednak powoli zyskiwała ich powściągliwą akceptację.

Zdarzyło się to 13 października 2017 roku, podczas osiemdziesięciolecia urodzin Profesora, Wybitnego Poezjoznawcy, w dostojnym gmachu Collegium Maius Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, w słynnej Sali pod Kopułą. Sama kopuła, wymalowana w prehistoryczne graffiti z bizonami, turami i mamutami – raczej *à la Lascaux* niż *al fresco* – przez rezydujących tu przed laty antropologów, na pozór sprzyjała imaginacyjnym eksperymentom hodowlanym prowadzonym ponad czasem i przestrzenią. Legenda głosi nawet, że wśród tych uczonych użytkowników sali byli zwolennicy hipotezy jakoby malowidła te powstały w okresie paleolitu. Ich przeciwnicy zaś powoływali się na znacznie młodszy wiek budowli, który taką proveniencję polichromii całkowicie wyklucza.

Nie wdając się w ów nierozstrzygalny spór tradycjonalistów z realistami, odnotujmy jedynie, że właśnie w tej scenarii miała być przedstawiona poetycka apoteoza Perehenii. Spisana na pendrive podłączonym do tabletu, nie chciała jednak ukazać się na ekranie. Był to zapewne sygnał ostrzegawczy, że komunikacji z Zaświatami nie zawsze sprzyjają ani inspirujący mural na kopule, ani nowoczesna technika, gdyż ta ostatnia akurat zawodła. Dopiero podłączenie do centralnego laptopa, z którego wcześniej rzutowano na duże ekrany wizerunki Jubilata i okładek jego książek, umożliwiło piszczemu te słowa lektorowi publiczne odczytanie wiersza. Niestety, zarazem tekst wyświetlany wszystkim zgromadzonym słuchaczom, toteż w ich odbiorze ogląd okazał się szybszy od głosu, likwidując efekt zaskoczenia. Z drugiej strony można jednak wskazać na pozytywny aspekt podwojonej percepcji, która pozwoliła uważniej rozpoznać wszystkie nawiązanie intertekstualne – tak do książki Jubilata Aktualnego (rocznik 1937), jak niedawnego (rocznik 1877), który zmarł zaledwie trzy tygodnie po narodzinach pierwszego.

Dla obecnych na uroczystości gości bohaterka ballady z pewnością była już jakoś oswojona, bo znana z opowieści autobiograficznych Jubilata zebranych przezeń w tomie *Perehenia i soneczniki* (Poznań 2003), a nawet z dużo wcześniejszej wzmianki w powieści *Pobył* (Poznań 1964). Czytelnikom natomiast wypada wyjaśnić istotę potwora, gdyż nie znajdując go w żadnych spisanych mitologiach ani bestiariach. Sam Autor zresztą

zwierza się z trudów żmudnych poszukiwań, które zawiłą ścieżką przebył dla ustalenia rodowodu i ekosystemu dziwnego stworzenia; nigdy jednak nie wątpiąc w jego tożsamość (zapamiętaną z lat dziecięcych spędzonych w Wowczańsku na Ukrainie), którą określił w sugestywnej charakterystyce:

„Mogliście o niej nie słyszeć. Jej tereny łowne są daleko, grasuje nie po całej Ukrainie, lecz po wybranych okolicach – folkloru? Baśni? Magii pogańskiej? Pamiętam ją z bardzo wczesnego dzieciństwa.. W tanecznych wygięciach i pofałdowaniach, niemych skłonach, w niejasnym co do intencji patkowałym pokłonie – służalczym? Czy raczej szyderczym? – wytłumaczona się z półmroku korytarza, cała w bieli. Czaiła się po kątach wysoka, przedwieczorna, szarogodzinna figura bez rąk, bez ramion, bez nóg, będąca samym torsem (jak duch na rysunkach), który rósł i cieniał i – pnąc się nieomal pod sufit – przemieniał się w szyję zakończoną maciupęnką pomarszczoną buźką pod białym kapturkiem” (s. 40–41).

Dalej Edward Balcerzan wyjaśnia anatomię zjawy i stawia hipotezę mistyfikacji, zorganizowanej przez kogoś z domowników, a na liście podejrzanych umieszcza między innymi swego wujka. Chodziło zatem o przebierańca – czysto ludycznego, choć może dawniej również rytualno-magicznego, który służył za lokalny generator lęku. Postać, szczelnie okryta prześcieradłem, zdawała się nie mieć ni nóg, ni rąk, ni twarzy, zachowując mimo to zredukowany do ogólnej bryły antropomorfizm. Autor wyznał, że odkrył wreszcie istotę zjawy, toteż pragnąłby przedłużyć jej żywot pośród wymierających gatunków i podaje następującą instrukcję:

„wziąć prześcieradło, zarzucić na wyciągnięte ręce, niech zakrywając prawie całą postać ukazuje tylko dłonie – ciasno splecione, aż sine, i wyzieraające spod niby-chusty jak malutka szpetna niby-twarz, w głębokich bruzdach, przepołowiona, bez oczu. (...) Stać w półmroku, czekać bezszelestnie – pamiętając, że uniesione w górę ręce to w sylwetce Perehenii nie są ręce, lecz żyrafio długa szyja plus szkaradna gęba” (s. 41–42).

Zauważmy, iż anachroniczna, a niewątpliwie oryginalna technika straszenia sprowadza się nie do kostiumu i maski, lecz polega na redukcji postaci i osobliwej automimikrze, innej wszakże niż ta, którą zakłada teoria fraktali.

Z pewnością trudno przecenić wartość odkrycia Perehenii oraz jej dokumentację z precyzyjnym opisem gatunku – niezależnie od tego, czy trafi do kogoś z podręczników paleontologii, zoologii fantastycznej lub do poradnika Halloweenu.

Edward Balcerzan pisze o swym sentymentalnym przywiązaniu do Perehenii w późniejszym życiu; zwłaszcza młodości spędzonej w obcym Szczecinie, gdzie egzotyczna zjawia przywieziona z dalekich Kresów służyła mu za nie tyle herb rodowy, ile jakiś totem.

Zagadką pozostało pochodzenie bestii, którego Autor dociekał przez sześć dziesięcioleci, przeszukując leksykony i kompendia wiedzy wszelakiej, nie wyłączając Internetu, przesłuchań ekspertów, wreszcie przetrząsania wysychającego źródła pamięci domniemych świadków. Pośród tych ostatnich poczesne miejsce przypadło położnej Saarze Aranownej, która jednak nie wniosła nic do sprawy jako świadek przyjścia na świat

późniejszego Autora, gdyż nie asystowała narodzinom Perehenii – ani w mrokach jej etnologicznej prehistorii, ani w świecie przedstawionym książek. Tu i ówdzie trafiał na skąpe tropy i zwodzące poszlaki, wreszcie odnalazł niepewne świadectwa, gdzieś w okolicach Tomaszówki i Połtawy. Nie wystarczyły one jednak jeszcze, by ogłosić odkrycie gatunku, o którym z uporem i wzgardą milczały biblioteki, średniowieczne manuały, a z nimi imaginaria Jorge Luisa Borgesa, Stanisława Lema, a nawet samego Bolesława Leśmiana!

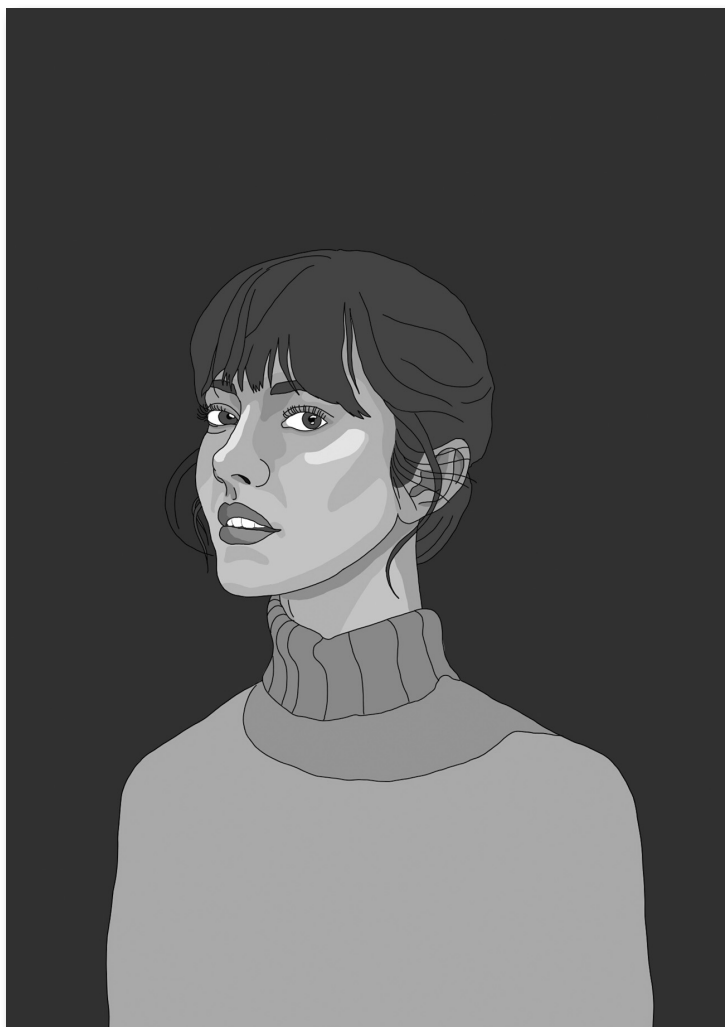
Jednak właśnie ten ostatni dawał niejaką nadzieję na – jeśli nie rozwiązanie zagadki genezy stwora, to wyciszenie skandalu niewiedzy przez uwiecznienie potwora w balladzie. Wieloletnia współpraca autora *Łąki* z Pracownią Poetyki Eksperymentalnej pozwalała wierzyć, że i tym razem nie zawiedzie – śpiesząc z pilną pomocą w czas jubileuszu. Zresztą sama książka Edwarda Balcerzana o Perehenii i życiodajnych słończnikach z ogródka ukraińskiego dzieciństwa wyraźnie zgłasza kandydaturę właśnie Leśmiana jako potencjalnego twórcy ballady, a nawet podpowiada incipit – czternastozgłoskowy dystych, którego zleceniobiorca wprawdzie nie wykorzystał w swej fabule, ale za to umieścił w pozycji motto.

Wystałem poecie wszystkie niezbędne materiały z dossier Perehenii na czele, dorzucając jeszcze parę ciekawostek z biografii Jubilata, jak tę, że imię swe przejął od kompozytora Edwarda Griega. Podpowiedziałem ponadto szereg asocjacji intersemiotycznych – z malarstwem innego Edwarda i *Słończnikami* van Gogha.

Wystarczyło tylko nawiązać kontakt mailowy, gdyż stary adres okazał się wciąż aktualny – zresztą jak cała otaczająca go Wieczność: lesmian@niebo.pl. Poeta zlecenie przyjął z ochotą (choć niezbyt kręcąc nosem na zdemaskowaną sztuczność widma i przymus użycia czternastozgłoskowca), by zaraz przystąpić do pracy, która poszerzy tłumne grono zrodzonych przezeń innobytów o kresową Perehenię – byt będący wprawdzie oszustwem przebiegłym, niemniej bliski pozostałym – jako egzystujący w tajemniczej niepewności własnego imienia oraz istnienia. Operacja trwała zaledwie kilkanaście godzin i wszystkie strofy dotarły kaskadą bez przeszkód.

Kłopoty zaczęły się dopiero w fazie upubliczniania utworu, jednak i te zostały szczęśliwie przezwyciężone – czego ostatecznym dowodem niech będzie niniejszy pierwodruk.

Poznań, 13 października 2017 roku



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## **Perehenia (Ballada etnologiczno-leksykologiczna)**

Motto:

Chwilę schwytać chciał w dłonie, lecz przepięła się chwila,  
Aż ją w nicość wchyliły Ukłonicha i Schyla.

Edward Balcerzan, *Perehenia i słoneczniki*

Ani bór ją oglądał, ani step w Ukrainie,  
Jeno zwierz jej się zwierzył: „Pół na pół – jesteś i nie..

W Tomaszówce, Połtawie – owszem, gdzieś tam grasujesz,  
Choć ludziska gadają, że to przebrał się wujek”.

Ledwie chciała postraszyć, a już sama się boi  
Zaokiennym wahaniem w prześcieradlanej zbroi.

Przedmroczna, niedojawna, bezszelestna – więc niema!  
I niedoopisana – nawet w tym, czego nie ma!

We trzech ćwierciach bezwiedna, w jednej ćwierci bezsporna,  
Tak nadpieszczą swój obraz, a tożsamość ma Bourne’a.

Niby rak przez tatarak niedobrzeżnej pamięci  
Odniepewnia spółgłoski, gdy je echo przekręci.

Lecz jak długo żyć trzeba na huśtawce istnienia?  
Z beznaczeniem imienia, z czterech sylab wyjść z cienia,

Gdzie jedynie „h”, dźwięcząc, niedośpiewnie coś znaczy?  
Jak mu wyleźć z niemoty, by wybrzmiało inaczej?

Nawet starą położną Saarę Aronówną  
Spytała o swe imię – z odpowiedzią odmowną.

Niedogała w półśnieniach bezpytajnych, a potem  
Przeszła w Szczecinie kilka lat – jako totem.

W stado zbiegły się Skrzeble: „żeśmy też niekoniecznie  
Istniejący, Perehenio; Co innego Słonecznik.

Ten wszak głowy nie chowa pod kapturem z pościeli,  
A że gęba nieszpeta, to ją wszyscy widzieli.

Nie masz rąk, bo są twarz. A on jedną ma nogę,  
I portretom pozował przed samiuśkim van Gogiem!

Szyja twa nadżyrafia, niedotrucia twa minka,  
Niedogęba szkaradna – jako niemy Krzyk Müncha!”.

Nie chce znać nawet Berek, garbem zwraca się Strzyga,  
Atlas zwierząt wymarłych i Peer Gynt pana Griega...

Zewsząd grząska bezwiedza i słowników pogarda!  
Aż jej schron dała Księża – późniejszego Edwarda!

Szczecin, 27 października 2017 roku



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

**Translated by Marian Polak-Chlabicz**

**Piła**

Idzie lasem owa zmora, co ma kibić piły,  
A zębami chłopców nęci i zna czar mogiły.

Upatrzyła parobczyna na schyłku doliny:  
„Ciebie pragnę, śnie jedyny – dyny moje, dyny!”

Pocałunki dla cię, chłopcze, w ostrą stał uzbroyę,  
Błysk – niedobłysek na wyblysku – oto zęby moje!

Oczaruj się tym widokiem, coś go nie widywał,  
Ośnijże się tymi snami, coś ich nie wyśniwał!

Położ głowę na tym chabrze i połóż na maku,  
Pokochaj mnie w polnym znoju i w śródleśnym ćmaku!”

„Będę ciebie kochał mocą, z którą się mociję,  
Będę ciebie tak całował, jak nikt nie całuje!

Będę gardził dziewczętami, com je miał w swej woli,  
Bo z nich każda od miłości fka, jak od niedoli.

Chcę się ciałem przymiarkować do nowej pieszczoty,  
Chcę się wargą wypurpurzyć dla krwawej ochoty!

Chcę dla twojej, dla zabawy tak się przeinaczyć,  
Abym mógł się na twych zębach dreszczami poznać!”

Zazgrzytała od rozkoszy, naostrzyła zęby:  
„Idę w miłość, jak chadzałam na leśne wyręby!”

Zaszumiła ponad nimi ta wierzba złotocha –  
Poznał chłopiec, czym w uścisku jest stal, gdy pokocha!

**The Saw**

Through the forest went that saw-waisted wraith,  
Lured lads with her teeth, knew charms of the grave.

And she had her eye on a farmland boy:  
„I desire you, tra-la, tra-la-hoy!”

I shall arm my kisses, for you, with sharp steel,  
Glints – half-glints – outginting – here’re my teeth revealed!”

So becharm yourself with this sight – unseen!  
And bedream yourself with these dreams – undreamed!

Lay your head on blooms: red poppies and phlox!  
Love me in field sweat, in this somber copse!

„I’ll make love to you this night I fight with,  
I’ll kiss you as hard as no one can kiss!

I’ll look down on girls whom I had with ease,  
For they sob from love like from a disease.

I want to prepare for a new caress,  
Becrimson my lips for a gory zest!

I want to reshape myself for your glees,  
So that I can thrill myself on your teeth!”

She screeched from delight and sharpened her teeth:  
„I go in amours as I sawed down trees!”

That willow ‘bove them gave out a gilt sough –  
The boy learnt what steel was like when it loved.

Całowała go zębami na dwoje, na troje:  
„Hej, niejedną z ciebie duszę w zaświaty wyroję!”

Poszarpała go pieścizotą na równe części:  
„Niech wam, moje wy drobiazeczki, w śmierci się poszczęści!”

Rozrzuciła go podzielnie we sprzeczne krainy:  
„Niechaj Bóg was pouzbiera, ludzkie omieciny!”

Same chciały się uciuć w kształt wielce bywały,  
Jeno znaleźć siebie w świecie wzajem nie umiały.

Zaczęło się od mrugania łętych w kurzu powiek –  
Nie wiadomo, kto w nich mrugał, ale już nie człowiek!

Głowa, dudniąc, mknie po grobli, szukając karku,  
Jak ta dynia, gdy się dłoniom umknie na jarmarku.

Piersią, sobie przywłaszczoną, jar grabieżczo dyszy,  
Uchem, wbiegłym na wierzchołek, wierzba coś tam słyszy!

Oczy, wzajem rozłączne, tleją bez połysku,  
Jedno brzęczy w pajęczynie, drugie śpi w mrowisku.

A ta ręka, co się wzniosła w próżnię ponad drogą,  
Znakiem krzyża przeżegnała nie wiadomo kogo!

And she kissed him full – in one and in two:  
„Beyondwards, I'll swarm not one soul of you!”

She tore him caressing into even shreds:  
„May they, tiny bits, be happy at death!”

She splittingly flung him to opposing lands:  
„May God put them 'gether, those mommocks of man's!”

They wanted to shape like they'd been before,  
But they could not find each other of yore.

It started with blinking the eyes in the sand:  
No one knows who blinked – without doubt – no man!

The head sought the neck rolling on dry clay  
As that pumpkin fallen from a farmer's dray.

The vale wheezed thiefwise with the stolen lung,  
With the ear, a willow heard something there sung.

The uncoupled eyes flickered without glance:  
One hummed in the web, one slept among ants.

O'er the voidward road rose the hand to bless –  
But whom – to be sure – nobody can guess.



Na język ukraiński przełożyła Walentyna Sobol

**Zmory wiosenne**

Biegnie dziewczyna lasem. Zieleni się jej czas...  
Oto jej włos rozwiany, a oto – szum i las!

Od mrowisk słońce dymi we złotych kurzach – mgłach.  
A piersi jej rozpiera majowy, cudny strach!

Śnił się jej dzisiaj w nocy wilkołak w głębi kniej,  
I dwaj rycerze zbrojni i aniołowie trzej!

Śnił się jej śpiew i płąsy i wszelki ptak i zwierz!  
I miecz i krew i ogień! Sen zbiegła wzdłuż i wszерz!...

A teraz biegnie w jawę, przez las na lasu skraj –  
A za nią – Maj drapieżny! Spójrz tylko - tygrys-maj!...

Dziewczyna płonie gniewem... zaciska białą pięść...  
A wkoło pachną kwiaty... Szczęście, Boże, kwiatom szczęście!

A wkoło pachną kwiaty, słońcem się dławi źródło!  
Purpura - zieleń - złoto! Rozkwitów szaf i bój!

Grzm wiosna! Tętnią żary! Krwawią się gardła róż!  
O, szczęście, szczęście, szczęście! Dziś albo nigdy już!...

Dziewczyno, hej, dziewczyno! Zieleni się nam czas!...  
Kochałem nieraz - ongi - i dzisiaj jeszcze raz...

Dziewczyno, byłem z tobą w snu jarach, w głębi kniej –  
Jam – dwaj rycerze zbrojni i aniołowie trzej !...

Jam – śpiew i płąs zawrotny! Jam wszelki ptak i zwierz!  
Ja – miecz i krew i ogień! Sen zbiegłem wzdłuż i wszерz!...

**Весняна змора**

Біжить дівчина лісом. Час її зелон буя  
Коса її в русі розвіяна, за нею сосон шлея

Димить від мурашників сонце у золотистих млах  
А груди її розпирас травневий предивний страх!

Приснився вночі вовкулака в гушавині, де бори  
І лицарі два озброєні, і ангелів три!

Снився їй спів і танці, і різний птах і звір!  
І меч, і кров, і вогонь! Сон зміряла вздовж і вшир!

А зараз біжить наяву, крізь ліс і на лісу край-  
За нею – Травень драпіжний! Глянь тільки-но, тигр-розмай!

Дівчина палає гнівом... біліє стиснутий згин  
А навколо пахнуть квіти. І Богу, і квітам уклін!

А навколо пахнуть квіти, захилається сонцем ручій  
Пурпур-зелень-золото! Розквіту і шал, і бій!

Грім весни! Злото сонця! Троянди криваве чоло  
О щастя, щастя, щастя! Сьогодні або ніколи!

Дівчино, гей, дівчино! Зелене розмаєм наш час!  
Кохав я не раз- в часи давні- і сьогодні іще раз...

Дівчино, я був із тобою в сну ярах, у хащі борів  
То я – два лицарі збройні і ангелів твоїх три

Я – спів і танок нестримний! Я є кожний птах і звір!  
Я – меч і кров, і вогонь! Со н зміряв і вздовж і вшир!

Sen zbiegłem, goniąc ciebie, twój wierny tygrys-maj!...  
Ja jestem las ten cały – las cały aż po skraj!

\*\*\*

Taka cisza w ogrodzie, że się jej nie oprze  
Żaden szelest, co chętnie taję w niej i ginie.  
Czerwieniata wiewiórka skacze po sośninie,  
Żółty motyl się chwiewie na złotawym koprze.

Z własnej woli, ze śpiewnym u celu łoskotem  
Z jabłoni na murawę spada jabłko białe,  
Łamiąc w drodze kolejno gałęzie spróchniałe,  
Co w ślad za nim – spóźnione – opadają potem.

Chwytasz owoc, zanurzasz w nim zęby na zwiady  
I podajesz mym ustom z miłosnym pośpiechem,  
A ja gryzę i chłonę twoich zębów ślady,  
Zębów, które niezwłocznie odsłaniasz ze śmiechem.

\*\*\*

Z dłońmi tak splecionymi, jakbyś, klęcząc, spała,  
W niedostępne mym oczom wpatrzona widzenie,  
Płaczesz przez sen i wstrząsem wylekłego ciała  
Błagasz o nagłą pomoc, o rychłe zbawienie.

Jeszcze płaczu niesytą do piersi cię tulę  
A ty goisz się we mnie, niby lgnąca rana,  
A ja płacz twój całuję, biodra i kolana  
I ramię, i zsuniętą z ramienia koszulę.

Lecz, karmiony ust twoich splakany oddechem,  
Nie pytam o treść widzeń. Dopiero z porania  
Zadaję ciemną nocą tłumione pytania.  
Odpowiadasz beładnie – ja słucham z uśmiechem.

## Trzy róże

W sąsiedniej studni rdzawi się szczęk wiadra.  
W ogrodzie cisza. Na kwiatkach śpią skwary  
Spoza zieleni szarzeje płot stary  
Skrzy się ku stońcu sęk w płocie i zadra.  
O wodę z pluskiem uderzył spód wiadra.

Сон зміряв, тебе доганяючи, твій вірний тигр-розмай  
Я є ліс отой цілий – ліс цілий по самий край!

\*\*\*

Така тиша в садочку, що її не здолає  
Жоден шелест, охоче ній тане і гине.  
Червоняста білочка скаче по сосніні  
Жовтого метелика золотистий кріп гойдає

З власної волі, з розспіваним лоскотом  
На мураву із яблуні падає ябко біле,  
Ламаючи по черзі галузки спорохнілі,  
Що в слід за ним – спізнiлі – опадають потім.

Хапаєш фрукт, зубами пірнаєш, щоб звідать  
Устам моїм подаєш з любовним поспіхом,  
А я гризу, вхлаінаю зубів твоїх слiди,  
Перлин, які відразу показуєш зі сміхом

\*\*\*

З долонями так сплетеними спала, ніби на колінах  
У недосяжні для очей моїх задивлена видіння  
Плачеш крізь сон, тремтінням зляканого тіла  
Благаєш про пильну поміч, про швидке збавіння

Плачем неситу Тебе до грудей пригортаю  
А ти гоїшся в мені, ніби спрагла рана,  
А я плач твої цілую, бедра, коліна, очі  
І плече, і спадлу з рамена сорочку

Та ситий вуст Твоїх сплаканим віддихом,  
Не питаю про зміст видив. Допіру з порання  
Задаю ніччю темною стлумлене питання.  
Відповідаєш без ладу – я слухаю з усміхом.

## Три ружі

В сусідній студні ржавіє брязкіт відра.  
В городі тиша. На квітах спить спекота,  
З-поза зелені сiріє бік старого плота  
Іскрить до сонця сук у плоті і шепка  
Об воду з плюскотом ударила з-під відра

Spójrzmy przez liście na obłoki w niebie  
I na promieni po gałęziach załom.  
Zbliźmy swe dusze i pozwólmy ciałom  
Być tym, czym wzajem pragną być dla siebie!  
Spójrzmy przez liście na obłoki w niebie.

Woń róż, śpiew ptaków i dwie dusze znojne.  
I dwa te ciała ukryte w zieleni.  
I ten ład słońca wśród bezładu cieni,  
I najcisze ciszy nagle, niespokojne.  
Woń róż. śpiew ptaków i dwie dusze znojne.

A jeśli jeszcze – prócz duszy i ciała –  
Jest w tym ogrodzie jakaś róża trzecia.  
Której purpura przetrwa snów stulecia.  
To wszakże ona też nam w piersi pała  
Ta róża trzecia - prócz duszy i ciała

\*\*\*

Kwapiły się burze,  
Opóźnił się cud!  
Powymarły róże  
W cieniu twoich wrót.

O kulach przez błonie  
Szedłem do tych róż.  
Przyjść raz drugi po nie  
Nie wolno mi już!

## Po ciemku

Wiedzą ciała, do kogo należą,  
Gdy po ciemku, obok siebie leżą!  
Warga – wardze, a dłoń dłoni sprzyja –  
Noc nad nimi niechętnie przemija.  
Świat się trwali, ale tak niepewnie!...  
Drzewa szumią, ale pozadrzewnie!...  
A nad borem, nad dalekim borem  
Bóg porusza wихrem i przestworem.  
I powiada wicher do przestworu:  
– Już nie wróć tej nocy do boru! –  
Bór się mroczy, a gwiazdy weń świecą,

Погляньмо крізь листя на хмарки у небі  
І на галузках промінчиків сонячних злам  
З'єднаймо наші душі і дозволимо тілам  
Тим бути, чим навзаєм прагнуть бути для себе!  
Погляньмо крізь листя на хмарки у небі

Руж аромат, спів птахів, дві душі вогненні  
І тіла два, заховані в гушавині зеленій  
І той лад сонця посеред безладу тіней  
І тиші настання швидке і неспокійне,  
Руж аромат, спів птахів, дві душі вогненні.

А що коли, окрім душі і тіла,  
Є в тім городі третьої ружі сила,  
Якої пурпур переможе снів століття  
Адже вона нам у грудях ясно світить –  
Та ружа третя, крім душі і тіла!

\*\*\*

Бурі поспішали,  
Чудо скуте лінню!  
Ружі повмирили  
У воріт твоїх тіні

З костилем через луки  
До руж ішов повільно  
Прийди по них вдруге  
Бо вже мені не вільно

## В темноті

Знають два тіла, кому належать,  
Коли в темноті обіч себе лежать  
Вуста – вустам, рука руці сприяє –  
Ніч над ними нехотя минає  
Світло близько, але так непевно!..  
Шумлять дерева, але позадревно!..  
А над бором, над дaleким бором  
Бог уже поруша вихром і простором  
І говорить вихор до простору:  
„Вже не верну я в цю ніч до бору!” –  
Бір бурчить, зірки йому зоріють,

A nad morzem białe mewy lecą.  
Jedna mówi: „Widziałam gwiazd losy!”  
Druga mówi: „Widziałam niebiosy!» –  
A ta trzecia milczy, bo widziała  
Dwa po ciemku patające ciała...  
Mrok, co wsnuł się w ich ściśliwe sploty,  
Nic nie znalazł w ciałach, prócz pieszczoty!

## Nad ranem

Śpisz jeszcze... Na twych rzęsach – skra drobna poranku.  
Strachy śnią się twej dłoni – bo i drga, i pała.  
Oddychaj tak – bez końca. Czaruj – bez ustanku.  
Kocham oddech twej piersi, ruch śpiącego ciała.

Ile lat już minęło od pierwszej pieszczoty?  
Ile dni od ostatniej upływa niedoli?  
Co nas wczoraj – smuciło? Co jutro – zaboli?  
I czy zbraknie nam kiedyś do szczęścia ochoty?

Przyjdzie noc o źrenicach zaświatowo łanich  
I spojrzy – i zabije... Polegniem – snem czynni...  
Jak to? Więc musisz umrzeć tak samo jak inni?  
Jak ci – choćby z przeciwnika?... Pomódlmy się za nich...

\*\*\*

Com uczynił, żeś nagle pobladła?  
Com zaszeptał, żeś wszystko odgadła?  
Jakże milcząc poglądasz na drogę!  
Kochać ciebie nie mogę, nie mogę!

Wieczór słońca zdmuchuje rozniętę  
Nie te usta i oczy już nie te...  
Drzewa szumią i szumią nad nami  
Gałęziami, gałęziami, gałęziami!

Ten ci jestem, co idzie dolinę  
Z inną – Bogu wiadomą dziewczyną,  
A ty idziesz w ślad za mną bez wiary  
W łez potęgę i w oczu swych czary –

A nad morzem чайки білії леліють.  
Перша мовить: «Бачила всіх зір дороги»  
Друга каже: «Бачила Небо, що від Бога»  
І мовчить та третя, мовить не хотіла,  
Що вона побачила два вогненні тіла...  
Морок, який втиснувся поміж їх сплетіння  
Знайшов єдино ласку в ніжному тремтінні!

## На світанку

Спи ще... На твоїх віях –ніжна іскра поранку  
Страхи сняться долоні – бо пала і тремтить  
Дихай так – без кінця. Чаруй – безустанку  
Люблю твій подих і рух тіла в сонну мить

Стільки ж літ минуло від першої ласки?  
Стільки днів з останньої сплигло недолі?  
Що було вчора сумом? Що завтра стане болем?  
І чи забракне нам спраги до любовної казки?

Прийде ніч із позасвітним зором лані  
Гляне – і заб'є... поляжемо в сонній тиші  
Як то? Мусимо вмерти так само, як інші?  
Як ти – хочби навпроти?... Помолімося за них....

\*\*\*

Що вчинив я, що раптом блідою стала  
Що шепнув, а ти все відгадала?  
Як же мовчки позираєш на дорогу  
Кохати тебе не можу, не можу!

Вечір сонячні здухує ниті  
Не ті уста і очі вже не ті...  
Дерева шумлять, шумлять над нами  
Галузками, галузками, галузками!

Той для тебе я, що йде долиною  
З іншою – Богу знаною дівчиною,  
А ти йдеш услід за мною, без надії  
В сліз потугу і в чар очей своїх мрійних

Idziesz chwiejna, jak cień, co się tuła –  
Wynędzniata, na ból swój nieczuła –  
Polną drogę zamiatasz przed nami  
Warkoczami, warkoczami, warkoczami!

### **Lubię szeptać ci słowa...**

Lubię szeptać ci słowa, które nic nie znaczą –  
Prócz tego, że się garną do twego uśmiechu,  
Pewne, że się twym ustom do cna wytłumaczą –  
I nie wstydzą się swego mętu i pośpiechu.  
Bezładnie się w tych słowach niecierpliwą wieści –  
A ja czekam, ciekawy ich poza mną trwania,  
Aż je sama powiążesz i ułożysz w zdania,  
I brzmieniem głosu dodasz znaczenia i treści...  
Skoro je swoją wargą wyszepczesz ku wiosnie –  
Stają mi się tak jasne, niby rozkwit wrzosu –  
I rozumiem je nagle, gdy giną radośnie  
W śpiewnych falach twojego, co mnie kocha, głosu.

Йдеш, хитаючись, як тінь блукаєш –  
Схудла, болю вже не відчуваєш –  
Курну дорогу замитаєш перед нами  
Ой косами, ой косами, ой косами!

### **Люблю слова тобі шептати...**

Люблю слова тобі шептати, які ніц не значать –  
Крім того, що пасують до твого усміху  
Певні, що вустам твоїм до дна витлумачать  
Не сором їм від хаосу й поспіху  
Безладно в тих словах сплітаються новини  
А я чекаю, цікавий їх буття, що поза мною  
Аж їх сама складеш ти в казку із сувою  
І звуком голосу даси їм змісту й сили...  
Вустами швидко ти нашепчеш їх до весни  
і стануть ті слова ясні, як вереск в цвіті  
Вбираю серцем їх, бо вже не скреснуть  
У співі голосу твого в кохання миті

## Na język ukraiński przełożyła Natalia Bielczenko

## Pragnienie

Chciałbym w lesie, w ostępach dzikiego błędowia,  
 Mieć chałupę – plecionkę z chrustu i sitowia,  
 Zawieszoną wysoko w zagłębciach konarów  
 Nad otchłanią jam rysich i węzowych jarów.  
 Tam na mchu, kołysany obłądną wichurą,  
 Chciałbym pieścić dziewczynę obcą i ponurą,  
 Głaskać piersi ze świeżą od mych zębów raną  
 I całować twarz, ustom jako łup podaną –  
 I słyszeć, jak dokoła grzechu mej pieśczoły  
 Płąsa burza skuszona i mdleje grom złoty,  
 I zwierz ryczy, ciało naszych przywabiony wonią,  
 Ciało górnych, wniebowziętych, co od ziemi stronią –  
 I chciałbym przez przygodny wśród gałęzi przezior  
 Patrzeć, pieścąc, w noc – w gwiazdy i w błyskania jezior  
 I za boga brać wszelkie lśniwo u błękitu,  
 I na piersi dziewczęcej doczekać się świtu.  
 A słońce witać krzykiem i wraskiem, i wyciem,  
 Żyć na oślepie, nie wiedząc, że to zwie się życiem –  
 I pewnej nocy przez sen zaśmiać się w twarz niebu,  
 I nie znając pokuty, modliłw ni pogrzebu,  
 Jak owoc, co się paszczy żarłocznej spodziewa,  
 Z łoskotem i łomotem w mrok śmierci spaść z drzewa!

## Бажання

Я хотів би у лісі, в незайманих нетрях,  
 Мати хижку – плетінку з лози й очерету,  
 Щоб висіла в самісіньких кронах високо  
 Над яругами змії і хижачького ока.  
 І у ній на моху, під поривами вітру  
 Цілувати дівчину, чужу й непривітну,  
 Груди пестити, де від зубів моїх ранка,  
 А обличчя вустам наче здобич і бранка –  
 І почути, як грішних утіх одесную,  
 Мліє грім золотий, вихор зваби танцює,  
 Звір гарчить, бо відчув наших тіл аромати,  
 Тіло, що прагнуть в розкошах землі уникати –  
 І хотів би помітити в просвіт крізь терни  
 Серед любощів – зорі і лоно озерне.  
 Бога бачити в сяйві народження днини,  
 Дочекатися сонця на грудях дівчини,  
 І виттям, криком, виском світанок вітати,  
 І наосліп життям до кінця простувати –  
 І колись засміятись крізь сон в ніч останню,  
 І, не знаючи похорону й покаяння,  
 Ніби плід, прочуваючи пащу неситу,  
 В морок смерті зі стугоном з древа злетіти.

## Szczyście

Coś srebrnego dzieje się w chmur dali.  
Wicher do drzwi puka, jakby przyniósł list.  
Myśmy długo na siebie czekali.  
Jaki ruch w niebiosach! Słyszysz burzy świst?

Ty masz duszę gwiazdną i rozrzną.  
Czy pamiętasz pośpiech pomieszanych tchnień?  
Szczyście przyszło. Czemuż nam tak smutno,  
Że przed jego blaskiem uchodzimy w cień?...

Czemuż ono w mroku szuka treści  
I rozgrzesza nicość i zatracą kres?  
Jego bezmiar wszystko w sobie zmieści,  
Oprócz mego lęku, oprócz twoich łez.

सुख (marathi)

तकिडे अभ्रंमध्ये काही चंदेरीसं घडतं  
वारा दरवाज्यावर थाप देतो ,  
जणू एखादं पत्रच घेऊन आला असावा ,  
फार वाट पाहिली आपण एकमेकांची  
आभाळ वादळतंय ! ऐकू येतंय ?

तुझा आत्मा एका तार्याचा आहे , अमर्याद  
धसमुसळ्या श्वासांची  
एकमेकांतली सरमसिळ आठवतेय तुला ?  
सुख आलं तरी इतके उदास का आपण ?  
की सुखाच्या तेजाळ क्षणाला घाबरून  
सावलीचा आसरा घेतोय आपण ?

अंधारात का अर्थ शोधतंय आपलं सुख  
आणपिरीघ हरवून बसतंय ,  
शून्याला मुक्त करतंय  
त्याचं अनंतपण सर्वांना कवटाळून आहे  
फक्त माझी भीती आणतुझे अशरू त्यात नाहीत.



**सुख (hindi)**

दूर कहीं बादलों में रूपहला-सा कुछ होता है.  
पवन दरवाज़ा खटखटाती है,  
जैसे कोई संदेसा लेकर आई हो.  
बहुत देर तक इंतज़ार किया हमने एक दूसरे का.  
आसमान में कतिनी हलचल है ! कुछ सुनाई दे रहा है ?

तुम्हारी आत्मा किसी तारे जैसी है, अमर्याद  
क्या जलदबाज़ी में एक दूसरे में घुलती  
साँसें याद हैं तुम्हें ?  
सुख तो आया है फिर भी क्यों  
उसके तेज से भागकर किसी छाया की  
शरण ले रहे हैं हम ?

क्यों अपना सुख अंधेरे में अर्थ खोज रहा है  
और अपनी कक्षा खो रहा है  
शून्य को मुक्त कर रहा है ?  
उसकी अनंतता में सबकुछ समा सकता है  
बस मेरा डर और तुम्हारे आँसू  
उसकी कक्षा के बाहर हैं.

**Pieśń o Ptaku i o Cieniu**

Gdy – pod brzeg odbity stawem –  
Po niebiosach płynie ptak,  
Tajnią lotu, wichru zjawem  
Kołysany w przód i w spak –  
Wpatrzonemu w staw pod brzegi  
Przez ruchliwe trzciny szeregi  
Zdaje mi się wobec świata,  
Że on za mnie tak odlata,  
W niebie, w trzcinie mknąc, jak we śnie,  
Tu i ówdzie – jednocześnie!...  
Za mnie, za mnie, com wrośnięty  
Duchem – w ziemię, sercem – w męty  
Łez, wyciekłych z gwiazd w źrenice  
Tym, co weszli w mą świetlicę  
Nie wiadomo – jak i skąd –  
I stanęli nagle w rzęd!...

I gdy cień swe skrzydła szare  
Włóczy we mgle tam i sam,  
Oddający na ofiarę  
Siebie – drzewom, drzewa – nam –  
Stojącemu popod lasem,  
Gdzie czas – szumem, a szum – czasem,  
Zdaje mi się od niechcenia,  
Że on za mnie sny odmienienia,  
To od dęba, to od sosny  
Wydłużony w bezmiar wiosny!  
Za mnie, za mnie, co nie mogę  
Nikłym cieniem paść na drogę,  
By nieść duchem w mgieł obczyznę  
Dziwną kwiatów podobiznę  
I pod wiatru miotać wiew  
Na murawę – kształty drzew!...

Ptak – w niebiosy, cień – w mgławicę,  
Pogrzeb sunie przez ulice,  
Przez ulice – wzdłuż i wskroś!...  
Tak i nie tak – w inne kraje,  
A mnie z dala się wydaje,  
Ze to za mnie umarł ktoś!...  
Ktoś mi obcy, a już – bliski  
W trumnie, cichszej od kołyski,  
Duchem wzbity ponad światy  
Na kształt dymu z mojej chaty,  
Idzie z czarnych kół turkotem,  
Jakby właśnie szedł z powrotem  
Za mnie, za mnie, co – zaklęty –  
Róż zrywaniem pochłonięty,  
Zwlekam wciąż u wnijsć tysiąca  
Do tych mgieł za mgłą miesiąca,  
Zwlekam, w sobie zapodziany,  
Zapatrzony, zasłuchany  
I tak żądny snów bez celu,  
Ze mi oto w mym weselu  
Ani nie żal, ani żal  
Tych, co za mnie idą w dał!...

अनुवाद: मंदार आण बिारबारा पुरंदरे / Przełożyli Mandari Barbara Purandare

गाणे: पक्ष्याचे आण सावलीचे (marathi)

चकाकणार्या तळ्याच्या काठावरल्या आकाशात  
जेव्हा पक्षी पोहत असतो,  
उडण्याचं त्याचं गुपति असतं,  
वादळी वार्याची भुतं असतात,  
तो कधी पुढं अन कधी मागं झुलत असतो,  
चकाकणार्या तळ्याच्या काठाकडं  
मन लावून पाहणार्या मला ,  
त्यात हलणारं गवत दसितं,  
अन जणू माझ्या वाटचाच  
हा पक्षी उडतोय असं भासतं,  
आकाशात, गवतात,  
स्वप्नातल्या सारखं च  
त्याचं असणं  
इथे अन तथि एकाच कषणी असतं!...  
माझ्या ऐवजी, माझ्या ऐवजी,

कशात आहेत माझी मुळं ?  
कशातून वाढलय मी ?  
पूराण माझे धरणीत , हृदय मातीत  
डोळ्याच्या चांदणीमधून ओघळलेले अश्रू  
त्यांच्यासाठी , जे माझ्या खोलीत आले,  
ठाऊक नाही , कुठून आणकिसे  
पण आले अन एकदम रांगेत उभे राहिले.

सावली जेव्हा तचि राखाडी पंख धुक्यात पसरते  
आणिस्वतःला झाडांवर झोकून देते,  
आपण उभे असतो जंगलात  
जथि काळाचा नाद होतो, आणनिदाचा काळ  
अन राहून राहून मला वाटतं,  
की तोच माझ्याऐवजी स्वप्नांची अदलाबदल करतो  
माझ्या ऐवजी,  
वसंत ऋतूच्या अथांगतेत ओढली गेलेली  
ओक आण दिवदार ची स्वप्नं

माझ्या ऐवजी,  
रस्त्यावर अंधुकशी सावली देखील पाडता येत नाही मला  
जी माझ्या आत्म्याबरोबर  
चतिर वचितिर फुलांच्या अनोळखी प्रदेशांत जाऊ शकेल  
आणि खेचेल प्रवाहपदर वार्याचे  
मैदान – भरलेल्या झाडांचे

पक्षी आकाशात – सावली धुक्यात  
अन रस्त्यावरून सरकते आहे प्रेतयात्रा  
रस्त्याला समांतर, सरळसोट  
मग असेल कुठलाही देश जगातला  
अन लांबून मला भासतं  
माझ्याऐवजी गेलं कोणी  
कोणी मला परका – माझा अगदी सखा  
पहुडला आहे शवपेटीत  
पाळण्यापेक्षा ही पुष्कळ शांतता आहे तथि  
त्याचा आत्मा वर जातो आहे  
माझ्या घरातून येणार्या धुरासारख्या आकारानं  
जणू काळ्या चाकांवरून खडखडत  
आता खाली येतो आहे  
माझ्या ऐवजी, मी – मंत्रमुग्ध  
गुलाब खुडण्यात मग्न  
महिन्याभराच्या धुक्यापलीकडे असलेल्या  
हजारो प्रवेशद्वारांत  
मी ताटकळतो  
ताटकळतो  
मी  
माझ्यातच हरवून  
दृश्यमग्न, शरुतमिग्न  
आणि तीवर लक्ष्यहीन अशा स्वप्नेच्छेच्या  
आनंदात  
माझ्याऐवजी जे दूरच्या अनोळखी प्रदेशांत गेले  
त्यांच्या साठी माझ्या मनात खंत आहे , आणं दुःख ही नाही.

पंछी और छाया का गाना (hindi)

जब – चमकती झील के ऊपर आसमान में  
पंछी तैरता है,  
उड़ान का उसका अपना रहस्य होता है,  
तूफानी पवन के भूत होते हैं वह थोड़ा आगे थोड़ा पीछे झूलता रहता है,  
चमकती झील के कनारे टकटकी बांधकर देखनेवाला मैं  
मुझे उसमें हलिनै वाला नरकट दखिता है  
और प्रतीत होता है,  
जैसे मेरे बदले वह उड़ रहा हो  
आसमान में, घास पर  
उसका होना बलिकूल सपने में होने जैसा  
एक ही क्षण यहाँ और वहाँ !..  
मेरे बदले, मेरे बदले  
कहाँ हैं मेरी जड़ें, किसमें बढ़ा हूँ मैं ?  
प्राण इस धरती में, और हृदय मट्टी में  
आँख की चाँदनी से टपके कुछ आँसू  
उनके लिए  
जो मेरे कमरे में आए  
पता नहीं, कैसे, कहाँ से  
लेकनि आए और कतार में खड़े रहे !

छाया जब उसके भूरे पंख कुहरे में फैला देती है  
और खुद को पेड़ों पर  
तब हम खड़े होते हैं जंगल में,  
जहाँ,  
समय नाद में और नाद समय में बदलता है,  
और रह रह के मुझे महसूस होता रहता है,  
कि मेरे बदले वही मेरे सपनों की अदला – बदली करता है  
मेरे बदले,  
बसंत ऋतू की अथाहता में खींचे गए  
ओक और देवदारु के सपने  
मेरे बदले,  
सड़क पर अस्फुट – सी परछाई भी नहीं गरिती मेरी

जो मेरी आत्मा के साथ चित्र – वचित्र अजनबी प्रदेशों में जा सके और पवन के प्रवाहों को दे तान तरुओं से भरे हैं मैदान

पंछी – आसमान में, छाया – कुहरे में  
और सड़क पर सरक रही है प्रेतयात्रा  
सड़क को समानांतर , ठीक सीधी रेखा में  
देश कोई भी हो सकता है  
दूर से मुझे लगता है,  
जैसे कोई गया मेरे बदले,  
कोई एकदम पराया – बलिकूल नकट सखा  
लेटा है ताबूत में,  
पालने से भी शांत जगह है यह  
उसकी आत्मा ऊपर जा रही है  
बलिकूल मेरे घर से उठनेवाले धुँ के आकार – सी  
अब जैसे काले पहियों पर खड़खड़ाते हुए  
नीचे आ रही है ,  
मेरे बदले , मैं मन्त्रमुग्ध – सा  
गुलाब तोड़ने में मग्न  
महीनेभर के कुहरे पार के  
हज़ारों प्रवेशद्वारों पर  
मैं समय बतिता हूँ  
अपने में ही खींकर,  
दृष्यमग्न, श्रुतमिग्न  
और तीव्र लक्ष्यहीन स्वप्नेच्छा के आनंद में  
मेरे बदले जो दूर देस गए  
उनके लिए मेरे मन में अफ़सोस है  
और पछतावा भी नहीं !



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



## Nota edytorska

Dymitr Fitosofow (1872–1940) – krytyk literacki i teatralny, redaktor, jedna z ciekawszych postaci rosyjskiego Srebrnego Wieku. Był związany z twórcą grupy Mir Iskusstwa i Baletów Rosyjskich, Sergiuszem Diagilewem. Z Zinaidą Gippius i Dymitrem Mereżkowskim stworzył Towarzystwo Religijno-Filozoficzne w Petersburgu. Od 1919 roku do końca życia przebywał w Polsce, wydawał rosyjskie gazety, dużo pisał, zorganizował w Warszawie polsko-rosyjski klub dyskusyjny Domek w Kołomnie (1934–1936).

W 2015 roku zespół pod moim kierownictwem doprowadził do wydania dwutomowych *Pism wybranych* Fitosofowa (Wydawnictwo UKSW). W trakcie przygotowywania edycji z wielu tekstów trzeba było zrezygnować. Mam nadzieję, że z czasem uda się je opublikować. Jako pierwszy ukazuje się ten oto esej z 1929 roku.

Dymitr Fitosofow

## Iwan Carewicz w Paryżu

Przełożyła Ewangelina Skalińska

### I. Teoria akademika A.N. Wiesiełowskiego o „migracji” motywów

Dawniej jedno z czołowych miejsc wśród rosyjskich historyków literatury i badaczy folkloru zajmował akademik A.N. Wiesiełowski<sup>1</sup>. Jego zainteresowania badawcze koncentrowały się przede wszystkim na „migracji” podstawowych motywów twórczości ludowej.

Badacz ten brał jakiś „wątek” z cyklu bajek o Iwanie Carewicu<sup>2</sup> i śledził jego wędrówkę po całym Bożym świecie, od Indii do Irlandii. Zbierając ogromną liczbę przykładów z folkloru światowego, tłumaczył uczniom, jak to się stało, że Iwan Carewicz (nie zmieniając swojej istoty) zmieniał wygląd w zależności od kraju i języka, w którym o nim opowiadano.

Czytałem Wiesiełowskiego w czasach studenckich i bezgranicznie mu wierzyłem. Zdumiewały mnie zawsze wzajemne kontakty i wpływy różnych kultur. Okazuje się, że niania Puszkina, Arina Rodionowna, opowiadała swojemu ukochanemu i niesfornemu podopiecznemu prawie to samo, co zostało gdzieś tam zapisane w sanskrycie jeszcze

<sup>1</sup> Aleksandr Nikołajewicz Wiesiełowski (1838–1906), historyk i teoretyk literatury, etnograf.

<sup>2</sup> Rosyjska baśń *O Iwanie Carewicu i Szarym Wilku*. Iwan jest najmłodszym synem cara Berendeja. Wędruje przez świat, by złowić Żar-ptaka, który kradnie złote jabłka z carskiego sadu. Bohater poddawany jest wielu próbom, którym potrafi sprostać dzięki pomocy swojego wiernego towarzysza, Szarego Wilka.

przed pojawieniem się Buddy. Potem, w średniowieczu, opowiedział o tym jakiś trubadur na jarmarku w Reims. Sławistów, sanskrytologów, romanistów i germanistów końca dziewiętnastego wieku miało łączyć ze sobą mniej wspólnego niż Hindusa żyjącego w szóstym wieku przed Chrystusem ze średniowiecznym trubadurem z Reims i nianią Ariną Rodionówną.

## II. Francuskie wpływy w Rosji

Nie wiem, czy obecnie teoria akademika Wiesiełowskiego „o migracji podstawowych motywów” cieszy się podobnym autorytetem jak ongiś. Ale teraz nie chcę mówić o „migracji podstawowych motywów” folklorystycznych, a Wiesiełowski przypomniał mi się jedynie ze względu na „migrację” zupełnie innego rodzaju, migrację nam współczesną.

Mam na myśli wędrówkę literatury rosyjskiej albo – dokładniej rzecz ujmując – jej podstawowych tematów – do Francji...

Istnieje wiele prac badawczych o wpływie kultury, a zwłaszcza literatury francuskiej na kulturę i literaturę rosyjską.

Początek tego wpływu datuje się od czasów Jelizawiey Pietrowny<sup>3</sup>, kiedy to dwór carski przystosował się do wymogów kultury francuskiej i zaczął posługiwać się francuszczyzną. O ile dawniej rosyjska młodzież arystokratyczna była przymusowo wysyłana do „obcych krajów”, źle się tam czuła i zachowywała się po „moskalsku”, o tyle za czasów panowania Katarzyny II hrabia Szuwałow mieszkał za granicą jak wielmoża, odwiedzał Woltera w Ferney i prawie niczym nie różnił się od zachodnich możnowładców. Natomiast młodszego brata Aleksieja Razumowskiego, siostrzeńca Jelizawiey Pietrowny, wyprawiono za granicę niczym księcia z bajki.

Cesarzowa Katarzyna II zaczytywała się w pracach encyklopedystów, kupiła biblioteki po Wolterze i Diderocie, a wcześniej prowadziła z nimi ożywioną korespondencję. Jej ukochany wnuk<sup>4</sup>, uczeń de La Harpe’a<sup>5</sup>, pasjonował się ideami Rousseau i nawet jeśli czuł obawę wobec rewolucji francuskiej, to i tak miał pewne ciągoty do sentymentalnego liberalizmu i postępowych idei francuskich.

Założone przezeń Liceum Aleksandrowskie było na wskroś przesiąknięte wpływami francuskimi i można powiedzieć, że Puszkina został wychowany na francuskich ideach i francuskiej literaturze. Takiemu rozwojowi spraw sprzyjał, oczywiście, także pobyt naszych oficerów o korzeniach szlacheckich, to znaczy przyszłych dekabrystów, we Francji. Puszkina przez długi czas pozostawał pod bezpośrednim i pośrednim (na przykład przez Batiuskowa<sup>6</sup>) wpływem „wolterianizmu”, poezji Parny’ego, André Chéniera<sup>7</sup> i innych.

Rzec można, że Liceum Aleksandrowskie za życia swojego założyciela pośredniczyło w „migracji” francuskich wpływów kulturowych do „barbarzyńskiej” Rosji.

<sup>3</sup> Elżbieta (1709–1762), cesarzowa Rosji, panowała w latach 1741–1762.

<sup>4</sup> Aleksander I (1777–1825), cesarz Rosji.

<sup>5</sup> Jean-François de La Harpe (1739–1803), dziennikarz, dramatopisarz, w latach 1768–1789 redaktor czasopisma „Mercure de France”.

<sup>6</sup> Konstantin Batiuskow (1787–1855), poeta przełomu klasycystyczno-romantycznego.

<sup>7</sup> Évariste de Parny (1753–1814), André Chénier (1762–1794) – poeci francuskiego Oświecenia.

### III. Wpływy niemieckie

Równoległe do wyżej opisanego zjawiska zaczęły się w Rosji rozszerzać wpływy niemieckie. Dość wyraźnie (choć w naiwnym i nawet śmiesznym kształcie) uwidoczniło się to w twórczości Żukowskiego<sup>8</sup>, w jego czułościowej poezji i – znacznie głębiej – w środowisku młodzieży moskiewskiej, wychowanej w tradycji masonów: Nowikowa i rektora uniwersytetu moskiewskiego I.P. Turgieniewa<sup>9</sup>. Jak wiadomo, ten ostatni był wyjątkowo bliski niemieckim różokrzyżowcom.

Puszkina, który wszystko widział i wszystko zauważał, dość pobieżnie – ale jednak – odnotował ten prąd w *Eugeniuszu Onieginie* w postaci Leńskiego, posiadacza „goetheańskiej duszy”. Wzmianki o Getyndze i jej sławnym uniwersytecie Leński zawdzięczał najpewniej przedwcześnie zmarłemu Andriejowi Turgieniewowi<sup>10</sup>, bliskiemu przyjacielowi Żukowskiego, studentowi uniwersytetu w Getyndze. Był jednym z pierwszych romantyków w Rosji pozostających pod wpływem Novalisa i braci Schległów.

W okresie największego rozkwitu talentu Puszkina wpływy niemieckie ustąpiły w kołach postępowej młodzieży moskiewskiej wpływom francuskim. Zapadnicy oraz – jakkolwiek by to nie dziwiło – słowianofile wychowali się na Heglu i Schellingu. Najwięksi miłośnicy Schellinga określali się mianem liubomudrów<sup>11</sup>. Spośród nich najbardziej wyróżniała się jedna z najciekawszych osobistości lat trzydziestych i czterdziestych – księżę [Władimir] Odojewski, mistyk, okultysta, „alchemik”, który zajmował się nie tylko Schellingiem, lecz także Hoffmannem (to znaczy niemieckimi romantykami drugiego pokolenia). Puszkina utrzymywał stosunki z młodymi liubomudrami za pośrednictwem [Michaiła] Pogodina i jego „Moskowskiego Wiestnika”, ale do końca zachował duchową niezależność. Jego rozsądnej i logicznej osobowości bliższa pozostała kultura tacińska.

Wpływy niemieckie stopniowo opanowały umysły rosyjskie. Nasze uniwersytety pod koniec dziewiętnastego wieku zrobiły się „niemieckie”, wychowywano nas na niemieckiej literaturze naukowej, stypendystów wysyłano do Niemiec, a wpływy angielskie i francuskie ograniczyły się do minimum.

### IV. Rosyjska literatura we Francji przed 1914 rokiem

Niemniej równocześnie dochodziło do stopniowego uwalniania się od szkolnych wpływów Zachodu. W Rosji pojawiali się rdzenni „mistrzowie” we wszystkich obszarach sztuki i nauki.

W dziedzinie literatury naród rosyjski wychował trzech genialnych pisarzy: Turgieniewa, Dostojewskiego i Tołstoja, którzy mogli rozpocząć samodzielną „migrację” na Zachód.

<sup>8</sup> Wasilij Żukowski (1783–1852), poeta i tłumacz, klasycysta i sentymentalista.

<sup>9</sup> Nikołaj Nowikow (1744–1818), dziennikarz i wydawca; Iwan Turgieniew (1752–1807), oficer, urzędnik, rektor Uniwersytetu Moskiewskiego.

<sup>10</sup> Andriej Turgieniew – syn rektora Uniwersytetu Moskiewskiego, brat dobrodusznego Aleksandra Iwanowicza i mniej dobrodusznego Nikołaja Iwanowicza (dekabrysty), który nie stanął przed sądem, ponieważ w czasie powstania znajdował się za granicą. Aleksandr Iwanowicz był bliskim znajomym Żukowskiego i [Piotra] Wiazemskiego. To właśnie on zawiązał młodego Puszkina do Liceum i to znowuż on odprowadził jego ciało do Monastynu Świątoborskiego w guberni pskowskiej. Przyp. aut.

<sup>11</sup> Wielbiciele mądrości. Zruszczone słowo: filozofowie.

Jako pierwszy, ze względów w pełni zrozumiałych, granice narodowe przekroczył Lew Tołstoj. Jego nauczanie opierało się na pierwiastkach ogólnoludzkich i międzynarodowych, a jego treść okazała się dostępna dla każdego. Mimo to jako artysta – zwłaszcza w Ameryce – nie zyskał szerszego uznania.

Turgieniew bezskutecznie usiłował wypromować we Francji *Wojnę i pokój*. Musiał znacznie skrócić tłumaczenie powieści, ale nawet to nie odniosło skutku, podobnie jak do popularności powieści nie przyczyniła się jej francusko-rosyjska akcja. Prawdę mówiąc, Francuzów zrażał obraźliwy stosunek do Napoleona, ponieważ nie rozumieli, że Tołstojowska „metoda” historyczna czerpała ze Stendhala (Beyle’a), czyli typowo francuskiego pisarza, a przy okazji wielkiego wielbiciela Napoleona. Pierwszy rozdział *Pustelni parmeńskiej*, zawierający opis bitwy pod Waterloo, stanowi jakby prototyp opisu bitwy pod Borodino w *Wojnie i pokoju*.

Ostatecznie Tołstoj przed wybuchem wojny [I światowej] był znany poza Rosją jako religijny moralista, ale nie jako artysta. Nauczanie Tołstoja traktowano „samo w sobie”, dlatego jego twórczość nie wywołała fermentu w literaturze zachodniej.

Turgieniew był znany na Zachodzie w bardzo niewielkim stopniu mimo swego wyrażnego *zapadnictwa*. Można powiedzieć, że bardziej był znany jako osobistość niż jako pisarz. Relacje Turgieniewa z Mériméem (autorem *Carmen*), Flaubertem, obecność na obiadach Goncourtów w jednej z restauracji paryskich utrwaliły jego nazwisko na kartach historii literatury francuskiej, to znaczy w biografjach wielu pisarzy. Niemniej – jako pisarz – nie wywarł on na Francuzów żadnego wpływu.

Z Dostojewskim było najgorzej. Co prawda Niemcy na początku tego wieku zaczęli interesować się nim całkiem serio, ale Francuzi zdecydowanie się od niego odwrócili. Ich „tacińska klarowność” nie akceptowała mistyki i wielosłowia tego mglistego barbarzyńcy. Przecież nawet Ibsen odrzucał Francuzów, nie zważając na wszystkie starania hrabiego Prozora i Lugné-Poe<sup>12</sup>. Oczywiście tłumaczenia Dostojewskiego były przerażające. Nasi Binsztocy i Galpierinowie-Kamińscy<sup>13</sup> bezbożnie wyrzucali mu „język godny rodzimej osiki”, skracali i wycpaczali jego utwory.

W ten sposób nasi trzej Tytani byli znani na Zachodzie – albo wężiej: we Francji – czasem mniej, czasem bardziej, ale zupełnie zabrakło ich w świadomości, w krwiobiegu literatury francuskiej. Być może z różnych okazji nawet o nich pisano, ale nikt nie odwoływał się do ich utworów jako rzeczywistości powszechnie znanej.

---

<sup>12</sup> Mawrikij (Moritz) Prozor (1849–1928), rosyjski dyplomata, tłumacz dzieł Henrika Ibsena na francuski; Aureli-an-Marie Lugné-Poe (1869–1940), francuski reżyser, założyciel paryskiego Théâtre de l’Œuvre.

<sup>13</sup> Władimir Binsztok (Bienstock) (1868–1933), autor przeglądów literatury rosyjskiej w czasopiśmie „Mercure de France”; Ilija Galperin-Kaminski (Ély Halpérine-Kaminsky) (1858–1936), tłumacz literatury rosyjskiej na język francuski (Puszkin, Gogol, Turgieniew, Dostojewski, Sałtykow-Szczedrin) i francuskiej na rosyjski (Daudet, Zola, Sardou).

## V. Po wojnie. „Migracja” podstawowych tematów Tołstoja i Dostojewskiego do Francji

Po wojnie sprawy przyjęły zupełnie inny obrót.

Wojna, rewolucja, walka z rządem sowieckim na obczyźnie zupełnie odwróciły moją uwagę nie tylko od jakichkolwiek literacko-kulturowych związków kultury rosyjskiej z Zachodem, lecz także w ogóle od tak zwanej kultury. Dopiero zupełnie niedawno, dzięki moim francuskim przyjaciółom, zacząłem powoli, wybiórczo śledzić literaturę francuską i tematy, które zajmują francuską inteligencję.

Zacząłem się od Prousta, którego dość długo przetrawiałem, walcząc z jego snobizmem i niewyobrażalnym wielostowiem.

Proust nie miał żadnego kłopotu z tym, żeby poświęcić cały tom opisowi przyjęcia u Guermantów, przyjęcia, na które bohaterowi udało się dostać „fuksem”, bez zaproszenia od gospodarzy. Albo poświęcić dwa tomy na opis zazdrości bohatera porzuconego przez Albertynę.

Później, stopniowo, zacząłem wciągać się i pochłaniać najróżniejsze „beletryzowane biografie”, utwory Maurois, Moranda, Malraux, Mauriaka, Gide’a, Bendy, Giono, czasopismo „Les Nouvelles Littéraires”, „La Nouvelle Revue Française”, artykuły krytyczne Edmonda Jaloux, Thibaudeta, rozmowy Lefebvre’a ze wszystkimi znanymi i nieznanymi współczesnymi i tak dalej, i tym podobne.

Być może właśnie ze względu na dziesięcioletnią przerwę tak mocno zaskoczyła mnie nie tyle sama znajomość literatury rosyjskiej we współczesnej Francji, ile jej bijący w oczy wpływ na literaturę francuską.

I nie idzie tu wcale o to, że o pisarzach rosyjskich obecnie wspomina się częściej, ale o to, że stali się oni nieodłącznymi towarzyszami współczesnego wykształconego Francuza.

Dziwi mnie, że prawie nikt spośród naszych rosyjskich paryżan o tym nie mówi, podczas gdy z taką emfazą traktuje się w rosyjskim Paryżu wygłupy Idy Rubinstein, jubileusz Nikity Balijewa<sup>14</sup> i tak dalej.

Straciwszy siły w walce z bolszewikami i przyzwyczajwszy się do emigracyjnej codzienności, wielu z nas zupełnie poważnie traktuje „kulturotwórcze znaczenie” *Zemsty nietoperza*. Natomiast o wiele bardziej znaczący fakt „migracji” literatury rosyjskiej i jej „motywów” na Zachód, migracji podstawowych tematów Dostojewskiego i Tołstoja; nie samo tylko tłumaczenie pisarzy rosyjskich na język francuski, ale ich tryumfalne wkroczenie do najgłębszej istoty literatury francuskiej – to wszystko pozostaje niezauważone albo przynajmniej nie dość naświetlone.

○ ile wcześniej mówiliśmy o wpływie Szekspira albo Byrona na Puszkina; Schillera i [Thomasa] Graya na Żukowskiego; Stendhala na Tołstoja; Dickensa, Hoffmanna

---

<sup>14</sup> Ida Rubinstein (1883–1960), rosyjska tancerka i aktorka, współpracowała z Baletami Rosyjskimi, występowała w spektaklach Wsiewołoda Meyerholda, była zaprzyjaźniona z francuskimi elitami intelektualnymi i artystycznymi; Nikita Balijew (1876–1936), aktor, reżyser, założyciel teatru „Leticzaja Mysz”, po rewolucji odnosił ogromne sukcesy estradowe we Francji i USA.

i George Sand na Dostojewskiego, o tyle teraz Francuzi muszą mówić o wpływie literatury rosyjskiej na Prousta, André Gide'a, Mauriaka, Maurois, Bendę i Giono, i oczywiście jeszcze wielu, wielu innych. A przecież można powiedzieć, że nie tylko zmarły Proust, nie tylko słynny już Gide, lecz także wspomniani wyżej Mauriac, Benda, Giono, Maurois znajdują się w centrum ideowego i literackiego ruchu we Francji, a nawet nie tyle stoją w centrum, ile stanowią jego awangardę.

## VI. Przykłady

Na ten temat można by napisać kilka artykułów, wręcz całą książkę. Ale do tego potrzeba czasu i miejsca, którymi nie dysponuję. Wreszcie, trzeba by mieć o wiele głębsze rozeznanie we współczesnym ideowym i literackim ruchu we Francji.

Jednak nawet moje przypadkowe lektury zawierają obszerny materiał na potwierdzenie tezy o zwycięskiej „migracji” literatury rosyjskiej na Zachód.

Edmond Jaloux w cotygodniowych przeglądach krytycznych („Les Nouvelles Littéraires”) bezustannie korzysta z utworów Tołstoja, Dostojewskiego, Gogola.

Mauriac swoją ciekawą książkę o współczesnej powieści (styczeń 1928 roku) rozpoczyna od Nikołaja Rostowa i Karamazowa.

Głośna w minionym sezonie książka Bendy *Zdrada klerków* (zdrada duchowych wódców) jest pełna cytatów z Lwa Tołstoja.

Dopiero co ukazała się interesująca książka Jeana Giono *Kaliban mówi*, przeniknięta problematyką prawdziwie rosyjską, inteligentną, pełna niepokoju o lud i o zerwanie więzi między narodem a inteligencją.

Giono rozpoczął swój ostatni artykuł *Ludzkość i humanizm* („NR”, numer listopadowy) cytatem z Błoka.

Jestem przekonany, że znajdują się setki tego rodzaju przykładów, przykładów „naturalizacji” pisarzy rosyjskich i literatury rosyjskiej na gruncie francuskim.

„Migracja”, „emigracja” i wreszcie „naturalizacja”. Za pomocą tych trzech „rosyjskich” słów można określić zwycięstwo literatury rosyjskiej we Francji. I co jest szczególnie ważne – literatura rosyjska przestała tam istnieć jako taka w świadomości postępowych Francuzów. Podobnie jak ziarno musiała obumrzeć, żeby żyć. Mamy tu do czynienia nie z pisarzami rosyjskimi jako takimi, ale z owocami ich pracy, z ich głęboką obecnością w piśmiennictwie francuskim.

Czołowym przykładem tej obecności i przetworzenia jest dopiero co wydana powieść młodego pisarza francuskiego André Malraux *Zdobywcy*. I to nie tylko sama powieść, lecz także dyskusja, jaką wywołała.

## VII. Książka André Malraux o rewolucji chińskiej

Książkę Malraux nie sposób określić mianem powieści, chociaż właśnie tak nazywa ją sam autor. Jest to raczej *Dichtung und Wahrheit* – zmyślenie i prawda o rewolucji w Chinach.

Książce tej należałoby nadać tytuł *Kanton w roku 1925*.

Nie znam biografii tego młodego pisarza, jednak sądząc po jego książkach, myślę, że jest on dobrze obznajmiony z południowymi Chinami; oczywiście – na tyle, na ile jest w stanie poznać je Europejczyk, a do tego jeszcze Francuz. Malraux zna południową odmianę języka chińskiego i – o ile się nie mylę – albo urodził się w Chinach, albo spędził tam dzieciństwo ze względu na posadę zajmowaną w Chinach przez jego ojca.

W lipcu 1926 roku młody pisarz wydał swoją pierwszą książkę o Chinach, zatytułowaną *Kuszenie Zachodu*. Zdaje się, że w Chinach wzbudziła ona większe zainteresowanie niż w Europie. W każdym razie książkę tę przetłumaczono na chiński i wydano w Szanghaju.

*Kuszenie Zachodu* napisane zostało w formie korespondencji dwóch przyjaciół: młodego Chińczyka przebywającego w Europie i młodego Europejczyka mieszkającego w Chinach. Przyjaciele wymieniają się spostrzeżeniami dotyczącymi podstawowych różnic obu kultur, ich wzajemnego przyciągania i odpychania.

Malraux zastanawia pytanie: w jaki sposób i czym Zachód kusi młode Chiny? Dzięki temu pisarz zabrał się za kwestię Kantonu 1925 roku z dobrym, „sinologicznym” przygotowaniem.

Jednak spojrzenie na rewolucję w Chinach z perspektywy Francuza starannie studiującego Chiny jako takie nie jest jedynym wątkiem tej książki.

Drugą płaszczyznę stanowi bolszewizm. Autor najwyraźniej jest też dobrze obeznany z przebiegiem rewolucji bolszewickiej w Rosji. Na dodatek zna ją chyba nie tylko z książek. Czuje się wyraźnie, że wiadomości na ten temat czerpie Malraux także od żywych świadków wydarzeń, a może nawet od bezpośrednich uczestników.

Jak widać, młody autor zdobył dobre narzędzia.

Bolszewicy odegrali zbyt wielką rolę w chińskiej rewolucji. I o ile nowa chińska inteligencja odczuwa pociąg do kultury zachodniej burżuazji, o tyle w dołach społecznych buzuje o wiele prymitywniejsza pokusa bolszewizmu. Kusi ich ideologia Marksa, Bakunina i Lenina, kuszą bolszewicka praktyka i bolszewickie metody walki.

I dzieje się to wszystko w Chinach!

Niewyobraźalnie ciekawy temat!

Już sam wybór tematu pokazuje, że Malraux jest człowiekiem nieprzeciętnym. Natomiast podejście do tematu, polegające na wcześniejszym przestudiowaniu Chin i bolszewizmu, świadczy o tym, że nie mamy do czynienia z hochsztaplerem pokroju subtelnego Moranda czy bardziej ordynarnego Dorgelesa<sup>15</sup>. Ci dwaj spryciarze skupili się bardziej na opisie życia pasażerów I klasy statku transoceanicznego oraz dancingów w Hongkongu i Szanghaju, przy okazji zahaczając o „życie codzienne” miejscowych barów i lupanarów<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Paul Morand (1888–1976), pisarz i dyplomata, autor wielu książek podróżniczych; Roland Dorgeles (1885–1973), autor książki o doświadczeniu I wojny światowej (*Drewniane krzyże*) i licznych publikacji na temat paryskiej cyganerii artystycznej

<sup>16</sup> Przy tej okazji należy odnotować szlachetność Moranda, który niedawno opublikował entuzjastyczny artykuł o książce Malraux, pośrednio uznając jego wyższość moralną. „Tego, co opisywał, Malraux doświadczył na miejscu. Widziałem go w szpitalu w Sajgonie. Rozeznanie w rzeczywistości Chin drogo go kosztowało” – mówi Morand. Przyp. aut.

Bezpośrednio tematu mojego artykułu dotyczy jednak trzeci element omawianej książki – obecność w niej literatury rosyjskiej i Dostojewskiego.

Najpierw prorocze *Biesy*, następnie ziszczenie się tego proroctwa na gruncie rosyjskim i wreszcie najazd wcielonych „biesów” na żywioł chiński.

Tak wygląda schemat książki André Malraux, takie jest jego przygotowanie.

Trzeba powiedzieć szczerze: Malraux nie sprostął temu ogromnemu wyzwaniu. To jednak nie zmniejsza zainteresowania, jakie budzi jego książka, o której należałoby napisać osobno.

Teraz, w związku z tematem mojego artykułu, chciałbym jedynie zauważyć związek Malraux z literaturą rosyjską w ogóle i z Dostojewskim w szczególności.

### **VIII. Spór André Malraux z Gabrielem Marcelem o *Biesy* oraz *Wojnę i pokój***

Zainteresowanie to znalazło szczególnie mocny wyraz w polemice z Gabrielem Marcelem, który kieruje działem literackim w tygodniku „L'Europe Nouvelle”.

Gabriel Marcel życzliwie potraktował książkę Malraux, chociaż przy tej okazji poczynił kilka poważnych krytycznych uwag na jej temat. Nie ma sensu streszczać tego artykułu, wystarczy zacytować następujący fragment:

„Zza pleców bohaterów p. Malraux wyłaniają się postaci Dostojewskiego: Stawrogin i Kiryłłow. Ogromny prestiż, którym obecnie cieszy się autor *Biesów* na Dalekim Wschodzie, wynika z głębo-  
kich przesłanek, z których młody autor doskonale zdaje sobie sprawę” („E. N.”, nr 556).

Spostrzeżenie to samo w sobie już jest znaczące dla podjętego przeze mnie tematu. Współpracownik pisma politycznego, skierowanego przede wszystkim do nowej, powojennej dyplomacji, traktuje jako atut to, że młody pisarz był w stanie odpowiednio wykorzystać *Biesy* Dostojewskiego. Więcej nawet – twierdzi, że Dostojewski cieszy się wielkim powodzeniem na Dalekim Wschodzie!

Natomiast za główny mankament książki Malraux publicysta uważa brak centrum: centralnej postaci i centralnego wątku.

„Książce Malraux zupełnie brak wyraźnych kontrastów, które nadają głębi postaci Stawrogina” – komentuje G. Marcel.

Malraux uznał, że Marcel nie zrozumiał go pod wieloma względami, że zastrzeżenia krytyka nie mają podstaw, i skierował do niego interesujący list. Marcel wydrukował go w numerze 558 tegoż „EN”.

Wtrącanie się do tego sporu nie ma sensu, nie o to zresztą teraz chodzi. Chciałbym jedynie zwrócić uwagę czytelnika na niezwyklej znajomość naszej klasyki literackiej w kręgach młodej Francji, która uwidoczniła się przy okazji tej polemiki.

Malraux tak pisze do Marcela o swoim bohaterze Garinie:

„Garin ma taką samą rację bytu jak każdy inny bohater powieściowy: jak Rostow albo zwłaszcza Andriej Bołkoński...”.

Co się tyczy Stawrogina jako „głównego” bohatera *Biesów*, Malraux stwierdza:



„Proszę o wybaczenie, ale w jakim sposobie można by stwierdzić, kto jest głównym bohaterem *Biesów*, skoro powieść ta składa się z trzech równoległych wątków?”

Marcel nie chce pogodzić się z występującym w powieści Malraux pomieszaniem wątków fikcyjnych i realistycznych, z wywołanym przez nie chaosem. Brakuje mu centrum, brakuje jedynej woli, a bohaterowie – naszkicowani przez autora w sposób reporterski – nie budzą zainteresowania czytelnika.

Z kolei Malraux twierdzi, że rewolucja w Kantonie zakończyła się zajęciem Pekinu przez wojska Czang Kaj-szeka. Czyżby opanowanie całego imperium nie jest samo przez się zajmującym tematem?

Jednak Gabriel Marcel obstaje przy swoim i tym razem postuluje się już nie *Biesami* Dostojewskiego, ale *Wojnę i pokój* Tołstoja. Udowadnia (osobną kwestią pozostaje, czy słusznie), że fortunne mieszanie prawdy z fikcją literacką możliwe jest jedynie w powieści historycznej, opisującej czasy odległe.

„Zasadnicza różnica między *Wojną i pokojem* a *Zdobywcami* – twierdzi Gabriel Marcel – polega na tym, że w powieści Tołstoja mowa jest o wydarzeniach naprawdę historycznych. Perspektywa czasowa pozwala na ich ujęcie estetyczne. Z kolei wydarzenia historyczne przedstawione w książce Malraux, ze względu na ich bliskość czasową, mają charakter kroniki czy nawet reportażu. Bagra-tion czy Kutuzow zostali ukazani z odpowiedniej, dość oddalonej perspektywy, czego nie można powiedzieć o Borodinie czy Czang Kaj-szoku”.

W dalszych fragmentach Gabriel Marcel pokazuje, w jaki sposób Tołstoj powiązał los fikcyjnych bohaterów literackich (Nataszę, księcia Andrieja i Pierre’a Bezuchowa) z rzeczywistymi postaciami historycznymi.

## **IX. Przerażenie Seneki**

Obaj uczestnicy tej polemiki doskonale znają zarówno Tołstoja, jak i Dostojewskiego i wykorzystują ich w celu udowodnienia swoich tez.

Niemniej można by powiedzieć, że to spór dwóch specjalistów, niezbyt zrozumiały dla szerokich kręgów czytelniczych. Tyle że takie ujęcie sprawy byłoby nieprawdziwe. Dyskusja Marcela z Malraux toczy się nie w jakimś ultrapostępowym czasopiśmie, ukazującym się w niewielkim nakładzie w Dzielnicy Łacińskiej. Toczy się ona w „E.N.,” czasopiśmie „dochodowym”, mającym szeroki krąg czytelników, wyprzedzających szary tłum zaledwie o jakieś pół godziny. Gdyby dyskusja Marcela z Malraux była niezrozumiała dla czytelników, redakcja czasopisma nie zamieściłaby jej na łamach tak popularnej „Nowej Europy”.

Z tego faktu należałoby wnioskować, że literatura rosyjska obecnie wywiera wpływ nie tylko na wąskie grono wtajemniczonych wybrańców. Widać to także w „prawomyślnych” kręgach, sprzeciwiających się dominacji literatury rosyjskiej.

Wyjątkowo zrównoważony i „jasny” pisarz Maurois (autor beletryzowanych biografii Shelleya i Disraeliego) wydał ostatnio książkę zawierającą wykłady wygłoszone przezeń na Uniwersytecie w Oxfordzie i dotyczące problemu zadań biografii, metod prowadzenia biograficznego opisu życia wielkich osób. Zastanawia go, w jaki sposób można ująć całe

skomplikowanie wielkiego człowieka, jeżeli każdy z nas, nawet najwykleszy człowiek, jest tak trudny do pojęcia. I, oczywiście, w celu udowodnienia stawianych przez siebie tez Maurois powołuje się na... Dostojewskiego.

To ostatecznie zdenerwowało „zdroworozsądkowego” krytyka z gazety „Le Temps”, Paula Soudaya.

Maurois, którego tak cenił Paul Souday; Maurois – niemający nic wspólnego z bohemą; Maurois – przedstawiciel bogatej burżuazji przemysłowej, który sam kierował fabryką tkanin; ten właśnie Maurois także uległ czarowi „Iwana Carewicza”! Zdroworozsądkowemu wielbicielowi Renana i Woltera nie mieści się to w głowie!

I Paul Souday powstał niczym lew w obronie „łacińskiej jasności”, co ostatecznie doprowadziło go do następujących wniosków:

„Sławetne skomplikowanie, którego wynalazek p. Maurois przypisuje Dostojewskiemu i Prostowi, nie jest niczym więcej, jak tylko żartem szarlatana” (zob. gazeta „Le Temps” z 10 stycznia).

Ta bezczelność jest znamienna. Cierpiący na sklerozę duchową strażnicy testamentów zwykle nie unoszą się bezpodstawnie. Budzą się, kiedy zaczynają tracić grunt pod nogami, kiedy wyczerpują się ich wpływy. Do grona takich właśnie śpiewaków cierpiących na utratę głosu należy także popularyzator gustu literackiego francuskiej burżuazji, którego ewolucja nie sięga dalej niż do Anatola France’a.

Seneka się nie kłócił. Ten starożytny filozof, przerażony wizją nadciągających barbarzyńców, wszedł do wanny i podciął sobie żyły. Współczesny paryski Seneka jeszcze walczy. Usiłuje utopić swoje przerażenie w wannie oszczerstw.

## **X. Iwan Carewicz zwyciężył**

Czego by nie mówić, „zarazę w Grenadzie” widać jak na dłoni. Dlatego też tak bardzo przeraził się mały Seneka, Paul Souday. I trzeba przyznać, że niepokój takich jak on jest w pełni uzasadniony.

„Migracja motywów rosyjskich” na Zachód to niezaprzeczalny fakt.

Chwieje się sławetna łacińska jasność, na którą pomstował w Genewie Chamberlain. Zwyciężył „Iwan Carewicz”.

Swojego szarego wilka wystął z powrotem do bolszewików, a sam – otrząsnąwszy się z bolszewickiego błota – założył ultranowoczesny frak i osiedlił się na „Polach Elizejskich”.

Kiedyś Arina Rodionowna opowiadała „Saszeńce” bajkę o Iwanie Carewiczu, nie podejrzewając nawet, że hinduskie niańki 2500 lat temu opowiadały ją swoim podopiecznym. Podobnie jest dzisiaj – wielu współczesnych Francuzów, czytając jakąś powieść, w której „ciągle mówią” (na przykład Bernanosa *Pod słońcem szatana*, gdzie autor kpi z jasności wielkiego sceptyka Anatola France’a), nie zdaje sobie nawet sprawy z tego, że bez Dostojewskiego ich lektura byłaby nie do pomyślenia!

Zwyczajni Francuzi czują na każdym kroku, że Paryż zamienił się w Babilon albo antyczny Rzym czasów upadku. Widzą to na własne, „cielesne oczy”. Widzą rosyjskie knajpy, słyszą murzyńską muzykę oraz południowoamerykańską odmianę hiszpańskiego

i portugalskiego; piją kawę przy odbudowanym meczecie, w chińskiej dzielnicy poznają chińską kuchnię, palą opium, chodzą na wykłady Krisznamurtiego *et caetera, et caetera*...

Ale jest to tylko strona zewnętrzna, zewnętrzne oblicze Babilonu.

O wiele ważniejsze są te „spustoszenia”, których dokonał „Iwan Carewicz” w przestrzeni duchowej. Zwycięstwo „Iwana Carewicza” zagraża duchowemu obliczu Francji, jest groźbą zniszczenia tradycji kartezjańskiej. Przecież „Iwan Carewicz” panuje nie tylko w literaturze...

Zaprawdę, niezbadane są ścieżki Pańskie!

Iwan Carewicz zasiadł na tronie Kartezjusza, Woltera, Renana, Anatola France’a, a w Rosji pozostał tylko oszalały z głodu szary wilk.

Być może z tej sytuacji należy wysnuć pewne wnioski na przyszłość.

Jeżeli teraz doszło do „migracji” podstawowych „motywów” rosyjskich na Zachód, to czy nie dojdzie kiedyś do zjawiska odwrotnego?

Czy nie czeka nas „migracja” tacińskiej klarowności do chaosu współczesnej Rosji, a gdzie Kaliban milczy i nic nie robi?

Nie wiem, czy „klarowni” Francuzi potrzebują „Iwana Carewicza”.

Ale że opanowanej przez żywiołowy kult Dionizosa Rosji przydałoby się wspomnienie o bogu „środka”, Apollinie, że niezbędna jest jej logika Kartezjusza i zdrowy rozsądek Woltera – ta sprawa, zdaje się, jest bez dyskusji...

Niech zostanie mi wybaczona pycha barbarzyńcy. Ale w końcu Proust, Gide, Maritain, Benda, Malraux, Giono są „szczeniakami” w porównaniu z Tołstojem i Dostojewskim. Już dawno przeżyliśmy wszystko to, o czym teraz piszą.

Oczekujemy po młodej Francji nie popularnych wydań Tołstoja i Dostojewskiego „dla najmłodszych”, nie estetycznego przeżywania trujących idei Tołstoja i Dostojewskiego, ale ich przepracowania w „Instytucie Pasteura”. Podobnie jak szczepionka Pasteura uratowała ludzkość przed wściekłą, tak samo dzisiaj potrzebujemy, by trucizna Tołstoja i Dostojewskiego przyczyniła się do uzdrowienia ludzkości.

Nie odwracamy się od Tołstoja i Dostojewskiego.

Wiemy albo raczej wierzymy, że ich trucizna może stać się leczniczym serum. Ale nam nie udało się tego serum wynaleźć, nie mieliśmy „Instytutu Pasteura”. Koniec końców właśnie z powodu braku Pasteurów, Miecznikowych i Roux<sup>17</sup> Rosja została pogryziona przez wściekłe „szare wilki”.

O ile mały Seneka, taki jak Paul Souday, chowa głowę w piasek i chce zwyciężyć Iwana Carewicza swoimi naiwnymi urąganiem, o tyle pokorni słudzy Iwana Carewicza grzeszą naiwnością innego rodzaju, w spokoju mieszając wykwentne koktajle z trucizną Tołstoja i Dostojewskiego, nie oddzielając tych tytanów od tego, co obecnie dzieje się w Rosji. Szary wilk jest dla nich ściśle związany z Iwanem Carewiczem. Dusząc się

---

<sup>17</sup> Ilja Miecznikow (1845–1916), mikrobiolog, pracował w Instytucie Pasteura, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie medycyny; Émile Roux (1853–1933), bakteriolog, bliski współpracownik Ludwika Pasteura.

w oparach benzyny, nie dostrzegając ani w redakcjach, ani na Sorbonie żadnego żywego zwierzęcia, zazdrozczą nam „szarego wilka”. Uzdlił ich bolszewizm.

Jeżeli rzeczywiście chcą nam pomóc, powinni spojrzeć na rosyjskie trucizny poważnie. Nie bezmiernie się nimi oburzać, jak mały Seneka, Paul Souday, nie zabawiać się nimi jak ich przeciwnicy, przypominający Petroniuszy.

W codziennym pośpiechu zapominamy jakoś o wielkości tego, co się aktualnie dzieje. Na Wschodzie – wściekłe wilki, na Zachodzie – Seneka i Petroniusz.

Kiedy więc pojawi się współczesny święty Augustyn, który strząsnął prochy kultury antycznej i jednocześnie, za pomocą tejże kultury, pokonał dzikich barbarzyńców?

Albo więc pojawi się taki symboliczny święty Augustyn, albo według słów Spenglera nastąpi zmierzch Europy.

PS

Do pierwszej części felietonu wkraść się błąd. Napisałem, że hrabia Kirył Razumowski był siostrzeńcem Jelizawieży Pietrowny, podczas gdy on, brat jej męża, hrabiego Aleksieja Grigoriewicza, był jej szwagrem. Zresztą większość czytelników zapewne zauważyła tę niezręczność i bez mojej erraty.

„Za Swobodu!” 1929, nr 13, 14

Podał do druku Piotr Mitzner



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

Przełożyła Krystyna Rodowska

## Combray, II<sup>1</sup> (fragment)

Kiedy chciało się iść w stronę Méséglise, wychodziło się (nie za wcześnie, nawet gdy niebo było zachmurzone, gdyż ta przechadzka nie trwała zbyt długo i nie była męcząca), jakby się szło obojętnie gdzie, przez główną bramę domu mojej ciotki, wychodzącą na ulicę Świętego Ducha. Pozdrowiało się rusznikarza, wrzucało listy do skrzynki, w przejściu przekazywało się Teodorowi, że Franciszce zabrakło oliwy lub kawy, i wychodziło się z miasta drogą prowadzącą wzdłuż białych sztafet wokół parku pana Swanna. Zanim jeszcze tam doszliśmy, naprzeciw przybyszom wybiegał zapach bżów. One same, pośród zielonych i świeżych liści w kształcie małych serc, wystawiały ciekawsko ponad parkowe ogrodzenie swoje pióropusze fiołkowe lub białe, przepatrywane nawet w cieniu przez słońce, w którym się skąpały. Niektóre, na wpół zastonięte krytym dachówkami domkiem, zwanym domem Łuczniaków gdzie mieszkał odźwierny, wybiegały poza gotycki daszek swym różowym minaretem. Nimfy wiosenne mogłyby wydać się pospolite przy owych młodych hurysach, które w tym francuskim ogrodzie zachowały żywe i czyste barwy perskich miniatur. Pragnąłbym objąć je w giętkiej talii i przyciągnąć do siebie gwiazdziste pukle ich pachnących głów, ale przeszliśmy obok, nie zatrzymując się, gdyż rodzice od czasu zawarcia małżeństwa przez Swanna nie odwiedzali już Tansonville, i aby nie stwarzać wrażenia, że zaglądamy do parku, zamiast pójść ścieżką biegnącą wzdłuż sztachet, wychodzącą prosto na pola, obieraliśmy inną, która też tam prowadziła, lecz okrężnie, tak że musieliśmy nadkładać drogi. Pewnego dnia dziadek powiedział do ojca:

– Pamiętasz, że Swann oznajmił wczoraj, że jego żona z córką wybierają się do Reims, on zaś skorzysta z tego i wyskoczy na całą dobę do Paryża? Ponieważ tych dam nie ma, moglibyśmy pójść wzdłuż parku, to by nam skróciło drogę.

Zatrzymaliśmy się na chwilę przed sztachetami. Czas bżów dobiegał końca; niektóre puszyły się jeszcze delikatnymi, fiołkowymi kiściami swych wysokich świeczników, lecz w wielu partiach listowia, gdzie jeszcze tydzień temu tryskała wonna piana, teraz jej świetność skarłała, szcerniała, piana wyschła i straciła zapach. Dziadek pokazywał ojcu, w czym wygląd tych miejsc pozostał taki sam, a w czym się zmienił od czasu przechadzki, którą odbył z panem Swannem w dniu śmierci swojej żony, i podchwycił okazję, by opowiedzieć o tej przechadzce po raz kolejny.

---

<sup>1</sup> Fragment nowego przekładu pierwszego tomu cyklu *W poszukiwaniu utraconego czasu – W stronę Swanna*. Książka ukaże się w 2018 roku nakładem łódzkiego wydawnictwa Oficyna

Na wprost nas obsadzona nasturcjami aleja wspiwała się w pełnym słońcu aż do pałacyku. Na prawo, wprost przeciwnie, park rozciągał się na płaskim terenie. W cieniu otaczających ją dużych drzew była sadzawka, wykopana przez rodziców Swanna; jednak nawet przy najbardziej sztucznych swych twórcach człowiek pracuje na podłożu natury, w pewnych miejscach czuje się zawsze jej szczególne panowanie, jej odwieczne piętno utrzymuje się pośrodku parku jakby z dala od wszelkiej ludzkiej interwencji, w samotności, która z powrotem otacza owe miejsca, zrodzona z ich charakteru, górująca nad dziełem ludzi. Stąd też, u stóp alei nad sztucznym stawem, utworzyło się po obu jej stronach naturalne obramowanie z niezapominajek i barwinku, delikatny, błękitny wieniec nad czołem wód tonących w światło-cieniu, wśród których gladiolusy, zginające swe miecze w geście królewskiej obojętności, wznosiły berto swego nadwodnego królowania nad sadźcem i kaczeńcem mokrostopym, nad postrzępionym fioletem i żółcią kwiatów lilii.

Wyjazd panny Swann – pozbawiając mnie przerażającej szansy, że oto mógłbym ją ujrzeć w głębi alei, poznać i doznać wzgardy tej uprzywilejowanej dziewczynki, cieszącej się przyjaźnią Bergotte'a i zwiedzającej w jego towarzystwie katedry – sprawiało, że oglądanie Tansonville, po raz pierwszy dozwolone, napełniało mnie obojętnością, natomiast w oczach dziadka i ojca dodawało tej posiadłości przelotnego uroku nadarzającej się sposobności, jakby stworzonej dla wycieczki w górzystą krainę, przy niebie bez chmurki, sprawiało, że dzień ten wyjątkowo nadawał się do przechadzki w tę stronę; co do mnie, wołałbym, by ich rachuby okazały się płonne i by jakimś cudem panna Swann ukazała się wraz ze swoim ojcem tak blisko nas, że zabrakłoby nam czasu, by uniknąć tego spotkania i zostalibyśmy zmuszeni do zawarcia z nią znajomości. Toteż gdy nagle spostrzegłem na trawie znak jej możliwej obecności: porzucony koszyk obok wędki, której korek kołysał się na wodzie, postarałem się czym prędzej odwrócić uwagę dziadka i ojca w inną stronę. Zresztą Swann wspominał, że nie był to dla niego najlepszy moment na wypad, ponieważ miał chwilowo rodzinę w domu, toteż wędka mogła należeć do kogoś z gości. Nie było słychać odgłosu niczych kroków w alei. Gdzieś w wysokich partiach niewiadomego drzewa, niewidzialny ptak, chcąc przemyślnie skrócić długość tego dnia, zgłębiał przeciągłą nutą dookolną samotność, lecz ona odpowiadała mu tak jednomyślnie, że zdwojoną mocą ciszy i bezruchu, że zdawało się, iż chcąc przyspieszyć przemijanie chwili, zatrzymał ją w powietrzu na zawsze. Znieruchomiałe niebo emanowało światłem tak nieubłaganym, że chciałoby się gdzieś ukryć przed jego stężeniem i nawet stojąca woda, której sen nieustająco drażniły owady, marząc z pewnością o jakimś urojonym maelstromie, zwiększała mój niepokój na widok splotnika wędki, zdając się wciągać go z niebywałą prędkością na milczące połacie odbitego w niej nieba, tak że on, już niemal będąc w pionie, gotów był zanurkować, ja zaś biłem się z myślami, czy nie powinienem uprzedzić panny Swann, że właśnie ryba bierze, nie zważając na pragnienie i obawę przed jej poznaniem – gdy właśnie trzeba mi było puścić się pędem i dogonić dziadka i ojca, którzy wołali mnie, zdziwieni, że nie poszedłem ich śladem drożką wspinającą się ku polom.

Aż brzęczała od zapachu głogów. Żywopłót tworzył szereg kapliczek, znikających pod masą kwiatów sfoczonych jak na ołtarzu; u ich stóp słońce kładło się na ziemi jasną kratą, jakby przeszło przez kościelny witraż, a zapach rozprzestrzenił się tak uroczyście, tak bezbrzeżnie, jakbym stanął przed ołtarzem Najświętszej Panny i kwiaty, tak strojne, trzymały każdy z osobna, jakby od niechcenia, swój olśniewający bukiet pręcików, delikatny i promienny pęk łuków w stylu gotyku *flamboyant*, niczym te, co w kościele zdobią ażurem poręcz ambony lub wypełniają segmenty witraża, a które tutaj rozkwitały śnieżnym mięszkiem kwiatów poziomki. Jakże naiwne i wieśniacze mogły wydać się przy nich dzikie róże, które za kilka tygodni będą wspinały się tą samą polną drogą w jedno-barwnym jedwabiu swych czerwonych gorsecików, opadających z podmuchem wiatru.

Ale na próżno stałem przed krzakami głogu, wdychając, odnajdując i gubiąc ich niewidzialny i stały zapach, rozważany w myślach, które nie wiedziały, co z nim począć, łącząc się w młodzieńczym rozradowaniu z rytmem poruszania się kwiatów raz w jedną raz w drugą stronę; w odstępach czasu nieoczekiwanych niczym pewne interwały muzyczne; roztaczały przede mną bez końca wciąż ten sam urok, z niewyczerpaną rozrzutnością, lecz nie dając mi go zgłębić, tak jak się dzieje z melodiami. których słucha się setki razy, bez wniknięcia w ich tajemnicę. Odwróciłem się na chwilę, tylko po to, by znowu je chłonąć, ze świeżymi siłami. Szedłem za nimi aż do skarpy, za żywopłotem wspinającej się stromo ku polom; tu i ówdzie jakiś zabłąkany mak, kilka opieszalych bławatków, co zostały w tyle, zdobiło ją gdzieśgdzie kwiatami niczym brzeg gobelinu sielskim motywem dominującym w centrum tkaniny; jeszcze rzadkie, oddzielone od siebie w przestrzeni jak osobno stojące domy, które zapowiadają zbliżanie się do wioski, obwieszczają mi niezmiernie przestrzenie, gdzie burzy się zboże, pasą się stada chmur, i na widok jednego tylko maku wciągającego na szczyt masztu i wystawiającego na chłostę wiatru swój czerwony płomień ponad błotnistą, tłustą czernią, zabiło mi serce, niczym podróżnikowi, gdy spostrzeże na lądzie pierwszą łódź wyrzuconą na brzeg, uszczelnianą teraz przez skutnika, i który, nim jeszcze zobaczy wodę, wydaje okrzyk: „Morze!”.

I znowu wracałem do krzaków głogu, jak się wraca do arcydzieł z myślą, że trzeba przez moment zaprzestać wpatrywania się w nie, by za chwilę lepiej je zobaczyć; na próżno jednak robiłem z rąk przesłonę dla oczu, by skupić wzrok tylko na kwiatach, doznanie, które budziły we mnie, wciąż było niejasne i mgliste, choć starałem się oczyścić je i zespolić z nimi. One nie pomagały mi go rozjaśnić, a ja nie mogłem oczekiwać, że moje pragnienie zaspokoją inne kwiaty. I wówczas – sprawiając mi radość jakiejś doświadczenia, gdy zobaczymy dzieło naszego ulubionego malarza, różne od oglądanych do tej pory, lub gdy staniemy przed obrazem, znanym nam dotąd jedynie jako szkic ołówkiem, albo gdy jakiś utwór wykonywany na fortepianie ukaże nam się w barwach orkiestrowych – zawołał mnie dziadek – wskazując na żywopłót otaczający Tansonville, i rzekł:

– Ty, który tak lubisz głogi, spójrz na ten różowy; jaki śliczny!

Rzeczywiście, był to głóg, ale różowy, jeszcze piękniejszy niż biały. On także miał strój od święta (od tych świąt jedynie prawdziwych, jakimi są święta religijne, jako że żaden przypadkowy kaprys nie wiąże ich, jak uroczystości świeckich, z pierwszym

lepszym dniem, który nie byłby przeznaczony specjalnie na te obchody i nie miałby w sobie nic wyraźnie odświętnego), ale jeszcze bogatszy, gdyż kwiaty, wyrastające z gałęzi, tłoczyły się tak jedne nad drugimi, że nie było ani jednego miejsca, które nie byłoby nimi udekorowane, i jak te girlandy pomponów okalające laskę w stylu rokoko, były „w kolorze”, czyli lepszej jakości niż te inne, według zasad estetyki rodem z Combray; jeśli sądzić według skali cen w „magazynie” przy rynku lub u Camusa, biszkopity w kolorze różowym były droższe. Ja sam stawałem wyżej serek z różową śmietanką, w którym wolno mi było miazdżyć truskawki. I właśnie owe kwiaty wybrały dla siebie jeden z tych odcieni jadalnych czy barw delikatnie upiększających toaletę na wielkie święto, które dowodząc własnej wyższości, wydają się z całą oczywistością piękne w oczach dzieci, i z tego też powodu mają dla nich w sobie zawsze coś żywszego i bardziej naturalnego niż inne kolory, nawet jeśli dzieciaki zrozumiały, że ich takomstwo na tym nie skorzysta, i że tych barw nie wybierała krawcowa. I, oczywiście, natychmiast odczułem, tak jak na widok białego głogu, ale jeszcze bardziej oczarowany, że to nie było coś sztucznego, żaden sztuczny produkt ludzkiej wytwórczości, w którym wyrazić się miała odświętna intencja owych kwiatów, lecz że sama natura, spontanicznie przeładowując krzew obfitością różyczek w kolorze zbyt słodkim, w stylu prowincjonalnej madame Pompadour, przekazywała ją z prostodusznością wiejskiej handlarki, trudzącej się dla ozdoby ołtarza. U szczytu gałęzi – niczym różane krzaczki w doniczkach pod papierową koronką rozświetlające jakby błyskami rakiet ołtarz w wielkie święta – roilo się od tysiąca malutkich pączków w nieco bledszym odcieniu, które rozchylając się, ukazywały – niczym w głębi pucharu z różowego marmuru krwiste czerwienie – i zdradzały, jeszcze bardziej niż kwiaty, osobliwą, nieodpartą istotę tego głogu który wszędzie tam, gdzie pączkował lub gdzie miał zakwitnąć, mógł to zrobić tylko w kolorze różowym. Wpleciony w żywoptot, lecz tak przy tym odmienny jak młoda dziewczyna w odświętnej sukience pośród osób zwyczajnie ubranych, co zostają w domu, gotów powitać miesiąc maryjny, którego zdawał się już stanowić cząstkę, jawił się, błyszczący i uśmiechnięty w swej świeżej, różowej toalecie, ów krzew katolicki – rozkosz dla oczu.

Poprzez żywoptot widać było w głębi parku aleję obsadzoną jaśminami, bratkami i werweną; wśród nich otwierały swe świeże sakiewki różowe lewkonie, których zapach przechodził wonią starej, kordobańskiej skóry, a na zwirowej ścieżce długi, pomalowany na zielono wąż do polewania, rozwijając się w skrętach, wznosił nad kwiatami, których zapachy nawilżał pionowy pryzmatyczny wachlarz różnobarwnych kropelek. Nagle przystanąłem, niezdolny do najmniejszego ruchu, jak zdarza się, gdy wizja nie przemawia jedynie do spojrzenia, lecz odwołuje do potrzeby głębszej percepcji i zagarnia całą naszą istotę. Dziewczynka o włosach rudoblonde, która jakby wróciła z przechadzki, trzymając w ręku łopatkę, patrzyła na nas, unosząc twarz usianą różowymi plamkami. Jej czarne oczy błyszczwały, a ponieważ nie potrafiłem wówczas – ani nie nauczyłem się później – sprowadzać do obiektywnych elementów silnego wrażenia, ponieważ nie posiadałem – jak to się określa – „zmysłu obserwacji” w wystarczającym stopniu, by sobie uświadomić kolor jej oczu, przez długi czas ilekroć o niej myślałem, wspomnienie ich blasku



kojarzyło mi się natychmiast z żywym lazurem, jako że była blondynką; tak że gdyby nawet nie miała oczu tak czarnych – co uderzyło mnie za pierwszym razem, kiedy ją zobaczyłem – nie byłbym się może zakochał w niej, jak to się stało, szczególnie dla jej oczu niebieskich.

Wpatrywałem się w nią – tym spojrzeniem, które z początku nie jest tylko wystąpieniem oczu, lecz z którego okna wychylają się wszystkie zmysły, zatrwożone i skamieniałe – spojrzeniem, które chciałoby dotknąć, uwięzić, uprowadzić ciało, na które patrzy i duszę wraz z nim; później zaś tak bardzo się bałem, że zaraz, za sekundę mój dziadek i ojciec, zauważwszy dziewczynkę, oderwą mnie od niej, każąc mi pobiec naprzód – i to drugie spojrzenie, jakie jej posłałem, nieświadomie błagalne, robiło wszystko, by ściągnąć na siebie jej uwagę, żeby zechciała mnie poznać! Ona wybiegła wzrokiem do przodu i na bok, chcąc wyrobić sobie pojęcie o moim dziadku i ojcu, i bez wątpienia z tych oględzin wysnuła wniosek, że jesteśmy śmieszni, bo odwróciła się z miną obojętną i wzgardliwą, stanęła z boku, by usunąć twarz z pola ich widzenia; i podczas gdy oni, idąc dalej i nie zauważając jej, wyprzedzili mnie, wystąpiła w moją stronę przeciągłe spojrzenie – bez szczególnego wyrazu, jakby mnie nie widziała – lecz zarazem uporczywe, opatrzone skrywanym uśmieszkiem, którego nie mogłem sobie zinterpretować według wszczepionych mi zasad dobrego wychowania inaczej niż jako oznaki bezbrzeżnej pogardy, a dłoń jej równocześnie nakreśliła nieprzyzwoity gest, któremu – gdyby publicznie został skierowany do nieznanym osoby – mój wewnętrzny słowniczek grzeczności nadałby tylko jeden sens: obraźliwy...

– Gilberto, chodź no tutaj, co ty tam robisz – rozległ się przenikliwy i władczy głos biało ubranej damy której nie zauważyłem; w pewnej odległości od niej stał nieznan mi pan w drelichowym ubraniu, świdrujący mnie wzrokiem tak, że oczy o mało nie wyskoczyły mu z orbit; i dziewczynka przestała się nagle uśmiechać, porwała łopatkę i z miną posłuszną, nieprzeniknioną i ponurą oddaliła się, nie odwracając się już więcej w moją stronę.

I tak przemknęło koło mnie imię Gilberto, подарowane mi niczym talizman, który być może pozwoli mi kiedyś odnaleźć tę, z której czyniło konkretną osobę i która, jeszcze przed chwilą, była jedynie niepewnym obrazem. Dźwięk jego przemknął ponad jaśminami i lewkoniami, cierpki i świeży jak krople tryskające z zielonego węża; opalizujące w strefie czystego powietrza, które przenikał, przesywał – i oddzielał je od tajemnicy życia tej, co je nosiła na użytek szczęśliwców żyjących wraz z nią, podróżujących razem z nią; roztańczając u stóp różowego głogu, na wysokości mojego ramienia, kwintesencję poufałości – dla mnie bolesnej – z nią samą, z nieznanymi rejonami jej życia, do którego nie miałem wstępu...

Przez chwilę (podczas gdy oddalaliśmy się, a dziadek szeptał: „Biedny Swann! Cóż za rolę mu wyznaczili: wymanewrowali go stąd, aby ona mogła zostać sam na sam ze swoim Charlusem, bo to był on, poznałem go! I ta mała, wmieszana w taką ohydę!”), wrażenie, jakie wywarł na mnie despotyczny ton głosu matki Gilberto – która nawet jej nie odpowiedziała – to, że ujrzałem ją jakby zmuszoną do posłuszeństwa w stosunku

do kogoś innego, jakby nie wznosiła się ponad to wszystko, uśmierzyło na moment moje cierpienie, dając mi szczyptę nadziei i tonując moją miłość. Ale szybko ta miłość odżyła we mnie na zasadzie reakcji, przez którą moje upokorzone serce zapragnęło wnieść się lub zniżyć do poziomu Gilberty. Kochałem ją, żałowałem, że zabrakło mi czasu oraz inspiracji, by ją obrazić, zrobić jej krzywdę, zmusić ją, aby o mnie pamiętała. Wydała mi się tak piękna, że chciałem zawrócić i wykrzyknąć jej, wzruszając ramionami: „Ach, jaka jesteś brzydka, śmieszna, odpychająca!”. A tymczasem oddałem się, unosząc na zawsze – jako pierwszy wzorzec szczęścia niedostępnego dla dzieci mojego pokroju na mocy praw naturalnych, niemożliwych do przewyciężenia – obraz rudowłosej dziewczynki o twarzy usianej różowymi plamkami piegów, trzymającej w ręku łopatkę, śmiejącej się i mierzącej mnie przeciągłym spojrzeniem, ponurym i bez wyrazu. I odtąd urok (jaki roztaczało jej imię, usłyszane przez nią i przeze mnie w tym miejscu, u stóp różowego głogu), miał rosnąć, powlekać, sycić sobą wszystko, co miało z nią związek: jej dziadków, których moi dziadkowie mieli niewysłowione szczęście znać, wzniosłą profesję agenta giełdowego, bolesną dzielnicę Pól Elizejskich, gdzie ona mieszkała w Paryżu. (...)

W tym roku, gdy nieco wcześniej niż zazwyczaj rodzice ustalili dzień powrotu do Paryża, rano w dniu wyjazdu, kiedy już ufryzowano mnie do fotografii, na głowę włożono ostrożnie kapelusz, którego nigdy jeszcze nie nosiłem, i ubrano w aksamitny watowany płaszczyk – szukano mnie wszędzie bez skutku i wreszcie mama znalazła mnie tonącego we łzach, na stromej ścieżce dochodzącej do Tansonville; żegnałem się z głogami, obejmując kłujące gałęzie, i – niczym księżniczka z tragedii, której ciężką zbędne ozdoby – niewdzięczny wobec natrętej dłoni, która skręciła te wszystkie loki i pieczołowicie ułożyła mi włosy na czole, deptałem zerwane papiloty i mój nowy kapelusz. Mamy nie wzruszyły moje łzy, lecz nie mogła powstrzymać okrzyku na widok zdeptanego kapelusza i zgubionego po drodze płaszczyka. Nie słyszałem jej. – O, moje biedne, śliczne głogi – mówiłem, płacząc – wy nie chciałbyście sprawić mi przykrości, nie zmuszałibyście mnie do wyjazdu. Wy nigdy nie chciałyście mnie martwić! Toteż będę was kochał zawsze. I ocierając łzy, przyrzekałem im, że gdy dorosnę, nie będę naśladował niemądrego życia innych ludzi i nawet w Paryżu, kiedy przyjdzie wiosna, zamiast chodzić z wizytami i wysłuchiwać głupstw, pojedę na wieś, żeby zobaczyć pierwsze głogi.

Gdy już znaleźliśmy się na polach, nie opuszczaliśmy ich podczas całego spaceru w stronę Méséglise. Jak niewidzialny włóczęga, bezustannie przebiegał po nich wiatr, który dla mnie był osobliwym duchem Combray. Co roku, w dzień naszego przyjazdu, chcąc poczuć, że rzeczywiście jestem już w Combray, biegłem w stronę pól, by go odnaleźć, poczuć jak przebiega bruzdy, mnie także zmuszając do biegu. Od strony Méséglise, na tej wyniosłej równinie, gdzie na przestrzeni wielu mil nie spotyka się żadnej nierówności terenu, miało się wiatr zawsze obok siebie. Wiedziałem, że panna Swann jeździła często do Laon, by spędzić tam parę dni i choć było to wiele mil stąd, odległość była równoważona przez brak jakichkolwiek przeszkód, toteż gdy w ciepłe popołudnia czułem, jak gdzieś spoza widnokregu nadciąga ten sam podmuch, przygina aż do ziemi najdalsze łany zbóż, wzbija się niczym fala morska na ogromnej przestrzeni, by szumiący

i ciepły wśród esparcety i koniczyny zasnąć u moich stóp, ta równina przynależna nam obojgu, wydawała się nas zbliżać i łączyć, gdy myślałem, że ten podmuch przeszedł obok Gilberty, że szeptał mi na ucho jakieś słowa od niej, których nie mogłem zrozumieć – całowałem go w przelocie. Po lewej stronie była wioska, która nazywała się Champieu (*Campus Pagani*, według proboszcza). Po prawej dostrzegało się z daleka ponad polami zbóż dwie jak wyrzeźbione, wiejskie dzwonnice świętego Andrzeja Polnego, wysmukłe, wryte w powietrzu, pokryte łuską dachówek, pożółkłe i wystrzępione jak dwa kłosa.

Wśród nierównanych ornamentów liści, nie do pomylenia z liśćmi innego owocowego drzewa, posadzone w symetrycznych odstępach jabłonie rozchyłały swe szerokie płatki z białego atlasu lub zwieszały nieśmiałe bukiety zaróżowionych pączków. To od strony Méséglise zauważyłem po raz pierwszy okrągły cień rzucany przez jabłonie na rozstępcznioną ziemię, a także te jedwabie nietkniętego złota, jakie o zachodzie kładą się ukosem pod listowiem, które ojciec rozrywał dotknięciem swej laski, nie naruszając nigdy jego linii.



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

## Milczące opowieści. Uwagi na marginesie tomu poetyckiego **Andrzeja Zawady Murzynek**

Ilekcję sięgam po dobrą książkę, ilekroć dane jest mi spotkanie się z dobrą poezją, żałuję, że w kształceniu polonistycznym wciąż za mało uwagi poświęca się praktycznemu zastosowaniu – chociażby w interpretacji – wiedzy na temat tak istotnego problemu, jak milczenie. Nie chodzi mi jednak o pauzy, definiowane w kategoriach rytmicznych jako „zero dźwięku”<sup>1</sup>, tylko o milczenie, które chętnie nazwałabym „zerem szumów”, milczenie, które poszerza zakres referencyjny (ostatecznie może być wypełnione wszystkim), ale i buduje wysublimowaną więź pomiędzy nadawcą i odbiorcą, zakłada większy wysiłek rozumiejącego współudziału i większą radość, płynącą z odnalezienia wspólnoty myśli. Dużo łatwiej z przełożeniem tejże kwestii na życie, z potocznym zrozumieniem problemu, ostatecznie wspólne, niekrępujące milczenie traktowane jest jako najwyższy stopień porozumienia w przyjaźni. Dużo trudniej jest w literaturze, ponieważ tu milczenie nie jest tożsame z brakiem narracji. Chodzi o swoiste operowanie systemem znaków i przemilczeń, o ograniczenie do minimum funkcji przedstawiającej języka, o odwołanie się do pokładów znaczeniowych, w których od treści istotniejszy jest rozumiejący domysł czytelnika. Niekonkretnie? Odwołam się zatem do przykładów, które być może pozwolą na lepsze zrozumienie tego, co zostało w tomiku *Murzynek* Andrzeja Zawady po mistrzowsku wsparte na milczeniu literackim.

Każdy wielbiciel nowelistyki Antoniego Czechowa wcześniej czy później przyłapuje siebie ze wstydem na tym, że za tytułem przeczytanego niegdyś opowiadania nie stoją żadne obrazy, że pamięta doskonale specyficzną, tylko Czechowowi właściwą atmosferę opowieści, ale nie przypomina sobie perypetii, a czasem nawet – o zgrozo – bohaterów. Czy świadczy to o niedoskonałej lekturze? O braku uważności? Dlaczego zatem inny typ opowiadań – jak na przykład krótkie formy prozatorskie Julio Cortáзара – bez względu na zgodę czy bunt czytelnika, pozostają w pamięci latami, w wyraźnych konturach fabularnych, z mocno utrwaloną frazą narracyjną. Śmiem przypuszczać, że za tymi dwoma skrajnymi przypadkami stoi specyficzne wyzyskanie funkcji języka. W pierwszym przypadku – pomimo deskrypcji, właściwej opowiadaniom, pomimo ciągów zdarzeniowych, funkcja przedstawiająca pozostawiona jest „do wypełnienia” czytelnikowi, w drugim zaś – co jest dużo bardziej naturalne w przypadku prozy – podporządkowuje sobie strukturę

<sup>1</sup> Zob. rozdział *Rytmika* [w:] E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1974, s. 281–282.

wypowiedzi (aczkolwiek nie ruguje funkcji pozostałych). Nie podejmuję się sklasyfikowania wszystkich chwytów, stosowanych przez Czechowa w celu „spłycenia oddechu”, jest to z pewnością niezwykle ciekawy i szeroki problem badawczy, ale nie chciałabym, aby zdominował niniejszy artykuł. Pragnę jedynie zwrócić uwagę na kilka prawidłowości, które uwypuklają specyfikę „milczenia literackiego”, zmuszając czytelnika do gry, w której stawką jest domysł rozumienia, a nagrodą – wiara we właściwą interpretację.

Kiedy Czechow opisuje przypadki „szarego człowieka”, bynajmniej nie oznacza to, że jego „szarzy” bohaterowie pozbawieni są wyrazistej indywidualności, czy przeżyć godnych literackiego utrwalenia. „Szarość” jest pewną konwencją, która pozwala autorowi ściszyć głos i mówić o każdym z nich jak o swoim krewnym, o kimś niezwykle bliskim, kimś, kogo włącza również czytelnik do swojego kręgu rodzinnego, gdyż inaczej nie umiałby przyjąć pewnej szkicowości opisu, otwartych początków, otwartych zakończeń. Podobna narracja z założenia obejmuje wyłącznie zjawiska uprzednio znane, odnosi się najczęściej do tradycji i przekazów rodzinnych, w których pojedyncze słowo staje się hasłem wywoławczym do ciągu zdarzeń dobrze znanych uczestnikom rozmowy, dzięki czemu można do woli żonglować słowami-kluczami, nie tracąc nic na zrozumiałości. Kiedy więc Czechow mniej więcej w połowie opowiadania *Dama z pieskiem* zdradza imię tytułowej bohaterki, dla czytelnika nie ma to już żadnego znaczenia – nie musi wiedzieć nic więcej, został już wpuszczony za kulisy cudzego życia, „domyślił się” uprzednich zdarzeń i nie potrzebuje konkretniejszego zakończenia tej historii ponad to: „I zdawało się, że jeszcze chwila, a będzie znalezione wyjście i wtedy zacznie się nowe, wspaniałe życie; i oboje zdawali sobie sprawę, że do końca jest jeszcze bardzo daleko, i że najgorsze i najtrudniejsze dopiero ich czeka”<sup>2</sup>. Na kanwie jednego, dość pospolitego zdarzenia (romans wakacyjny) zdołał autor zbudować pre- i po-historię o znamionach uniwersalnych, dotyczących problemów egzystencjalnych, wpisanych w krąg współprzeżywania każdego z nas, jak gdyby dama z pieskiem była właśnie Tą damą, z właśnie Tym pieskiem. Prawdziwe misterium przemiany, które z minimum informacji wydobywa maksimum treści. Kiedy treść natomiast sama z siebie jest w stanie szokować, podporządkować sobie przekaz tekstu (na przykład *Nieciekawa historia*) – Czechow poprzez chwyt tytułarny zaburza tendencję wzrostową uwagi, współczucia, współprzeżywania. Czy jednak zabiegi te mają coś wspólnego z milczeniem? W sensie literackim jak najbardziej tak. Ostatecznie to właśnie rosyjski dramaturg i prozaik jest autorem słynnej maksymy „zwięzłość jest siostrą talentu”. Właśnie u niego jak na dłoni widać wagę nie tylko tego, co wypowiedziane, lecz także tego, co staje się wspólnym milczeniem nadawcy oraz odbiorcy. I bynajmniej nie jest to problem niemożności opisu, kryzysu języka, odejścia od pustostowania, czy norwidowskiego w ciszy „głosów-zbieraniem”<sup>3</sup>. Jest to mówienie w takim porozumieniu z odbiorcą, które do cna eliminuje potencjalny „szum informacyjny”, pozwala wytworzyć specjalny język porozumienia, analogiczny do tego, jakim posługują się kilkuletnie,

<sup>2</sup> A. Czechow, *Dama s sobackoj* [w:] idem, *Rasskazy, powiesti*, Moskwa 1976, s. 401. [tłum. własne – H.D.].

<sup>3</sup> Więcej na temat kryzysu języka, zwłaszcza w odniesieniu do literatury wojennej, zob. P. Mitzner, *Biedny język*, Warszawa 2011.

nie mówiące jeszcze, w znaczeniu konwencjonalnym, dzieci. Z jednej strony komunikat „milczący” nastawiony jest na ścisły przekaz treści, z drugiej – winien odwołać się do szerokiego kręgu doświadczeń, bezbłędnie uruchomić konotacje i dopełnić elementy niedopowiedziane. Analogii poetyckich również nie brakuje – wystarczy sięgnąć do Staffowskiego *Nieba w nocy*, do którego intertekstualnie nawiązuje również sam Zawada w wierszu *Ornitologia stosowana*<sup>4</sup>:

„Noc czarna, srebrna noc.  
Świat nieskończony  
W czasie i przestrzeni.  
Pośrodku Droga Mleczna.  
Któż po niej przechodzi?  
To przechodzi ludzkie pojęcie”<sup>5</sup>.

Co tu jest milczeniem? Zgoda na niemożność panowania nad rzeczywistością (od biblijnego nazywania – czynienia sobie powinnym), zgoda na niezrozumienie. Metafora jest w tym tekście wyrazem kryzysu słowa i jednocześnie próbą pokonania go.

Czemu uznałam za stosowne poprzedzić tak rozwlekłym wstępem wejście w świat liryczny *Murzynka* Andrzeja Zawady? Właśnie dlatego, że ten dość szczupły tomik uruchomił we mnie, przygodnym czytelniku, szereg mechanizmów wypracowanych na potrzeby pracy z milczeniem w tekście. Owszem, *Murzynka* można czytać jako zbiór liryków osobistych o świecie, przemijaniu, osadzeniu i osiadaniu w historii. Będzie to w pełni uzasadnione, ale też zubażające, bowiem znakomita większość utworów poetyckich Zawady wykracza poza konwencjonalne ramy zwartego przekazu słownego. Podmiot liryczny *Murzynka*, nie zamykając się bynajmniej na dookółność, nie dąży do syntetycznego oglądu rzeczywistości. Znacznie istotniejsza jest dla niego swoista „wsobność”, prosta, wydawałoby się, umiejętność bycia – tu i teraz. Dostrzegania (patrzania i widzenia):

„O czym chciałem pisać zapomniałem  
O czym miałem myśleć nie myślałem  
Szedłem przez las patrzyłem i widziałem”<sup>6</sup>.

Podmiot liryczny *Murzynka* jak w portrecie wielokrotnym przefiltrowany jest przez optykę różnych przynależności (narodowościowych, rodzinnych, płciowych), a zarazem próbuje przezwyciężyć kulturowe, umowne zaszeregowania. W wierszu *Zwiedzajcie miasto*, w którym terażniejszość usiłuje po swojemu nadać sens rzeczom minionym, pojawia się ważkie sformułowanie, dotyczące „dusz wyzwolonych z historii”. Pomiędzy biegunami narodowościowego bycia w czasie, a wejściem w beczpas innego trwania rozgrywa się dramat obserwatora, tego, który siebie i innych rozgrzesza stwierdzeniem:

„Kto był Piastem kto Niemcem kto Czechem kto Żydem  
no nie bądźmy śmieszni”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> A. Zawada, *Murzynek*, Wrocław 2001, s. 53.

<sup>5</sup> L. Staff, *Niebo w nocy* [w:] idem, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Jastruna, przypisy M. Bojarskiej, wyd. III, Wrocław 1985, s. 233.

<sup>6</sup> A. Zawada, *Murzynek*, op. cit., s. 60.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 15.

Nazewnictwo nie jest potrzebą obiektywną. To jedynie przymus logiki, potrzeba kategoryzowania dla tych, którzy jeszcze trwają, którzy usiłują znaleźć sens życia i przemijania poprzez odniesienie do tradycji:

„Prom i Charona pochłonęło  
muzeum regionalne  
wybudowano most i usprawniono komunikację  
pomiędzy brzegiem tradycji i brzegiem postępu  
dzięki czemu nowoczesność nie zna granic  
a tradycja nie ma dokąd wrócić”<sup>8</sup>.

Dlaczego jest to tak istotne? Przecież ostatecznie mowa jest o jednym z aspektów życia, który w XXI wieku, wieku publikacji *Murzynka* traci, jak się zdaje, na znaczeniu w otwartej, wielokulturowej Europie, w eklektyzmie stylów, w dowolności modeli życia, w swobodzie korzystania z szeroko pojętej tradycji. Można sądzić, że w tym przypadku ważniejsza jest sama zasada przebywania w polu oddziaływania znaków – tak długo, jak znak (obyczaj, gest, ryt) możliwy jest do powtórzenia, tak długo podmiot liryczny – szerzej – każdy człowiek, zanurzony jest w życiu. I nie jest tak znowu istotne, czy chodzi o życie rodzinne, czy życie społeczne. Dynamika i cykliczność są gwarantem nie tylko przemijania, ale i bycia, uczestnictwa:

„Dzieciół, o którym ojciec opowiada przynajmniej raz do roku,  
przeważnie w Boże Narodzenie, już nie przyleci, ale śnieg  
chyba jeszcze będzie padał, tak,  
myślę, że będzie, chociaż na śniegu nie odcisnie się  
już łapek łasicy ścieg.  
Na zardzewiałej futrze łańcuch,  
duża kłódka. Weszliśmy przez dziurę w płocie.  
Podobno tu nie wrócimy. Szaro. Zimno”<sup>9</sup>.

Wspomniana tu cykliczna „opowieść o dzieciolu” (co istotne, i co naturalne, wzmiankowana w czasie teraźniejszym) jest mocnym sygnałem owego „milczenia literackiego”, które odnosi się do dużo szerszych zespołów treści, niż zdawać by się mogło, gdyby zaufać wyłącznie dosłowności przekazu. Ostatecznie nie chodzi o „tego” dzieciola, łącznika czasu narracji i czasu zdarzenia (przecież w innym miejscu czytamy „może ta sama sikorka żółtym brzuszkiem/ cieszyła oko ofiary i kata/ a jej praprawnuczka dziobie słoninkę na moim balkonie”<sup>10</sup>), lecz o sam miniony czas, o towarzyszące mu drobne i większe frasunki i radości, przywoływane za pośrednictwem neutralnego znaku. Minimalne czy poważniejsze odejścia od kanonu takich tradycyjnych opowieści nie są istotne – czytelnik musi pozostać w dobrej wierze, że prawdziwe ich sedno jest głębiej, gdzie indziej. Czy oznacza to nieufność wobec słowa? W pewnym sensie tak. Jeśli jednak

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 15.



w bliźniaczych, niezwykle przejmujących tekstach *Nic nic tato śpij to tylko ja* (s. 20. i 21.) mamy obcość:

„nie tato nie mogę zostać do rana  
samochód czeka czas nie przystanął  
śpij”<sup>11</sup>

oraz:

„tak tak mogę zostać do rana  
śpij  
życie poczeka  
dobranoc”<sup>12</sup>.

to jednak można z pełnym przekonaniem powiedzieć, że obydwa cytaty dopełniają się i w zasadzie są tożsame – dzieli je dwanaście lat różnicy, a więc dwanaście lat nowego doświadczenia postrzegania i zanurzenia w czasie. Są to cytaty zbieżne, podobnie jak zbieżny (ten sam) jest temat. Wariantywność opowieści jest wyłącznie zewnętrzna – dużo istotniejsze jest milczenie o bólu i o tęsknocie.

Co zatem jest w stanie udźwignąć język? Kolor? Kształt? Uczucie? Dźwięk? Podmiot liryczny utworów, składających się na *Murzynka*, nie podejmuje się stawiania diagnoz ostatecznych. Nie rozstrzyga, choć zgłasza obawy:

„Krzyknął myszołów  
i usłyszałem: zapisz  
(...)  
Zapisać to? Po co Jak  
Prędej z płyty  
nie ze słów  
odtworzy się ten nagły okrzyk”<sup>13</sup>.

Właściwie, język, słowo, nazywanie rezerwuje narrator dla terażniejszości, do trwania. To, co pozostaje, jest jedynie pamięcią, nie zaś gestem samym w sobie: „Czego nie powiedziałem – nie zostanie powiedziane./ I teraz nie powiem, nie ma/ tamtych uszu, inne są usta i mowy nigdy nie było”<sup>14</sup>. Wydawać by się mogło, że to ostatnie sformułowanie przeczy przedstawionym wyżej tezie o powtarzalności znaków jako trwania i zanurzeniu w życiu. Otóż nie. Zmienia się jedynie kierunek oddziaływania. W pierwszym ujęciu chodzi o relację „otoczenie-ja”, w drugim zaś – „ja-otoczenie”. Stosunek ja lirycznego *Murzynka* do otoczenia zbudowany jest na mocnym przeświadczeniu o konieczności bycia tu i teraz. Zdawałoby się – nic nowego, odniesienie do rady ewangelicznej dotyczącej troski o dzień dzisiejszy, jednak w kategoriach psychologicznych jest to ciągle etalon mądrego zanurzenia w czasie. Nie wymaga żadnych nadzwyczajnych środków.

---

<sup>11</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 23.

Nie oczekuje żadnych nadzwyczajnych wrażeń. Mieści jednak w sobie uniwersum doświadczenia i zwykłego, ludzkiego szczęścia:

„Znajdź swój rytm  
i idź za nim, postuszny uderzeniom serca,  
usłyszysz w nim niewiele, a więc wszystko  
co potrzebne codziennej muzyce:  
stukanie młotka, głośną rozmowę sąsiadów  
stawiających nowy płot, szczekanie psa i wiatr  
co właśnie zrywa się z wielkich koron jaworów.  
(...)  
i niech trwa ta chwila  
przez chwilę”<sup>15</sup>.

Tu właśnie zbliżamy się do sedna pytania o znaczenie i rolę „milczenia w literaturze”. Jakimi narzędziami rozporządza poeta, aby „nieciekawą historię” zapisać w pamięci całych pokoleń czytelników, aby opowieść o najzwyklejszej, modelowo wręcz niekonkretnej chwili stała się wspólną chwilą, mostkiem porozumienia pomiędzy odbiorcą i nadawcą komunikatu. Otóż pozostają znaki – odseparowane od istoty zdarzeń, aczkolwiek przywołujące je swoim znaczeniem. I wówczas abstrakcyjny tytuł tomiku – *Murzynek* – zyskuje na konkretach (trzeba przyznać, że kompletnie nieoczekiwanych), a za miedzianą monetę życia ma się ochotę podziękować tym wieloznacznym „Bóg zapłać”:

„Patrzyłem na zimowe słońce, wsuwało się za górę,  
Jak miedziana moneta do ciemnej skarbonki,  
Która stała przed szopką u ojców reformatorów.  
Murzynek kiwał głową, kiedy brząkał metal,  
Bóg zapłać, Bóg zapłać, Bóg zapłać.

Błękitny mróz rozpełzał się po chrupiącej trawie,  
Niebo szarzało jak popiół z szlachetnego drzewa,  
Chłód brał się do uszu, policzków i nosa.  
Elektryczna watra, żarówka w czerwonej bibule,  
Pulsowała rytmicznie jak wierne serduszko.

Czerń świerków nabierała głębi, umilkły sikorki,  
Miałem wracać do domu, dorzucić do pieca,  
Zakrzętnąć się przy biurku, sprawdzić z dziećmi lekcje.  
Nad horyzontem przeświecało niebo, powtarzałem  
z Murzynkiem Bóg zapłać Bóg zapłać”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 48.

Josef Vojvodík, Jan Wiendl  
(Uniwersytet Karola w Pradze)

Przełożyła Olga Słowik

## Dwa akordy apokalipsy. *La Saletta (La Salette)* i *Znamení moci (Znak mocy)* Jana Zahradníčka<sup>1</sup>

Pod koniec wojny, w 1944 roku, ukazała się w Paryżu książka jezuitę i teologa Henri de Lubaca *Le drame de l'humanisme athée (Dramat humanizmu ateistycznego)* – interpretacje Feuerbacha, Comte'a, Marksa, Nietzschego i Dostojewskiego „jako proroków”, które powstawały w latach 1942–1943, kiedy to Henri de Lubac działał w ruchu oporu<sup>2</sup>. Konfrontacja z reżimem narodowosocjalistycznym, a także z ideologią komunistyczną utwierdziła de Lubaca w przekonaniu, że podłoże ideowe nowoczesnego antyhumanizmu, który w brutalnych ideologiach i tyrańskich dyktaturach XX w. dochodził właśnie do niewyobrażalnego do tej pory ekstremum, zostało przygotowane już w XIX w. za sprawą oddalania się człowieka od transcendencji oraz od Boga, a także poprzez ideowe „uzasadnianie” jego rzekomej pozycji „władcy świata”. Jak dowodzi de Lubac, wraz z zaprzeczaniem transcendencji oraz istnieniu Boga, neguje się również godność osobistą człowieka. W nawiązaniu do filozofii aktywności ludzkiej chrześcijańskiego myśliciela Maurice'a Blondela w jego głównym dziele *L'action* (1893) de Lubac wyszedł od przekonania, że człowiek istnieje w świecie zawsze w relacji do horyzontu duchowego, który go nieskończenie przewyższa. Jednocześnie dzięki temu człowiek posiada możliwość nastawienia się na Absolut, która dopiero otwiera pytania o sens istnienia. Według de Lubaca człowiek musi zostać otwarty na transcendencję lub – jak by powiedział chrześcijanin – na Boga, w przeciwnym razie zaprzecza swojej istocie. Tragedia humanizmu bez Boga może zostać przewyżczona jedynie poprzez misterium nadprzyrodzonego – tę myśl de Lubac rozwija w swoich późniejszych publikacjach (*Surmaturel. Études historiques*, 1946).

Świadomość upadku, tragedii cywilizacji oraz kultury europejskiej była u schyłku wojny wszechobecna i przeplatała się z radością z powodu wyzwolenia od terroru narodowosocjalistycznego, choć ową radość przesłoniły wkrótce roszczenia geopolityczne Stalina w Europie Środkowej i Południowo-Wschodniej, które niebawem pogrzyżyły narody tych krajów w kolejnej dyktaturze totalitarnej. Po zakończeniu wojny oraz po doświadczeniu zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę nadzieje związane z perspektywami

<sup>1</sup> Niniejszy tekst powstał w ramach projektu grantowego GA ČR 15-04068S *Básnické dílo Jana Zahradníčka (Twórczość poetycka Jana Zahradníčka)*.

<sup>2</sup> H. de Lubac, *Le drame de l'humanisme athée*, Paris 1944.

na przyszłość mogły być jedynie bardzo powściągliwe. Panujący w odnowionej Czechosłowacji „dwuletni optymizm”<sup>3</sup> oraz dyskusje o kulturze socjalistycznej<sup>4</sup> zmieniły się wkrótce w bezwzględną rzeczywistość dyktatu ideologicznego oraz przemocy władzy. Jan Zahradniček miał wiele subiektywnych i obiektywnych powodów do sceptycyzmu. Nie tylko dlatego, że był jednym z autorów programowo oczernianych i kompromitowanych w prasie komunistycznej jako rzekomy „kolaborant”, co było równoznaczne z wydaniem na niego wyroku<sup>5</sup>. Zahradniček, będąc bardzo odpornym na wszelkiego rodzaju utopijne projekty, z pewnością nie podzielał historycznego optymizmu.

W tym bardzo skomplikowanym dla autora okresie powstały dwa fundamentalne utwory liryczne, w których na różny sposób przejawia się wspomniany sceptycyzm. Jednocześnie pozostają one wyjątkowym świadectwem starań o obronę atakowanego modelu konserwatywnej postawy wobec świata oraz stanowią diagnozę epoki rozdartej między niepohamowanym optymizmem społecznym z jednej strony a przecuciem zguby z drugiej.

W poniższych szkicach postaramy się wskazać dwa możliwe sposoby interpretacji tych wyjątkowych, skomplikowanych pod względem treści oraz kompozycji utworów poetyckich, które zajmują niepowtarzalne miejsce we współczesnej czeskiej poezji.

### **I. „...boję się trzód/przezuwających od rana do wieczora/setki bzdur –”<sup>6</sup>: Zahradnička gest zaangażowania (*La Saletta*, 1947)**

Jan Zahradniček opublikował utwór *La Saletta* za pośrednictwem Spółdzielni Morawskiego Koła Pisarzy (Družstvo Moravského kola spisovatelů) w Brnie jesienią 1947 roku w serii wydawniczej Corona, którą wydawały wspólnie brneńska Spółdzielnia (Družstvo) oraz praskie wydawnictwo Vyšehrad, a prowadzili ją Jaroslav Nečas i Václav Renč; obszerne opracowanie utworu oraz jego miejsca w dotychczasowej twórczości poety napisał Bedřich Fučík. Już swoim tytułem wiersz nawiązywał do objawienia maryjnego na górze La Salette we francuskich Alpach, gdzie 19 września 1846 roku Matka Boża,

<sup>3</sup> Aluzja do dwuletniego planu rozwoju gospodarki (czes. Dvoutelý hospodářský plán), który miał w latach 1947–1948 pomóc Czechosłowacji po II wojnie światowej. [przyp. tłum.]

<sup>4</sup> Np. dyskusja Václava Černego „K problematice socialistické kultury u nás” („O problematyce kultury socjalistycznej u nas”) w „Kritickim měsíčníku” w roku 1947. Wyrafinowana argumentacja Černego, a przede wszystkim jego wizja „socializmu” spotkała się ze sprzeciwem ze strony stalinowskich dogmatyków, np. Gustava Bareša, po 1948 roku niebezpiecznego ideologa partyjnego i wysokiego funkcjonariusza, który po wydaniu *Pisni o Viktorce* (1950, *Pieśń o Wiktorce*) Seiferta wywołał nienawistną kampanię przeciwko poecie, mającą doprowadzić co najmniej do „usunięcia” go z literatury czeskiej.

<sup>5</sup> Już w roku 1945, przede wszystkim w tygodniku „Kulturní politika” pojawiły się artykuły dyskredytujące i kompromitujące autorów katolickich – głównie Zahradnička, Durycha, Demla i Čepa – jako „kolaborantów”, „apostolów faszyzmu”. Na przykład Václav Běhounek opublikował w czasopiśmie „Kulturní politika” (5 stycznia 1946) artykuł „Kolaborant před kolaboranty” („Kolaborant przed kolaborantami”), w którym kompromituje Zahradnička, nazywając go „wiernym uczniem Goebbelsa”. Te i inne artykuły mogłyby wydawać się paranoidalne, jednak za ich ukazaniem się stał ewidentny i programowy zamysł poddania ostracyzmowi autorów katolickich, co przyniosło fatalne skutki po lutym 1948 roku. W roku 1947 wśród oczernianych autorów znalazł się m.in. Timotheus Vodička za sprawą artykułu „Tažení proti katolickým spisovatelům” („Kampania przeciw pisarzom katolickim”, „Akord” 14, 1947, s. 177–185).

<sup>6</sup> „désim se stád / přežvykujících od rána do večera / jediný žvást –”. Fragmenty czeskich utworów – oprócz wiersza Vladimíra Holana *Ściana* (przeł. Leszek Engelking) – przetłumaczyła Olga Słowik. Tłumaczenia mają charakter wyłącznie roboczy. [przyp. tłum.]

„Piękna Pani”, ukazała się dwojgu dzieciom pasącym krowy: piętnastoletniej Melanii Calvat i jedenastoletniemu Maksyminowi Giraud. Płacząc, powiedziała im, że jeżeli ludzkość nie zwróci się w prostej wierze i pokorze do Boga, będzie „zmuszona puścić ramię Swego Syna”, a na ludzkość spadną liczne utrapienia i katastrofy. Było to pierwsze objawienie maryjne o wyraźnie apokaliptycznym przesłaniu. Zostało oficjalnie uznane przez Kościół katolicki niespełna sześć lat później, w 1851 roku, a dla wielu wierzących stanowiło wyraźny impuls. Ważnym propagatorem jego przesłania był na przykład francuski publicysta katolicki Léon Bloy, który w opublikowanym w 1908 roku esej *Celle qui pleure* (*Ta, która płacze*) zastanawia się nad konsekwencjami tego objawienia dla nowoczesnego społeczeństwa. Niemal natychmiast, bo w 1909 roku, czeski przekład tego tekstu wydał Josef Florian, wydawca i tłumacz, który właśnie w tym czasie zaczął rozwijać w Starej Říšy na Czeskomorawskiej Wysoczyźnie niezwykłą i wyjątkową pod wieloma względami instytucję wydawniczą i edukacyjną „Dobré dílo” („Dobre dzieło”). Opierał się przy tym na radykalnym rozumieniu wiary katolickiej oraz na specyficznym wyobrażeniu kształcenia współczesnych chrześcijan, które przez swoją konsekwencję prowadziło często do konfliktu z przeważającą praktyką religijną. To alternatywne centrum kulturalne i religijne przyciągało w swoim czasie wielu intelektualistów oraz pisarzy o podobnych poglądach i (choć nie zawsze) religijnym usposobieniu. Znaleźli się wśród nich Jakub Deml (któremu dedykowana jest *La Salette*) czy Bohuslav Reynek; luźniej ze Starą Říšą współpracował jako grafik Josef Čapek, a także inni artyści. Stará Říše stała się też w latach dwudziestych inspiracją dla młodszego pokolenia artystów – z Florianem współpracowali Jan Čep, Vladimír J. Průša, w niemalej mierze również Jan Zahradníček – a przez całą pierwszą połowę XX wieku stanowiła centrum czeskiego i morawskiego religijnego oraz kulturowego zainteresowania objawieniem w *La Salette*. Aktualność tego zainteresowania została jakby potwierdzona przez zgiełk pierwszej wojny światowej oraz rewolucyjny chaos, który bezpośrednio potem opanował szereg krajów europejskich. Okropności drugiej wojny, bomba atomowa użyta w Nagasaki i w Hiroszimie oraz rozważania o trzeciej wojnie światowej jak gdyby całkowicie i niepodważalnie potwierdziły przepowiednie z *La Salette*. Jan Zahradníček, który szczególnie na przelomie lat dwudziestych i trzydziestych intensywnie spotykał się z Florianem, na doświadczenia ze Starej Říšy zwrócił uwagę między innymi w ten sposób, że jako prolog do swojego utworu wybrał fragment relacji Melanii Calvat w tłumaczeniu Josefa Floriana, opublikowany już w 1907 roku w ramach serii wydawniczej Studium; pierwsze wydanie utworu ilustrowane jest również drzeworytami syna Floriana, Michaela, który podjął się także opracowania graficznego książki.

Podobnie jak w przypadku wydanych w czasie wojny tomiku *Korouhve* (*Chorągwie*) oraz wiersza *Žalm roku dvaatřicátého* (*Psalm z roku czterdziestego drugiego*), również *La Salette* reprezentowała punkt widzenia znacznej części społeczności katolickiej, tym razem już w powojennej Czechosłowacji. Utwór był z tego powodu postrzegany jako zaangażowana deklaracja wizji świata, która nie zgadzała się na postępową wizję komunistyczną i całkowicie odrzucała optymistyczny charakter wydawanych w latach powojennych mainstreamowych publikacji artystycznych, zachwyconych i oszołomionych

odzyskaną wolnością. Podejrzliwość licznych katolickich intelektualistów wobec iluzorycznego rozumienia końca wojny jako początku nowego, szczęśliwszego świata, którą podsycata lektura takich tekstów, jak Maxa Picarda *Die Flucht vor Gott* (1934, czeski przekład *Útěk před Bohem* Josef Florian wydał w Starej Říši w 1938 roku) oraz *Hitler in uns selbst* (1946, czeski przekład *Hitler v nás*, 1948) czy też *Humanizm integralny* Jacques'a Maritaina (czes. *Křesťanský humanismus*, 1947) oraz innych tytułów, wzmocniły konkretne wydarzenia polityczne. Jak wspomnieliśmy wyżej, jesienią 1945 roku komunistyczne i prokomunistyczne media (zwłaszcza „Tvorba” i „Kulturní politika”) rozpoczęły kampanię przeciwko wybranym katolickim intelektualistom. Kampania polegała na zaatakowaniu niektórych ich deklaracji krytykujących liberalny system Pierwszej Republiki Czechosłowackiej (którego skrajnymi przeciwnikami byli zresztą też komuniści) w okresie drugiej republiki (1938–1939). Wielu z tych artystów i intelektualistów – wśród których Zahradniček był dzięki swojej renomie artystycznej bardzo widocznym, a przez to częstokroć obieranym celem ataków – zostało później zupełnie niezasłużenie i bezprawnie oskarżonych o rzekomą kolaborację z nazistowskim reżimem, co zresztą udowodnili ich liczni obrońcy. Mimo to kłamiwa kampania, słabo odpierana ze względu na bardzo wątpliwe możliwości obrony, spełniła swój cel: wzmocniło się poczucie niestosowności i wykluczenia katolików ze społeczności narodowej, a szereg z nich doprowadziło do coraz bardziej wzmagającej się izolacji. Właśnie z tych powodów wielu współczesnych traktowało *La Salettę* jako waleczną obronę skrajnie zagrożonej integralności tradycyjnej katolickiej wizji narodu, życia oraz świata. Bedřich Fučík napisał w postłowie: „W *La Saletcie* życie i poeta znajdują się w pozycji na wskroś skrajnej. Poeta jeszcze nigdy nie został zsunięty na pozycję tak *protestacyjnie obronną* (lecz przez to też *ofensywną*) jak tutaj”<sup>7</sup>.

*La Saletta* poprzez swoją kompozycję oraz cały szereg innych zabiegów odwołuje się do tradycji rozbudowanego utworu wierszowanego, który łączy liryczne postrzeganie świata z epickim sposobem jego uchwycenia. Nawiązuje do tendencji widocznych zarówno we wcześniejszej twórczości poety (wiersz „Zemi mé” z *Pozdravení slunci*, pol. *Pozdrowienie słońcu*, wybitne utwory *Korouhvi*, *Žalm roku dvaatřtyřicátého*, *Svatý Václav*, pol. *Święty Wacław* i in.), jak i w szerszym poetyckim kontekście epoki. Również inni twórcy zaczynają weryfikować coraz bardziej niejasne i zawite zależności wojennego i powojennego świata za pomocą obszernych utworów wierszowanych – „opowieści”: Vladimír Holan (*První testament*, wyd. 1940, pol. *Pierwszy testament*, później jako część tomu *Havraním brkem* z roku 1946, pol. *Piórkiem gawronim*, *Terežka Planetová* wyd. 1943, 1944 aj.), Vítězslav Nezval (*Historický obraz*, 1946, pol. *Obraz historyczny*), a z najmłodszych poetów na przykład Vladimír Vokolek w tomie *Národ na dlažbě* (1945, *Naród na bruku*) czy *Cesta k poledni* (1946, *Droga na południe*), Jiří Kolář w książkach *Limb a jiné básně* (1945, *Przedpiekle i inne wiersze*) oraz *Ódy a variace* (1946, *Ody i wariacje*) i in. Jednak *La Saletta* jest wyjątkowa przez to, że niemal jako jedyna opiera się na niezmiernie wyrafinowanej, skoncentrowanej i złożonej pod względem

<sup>7</sup> B. Fučík, *Pohled* [w:] Jan Zahradniček, *La Saletta*, Brno 1947, s. 70.

artystycznym kompozycji, odwołującej się pod wieloma względami do skomplikowanej struktury utworów symfonicznych.

Osobną kwestię kompozycyjną stanowi już związek między wstępnym fragmentem tekstu „Zjevení přesvaté Panny na hoře lsaalettské...” („Objawienie Przenajświętszej Maryi Panny na górze La Salette...”), czyli relacją Melanii Calvat, a właściwym tekstem wiersza. Na podstawie zachowanej korespondencji można z jednej strony stwierdzić, że chodzi prawdopodobnie o rzeczowe uzupełnienie właściwej części utworu, a to z powodu obaw, że tekst objawienia nie jest dostatecznie znany współczesnemu czytelnikowi, a bez jego znajomości straciłyby znaczenie liczne odniesienia obecne w wierszu. Na ten fakt powoływali się na przykład edytorzy dzieł zebranych Jana Zahradníčka<sup>8</sup>, którzy na potrzeby wydania utworu w serii Česká knižnice (2001) zdecydowali się nawet ostatecznie na publikację zaktualizowanego przekładu tekstu objawienia. Jednak z drugiej strony należy zaznaczyć, że wiele intensywnie rozwijanych w wierszu elementów warstwy znaczeniowej opiera się nie tylko na samym orędziu Matki Bożej z La Salette, lecz także na stylizacji jej samej oraz postaw dziecięcych w tym przestaniu. Związek między prologiem maryjnym a właściwym tekstem utworu możemy więc widzieć tak na poziomie doprecyzowania faktów czy tematycznej „uwertury”, jak na poziomie funkcjonalnych ram dialogu. Jakkolwiek niewątpliwie jest, że Zahradníček do ostatniej chwili poszukiwał idealnej możliwości wstawienia kontekstowej informacji o podstawowych faktach objawienia, cytowanie fragmentu orędzia nie jest rozwiązaniem, które jedynie doprecyzowuje kontekst historyczny i fakty. Stanowi raczej przemyślaną część utworu, która dynamizuje tekst, już chociażby przez to, że staje się gestem, za pomocą którego poeta wyraźnie staje po stronie integralnej tradycji katolickiej w czasie, kiedy chłodna postawa większości powojennego społeczeństwa czeskiego wobec religii jest wykorzystywana politycznie.

Utwór *La Saletta* składa się z sześciu pieśni, a jego budowa opiera się na układzie fraz muzycznych, charakterystycznym dla kompozycji symfonicznej: *adagio* (wolno), *allegro molto* (bardzo ruchliwie, bardzo wesoło), *largo* (szeroko), *molto vivace* (bardzo szybko, żywo) oraz *allegro con fuoco* (szybko i z ogniem). W poszczególnych częściach – jak pokażemy poniżej – zostały zastosowane osobliwe środki rytmiczne oraz rymy, specyficzny podział rytmiczny poszczególnych wersów oraz grup wersów. W każdej z nich znajdziemy też charakterystyczną pracę z motywami czasu i przestrzeni. Utwór przypomina symfonię już przez samo zastosowanie podstawowej cyklicznej zasady kompozycji, opartej na głównym motywie mrocznej, fantomowej rzeczywistości, rozwijanej w kolejnych frazach zgodnie z charakterem ich tempa i ewentualnych zwrotów akcji. Do gatunku symfonii nawiązuje również przez bezpośrednie odwołania do IX symfonii Beethovena.

Pieśń pierwsza (czy też fraza opierająca się na zasadzie *adagio*) wprowadza nas w przestrzeń mrocznego świata, którego posępną atmosferę podsyca przybierająca stopniowo na sile świadomość narastającego niebezpieczeństwa. Jest ono anonimowe,

---

<sup>8</sup> J. Bednářová, M. Trávníček, *Komentář* [w:] J. Zahradníček, *Básně*, Praha 2001, s. 923.

jednak przenika wszystko dokoła, wywołuje chaos, pomieszanie wartości, rozbija podstawy światopoglądowe i w ten sposób izoluje człowieka od człowieka. Podobnie jak jemu współcześni, również poeta – który od początku jest aktywnym czynnikiem akcji utworu, świadkiem wydarzeń, które zapisuje – znajduje się sam w tej niełatwej sytuacji. Jednak stara się być aktywny, uświadamia sobie wagę sytuacji, która – celowo rozmyta i nieokreślona co do czasu i przestrzeni – nabiera fatalnych znaczeń („Już z rana się zmierzchało, przyszedł deszcz, a potem słowa / moje nędzne słowa rozproszone przez ostatni atak / (...) znów zaczęły się szykować / żołnierz za żołnierzem”)<sup>9</sup>. Jest świadomy konkretnego zadania, które ma charakter bojowy:

„Trzeba było przeniknąć głosem, prześwidrować / surowością słowa rozżarzonego / to, czego wieczność nie obdarowała żadną mową / żadnymi ustami, żadnymi narzędziami, żadnym oddechem / a co teraz z nieprzenikalnością diamentu / zwarło się przeciw nam / w jeden kroczący mur”<sup>10</sup>.

Z tym rozszczeplającym się, nieciągłym, lecz spójnym sposobem przedstawienia „zła” – nieprzenikalnym niczym diament murem zła – kontrastuje scena objawienia maryjnego, w której pierwsza pieśń kulminuje poprzez nacisk na wzniosłą prostotę, podkreśloną przez niewyszukane odzienie i proste zachowanie się Matki Bożej oraz sposób postępowania dwojga dzieci, którym przekazywane jest to ważne przesłanie. Wszystko rozgrywa się w spokojnej, a mimo to wzniosłej atmosferze, która radykalnie różni się od zamętu i agresywnej napastliwości otaczającego świata. Właśnie tutaj, w kontekście pierwszej pieśni, poeta otwiera kluczowy związek znaczeniowy, na którym będzie się opierać cały utwór – świadomość pełnego sprzeczności, odrażającego, rozbitego, a przez to nie-ludzkiego świata oraz możliwości uczynienia go ludzkim, harmonijnym. Orędzie Marii Panny stanowi tu kluczowe wydarzenie właśnie dlatego, że jest słynnym języczkiem u wagi w kwestii podejmowania decyzji przez ludzi. Maria Panna w wierszu Zahradnička nakłania, płacze, współczuje, wzywa, ostrzega, ale nie dyktuje. Daje człowiekowi możliwość podjęcia decyzji, podkreśla ważność tego aktu oraz pomaga mu poprzez zarysowanie konsekwencji (radosnych i tragicznych) jego ewentualnego wyboru i decyzji.

Ważnym elementem kompozycyjnym pierwszej pieśni, ale też pieśni kolejnych, jest wyrażenie sekwencji czasowej. Sytuacja świata ziemskiego opisana została w czasie przeszłym, lecz z wyraźnym ciężeniem w stronę terażniejszości; natomiast objawienie odgrywa się w czasie terażniejszym, lecz z wyraźnym futuralnym akcentem. Wyrażenie charakteru tempa pierwszej pieśni jest więc między innymi połączone z kompozycją czasową poprzez stopniowe, powolne pogłębianie specyficznej, bardzo osobliwej sytuacji, w której znajdują się poeta oraz jego współcześni. Pogłębianie momentu „teraz”, pełnego poczucia nieuchronnego zbliżania się czegoś przerażającego, co nastąpi w bliskiej przyszłości, ale mimo to mówi się o tym w czasie przeszłym; natomiast moment objawienia,

<sup>9</sup> „Už z rána se stímvalo, přišel dešť a potom slova / má ubohá slova rozprašená od posledního útoku / (...) / počala se znovu šikovat / voják za vojákem”. J. Zahradniček: *La Saletta*, Brno 1947, s. 23.

<sup>10</sup> „Šlo o to proniknout hlasem, provrtat / přísností slova rozžhaveného / to, čemu od věčnosti nebyla dána žádná řeč / žádná ústa, žádný nástroj, žádný dech / a co se teď s dýmantnou neprostupností / srazilo proti nám / v jedinou krácející zeď”. *Ibidem*, s. 24.



który miał miejsce praktycznie sto lat temu, a nawiązuje do wydarzeń sprzed niemal dwu tysięcy lat, zostaje przedstawiony jako właśnie dziejąca się rzeczywistość z wyraźnym potencjałem *pro futuro*... Ta ambiwalentna gra płaszczyzn czasowych będzie zresztą typowa również dla kolejnych pieśni utworu.

Druuga pieśń, stopniowana w duchu *allegro molto*, poprzez przypomnienie mrocznego świata nawiązuje do początku pieśni pierwszej. Konkretyzacją tego świata jest motyw miasta jako dzieła wyłącznie ludzkiego, jednak teraz odosobnionego, pustego, nie-ludzkiego. Personifikacja ścian, ulic, narożników, które jęczą niczym ludzie, podczas gdy ludzie ich nie rozumieją („nie mogąc dopuścić, żeby kamienie przemówiły...”), paradoksalnie domagają się najwyższych wartości duchowych („Ściany bolały je [domy] od stania, filary od trzymania, dreptały niesłyszalnie / (...) / tęskno mamrotały: Dajcie nam Chrystusa, brzmiało to jak płacz”)<sup>11</sup> stanowi jeden z silnych motywów egzystencjalnych, na których opiera się utwór. Pustka miejsca, lament nieżywych rzeczy, świat ludzi, z którego człowiek jednak z własnej winy zniknął lub w którym jedynie wegetuje, przedstawiają obraz świata, który zbliża się do globalnej katastrofy moralnej i fizycznej. Świadectwo objawienia w La Salette ponownie występuje tutaj jako cichy kontrapunkt świata chaosu i nicości, na który coraz bardziej naciera nieprzenikalny niczym diament mur zła, powoli posuwający się naprzód, miażdżący wszystko, co stoi mu na drodze. Jednak nikt go nie zauważa, nikt go nie słyszy, tak samo jak nikt nie chce słyszeć głosu poety, który apeluje o naprawienie ludzkiego życia zgodnie z przykazaniami bożymi.

Kontrast między cichym przesłaniem objawienia a hałasem otaczającego świata prowadzi do kolejnego istotnego momentu utworu, którym jest jego silny aspekt zmysłowy. Można powiedzieć, że obrazowość wiersza *La Saletta* ma charakter wyraźnie synestetyczny, podkreśla ewokację ludzkich zmysłów w kontakcie ze światem. Jest to zabieg obficie stosowany przez Zahradníčka od początku jego twórczości poetyckiej, który zwłaszcza w latach dwudziestych i trzydziestych rozwinął się w syntetyzujących obrazach pejzażu, przyrody i człowieka, silnie związanych z konsekwentnym łączeniem rozmaitych wrażeń zmysłowych. W ten sposób niebywale wzmacniał się poufaty związek między podmiotem lirycznym – człowiekiem – a światem. Jednak ta synestetyczna harmonia zostaje w *La Saletcie* przzerwana. Poszczególne zmysły zdają się być wyizolowane, jak gdyby występowały w odosobnieniu, a przez to zniekształcały sposób rozumienia świata. Za sprawą tego odizolowania zmysłów gubi się plastyczność oraz przenikanie się świata i życia, wszystko pogrąża się w poczuciu wyobcowania, samotności i przenikającej wszystko obojętności.

Jednak trzecia pieśń (realizowana w tempie *largo*) ma zupełnie przeciwny wydźwięk. Opiera się na medytacji, można by wręcz rzec: na spowiedzi. Zmierza więc do wnętrza człowieka – poety, czytelnika. Ma sprawić, aby człowiek uświadomił sobie, iż jedynym sposobem na przerwanie natarcia muru zła jest głębokie wewnętrzne otwarcie się na powiązania i przejście szeroko rozumianej odpowiedzialności za wypadki tego świata. Chodzi

---

<sup>11</sup> „Zdi je [domy] bolely od stání, pilíre od držení, přešlapovaly neslyšně / (...) / mumlaly teskně *Dejte nám Krista*, znělo to jako pláč” *Ibidem*, s. 29.

zatem o wezwaniu do kontemplacji wewnętrznej i przemiany duchowej każdego człowieka. Jej celem jest nie tylko powrót do pewnych stałych, niezmiennych wartości, lecz także odnowienie pełnowartościowego i głębszego postrzegania życia i świata. Żądanie otwarcia na świat, jego całość i niuanse, jest absolutne: *Nie ma rzeczy tak nieistotnej, że nie ma znaczenia / podnosisz gałąź, padają światy, z trudem dojrzysz / (...) //* bowiem cokolwiek zwiążemy, będzie związane / cokolwiek rozwiążemy, będzie rozwiązane<sup>12</sup>. Domaga się przejścia pełnej odpowiedzialności. Ukierunkowanie trzeciej pieśni „do wewnątrz” zmienia też charakter metaforyki utworu. Częściej niż w innych miejscach wiersza pojawiają się tu tradycyjne metafory dopełniaczowe (których archaizująca forma stanowi aluzję do twórczości Karla Hynka Máchy, na przykład „przeszłości zał”), epitety stałe i dekoratywne. W przeciwieństwie do wcześniejszych utworów Zahradníčka w kontekście tej pieśni widać, że w *La Saletcie* zostaje osłabiona metaforyczność w postaci, w jakiej poeta stosował ją w *Korouhví* i innych utworach, czy też ma ona inny charakter. Wyrażenia obrazowe nie zostają w wierszu zredukowane pod względem liczby, lecz podlegają wyraźnej transformacji. Zasada złożoności znaczeniowej i kumulacji, charakteryzująca tradycyjnie metaforę poetycką, przybiera tu przeciwną postać – chodzi o zamierzone rozszczepienie obrazu. Wzmocniony zostaje przede wszystkim metonimiczny element wyrażenia obrazowego – poszukiwania wewnętrznej przyległości znaczeniowej – który spotyka się do tego z celowymi przeszkodami w postaci segmentacji wersów. Jest to zabieg u Zahradníčka na taką skalę wyjątkowy i do tej pory zupełnie niezwykły. Wiąże się z nim również typowe rozszczepienie zmysłowe, wyrażanie oddzielności do tej pory mocno połączonych powiązań, odizolowania i osamotnienia. Zjawiskiem pokrewnym do opisanej wyżej zasady de/kompozycji jest również rozszczepienie syntaktyczne (oddzielanie rzeczowników od przydawek, a czasowników od ich dopełnień i okoliczników)<sup>13</sup>.

Pieśni czwarta i piąta stanowią parę jednorodnych części, których charakter możemy rozumieć jako bliski tempu *molto vivace*. Obie części intensyfikują sytuację opisaną w pierwszej pieśni poprzez podkreślenie możliwych skutków płynących z kluczowego wyboru, przed którym postawiony jest każdy człowiek. Sytuacja bezustannie się zaostrza, na przykład poprzez obraz planety, która coraz szybciej się obraca, a człowiek ma w tym gigantycznym kosmicznym wirze jedynie dwie możliwości: znaleźć stały środek ciężkości, punkt centralny, dzięki któremu przetrwałby to szalone kosmiczne wirowanie i pomieszenie wszystkiego, lub też zrezygnować z tych poszukiwań i zupełnie dobrowolnie albo bezwiednie zgodzić się na to, aby go porwał wir (por. motyw niszczycielskiego wiru morskiego – malstromu w *Znamení moci* Zahradníčka, utworze dokończonym tuż przed aresztowaniem w 1951 roku), prowadzący jednak w nicość. Pierwszą możliwością wyboru jest „Krzyż” jako symbol równowagi, punkt centralny, w którym zbiegają się wszystkie wektory życia, jako symbol zwycięstwa nad śmiercią oraz jako brama, która chroni przed

<sup>12</sup> „Není věci tak nepatrné, že na ní nezáleží / snítku zvedáš, světy padají, dohlédneš stěží / (...) // neboť cokoli spoutáme, bude spoutáno / cokoli rozpoutáme, bude rozpoutáno”. Ibidem, s. 39.

<sup>13</sup> J. Bednářová; M. Trávníček, *Komentář* [w:] J. Zahradníček, *Knihy básní*, Praha, s. 926.

wniknięciem zła w ten sposób, że wyznacza równowagę, wartościuje relacje w zgodzie z postawą chrześcijańską:

„Ku horyzontalnej bolesti ziemi on Žal zawsze prostopadle zawisly / On Napelnienie od tego, co pełni się, niezawisly / On Niewywracalny, gdy wszystko w ruchu / On Miłość z gniewu posmakiem ognistym (...)”<sup>14</sup>.

Konsekwencje drugiej możliwości, którą może człowiek wybrać, są katastrofalne. Fałszywe iluzje, substytuty ideowe, rzekoma mądrość filozofów i manipulatywność ideologów, połączona z rozproszeniem i niezakorzeniem nowoczesnego człowieka, wiodą do całkowitego odrzucenia tradycyjnych wartości życiowych, prowadząc współczesny świat na próg katastrofy. Skutki potencjalnej katastrofy, którą zarysowuje poeta, są przerażające. W wielu aspektach przypominają tragiczny świat debiutanckiego tomiku Zahradníčka *Pokušení smrti* (*Kuszenie śmierci*) i jego ekspresyjnych wersów: „Barvy odlepené od věci plynú powietřem niczym giezla / szukajúce mrtwego swego, zapachy się zatrzymały (...) / a dźwięki same na siebie zdane / jęły się budować babilońską wieżę krzyku (...)”<sup>15</sup>. Sytuacja jest nieubłagana: człowiek współczesny może wybrać jedynie między przyjęciem Krzyża i jego zobowiązań, i tym samym także nadzieją na życie, a ulegnięciem pokusom pozornej wolności, która prowadzi jednak do chaosu i zaniku, do nicości. Zatem ręka błogosławiąca i ręka karząca są dwiema możliwościami, z których człowiek może swobodnie wybrać. Właśnie tutaj ukazuje się znaczenie objawienia w La Salette jako wyrazu łaski, która intensywnie przypomina człowiekowi to tragiczne doświadczenie.

Na plan pierwszy tych pieśni wysuwa się kolejny element obficie stosowany w całym utworze: liczne nawiązania międzytekstowe. Spotykamy się często z kluczowymi pod względem semantycznym, zastosowanymi w wyrafinowany sposób nawiązaniem do ksiąg i historii ze Starego Testamentu czy też do tekstów Ewangelii. Właśnie liczne aluzje i cytaty biblijne zwielokrotniają głębokość znaczeniową utworu, wzmacniają jego zamysł bycia tak aktualną, jak ponadczasową przypowieścią o sytuacji człowieka na tym świecie<sup>16</sup>. Pośród licznych zabiegów metonimicznych, które stanowią dominujący środek obrazowania w utworze La Salette, to właśnie synekdochy są jedynymi środkami, które odsyłają do pewnych ram całościowych, tj. do Biblii. Wraz z wyzwaniem do osobistego utożsamienia się z Krzyżem stwarzają jedno z nielicznych, jeśli nie jedyne pole złożoności, na którym opiera się utwór.

Pieśń szósta (realizowana w tempie *allegro con fuoco*) jest częścią wieńczącą, w której nie tylko koncentrują się ramy czasoprzestrzenne utworu, ale w której kulminuje również zasadniczy spór między dwiema możliwościami wyboru, między dobrem a złem, zbawieniem a nicością. Zahradníček wzmacnia tę kulminację poprzez stylizację podmiotu lirycznego na proroka, który wbrew własnemu usposobieniu musi wyjść

<sup>14</sup> „K vodorovné bolesti země on Žal vždy svislý / On Dokonání na tom, co koná se, nezavislý / On Nevýratný, kdy všechno v letu / On Láska s hněvu příchutí ohnivou (...)”. J. Zahradníček: op. cit., s. 44.

<sup>15</sup> „Barvy odlepené od věci plují vzduchem jak rubáše / hledající mrtvého svého, vůně zůstaly stát (...) / a zvuky samy na sebe odkázány / jaly se budovat babiloňskou věž křiku (...)”. Ibidem, s. 48.

<sup>16</sup> Szczegółową interpretację intertekstualną *La Salette* przedstawia komentarz Jitki Bednářovej i Mojmíra Trávníčka w *Księgach wierszy* (*Knihy básní*, 2001) Zahradníčka, szczególnie s. 928–933.

ze swojej chronionej samotności, przestaje być „jedynie” świadkiem i aktywnie (wbrew temu, że lęka się słowa „z jednym sensem”) zwraca swoim współczesnym uwagę na radykalną konieczność wyboru, wyboru bądź Krzyża, Chrystusa, alfy i omegi życia ziemskiego, jedyne wyobraźmalne ratunku tego świata, bądź też upadku. Pozornie bezsilny – działa, wzywając swych bliźnich do powrotu „do swej pierwszej miłości / składającej hołd Barankowi / aby mój naród powrócił / święty Wacławie (...)”<sup>17</sup>, powrotu do jedności, opartej na tradycyjnych wartościach chrześcijańskich. Prorocka stylizacja, do której nawiązywać będzie później utwór *Znamení moci*, jest jedną z kilku cech łączących te dwa pokrewne, największe dzieła Jana Zahradníčka. Oba stanowią dwa rozdziały jednej historii lub też dramat w dwóch aktach<sup>18</sup>; możemy pojmować je jako dwie strony jednej monety, z których przednia, uosobiona właśnie przez *La Saletę*, w artystyczny sposób wyraża ideowy koncept możliwej (czy też z perspektywy poety: jedynej możliwej) drogi do odrodzenia duchowej i moralnej integralności człowieka oraz narodu. Natomiast *Znamení moci* jest poetycką diagnozą czy też relacją na temat stanu jednostki i świata po tym, jak apel nie został wysłuchany, a ludzie obrali drogę, przed którą ostrzegał poeta.

Charakter utworu *La Saletta* zbliża się do utworu symfonicznego, komponowanego z zasady dla dużej obsady instrumentalnej, również przez przystosowanie różnorodnych środków formalnych, których nawarstwienie oraz wyrafinowana kompozycja (zastosowane przez Zahradníčka już w utworze *Žalm roku dvaadvacátého* oraz w innych utworach powstałych tuż przed wojną lub w czasie jej trwania) czynią z niej zupełnie wyjątkowy w tym okresie artefakt. Jednym z kluczowych środków kształtowania jest oparcie utworu na zasadzie konfrontacji dwóch rodzajów wolnego wiersza, formacji, która stała się kluczowym narzędziem powojennej poezji Zahradníčka. Chodzi o zastosowanie rytmizowanego wolnego wiersza – takiego, który Zahradníček przyswoił sobie zwłaszcza z poezji Otokara Březiny i Antonína Sovy, a którego korzenie sięgają modernistycznego *fin de siècle*. Drugim rodzajem jest wiersz wolny nierytmizowany, rozwijany przez przedwojenną modernę, który wykształcił się w czasie międzywojnia, przede wszystkim w kontakcie z awangardą poetycką i jej eksperymentami literackimi. Ich zasada polega na zastosowaniu bardziej lub mniej widocznego jambicznego i daktylicznego (czy też daktylotrocheicznego) wzorca rytmicznego z jednej strony (wyraźna dominacja trójzłabowych grup słownych czy anakruz w wersie) oraz w maksymalnym zbliżeniu mowy poetyckiej do mowy niewierszowanej i jej środków językowych z drugiej strony. Konfrontacja tych dwóch rodzajów wolnego wiersza zarysowuje zatem plan podstawowego związku semantycznego oraz wyjściowe ramy rytmiczne utworu. „Tempo” poszczególnych fraz utworu jest realizowane za pośrednictwem specyficznej kompozycji tych wolnowierszowych planów rytmicznych, przy czym zazwyczaj w scenach związanych z objawieniem maryjnym poeta stosuje (w duchu wspomnianego paradoksalnego związku kompozycyjnego łączącego misterium objawienia ze znamiennej prostotą wyrazu oraz kontekstu

<sup>17</sup> „k své první lásce / holdující Beránkovi / aby se tak můj národ vrátil / svatý Václave (...)”. Ibidem, s. 57.

<sup>18</sup> J. Bednářová, M. Trávníček, op. cit., s. 924.

motywicznego) rytmicznie niestylizowany wolny wiersz, dążący do jak najbardziej intymnego przybliżenia się do języka mówionego. Z kolei w scenach przedstawiających sytuację świata ziemskiego stosuje wiersz wolny stylizowany rytmicznie, a więc rodzaj wiersza mocno nacechowanego, wywołującego wrażenie pewnego patosu, lecz w porównaniu do niestylizowanej wzniosłości „Pięknej Pani”, do prostoty jej gestów kontrastujących z kluczową egzystencjalną doniosłością jej przestania, jest to patos fałszywy, pusty wewnętrznie. Potrzeba gradacji tempa poszczególnych fraz i ich części została rozwiązana podobnie jak na przykład w utworze *Žalm roku dvaatřicátého*, a mianowicie poprzez specyficzny podział sylabiczny poszczególnych odcinków wersów i strof lub też poprzez gradację rytmiczną, osiąganą za pomocą powtarzania części wersów, izolowania krótszych odcinków wersowych lub grup słownych, za pomocą interpunkcji i innych środków.

Przyjęcie *La Salette* – praktycznie ostatniego dzieła Zahradníčka, które przed wymuszonym zamknięciem po przewrocie komunistycznym w lutym 1948 roku wzbudził zainteresowanie oficjalnej krytyki – było wśród krytyków oraz czytelników ambiwalentne, i to zarówno po opublikowaniu fragmentów utworu w prasie, jak i – przede wszystkim – po jego książkowym wydaniu. Można stwierdzić, że nie istniał jego „przeciętny” odbiorca. Pojawiały się w zasadzie dwa rodzaje ocen. Krytycy bliscy Zahradníčkowi, na przykład Bedřich Fučík czy Miloš Dvořák, zgodnie opowiedzieli się w swoich tekstach po stronie utworu interpretowanego jako manifest i bunt przeciwko światu, który odrzuca wolność duszy oraz zwalcza możliwości jej poszukiwań duchowych. Również liczni przyjaciele poety wyrażali w prywatnej korespondencji swoje jednoznaczne uznanie (Jaroslav Durych, Jan Čep, Emanuel Frynta, František Hrubín, Ivan Slavík i in.). Jednak współczesna prasa, z wyjątkiem „Akordu”, właściwie ignorowała *La Salette*. Jedyń osobą omawiającą w krytyczny sposób utwór, był Bohumil Polan, który w czasopiśmie „Kritický měsíčník” Václava Černego docenił formalną wirtuozerię wiersza, jednak zasadniczo odrzucił właściwie wszystko, co wiązało się w nim z perspektywą katolicką. Krytyk zanegował podstawową intencję myślową utworu, a mianowicie to, że dzięki wierze w Chrystusa można przeciwstawić się chaosowi oraz nicości, w które wpada współczesny człowiek; takie podejście ocenia Polan jako reakcyjne i nierealne. Faktem jest jednak, że wydrukowana w jednym z ostatnich liberalnych czasopism krytyka Polana stała się ostatnią, którą mógł przed swoim aresztowaniem przeczytać Jan Zahradníček. Ocena *La Salette* jako utworu „o niewątpliwie antysocjalistycznym i antypostępowym charakterze”, który jedynie pogłębia charakter oskarżonego jako „wiernego sługusa Watykanu”, „podziwiającego feudalizm i nienawidzącego klasy robotniczej”, zabrzmiała jeszcze 4 lipca 1952 roku podczas rozprawy sądowej w procesie pokazowym zakończonym wyrokiem skazującym Jana Zahradníčka na dziewięć długich, tragicznych lat w więzieniu komunistycznym.

## II. Była to niezmiernie chmurna panorama / obrotowej sceny planety Ziemi: Zahradnička „theatrum politicum” oraz teopoetyka ofiary i „zastępowania/reprezentacji” (Znamení moci, dokończone 1951)

Obraz świata jako sceny, życia jako gry, zyskał po drugiej wojnie światowej nową aktualność, zwłaszcza po podziale Europy przez „żelazną kurtynę”. Już w 1919 roku Wasilij Rozanow pisze w Apokalipsie naszych czasów o „żelaznej kurtynie”, która wraz z rewolucją zapadła za Rosją:

„LA DIVINA COMMEDIA

Ze zgrzytem, skrzypieniem, świstem opuszcza się nad Historię Rosji żelazna kurtyna.

– Koniec przedstawienia.

Publiczność wstała.

– Czas włożyć pałta i wracać do domu.

Rozejrzeli się.

Ale ani pałta, ani domów już nie było”<sup>19</sup>.

Niecałych dwadzieścia lat później katastrofalny teatr historii stał się rzeczywistością również dla Zahradnička, przez paradoksalny zbieg okoliczności podczas jego pracy nad tłumaczeniem *La Divina Commedia* Dantego: „Jak w Piekło Dantego / między domami, które stały krzywo / w kręgu wciąż się gonili”<sup>20</sup>.

Już w wierszu *Theatrum mundi et Dei* z wątlęgo tomiku *Rouška Veroničina (Chusta Werneriki)*, który poeta wydał bibliofilsko w 1949 roku we Frenštácie pod Radhoštěm i konspiracyjnie po zgodzie wydawcy antydatował na rok 1947, fantazmatyczny świat został ukazany jako przynębiające i zwodnicze „przedstawienie”, w którym nie można już odróżnić złudzenia od rzeczywistości: „Widowni od sceny / przez upiorność światła stwardniałego nie rozpoznasz już więcej”<sup>21</sup>. W *Znamení moci*, wierszu dokończonym przez Zahradnička tuż przed aresztowaniem latem 1951 roku, który nie został już za jego życia wydany, czy to książkowo czy czasopiśmienniczo (krążyło tylko kilka jego kopii w maszynopisie), znajdując się już wszyscy aktorzy tego przedstawienia: „Była to niezmiernie chmurna panorama / obrotowej sceny planety Ziemi / która rozpalata się i ciemniała / jak dzień i noc / nad obrazami ze sztuki długo już wystawianej / bez powtórzeń, lecz z aktorami wciąż nowymi / bez widzów, ponieważ wszyscy brali udział”<sup>22</sup>. Idea ludzkiej egzystencji jako przedstawienia, gdzie przedstawienie staje się warunkiem egzystencji (*topos theatrum mundi*), już od lat trzydziestych XX w. stanowi temat dyskusji w antropologii kulturowej i socjologii. Na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych oraz po wojnie ontologiczna struktura egzystencji jako przedstawienia, połączenie myśli teatrologicznej, antropologicznej i kulturowo-socjologicznej stało się jednym z głównych tematów egzystencjalizmu, zwłaszcza

<sup>19</sup> W. Rozanow, *Apokalipsa naszych czasów*, tłum. W. Krzemień, Białystok 1998, s. 44.

<sup>20</sup> „Jak v Dantově Infernu / mezi domy, jež stály nakřivo / do kruhu stále švali se”. J. Zahradniček, *Znamení moci* [w:] idem, *Knihy básní*, Praha 2001, s. 562.

<sup>21</sup> „Hledišťe od jevišťe / pro přizračnost světla zkomatělého víc nerozeznáš”. Ibidem, s. 500.

<sup>22</sup> „Bylo to nesmírně chmurné panorama / otáčivého jeviště planety Země / jež se zažihalo a stmívalo / jak den a noc / nad výjevy hry, jež hodně už pokročila / bez opakování, ale s herci vždy novými / bez diváků, protože všichni byli v tom”. Ibidem, s. 572.

u Sartre'a, Becketta, Geneta, Frischa, Dürrenmatta i innych. Zahradníček był zapewne świadomy tych powiązań: aktualizacja świata jako *theatrum mundi* jest w tym samym czasie tematem scenariusza filmowego Sartre'a *Les jeux sont faits* (pol. *Kości rzucone*, 1947, później adaptowany jako sztuka teatralna) – żywi odgrywają w nim przedstawienie przed zmarłymi pełniącymi funkcję widzów, o których żywi jednak nie wiedzą. Poprzez motywy teatru w teatrze Sartre nawiązuje do *El gran teatro del mundo* Calderóna czy, szerzej, do barokowej alegorii kosmosu jako „teatru”, którego autorem, dramaturgiem i reżyserem jest Bóg. Jednak u Sartre'a mity chrześcijańskie są ironicznie reinterpretowane. Niemniej nawet *El gran teatro del mundo* Calderóna nie jest – z dzisiejszej perspektywy – pozbawione elementów satyryczno-komicznych. W *Les jeux sont faits* Sartre'a kosmos i jego teatr są farsową grą roli, które odgrywane są przez aktorów poruszających się niemal jak marionetki na niewidzialnych niciach lalkarza.

Jednak „*theatrum mundi*” *Znamení moci* Zahradníčka – a słowa „teatr świata” też się w czwartej części wiersza pojawiają<sup>23</sup> – jest równocześnie „*theatrum politicum*”, na którego scenie przedstawienie staje się okrutną rzeczywistością. Chodzi o „teatr świata” połowy XX w., po doświadczeniach wojen światowych i innych kataklizmów oraz skrajnie nieprzyjaznych dla człowieka nieludzkich ideologii, który oprócz tego odgrywa się dosłownie w przeddzień męczeństwa samego poety. Myślą przewodnią *Znamení moci* jest doświadczenie człowieka w tym momencie, doświadczenie drastycznej sprzeczności między utratą wolności, stanem totalnej kontroli nowoczesnego człowieka ze strony irracjonalnych sił abstrakcyjnych ideologii, dla których istota ludzka stała się zaledwie „środkiem obiegowym”, a świadomością jedynej naprawdę suwerennej władzy zwyciężającego i zwycięskiego Boga. Ta sytuacja zostaje w wierszu wprost określona jako „ostatni akt tragedii / nieszczęśliwych tłumów zbiegających się na wszystkich placach świata”<sup>24</sup>.

Utwór napisany, podobnie jak *La Saletta*, wolnym wierszem tworzy siedem części – „aktów” (w przeciwieństwie do symfonicznego, a więc muzycznego planu poprzedniego utworu zapewne stosowniej byłoby tutaj mówić o akcie jako o części sztuki teatralnej). Ich tematy możemy w tym miejscu synoptycznie scharakteryzować w następujący sposób<sup>25</sup>: I część – temat pustki świata („pusto było przed oczyma i pusto było za oczyma”)<sup>26</sup>, zastygłej w bezczasie („wędrowałem ulicami, z których wymieciono czas”<sup>27</sup>), bez przeszłości, przyszłości i bez historii, ale również pustki ludzkiej twarzy jako wyrazu depersonalizacji i dezindywidualizacji człowieka jako zupełnie „Nikogo”, jako możliwej do zmanipulowania i zmanipulowanej marionetki. W II, najkrótszej części, konstatuje się nadchodzącą „epokę lodową” („Syberyjski czas nadciągą, syberyjski czas

<sup>23</sup> Ibidem, s. 575.

<sup>24</sup> „poslední jednání tragédie / nešťastných davů sbíhajících se na všech náměstích světa”. Ibidem, s. 566.

<sup>25</sup> Jiřka Bednářová i Mojmir Trávníček rozważają w Komentáři (s. 934–935) siedem pieśni jako możliwą aluzję do zdejmowania siedmiu pieczęci w Apokalipsie. Celne jest też następujące spostrzeżenie: „Za intermezzo *Znamení moci* można uważać pieśń drugą i piątą, które wyróżniają się swoją krótkością, a w kontynualnym zaangażowaniu stanowią pewną przerwę”.

<sup>26</sup> „bylo prázdno před očima a bylo prázdno za očima”. J. Zahradníček, *Znamení moci*, op.cit., s. 563.

<sup>27</sup> „procházal jsem ulicemi, z nichž čas byl vymetený”. Ibidem, s. 562.

przewiewa")<sup>28</sup> jako konflikt z konsekwencjami dla dalszego przebiegu tragedii. III i IV część rozwijają obrazy kryzysu, skupiając się na scenach przedstawiających motyw teatru w teatrze, na perwersyjnych rytuałach i „przeraźliwie ceremonialnym rozbieraniu” oraz na nowożytnym „przedstawieniu pasywnym” nowoczesnego niewolnictwa („tu Nikt – ten straszny pan / ustanawia niewolnictwo”<sup>29</sup>). Części V i VI tematyzują możliwości „rozwiązania” sytuacji, w którą uwikłał się „pozostawiony sam sobie” człowiek, za pomocą ultimatum „teraz albo nigdy”, trzykrotnie powtarzanym jako refren V części. Tym finalnym „rozwiązaniem” jest „ostatni[a] prób[a] stracenia bez świadków / Biedaka, którego krew ciekła ze wszystkich ran”<sup>30</sup>. Ten temat jest rozwijany w VI części za pomocą konfrontacji między „wy/oni”, wykonawcami przemocy („parobcy Piłata”<sup>31</sup>) w imieniu „pana Nikt, którzy nawet w swojej sile pozostają więźniami własnego strachu, bezsilni”<sup>32</sup>, a „Nim” z drugiej strony. „On” „nieustannie pokonywany zwycięża”<sup>33</sup>, podczas gdy „Człowiek nieustannie zwyciężający [jest] ostatecznie pokonany”<sup>34</sup>. Pierwszy wers końcowej, VII części – „Można było się zadusić”<sup>35</sup> – symetrycznie nawiązuje do początku utworu, rozpoczynającego się identycznym wersem. Pierwszą oraz ostatnią część wiersza łączy również temat pustki i pełności, a także ich konfrontacji. Podczas gdy panowanie uzurpatorów władzy, panów „Nikt”, zostaje zdemaskowane jako bezbożne oszustwo (*Dotqd žaden monarcha nie byt tak oszukiwany jak ci wladcy / otoczeni pustkq swego huku, ktorý nie przepuszcza / juž nawet glosiku prawdy*)<sup>36</sup>, moc Boga, który jest sam pełny, sam sobą wypełnia zbawienie człowieka, zbawienie świata<sup>37</sup>, objawia się jako „pełnia”. Wiersz wieńczy apoteoza tej pełni świata i bytu jako dzieła *jedyn[ej] prawdziw[ej], jedyn[ej], rzeczywist[ej] moc[y] i wladz[y] nad światem*<sup>38</sup>.

Jaka jest rola podmiotu lirycznego w *Znamení moci*? Występuje on przede wszystkim w dwu rolach: jako samotny *flaneur*, spacerujący opustoszałym miastem-światem („Ponownie jak wtedy / a później tak często / wędrowałem ulicami, z których wymieciono czas”)<sup>39</sup>, i jako świadek upadku „życia, które niszczało”<sup>40</sup>. Owa rola jest dla

<sup>28</sup> „Čas sibiřský táhne, čas sibiřský profukuje”. Ibidem, s. 564.

<sup>29</sup> „tu Nikdo – ten hrozný pán / otroctví nastoluje – (...)”. Ibidem, s. 570.

<sup>30</sup> „poslední pokus odpravit beze svědků / Chudáka, jehož krev tekla ze všech ran”. Ibidem, s. 576.

<sup>31</sup> „pacholci Pilátovy”. Ibidem, s. 578.

<sup>32</sup> „pana Nikdo, kteří i ve své moci zůstávají jako zajatci vlastního strachu, bezmocní”.

<sup>33</sup> „ustavičně porážen vítězí”.

<sup>34</sup> „Člověk ustavičně vítězíci nakonec porážen”. Ibidem, s. 582.

<sup>35</sup> „Bylo k zalknutí.”

<sup>36</sup> „Dosud žádný monarcha nebyl tak podvádněn jako tito vládcí / obklopeni prázdnotou svého hřmotu, jenž nepropouští / už ani hlásek pravdy”. Ibidem, s. 588.

<sup>37</sup> „sám plný, sám ze sebe naplňuje spásu člověka, spásu světa”.

<sup>38</sup> „jediná opravdová, jediná skutečná moc a vláda nad světem”. Ibidem, s. 590.

<sup>39</sup> „Zas jako tenkrát / a potom tak často / procházel jsem ulicemi, z nichž byl čas vymetený”. Ibidem, s. 561–562.

<sup>40</sup> „života, který chátral”. Ibidem, s. 771. K pásmovému typu básně v Zahradničkově *Znamení moci* ve srovnání se básní Zbyňka Havlíčka *Stalinské epocha* (1951): Josef Vojvodík: „A v té chvíli já se zdesil co se to stalo s člověkem...”: Básník – „flaneur” – svědek. Aktualizace pásmového typu básně v Zahradničkově *Znamení moci* a v Havlíčkově *Stalinské epoše. Víra a Výraz. Sborník z konference „... bývalo u mne zotvíráno...” Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. Století*, pod red. T. Kubiček, J. Wiendl, Brno 2005, s. 106–118.



„ja lirycznego” tym ważniejsza i donioślejsza, że „ostatni akt tragedii” na „obrotowej scenie planety Ziemi”<sup>41</sup> ma rozegrać się bez świadków, „przy drzwiach zamkniętych dla ludzi i aniołów”<sup>42</sup>. Występuje jako przemawiające „Ja” (w pierwszej osobie liczby pojedynczej lub mnogiej jako „my” w drugiej części) oraz jako „Ty”, którego przeciwnikami są „wy” / „oni”, nowocześni „głosiciele Zadowolonego Zwierzęcia”<sup>43</sup>.

Widzieć i dawać świadectwo o tym, czego jestem świadkiem, dawać świadectwo nie-ludzkości, właśnie w czasie, kiedy oficjalni poeci mogli już tylko obcować ze złudnością i kłamać, jak pisze Zahradníček w utworze *Báseň k prvínmu květnu* („Wiersz na pierwsze go maja”), włączonym do szczonego bibliofilskiego tomiku z 1949 roku *Rouška Veroničina*<sup>44</sup>. Zdecydować się na owo zastępowanie (czes. *zastoupení*)<sup>45</sup>, być „na miejscu” i mówić „na miejsce, zamiast” (czes. *namísto*) tych, którzy nie mogą – lub nie chcą. Owo „za/miast...”<sup>46</sup> pozostaje zagadką, ponieważ oznacza coś więcej niż tylko to, że ktoś zastępuje inną osobę na jakimś miejscu. Według Bernharda Waldenfelsa sekret owego „zamiast” polega na tym, „że jestem jednocześnie tam, gdzie jest też drugi”<sup>47</sup>. Ta forma pierwotnego zastępowania/reprezentowania odbywa się na poziomie wypowiedzi, na poziomie wypowiedzialnego: przez to, że mówię, przemawia ze mnie również żądanie drugiego. Doświadczenie zastępowania/reprezentowania, doświadczenie bycia „na miejscu” i „na miejsce, zamiast” (*in loco...*, *au lieu de...*, *instead of...*, *an Stelle von...*) kogoś drugiego, za kogo mówię. W *Totalité et infini* (*Całość i Nieskończoność*) Levinas pisze, że

„Ja jest przywilejem czy wyróżnieniem”, ponieważ: „Powiedzenie ‘Ja’ (...) oznacza, że mam uprzywilejowaną pozycję względem odpowiedzialności, w której nikt nie może mnie zastąpić, i z której nikt nie może mnie zwolnić. Niemożność wycofania się – to Ja”<sup>48</sup>.

Również bycie „naocznym świadkiem” jest dla poety, jak na przykład dla Jiříego Kolářa, niezastąpionym sposobem postrzegania i interpretacji „rzeczywistości codziennej”, jego rozumieniem autentyczności, dla której znamienny oraz zasadniczy jest moment świadectwa jako emfaticzny a zarazem deiktyczny gest, odsyłający do rzeczywistości, którą autor jako „świadek naoczny” widzi, słyszy, i o której może – i musi – mówić, zeznawać, świadczyć. Ten gest wyraża już motto zbioru *Ódy a variace* (1946) Kolářa: „I to jest świat / I to jest życie”<sup>49</sup>.

Jednak w *Znamení moci* specjalne znaczenie przysługuje akustycznemu, słuchowemu postrzeganiu, poznawaniu i komunikowaniu: słuch, wokalnosc, tonalnosc,

<sup>41</sup> „poslední jednání tragedie” na „otáčiv[ém] jevišt[í] planety Země”. Ibidem, s. 572.

<sup>42</sup> „s vyloučením veřejnosti lidské i andělské”. Ibidem, s. 569.

<sup>43</sup> „hlasatelé Šťastného Živočicha”. Ibidem, s. 563.

<sup>44</sup> „už jen obcovat s přizračnostmi a lhat”. J. Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina* [w:] idem: *Knihy básní*, op.cit., s. 562.

<sup>45</sup> Autorzy wykorzystują dwuznaczność słowa „zastoupení”, które w języku czeskim oznaczać może zarówno reprezentowanie kogoś/czegoś, jak i zastępowanie, zajmowanie czyjegoś miejsca. [przyp. tłum.]

<sup>46</sup> Autorzy wykorzystują tu etymologię słowa „namísto” („zamiast”, dosł. „na-miejsce”), dużo bardziej widoczną w czeskim słowie niż w jego polskim odpowiedniku „za/miast”. [przyp. tłum.]

<sup>47</sup> B. Waldenfels, *An Stelle von...* [w:] „*Pathos*”. *Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, pod red. K. Busch, I. Därmann, Bielefeld 2007, s. 34.

<sup>48</sup> E. Levinas, *Totalité et infini*. Kluwer: 1994, s. 275.

<sup>49</sup> „A toto je svět / A toto je život”. J. Kolář, *Dílo*. Svazek I., Praha 1992, s. 52.

ale też hałas, zgiełk, krzyk, grzmienie i przeciwnie: niesłyszalność, nierozumienie, milczenie oraz cisza: „Uciekałem i znowu wracałem, / a ze spotykanych wszędzie ruin dymiła muzyka / nagła, choć niezrozumiała dla tych, którzy nie wiedzieli / że Bóg myśli orkiestrowo” (s. 565)<sup>50</sup>. Muzyka „dymiąca” z ruin jest metaforycznym wyrażeniem niematerialnej niewidzialnej „materialowości” muzyki, jej przenikających do wnętrza tonów, jej ruchu. Tony zostają zmetaforyzowane jako medium niematerialności, przepustowości, czystej transcendencji, jako „dzieło” i wiadomość od Boga, który „myśli orkiestrowo”: muzyka jako najbardziej spirytualna sztuka, ulotna i uwolniona od mimetyzmu<sup>51</sup>. Dlatego ten rodzaj sztuki pozostaje niezrozumiały dla „materialistycznego”, powierzchownego i ku powierzchni zwróconego postrzegania.

Śluch, percepcja audytywna oraz rozumienie audytywne, wokalnosc w *Znamení moci* posiadają ważne teologiczno-etyczne a zarazem poetologiczne znaczenie. Nie tylko z tego przerażającego powodu, że słowo straciło wartość oraz treść, zostało zdewaluowane, zdegradowane przez gwałt nowoczesnych ideologii, co stanowi jedną z cech nowoczesnego odczłowieczenia człowieka.

Chodzi zarazem – właśnie w obliczu nowoczesnej deprecjacji i nadużycia słowa – o problem teologiczny, a dokładniej pistologiczny, tj. dotyczący wiary. Człowiek może poznać Chrystusa nie tylko za pomocą oczu. Chodzi również o problem (nie)rozumienia, zatem o problem hermeneutyczny, uporczywie eksponowany w wierszu:

„Nie było nikogo / kto by im rzekł / i nie wystarczyło ani słów ani innych gestów / jak porozumieć się w sprawie, która zaczynała się tak blisko / między sercem a ustami / a której końca nie można było dojrzeć / nawet w najodleglejszych zakątkach przeszłości / Nie było słów i nie było ust, które by je rzekły / że im bardziej rozluźniają się sami w sobie / tym ciaśniejsze pęta związują ich z zewnątrz / i że skoro sami w sobie już ustanowili / ziemię niczyją / ani ich domy ani ich ciała ani ich dzieci / nie należą do nich (...)”<sup>52</sup>.

Temat nierozumienia jest rozwijany również w obszernym, napisanym w czasie wojny utworze *Žalm roku dvaatřicátého*, w którym Zahradníček rozlicza się z terrorem rozpiętym przez nazistów po zamachu na protektora Reinharda Heydricha. W sekwencji wstępnej *La Saletty* poeta wyraża to zdanie twarzą w twarz innemu, bardziej bezimienne-mu, a przez to niebezpieczniejszemu złu:

„Trzeba było przeniknąć głosem, prześwidrować / surowością słowa rozżarzonego / to, czego wieczność nie obdarowała żadną mową / żadnymi ustami, żadnymi narzędziami, żadnym

<sup>50</sup> „Utkal jsem a zase se vracel / a všude jsem se setkával s troskami, z nichž kouřila hudba / naléhavá, byf nepochopitelná všem, kteří nevěděli / že Bůh myslí orchestrálně”. Współcześni Zahradníčkovi kritycy, jak np. Bedřich Fučík, oraz autorzy komentarza do zbioru *Knihy básní* Jitka Bednářová i Mojmir Trávníček zwrócili uwagę na przemyślaną kompozycję *La Saletty* oraz *Znamení moci*, przypominając „utwór muzyczny, symfonię” (*Komentář...*, s. 934).

<sup>51</sup> W tym znaczeniu muzyka, jej tony jako „świat sam dla siebie”, zajmuje ważną rolę w poetyce romantyzmu (Tieck, Wackenroder, Kleist, Brentano, Alfred de Vigny, Keats i in.), przez Baudelaire’a po symbolistów.

<sup>52</sup> „Nebyl / kdo by jim řek / a nedostávalo se ani slova ani jiného posunku / jak se dorozumět o věci, která začínala tak blízko / mezi srdcem a ústy / a jejíhož konce se nebylo možno dohlédnout / ani ve nejodlehlejších záhybech minulosti / Nebylo slov a nebylo úst, jež řekla by je / že čím více se rozpoutávají sami v sobě / tím těsnější pouto je svírá zvenčí / a že když sami v sobě už založili / panství nikoho / ani jejich domy ani jejich těla ani jejich děti / jim nepatří (...)” J. Zahradníček, *Znamení moci* [w:] idem, op. cit., s. 569.

oddechem / a co teraz z nieprzenikalnością diamentu / zwarło się przeciw nam / w jeden kroczący mur<sup>53</sup>.

Jednak kategorie zła, przemocy, cierpienia, sprawiedliwości, walki uwikłane są w *La Saletcie* i w *Znamení moci* w inne, bardziej problematyczne powiązania. W utworze *Žalm roku dvaatřtyřicátého* przemoc ma klarowne imię: wojna, okrucieństwo, pycha i terror obcej władzy okupanta. To stanowisko zaciera się w *La Saletcie* i w *Znamení moci*: „Byle jaki mąciiciel” (*La Saletta*)<sup>54</sup>, „głosiciele Zadovolonego Zwierzęcia”<sup>55</sup>, „pan Nikt”<sup>56</sup>. W atmosferze głośnego świętowania pokoju oraz budowania „lepszego jutra” zło i przemoc przybrały perfidniejszą postać, bowiem działały się „za opuszczonymi zasłonanami / przy drzwiach zamkniętych dla ludzi i aniołów”<sup>57</sup> i „choć na pozór / wszędzie było posprzątane i medycznie bez zarzutu”<sup>58</sup>.

Z problemem nierozumienia bezpośrednio wiąże się podstawowy temat *Znamení moci*, wyrażony w samym tytule. Cały utwór przenika konfrontacja siły (czes. *moc*) i bezsilności (czes. *bezmoc*), a dokładniej władzy świeckiej (czes. *světská moc*) człowieka, który „mitręży się / pozostawiony sam sobie”<sup>59</sup>, i władzy Boga (czes. *moci Boha*) – dla „ja lirycznego” to „jedyna prawdziwa, jedyna rzeczywista moc i władza”<sup>60</sup>, chodzi więc również o kwestię legitymizacji i delegitymizacji władzy. Jednak konflikt ten nie jest widziany jednoznacznie. Sama myśl wszechmocy Boga jest impulsem dla różnych teorii władzy, interpretowanych z wielu perspektyw: chrystologicznej, religijno-filozoficznej, religijno-etycznej i innych. Z perspektywy człowieka bez historii, bez pamięci, zredukowanego przez ideologię do samego funkcjonowania w świecie strachu i funkcji wynikających z rzeczywistości codziennej, której brak wymiaru duchowego, Bóg ukazuje się „jako pokonany”:

„Co z tego / Bóg nieustannie pokonywany zwycięża / Człowiek nieustannie zwyciężający [jest] ostatecznie pokonany / a ci, którzy do krzyża przybijali, są do krzyża przybici – / Co z tego, skoro pan Nikt swymi ciemnymi bezimiennymi rękoma / sam bez imienia już sięga po koronę zwycięstwa (...)”<sup>61</sup>.

Dla poety moc Boga manifestuje się w Słowie Bożym: „Nigdy się nie doczekacie, żeby Bóg nie spełnił słowa”<sup>62</sup>. Słowo samo jest źródłem i centrum tej mocy: w ten sposób w wierszu otwiera się i tematyzuje również związek słowa i mocy / mocy i słowa w społeczeństwie, w świecie

<sup>53</sup> „Šlo o to proniknout hlasem, provrtat / přisností slova rozžhaveného / to, čemu od věčnosti nebyla dána žádná řeč / žádná ústa, žádný nástroj, žádný dech / a co se teď s démantovou neprostupností / srazilo proti nám v jedinou krácející zed”. Ibidem, s. 535.

<sup>54</sup> „Kdejaký kazisvět”. J. Zahradníček, *La Saletta*, op. cit., s. 540.

<sup>55</sup> „hlasatelé Šfástného Živočicha”. Idem: *Znamení moci* [w:] idem: *Knihy básní*, op. cit., s. 563.

<sup>56</sup> „pan Nikdo”. Ibidem, s. 570.

<sup>57</sup> „za staženými záclonami / s vyloučením veřejnosti lidské i andělské”. Ibidem, s. 569.

<sup>58</sup> „řebaže na pohled / bylo všude uklizeno a zdravotně bez námitek”. Ibidem, s. 568.

<sup>59</sup> „se zahazuje / sám sobě ponechán”. Ibidem, s. 590.

<sup>60</sup> „jediná opravdová, jediná skutečná moc a vláda”. Ibidem, s. 590.

<sup>61</sup> „Co na tom / Bůh ustavičně porážen vítězí / Člověk ustavičně vítězíci nakonec porážen / a ti, kteří na kříž přibíjeli, jsou na kříž přibíti – / Co na tom, když pan Nikdo svými temnými bezejmenými rukama / sám beze jména už sahá po koruně vítězství (...)”. Ibidem, s. 582–583.

<sup>62</sup> „Nikdy se nedočkáte, že by Bůh nestál v slově”. Ibidem, s. 583.

„który myślał przy tym o ostatniej próbie stracenia bez świadków / Biedaka, którego krew ciekła ze wszystkich ran, przesłuchiwanym, rozbieranym, zabijanym / krążąc tutaj i w osadach ludożerców / jako jedyny ważny środek obiegowy / po całym Mieście Bożym / jako jedyny ważny znak mocy jako jedyny ważny znak mocy nad światem”<sup>65</sup>.

Nietrudno jednak zauważyć, że temat wszechmocy Boga i/jako Słowa Bożego wiąże się w *Znamení moci* przede wszystkim z myślą potęgi twórczej słowa (i Słowa), które w tym (teologicznym) sensie jest w wierszu identyczne z pojęciem „Duch”: „Uczta, gdzie wszyscy są / od Abła Sprawiedliwego aż po ostatnich wybranych / wznoszeni ręką Słowa i wznoszeni ręką Ducha”<sup>64</sup>. Moc i potęga twórcza Ducha-Słowa (w sensie Rdz 1, 1 i Jan 1, 1) znajduje się w wierszu w opozycji do pustki i nicości hasań „głosicieli Zadovolonego Zwierzęcia” i anonimowego „pana Nikt”, którzy są „otoczeni pustką swego huk, który nie przepuszcza / już nawet głosiku prawdy”<sup>65</sup>. Dech – Duch – Słowo<sup>66</sup> oraz pustka – nicość – łoskot jako sygnatury świata „pana Nikt”. Dech i Duch są synonimami, oba stanowią warunek życia, biofizycznego, psychicznego i metafizycznego. Dlatego w próżni świata „kosmosu dziurawego / z którego zionęło zgrozq”<sup>67</sup>, „można się zadusić”. Znamienne, że ten stan, wyrażony zdaniem oznajmującym „Można było się zadusić”<sup>68</sup>, jest również wyjściowym stanem pierwszej oraz ostatniej części-aktu całego utworu.

*Znamení moci* przenika jeszcze jedna para zasadniczych przeciwności, skupionych wokół pojęcia oraz znaczenia przemocy i władzy w utworze, mianowicie niewolnictwo oraz wolność: „tu Nikt – ten straszny pan / ustanawia niewolnictwo –” (s. 570)<sup>69</sup>. Wolność jest też jednym z ostatnich słów całego wiersza: „Byliśmy świadkami tego, jak człowieka ubywa / natomiast Bóg tylko rośnie (...) / Z jego kościołów rosną domy / z jego tajemnic nauka / z jego posłuszeństwa wolność”<sup>70</sup>. Świat *Znamení moci* i „spod znaku” mocy (czes. „ve znamení” moci) to świat brutalnej przemocy:

<sup>65</sup> „který myslel přitom na svůj poslední pokus odpravit beze svědků / Chudáka, jehož krev tekla ze všech ran / vyslýchaných, svlěkaných, ubíjených / kolující tady i v osadách lidojedů / jako jedině platné oběživo / po celém Městě Božím / jako jedině platné znamení moci / jako jedině platné znamení moci nad světem”. Ibidem, s. 567.

<sup>64</sup> „Hostina, kde jsou všichni / od Abela Spravedlivého až k posledním vyvoleným / zdvihání rukou Slova a zdvihání rukou Ducha”. Ibidem, s. 575.

<sup>65</sup> „obklopení prázdnotou svého hřmotu, jenž nepropouští / už ani hlásek pravdy”. Ibidem, s. 588.

<sup>66</sup> „Niczego nie dziziałacie przeciw temu Dechowi / daremne są już wasze szczelnienia, wasze nakrycia / Okna się otwierają i na całym świecie ludzie oddychają jednym powietrzem / a ich palce i ich rzęsy spowija ta sama atmosfera / co lasy, co lodowce, co oceany”, zes. „Nic nespravíte proti tomuto Dechu / a zbytečna už jsou vaše těsnění, vaše houně / Okna se otvírají a na celém světě dýchají lidé jeden vzduch / a jejich prsty a jejich řasy obaluje jediné stejné ovzduší / jako lesy, jako ledovce, jako oceany”.

„Zatýkali sobie uszy przy słowach mych / że wszystko wielkie i piękne już było, tak jak nasze dzieciństwo już było / jak było Genesis, katedry i wyprawy misjonarzy / i że tylko przez nasz oddech nadzieję poszerzony / naszymi ustami i naszymi rękoma wkracza to w przyszłość” „Zacpávali si uši při slovech mých / že všechno velké a krásné už bylo, jako naše dětství už bylo / jako byla Geneze, katedráry a výpravy misionářů / a že jenom naším dechem nadějí rozšířeným / našimi ústy a našima rukama to vstupuje do budoucna” (ibidem, s. 581, 586).

<sup>67</sup> „vesmíru děravého / z kterého dulo hrůzou”. Ibidem, s. 563.

<sup>68</sup> „Bylo k zalknutí”. Ibidem, s. 561, 585.

<sup>69</sup> „tu Nikdo – ten hrozný pán / otroctví nastoluje”. Ibidem, s. 570.

<sup>70</sup> „Byli jsme svědky toho, jak člověk ubývá / zatímco Bůh jen roste (...) / Z jeho kostelů rostou domy / z jeho tajemství věda / z jeho poslušnosti svoboda”. Ibidem, s. 590.

„Jednak tutaj / nie kończyła się historia / jak przybywało obojętności / jak przybywało zgody na obojętność / aby gdziekolwiek za rogiem / przy drzwiach zamkniętych lecz niedostatecznie po ciemku / lecz niedostatecznie subtelnie Kogoś wolno rozbierali / Mógł to być ktokolwiek, zawsze bezbranny, jeden i wszyscy / Mógł to być ktokolwiek, kiedy wpadł w ich ręce / nie miał kształtu ani piękna / stając się do nas tym straszniej podobny / Mąż Bolesci”<sup>71</sup>.

Jan Patočka, zastanawiając się nad problemem przemocy, podkreśla, że jednym z jej uderzających symptomów jest ograniczenie i naruszenie „ruchu ludzkiej egzystencji”. Według Patočki przemoc sięga samych korzeni egzystencji ludzkiej, uprzedmiotawia człowieka oraz świat, niszczy intersubiektywne powiązanie człowieka z „my”, rozbija horyzont sensu, w którym rozumiemy się nawzajem. Właśnie dla przemocy ideologicznej symptomatyczna jest instrumentalizacja człowieka w imię ideologii. Już w 1946 roku Patočka opublikował rozważania *Ideologie a život v ideji* (*Ideologia a życie w ideji*), gdzie podkreśla aspekt uprzedmiotowienia człowieka w ideologiach socjalistycznych, jego dewaluację do

„drobnej pozycji w ogólnym budzecie natury. Jeśli tak się dzieje, problem społeczeństwa ludzkiego staje się jedynie problemem technicznym i taktycznym. (...) Osoby, które nie pasują, będą traktowane jak szkodliwa, nieużyteczna siła – trzeba ją bezwzględnie neutralizować. Sądzę, że rozpowszechnienie takiej ideologii musi zawsze prowadzić do ponownych uśiłowiań podobnych do faszyzmu: być może sprytniejszych i bardziej udanych, ale w zasadzie zawsze tak samo po ludzku rozpaczliwych, ponieważ nie ma w nich miejsca dla idei”<sup>72</sup>.

Jak ukazał Eric Voegelin, jedną z podstawowych cech ideologii totalitarnych jest z jednej strony apokaliptyczno-gnostyczne uśiłowanie usunięcia przeszłości, irracjonalnie umotywowane żądanie „przemiany świata” w duchu rewolucyjnej eschatologii, z drugiej

---

<sup>71</sup> „Tady však / dějiny nepřestávaly / jak přibývalo netečnosti / jak přibývalo souhlasu netečnosti / aby kdekoli za rohem / s vyloučením veřejnosti a přece ne dosti potmě / a přece ne dosti nenápadně Kohosi zvolna svlékali / Mohl to být kdokoli, vždy bezbranný, jeden a všichni / Mohl to být kdokoli, když upadl v jejich ruce / neměl podoby ani krásy / aby se nám tím strašněji podobal / Muž Bolesťi”. Ibidem, s. 567. Niszczenie pamięci, zaprzeczanie z polityczną i moralną bezczelnością świadectwom i rzeczywistości, próby zatarcia śladów zgrozy oraz terroru do znane strategie terroru obu ideologii totalitarnych XX w. i ich *damnatio memoriae*. Ciemniźcyiele na usługach tych reżimów zapominają, że – jakkolwiek by się nie starali zatrzeć i zniszczyć ślady ciemniżenia oraz samo ciało, które te ślady nosi – to właśnie ciało ciemniżonego jest miejscem, gdzie nieusuwalnie wpisuje się pamięć, gdzie ponownie uobecnia się to, co Bernard z Clairvaux nazwał *memoria passionis* – pamięć cierpienia, ale również współ-cierpienia, które jako pierwszy na swym własnym ciele przeżył św. Franciszek z Asyżu w 1224 roku na górze La Verna. Do ciała wpisuje się świadectwo cierpienia i to ciało naśladownika Chrystusa, które jest wystawione na *passion*, staje się dosłownie „pergaminem” pamięci cierpienia. Dominikanin Domenico Cavalca nazywa w swoim „zwierciadle krzyża”, *Specchio della Croce* (1490), ciało Ukrzyżowanego „figura di libro”: ciało księgi, ciało jako księga, jako listy pergaminu z wygładzonej, „wygarbowanej” skóry baranka, zapisane świadectwem *passionis Christi*. W tę księgę-zwierciadło krzyża czytelnik ma się zagłębić jak we własne ciało: „Albowiem księga sama tworzy ciało, otwiera się, prezentuje się jak ciało; powstata, żeby wywoływać wyobrażenia dotyczące ciała, a równocześnie, żeby wywoływać wydarzenia ciała, symptomy, kinestezje, ale także spojrzenia.” Georges Didi-Huberman: *Une Page de larmes, un miroir de tourments. Nouvelle Revue de psychanalyse*, č. 49, 1994, s. 238–240.

<sup>72</sup> „dabnou položku v celkovém přírodním rozpočtu. Je-li tomu tak, pak problém lidské společnosti je pouhý problém technický a taktický. (...) Kdo se nehodí, s tím se naloží jako se škodlivou, neužitečnou silou – je třeba jej bezohledně neutralizovat. Soudím, že rozšíření takové ideologie musí vždy znovu vésti k pokusům fašismu obdobným: možná že chytřejším a úspěšnějším, ale v podstatě vždy stejně lidsky zoufalým, poněvadž v nich není místa pro ideu”. J. Patočka, *Ideologie a život v ideji* [w:] idem, *Umění a čas I*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 128–129.

zaś permanentna rewolta przeciw rzeczywistości, będąca podstawą wszystkich utopijnych projektów „społeczeństwa doskonałego”. Dość symptomatyczne jest jednak, że owe projekty doskonałego porządku – już we wspomnianej *Utopii More’a* – które mają zostać wprowadzone bez względu na straty ludzkie, zostają zawsze umiejscowione w niedostępnym obszarze marzeń. Przeciwnieństwo rzeczywistej historii przeżywanego życia stanowi w utopii śniona historia o odległej i dlatego „mającej dopiero nadejść”, „lepszej” przyszłości, odkładanej realizacji „doskonałego” życia<sup>73</sup>.

Wszystkie wymienione atrybuty są równocześnie symptomami „znaku mocy” („*znamení moci*“): nierozumienie, strata sensu, uprzedmiotowienie, dosłownie odrętwienie świata, poniżenie i dewaluacja człowieka do poziomu, w którym staje się jedynie „środkiem obiegowym” – są to znaki palącego zagrożenia egzystencji ludzkiej – jako historycznej egzystencji – przez ideologie polityczne redukujące indywidualne życie – a tym samym żyjącą jednostkę – do zabsolutyzowanego mechanistycznego funkcjonalizmu. Przez utratę świadomości własnej historyczności egzystencja traci też swój wymiar życiowy, a człowiek zostaje zredukowany do samego „ludzkiego materiału”, do poziomu „działającej” mechanicznej aparatury pod kontrolą aparatu ideologicznego<sup>74</sup>.

W wierszu przedstawione są dwie przeciwne obrazy przyszłości: „pusta” przyszłość po katastrofie drugiej wojny światowej, wypełniana jednak inwazyjnie polityczną utopią („Wszyscy byli zwrócení wprzód / tępo spoglądając na pustą i zimną krainę przyszłości”<sup>75</sup>) oraz przyszłość eschatologiczna:

„a ten pan Nikt strasznie się sroží / zrywając z nich ostatnie resztki žyczliwosti / aby nie przypomínali již nic iného niż Kržíž / i znowu niešli / troché dále / do Zemi obiecane / na ziele pastwiska przyszlosti stale się oddalające / ten Znak moci / Znak jedynej prawdziwe moci / Znak jedynej prawdziwe moci nad światem”<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> E. Voegelin, *Kouzlo extrému. Revolta proti rozumu a skutečnosti*, Praha 2000, s. 114. Voegelin dodaje: „Rzeczywistość ze swoją „mrocznością” dostarcza wystarczającego źródła oburzenia, z którego powstaje rewolta. Życie ludzkie rzeczywiście dręczą utrapienia, których inwentarz podał Hezjod. (...) Niemniej jednak jeśli naszej egzystencji nie deformują wyniszone wyobrażenia, nie postrzegamy tych zmartwień jako bezsensownych. Rozumiemy je jako ludzki los, który jest wprawdzie tajemniczy, ale jest to los, któremu człowiek musi stawić czoła za pomocą porządku i sposobu prowadzenia własnego życia, walki o przetrwanie, opieki nad tymi, którzy są od niego zależni, buntu wobec bezprawia, a wreszcie za pomocą duchowej i rozumowej odpowiedzi na tajemnicę istnienia. Brzemie egzystencji traci swój sens i staje się absurdalnym jedynie wtedy, kiedy marzyciel zaczyna wierzyć, że jest w stanie zmienić niedoskonałą egzystencję w trwały stan doskonałości” (ibidem, s. 117).

<sup>74</sup> Podstawową cechą utopii jest zwalczanie świadomości: symptomatyczne jest, że miejscem wszystkich dyskursów utopijnych jest „u-topos”, wirtualne miejsce atopicznego, dyslokowanego bytu. Dlatego społeczeństwa utopijne umiejscowione są na niedostępnych wyspach, za wysokimi murami itp. Celem rewolucji jest byt bez świadomości: również świadomości historycznej. Karl Popper rozpoznał i bardzo dokładnie opisał współzależność utopii oraz przemocy; symptomatyczna jest już radykalność, z jaką większość utopijnych tekstów – już *Utopia More’a* – sankcjonuje karę śmierci oraz rewolucyjny terror w imię ideału utopijnego porządku społecznego, oczyszczonego ze wszystkich zakłócających i niepożądanych elementów. Wszystkie utopie nienawistnie i nieubłaganie przeczą życiu jako aktowi świadomości. K. Popper, *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*, London – New York 1963, s. 313–326 (polskie tłumaczenie: *Droga do wiedzy: Domysły i refutacje*, Wyd. PWN, Warszawa 1999).

<sup>75</sup> „Šiichni byli obráčení vřed / hľadice tuř na prázdnu a studenu končinu budoucnosti”. J. Zahradniček, *Znamení moci* [w:] idem: *Knihy básní*, op.cit., s. 586.

<sup>76</sup> „a ten pan Nikdo hrozně řádil / strhávaje z nich poslední zbytki vzájemnosti / aby se už nepodobali ničemu jinému než Křžíž / a nesli zase / o kousek dál / k Zemi zaslíbené / k zeleným pastvám budoucnosti stále se vzdalujícím / toto Znamení moci / Znamení jediné opravdové moci / Znamení jediné opravdové moci nad světem”. Ibidem, s. 570

Można by przedstawić zarzut, że obie wizje przyszłości mają utopijne, dokładniej może utopijno-eschatologiczne podstawy. A jednak powojenna poezja Zahradnička nie jest „dezercją” do eschatologicznej utopii. Wręcz przeciwnie, Zahradniček pozostaje w zupełnie wyjątkowy sposób poetą świata ziemskiego, rzeczywistości ziemskiej egzystencji, by sparafrazować tytuł książki-pracy habilitacyjnej Ericha Auerbacha *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929), oraz poetą rzeczywistości egzystencji ludzkiej<sup>77</sup>. Przez zbieg okoliczności w czasie powstawania *Znamení moci* Zahradniček współpracował przy tłumaczeniu *Boskiej komedii* Dantego. Poeta, wędrujący przez piekło, czyściec i raj, jest dla Auerbacha poetą świata ziemskiego, jego *Commedia* jest dla Auerbacha w swojej najgłębszej istocie uzasadnieniem świata ziemskiego, a to głównie dlatego, że tematem poezji Dantego jest człowiek. Według Auerbacha, postaci, z którymi spotyka się na tamtym świecie poeta *Komedii*, oddziałują na niego i na czytelnika z tak plastyczną żywością i tak indywidualnie, ponieważ nie były dla niego jedynie widmami. Mistrzostwo Dantego w przedstawianiu zmysłowo-duchowej pełni indywidualnego życia przejawia się zwłaszcza w *Raju*, jak dowodzi Auerbach. Ciała zamieszkujących raj pozostają wprawdzie skryte, ale bogata metaforyka oraz sposób, jakim przemawiają, ukazują poecie wyjątkową harmonię między ich ostatecznym losem a życiem ziemskim:

„Poezja *Komedii* jest wybitnie filozoficzna; nie z powodu samych nauk filozoficznych, które przedkłada wiersz, lecz zdecydowanie bardziej dlatego, że duch owych nauk zmusza poetę do filozoficznego pisania poezji. Na *status animarium post mortem* polega dla poety – na sposób chrześcijański wierzącego w sprawiedliwość, która staje się losem każdej jednostki – konieczność przedstawienia idei jednostki w zmysłowy sposób; wszystko, co przypadkowe i jedynie czasowe, musi upaść, a przecież człowiek sam, jego wyjątkowa integralność ducha i ciała, musi zostać zachowana, aby móc znieść czy rozkoszować się Bożą sprawiedliwością. Związki czasowe zostały przerwane, jednak niemal jako owoc wszystkich jego ziemskich czynów i cierpienia zostaje w wieczności zachowana aprioryczna forma Ja. Tak jak praca filozoficzna wydobywa ze zjawisk czyste idee, tak praca liryczna wyciąga z nich właściwą postać, która jest ciałem i duchem jednocześnie; to, co wytwarza,

---

<sup>77</sup> Auerbach jest zafascynowany „ewidencją rzeczywistości lirycznej” jako nowoczesną formą *mimesis* poety *Boskiej komedii*, jego „gestykułarnym” pisanem. Podkreśla, że Dante jako poeta był przekonany o „konkordacji duszy i ciała, dlatego umysł wzmacniał w nim umiejętność ukazania człowieka w jego postawie i gestach, które jak najpełniej streszczają i jak najwyraźniej manifestują całość jego *habitusu*” („o konkordanci duše a těla a proto v něm rozum posiloval schopnost, ukázat člověka v postoji a gestice, které co nejúplněji shrnují a co nejzřetelněji manifestují celistvost jeho *habitu*”). Decydującym kryterium realizmu jest dla Auerbacha „plastyczność gestów” poezji Dantego. E. Auerbach: *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin – Leipzig 1929, s. 108. Auerbach zdecydowanie nie polemizuje z teologiczną koncepcją *Boskiej komedii*, lecz pokazuje, że jej autor jako poeta przekracza granice dogmatycznej „poprawności”. Zresztą jego *De monarchia* (którą jednak Auerbach, z wyjątkiem kilku wzmianek, nie zajmuje się w swojej pracy) wywołała ostre polemiki teologiczne, została zakazana przez kościół, publicznie spalona, a aż do 1881 roku znajdowała się na Indeksie ksiąg zakazanych Watykanu.

to niemal idealna zmysłowość lub duchowość, dla której ciało jest niezbędne, pozwalające i zasadniczo istotne”<sup>78</sup>.

Dusze w zaświatach nie mają nic do ukrycia i zatajenia, ukazują się Dantemu, pielgrzymowi piekła, czyścica i raju, „w swojej skrajnej rzeczywistości”<sup>79</sup>, nie jako wciele nie rozpusty czy cnoty, lecz w zmysłowo-duchowej integralności indywidualnego życia. Właśnie ta integralność i jedność są zarazem źródłem wewnętrznej prawdziwości istoty ludzkiej jako osoby w jej niewymiennej wyjątkowości. Ta myśl posiada znaczący wagę nie tylko dla poetyckiego rozumienia eschatologii u Zahradníčka, tym bardziej, im większe było niebezpieczeństwo rozdarcia integralności ducha i ciała, o której pisze Auerbach, za sprawą drastycznej biologizacji, materializacji i funkcjonalizacji człowieka przez polityczne ideologie XX wieku, lecz także dla jego poetyckiego widzenia oraz przedstawiania rzeczywistości człowieka i jego egzystencji w ziemskich warunkach. Poezję Zahradníčka z lat spędzonych w więzieniu oraz z ostatnich pięciu miesięcy jego życia można podsumować jako poetycką kwintesencję prawdziwości człowieka, którego „życie było i będzie, nie przyśniło się tylko” (końcowy wers z ostatniego utworu opublikowanego w tomiku wierszy z więzienia *Čtyři léta* pt. „Živote mŕi”, pol. „Życie moje”)<sup>80</sup>.

Człowiek nowoczesny jest dla autora *Znamení moci* człowiekiem „uciekającym przed Bogiem”, jak Max Picard nazwał swoje kulturalno-krytyczne i teologiczne rozważania *Die Flucht vor Gott* (1935)<sup>81</sup>, uciekającym przed transcendencją<sup>82</sup>, która się zamyka:

„I zwiastowano / Skoro nie chcę dopuścić, abym był panem ich domów, które stoją / abym wstępował do ich ciał ciepłych i pełnych krwi / będę panem ich gruzów / będę panem ich kości (...) I te słowa dymiące z muzyką / z ruin wszechobecnych / były straszne / nie tylko poetom, którzy już nie wiedzieli / że Bóg myśli orkiestrowo / i że również przerażający bęben pustki ma powód swój / ale też wszystkim / usypianym i usypiającym / podszeptowaniem pocieszycieli / Były straszne

<sup>78</sup> E. Auerbach, *Dante als Dichter...*, op. cit., s. 194. W swojej dantowskiej książce Auerbach opiera się o myśl, która będzie ważna również w jego dalszych pracach: o sprzeczność w platonizmie europejskiej tradycji, polegającą na uświatleniu wykreślenia człowieka jako abstrakcyjnej idei, a jednocześnie jako konkretnej i działającej indywidualności. Z tej sprzeczności Auerbach rozwija swoją koncepcję *mimesis* – nie jako imitacji rzeczywistości, kopii życia, nie jako empirii, lecz jako „apriorycznego wyobrażenia” działających postaci. Auerbach widzi tutaj również narodziny rozumianego tak średniowiecznego *mimesis*, które „zmierzało bezpośrednio do zmysłowego przedstawienia transcendentnych treści”. Docenia tutaj obszerną pracę Maxa Dvořáka z 1918 roku: „połączenie naturalizmu i spirytualizmu w sztukach plastycznych zostało chyba najdoskonalej i najszczodrzej wyłożone przez Dvořáka w jego pracy *Idealismus a naturalismus v gotickém sochařství a malířství* (*Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim*)”. Ibidem, s. 29.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 175.

<sup>80</sup> „život byl a bude, aniž se jen zdál”. J. Zahradníček, *Čtyři léta* [w:] idem, *Knihy básní*, Praha 2001, s. 765.

<sup>81</sup> Czeskie tłumaczenie *Die Flucht vor Gott* Picarda, *Útek před Bohem*, wyszło po raz pierwsze u Josefa Floriana w Starej Říšy na Morawach w 1938 roku w tłumaczeniu Zdeňka Řezníčka, poety i współpracownika wydawnictwa Floriana. W 1970 roku udało się ponownie wydać książkę, w nowym tłumaczeniu, w wydawnictwie Vyšehrad pod neutralnym i „nieprowokującym” w czasie zaczynającej się normalizacji tytułem *Člověk na útěku* (*Uciekający człowiek*). Tłumaczem był Ladislav Jehlička, wieloletni więzień czeskiego komunizmu, w 1952 roku skazany w pokazowym procesie politycznym z Janem Zahradníčkem na 14 lat więzienia.

<sup>82</sup> „Nieomal go nie dostrzegli, tak jak ty nie dostrzegasz go w bliźnim swym / ale historia trzęsie się przez jego milczącą przytomność / a każda ucieczka jest ucieczką przed nim, każdy bunt jest buntem przeciwko Krzyżu”, czes. „Mámle ho přehlédli, jako ty jej přehlíš v bližním svém / ale dějiny se ořásají jeho mlčící přítomností / a všechen útěk je útěk před ním, všechna vzpoura je vzpoura proti Kříži” (*Znamení moci*, s. 585).



/ ponieważ nie zostawały wysłuchane / i nie można było się spodziewać, że będą zrozumiane / zanim kamień i kość / jedyni ocalali / będą skarżyć się gwiazdom - - -" (565-566)<sup>83</sup>.

Nawet ci, którzy przede wszystkim powinni rozumieć, że „Bóg myśli orkiestrowo”, poeci, „już nie wiedzieli”, w nich bowiem, jak pisze Zahradniček w powojennym wykładzie *Útěk před Bohem (Ucieczka przed Bogiem)*, kończy się „nadzieja, a zaczyna ubezpieczenie, ustaje wierność, a zaczyna przymus, ustaje miłość, a zaczyna obojętność”<sup>84</sup>. Poeci, którzy rzekli się swoich mantycznych (*mantische*) umiejętności<sup>85</sup>, aby stać się „obludnikami fetyszów” (*Procházka po cele*)<sup>86</sup>, zdecydowali się „już tylko obcować ze złudnością i kłamać” (*Báseň k prvnímu květnu*, s. 515)<sup>87</sup>.

Jeżeli człowiek zamyka się na transcendencję, jeżeli nowoczesne antychrześcijańskie nauki i ideologie przerywają więzi łączące człowieka ze sferą transcendencji, jeżeli człowiek zostaje zredukowany – i sam siebie redukuje – do czystego biologizmu, do samej materii, Bóg będzie panem „jego kości” i „jego gruzów”, panem katastroficznego dzieła nowoczesnego człowieka, jak „Pan kamieni” („Hospodin kamenů”) z wiersza Jiříego Koláře *A kamení začalo oživotat (A kamienie zaczęły ożywać) (Dni v roku, Dny v roce, 1946–1947)*<sup>88</sup>, bowiem to, że może się stać kamieniem, czyli w sensie dosłownym czymś

<sup>83</sup> „A bylo zvěstováno / Když nechtějí připustit, abych byl páнем jejich domů, jež stojí / abych vstupoval v jejich těla teplá a plná krve / budu páнем jejich sutin / budu páнем jejich kostí (...) A ta slova jež kouřila s hudbou / z trosek všudypřítomných / byla hrozná / nejen básníkům, kteří už nevěděli / že Bůh myslí orchestrálně / a že také děsivý buben prázdna má důvod svůj / ale i všem / uspávaným a uspávajícím / našeptáváním útěchtů / Byla hrozná / protože nedocházela sluchu / a nedalo se očekat, že jim bude porozuměno dříve / než kámen a kost / jediní pozůstali / budou žalovat hvězdám - - -”.

<sup>84</sup> „naděje a začíná pojištění, přestává věrnost a začíná donucení, přestává láska a začíná lhostejnost” Zahradniček, Jan: *Útěk před Bohem*. In: *tyž: O čertě básní. Tři přednášky Jana Zahradnička*. Ed. Jan Wiendl. Společnost F. X. Šaldy, Praha 2005, s. 33.

<sup>85</sup> W przeciwieństwie do tradycyjnej hermeneutyki *rozumienia* i w przeciwieństwie do hermeneutycznej semantyki Pisma Świętego, filozof Oskar Becker namyśla się nad *mantyczną (mantische)* tradycją: według Heraklita Apollo jest bogiem wróżb (*manteion*) w Delfach oraz przepowiedni. Szumem świętych gajów i glosolalii Pytia nie przekazuje niczego, ani też nie ukrywa, tylko wyjaśnia. Ta mantyka znaków oraz sygnałów przyrody została zastąpiona w chrześcijaństwie przez semantykę Pisma. Najpóźniej w XIX w. było również oczywiste dla przedstawicieli kierunków ścisłych, że właśnie ta mantyka poprzedzała powstanie nauk ścisłych. Becker jako fenomenolog i filozof matematyki starał się ująć ten fakt jako „zewnątrzny wyraz głębokiej ontologicznej rzeczywistości”. O. Becker, *Mathematische Existenz. Untersuchungen zur Logik und Ontologie mathematischer Phänomene. Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Band VIII, 1927, s. 762.

<sup>86</sup> J. Zahradniček, *Děm Strach* [w:] idem, *Knihy básní*, op. cit., s. 618.

<sup>87</sup> Idem, *Rouška Verončina* [w:] idem, *Knihy básní*, op. cit., s. 515. Podobnie w wierszu *Stalinská epocha* (1951) pisał Zbyněk Havlíček: *„Viděl jsem / Inteligenci / Bezmezně zkorumpovanou / Pomáhající vytvářet vědu plechovým dřávkám / Poklopce mrtvých zaplácnuté národními pohřby / Mrtvolý živých galvanizované u příležitosti velkých výročí (...)”*. Z. Havlíček, *Otevřít pro mé smrti*, Praha 1994, s. 153.

<sup>88</sup> **A KAMENIE ZACZĘŁY OŽYWAĆ**. Którego kamienia dotknęła / ludzka ręka, wstał i według miłości, / której kiedyś poskopił mi człowiek, zyskał ręce, nogi, szpony, skrzydła, / pazury, kopyta, pletwy, pancerz, / skórę, pióra, łuski albo sierść. // Wyleciały kościoty, odpłynął / bruk, rozeszły się pałace, / odczołgały się domy a z gleby... // I przemówił Pan kamieni: *Powróćcie na swoje miejsca, powróćcie!* / Zmیلuj się nad nami, Panie, zmیلuj, / zmیلuj, błagaj kamienie. / *Powróćcie*, upierał się Pan, / *powróćcie raz jeszcze, po raz ostatni, / a jeżeli teraz...* Panie, Panie, / wiesz, co mówisz? zawodziły kamienie, / zmیلuj się; ale najpośledniejsze już z odwróconymi głowami...” (**A KAMENÍ ZAČALO OŽIVOVAT**. Kterého kamene se dotekla / lidská ruka, vstal a podle lásky, / kterou mu někdy uskrbil člověk, / stržil ruce, nohy, drápy, křídla, / paznehty, kopyta, ploutve, krunýř, / kůži, peří šupiny nebo srst. // Rozletěly se chrámy, odplula / dlažba, rozutekly se paláce, / odplazily se domy a z půdy ... // I promluvil Hospodin kamenů: *Vraťte se na svá místa, vraťte se!* / Smiluj se nad námi, Pane, smiluj, / smiluj, vyprošovalo kamení. / *Vraťte se, trval na svém Hospodin, / vraťte se ještě jednou, naposled, / a jestliže nyní...* Pane, Pane, / viš, co mluvíš?, kvílelo kamení, / smiluj se; ale nejposlednější / již s otočenými hlavami ... –”). J. Kolář, *Dny v roce* [w:] *Dílo Jiřího Koláře*. Svazek 1, Praha 1992, s. 261.

nie-ludzkiem, człowiek udowodnił w ostatniej wojnie. Stąd też przerażenie, które ogarnia „ja liryczne” w obliczu pustki ludzkości: „I w tej chwili / przerażeniem się / co to się stało z człowiekiem / co to się stało z jego twarzą” (s. 563)<sup>89</sup>.

Zatrzymajmy się jeszcze przy poniekąd hermetycznym obrazie rozbrzmiewających muzyką ruin, mówiących kamieni i kości oraz orkiestrowego myślenia Boga. Głos kości i kamieni, tego, co najbardziej pierwotne, najbardziej elementarne, najbardziej chthoniczne, jest głosem nimfy Echo z trzeciej księgi *Metamorfoz* Owidiusza, która odrzucona przez pięknego młodzieńca Narcyza, zadęczyła się na śmierć: „Od czujnych trosk wychudła do samej skóry, aż ciało rozplynęło się w powietrzu. Głos tylko i kosteczki zostały, głos pozostał – kości zmieniły się w skałki”<sup>90</sup>. Jak gdyby głos martwej nimfy „wcielił się”, musiał się wcielić w coś trwałego, w skałę jako „kości ziemi”, żeby rozbrzmiewać zamiast „żywego” głosu: bez ust, twarzy, ciała. W *Znamięni mocy* są „kamień i kość / jedyni ocatali”, którzy „budzą skrzyżać się gwiazdom - -” (s. 565–566). I również: „a przez całą historię / rozproszone kości Adama zbierano z językiem / pełnym niewysłowności muzyki (...)” (s. 566)<sup>91</sup>.

Głos kamieni, który skrzyżać się gwiazdom, jest również głosem mitycznego Memnona, bohatera *Iliady*, zabitego przez Achillesa, syna bogini jutrzeźki Eos. Według mitu, o brzaszku, kiedy Eos rosą dotyka i opłakuje swojego syna, Memnon odpowiada jej dźwiękiem wydawanym przez jeden z dwóch ogromnych Kolosów Memnona w Egipcie (na zachodnim brzegu Nilu, naprzeciwko Karnaku i Luksoru), wyobrażający pierwotnie Amenhotepa III<sup>92</sup>. W zakończeniu *Spleenu II z Kwiatów zła* Baudelaire’a to „[o]bojętnemu światu nieznanemu Sfinks stary”, „[d]rzemiący w sydkich głębiach zawianej Sahary”, odzywa się – tym razem nie o świcie, lecz przeciwnie, przy ostatnich promieniach zachodzącego słońca:

„– I oto trwam w martwocie do końca istnienia / Ja granit otoczony trwogą bez imienia, / Drzemiący w sydkich głębiach zawianej Sahary, / Obojętnemu światu nieznanemu Sfinks stary, / Co, zapomniany, niemy, męci sen pustkowi / Jeny, by hymn zajączek słońca zachodowi!”<sup>93</sup>.

Pośród ruin kamiennych kolosów, zniszczonych zębem czasu, z rozpadłymi twarzami, rozbrzmiewa echo „głosu” martwego Memnona, rozbrzmiewa echo przeszłości, szczątków tego, co pozostało z przeszłości, bowiem, jak czytamy w sekwencji wstępnej *Znamięni mocy*: „zanikały ostatnie resztki przeszłości” (s. 561)<sup>94</sup>. Kamienie jako „kości

<sup>89</sup> „A v té chvíli / já se zděsil / co se to stalo s člověkem / co se to stalo s jeho tváří”.

<sup>90</sup> Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. A. Kamińska, t. I, Wrocław 2004, s. 95.

<sup>91</sup> „a přes celou historii / rozptýlené kosti Adamovy se sbíraly s úpěním / plným nevýslovnosti hudby (...)”.

<sup>92</sup> Według greckiego geografa Strabona, który odwiedził Egipt na krótko po trzęsieniu ziemi w 27 roku p.n.e., podczas którego spadła cała górna część północnego kolosa aż. szczeliny w rzeźbie doprowadziły do powstania interesującego fenomenu, spowodowanego różnicami temperatury. Kiedy wraz z pierwszymi promieniami słońca kamień zaczął się stopniowo zagrzewać po wilgotnej nocy, rzeźba wydawała ton, przyrównany przez greckiego podróżnika i geografa Pausaniasa do brzdąkania na cytrze. Prawdopodobnie w okresie ptolemejskim Grecy zaczęły uważać północny kolos za postać Memnona.

<sup>93</sup> Ch. Baudelaire, *Spleen* [w:] idem, „Kwiaty zła”, tłum. B. Wydzga, Kraków 2009, s. 88. Poetyka dźwięczących kamieni, oksymoronicznych głosów bez ciała, mówiących/ziewających rzeźb oraz samych Kolosów Memnona jest rozpowszechniona przede wszystkim w poezji romantycznej (Novalis, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, C. Brentano, E. A. Poe i in.), którą Zahradniček dobrze znał.

<sup>94</sup> „posledni zbytki minulosti se vytrácely” J. Zahradniček, *Znamięni mocy*, op. cit., s. 562.

ziemi” rezonują głosami martwych, są miejscem pamięci martwych jak w wierszu *Mrtvým (Do zmarłych)*, otwierającym tomik *Rouška Veroničina*:

„Ležąc / z kościanej skrytki ciał swych wyrwane (...) / zwiastują ci ruiny wielkie / -- Szukaj tego, co ciche / szukaj tego, co sprawiedliwe // Oni jak nikt inny wiedzą / kiedy ogień żarliwości Bożej pożera ziemię / krzyczy kamień murów / belka więźby odpowiada mu / oni jak nasienie najcięższych mąk / upadli na dno bruzd, gdzie kielkują mity / a strone ciała dżdźbeł niosą śpiew”<sup>95</sup>.

Dźwięk, ton, krzyk jest tym, co pozostało, kiedy zniknęły ciała („z kościanej skrytki ciał swych wyrwane”).

W *Znamení moci* zostają odwrócone relacje „żywe” – „nieżywe”, „ludzkie – nie-ludzkie”, „ciało” – kamień”, „mówić – milczeć”, „słowo” – „dźwięk”. Zamiast żywego człowieka, który stracił swoją twarz („przeraziłem się / co to się stało z człowiekiem / co to się stało z jego twarzą”<sup>96</sup>; „Jeszcze sobie kroczył / pan Krowa / twarz spluwaczka / swe przekonania przypięte do płaszcza”<sup>97</sup>, stracił mowę, usta, jakby zmienił się w upiora, w „potwora wymyślonego”, muszą mówić kamienie<sup>98</sup>: „Ich twarze z tym zgłodniałym smutkiem oszukanych / milczały straszliwie, natomiast słyhać było kamienie (...) / Nie było słów i nie było ust, które by je rzekły” (s. 568–569)<sup>99</sup>.

Jeżeli „Bóg myśli orkiestrowo”, istota ludzka musi być „istotą polifoniczną”, jak Otokar Březina chciał pierwotnie nazwać swój esej *Skryté dějiny (Ukryte dzieje)*. W zakończeniu eseju *Dílo smrti (Dzieło śmierci)* Březina pisze: „Do jedności życia idzie się przez niezliczone drogi; do jedności mądrości przez polifonię poznania”<sup>100</sup>. Zatem nie unifikacja egzystencji, lecz pluralizacja form życia<sup>101</sup>. Wielogłos, a nie „przeciągły lamentujący pisk / na znak swego niezadowolenia i swego strachu” (s. 571)<sup>102</sup>.

<sup>95</sup> Jak leží / z kostěných stánků těl svých vyvráčení (...) / trosky veliké ti zvěstují / – Hleďteje, co je tichého / hleďteje, co je spravedlivého // Oni jak nikdo znají / když oheň horlivosti Boží sžírá zem / křičí kámen zdíva / trám vazby odpovídá mu / oni jak sám nejtěžší trýzně / dopadli na dno brázd, kde klíčí mýty / a strmé stavby stěbel nesou zpěv”. Idem, *Rouška Veroničina*, op. cit., s. 472.

<sup>96</sup> „já se zděsil / co se to stalo s člověkem / co se to stalo s jeho tvář”. Idem, *Znamení moci*, op. cit., s. 563.

<sup>97</sup> „Ještě si vykračoval / pan Kráva / tvář plivátko / své smýšlení připjaté na kabátě”. Ibidem, s. 574.

<sup>98</sup> „Zostawcie już słowa, które sypią się suche i twarde i jałowe / ten piasek pustyni świata, który nas w sobie grzebie / Mówię wam, nie wychodzą z ust, gdzie język i zęby i wargi / członkują ciepły dech. Nie są ludzkie, nie ma z nich człowieka / tak rozmawiają potwory wymyślone, żeby nas pochłonąć” „Nechte už slov, jež sypou se suchá a tvrdá a jalová / ten písek pouště světa, který nás v sobě pohřbívá / Říkám vám, nevycházejí z úst, kde jazyk a zuby a rty / článkují teplý dech. Nejsou lidská, není v nich člověka / tak hovoří obľudy vymyšlené, aby vás pohltily” (ibidem, s. 584).

<sup>99</sup> „Jejich tváře s tím hladovým smutkem podvedených / mlčely děsně, zatímco kamení slyšet bylo (...) / Nebylo slov a nebylo úst, jež řekla by je”. Ibidem, s. 568–569.

<sup>100</sup> „K jednotě života jde se nesčíslností cest; k jednotě moudrosti polyfonií poznání (...)”. O. Březina, *Dílo smrti* [w:] idem: *Eseje*. Olomouc 1996, s. 104.

<sup>101</sup> Podobnie w eseju *Zasvěcení života (Wtajemniczenie życia)* Březiny: „W tych miejscach nie ma wewnętrznej różnicy między poszczególnymi formami ludzkich starań. Mistrzowie nauki są dokładnie tak samo artystami, jak geniusze czynu, zdobywcy i święci, i wszyscy niezliczeni, którzy pracują z nimi nad wspólnym dziełem połączenia duchów. Wszystkich prowadzi piękno”. („V těchto místech není vnitřního rozdílu mezi jednotlivými formami lidského úsilí. Mistři vědy jsou právě tak umělci jako géniové činu, dobyvatelé a světci, a všichni nesčíslní, kteří pracují s nimi o společném díle spojení duchů. Všechny vede krása”). Ibidem, s. 42–44.

<sup>102</sup> „protáhly nařikavý piskot / na znamení své nespokojenosti a svého strachu”. Pisk jako specyficzny dźwięk i hałas należy tradycyjnie do sfery demonicznej, stanowiąc przeciwieństwo śpiewu wokalnego i łączony jest z robactwem i szkodnikami jak np. myszami, szczurami itp. W pisku zanika artykułowany głos. W stosunku do literatury nowoczesnej można w związku z tym wspomnieć jedno z ostatnich opowiadań Kafki *Śpiewaczka Józefina albo Naród myszy* (1924).

Ruiny w *Znamení moci* są nowoczesnym dziełem zepsucia człowieka, który „mitręży się / pozostawiony sam sobie” (s. 590), również „przerażający bęben pustki”, do którego upadła ludzkość<sup>103</sup>, ma „swój powód”, zresztą jednoznacznie w wierszu nazwany:

„Nikt nie wiedział jak i nikt nie wiedział dlaczego / ale wszyscy / dręczyciele i dręczeni, prześladowcy i prześladowani / zgadzali się, że coś się skończyć ma / Nie mówiąc sobie tego, zgadzali się wszyscy w myśli przerażającej / że są na dnie wszystkich zasobów, z których żyje człowiek / tak jak wszyscy zgodnie dzielili się dziedzictwem dwu wielkich wojen / ruinami i deformacją i potrzebą pokoju w sobie samych / ruinami i dzicznością i potrzebą pokoju wszędzie na świecie”<sup>104</sup> [podkr. – autorzy].

Bóg jest też panem ludzkich kamieni i ich „dziczności”. Jak gdyby mignął tutaj obraz surowego i nieprzejednanego starotestamentowego Boga, niszczącego swoje dzieło stworzenia. Tylko czy teopoetyka Zahradnička zniostaby taki obraz? Stwórca świata, a zarazem jego demiurgiczny, surowy, despotyczny niszczyciel niczym w teologii chrześcijaństwa marcjonickiego?<sup>105</sup> Zahradniček musiałby ten obraz zapewne odrzucić. Bóg wzywa grzeszącego człowieka do odpowiedzialności. Z pozycji istoty absolutnej wzywa go przed sędziowski trybunał. Jednak istota ludzka, w swej nędznej niedoskonałości, nie znieśnie i nie może znieść absolutu, przed którym musiałaby się załamać. Pojawia się tu jednak odkupicielska ofiara Syna Bożego, przez swój odkupicielski czyn usprawiedliwiającego – i utaskawiającego – grzeszącego człowieka, który jako stworzony na podobieństwo Boże potrzebuje Bożej łaski. Jednak co się stanie, kiedy człowiek nowoczesny, któremu wydaje się, że sam przejął całą władzę, straci tę łaskę? *Znamení moci* jedynie sugeruje tę kwestię, jednak z wyjątkową gorliwością: człowiek nowoczesny przybiera postać krzyża:

**103** „Myšleli, že myslq, myšleli, že mŕviq, myšleli, že idq / cokolwiek i dokqdkolwiek zechq / a tymczasem šlžgali siq po hladkŕj šćianŕe wiru malstromu / w coraz mniejszych krqgach / z tq wolnošćiq ziaren zbožovych, kŕore majq byt rozkruszone / na pokarm olbrzymŕm tak nieludzkich / že kamŕnŕe nad tym lamentovaly”. „Myšleli, že myslŕi, myšleli, že mluvŕi, myšleli, že jdou / cokoli a kamkoli se jim uraĕŕi / a zatŕim se smekali po hladkŕe stŕnŕe nŕlevky malstrŕmu / v kruzich stŕle menšich / s jedinou svobodou zrn obilnych, jež majŕi byt rozrdcena / pro potravu obrŕt tak nelidskŕych / že kamenŕi nad tŕm nařikalo” (*Znamenŕ moci*, s. 562).

**104** „Nikdo nevdŕdŕl jak a nikdo nevdŕdŕl proĕ / ale vřichni / trŕznitelŕ i trŕznŕnŕi, vŕznitelŕ i vŕznŕnŕi / byli zajedno v tom, že cosi se skonĕit mŕ / Aniž si to řekli, shodovali se vřichni v predstavŕ dŕsivŕ / že jsou u dna vřech zŕsob, z nichž ŕlovŕk žŕv je / jako se vřichni svornŕe podŕleli o dŕditelŕ dvou velkŕch vŕlek / o trosky a znetvořenŕi a pořtebu pokoje v sobŕe samŕch / o trosky a zdŕvoĕnŕi a pořtebu pokoje vřude ve svŕtŕ”. J. Zahradniĕek, *Znamenŕ moci*, op. cit., s. 585.

**105** Chodzi o naukę wcześnie chrześcijańskiego teologa Marcjona (ok. 100–160 n.e.) z drugiego wieku, który w Rzymie rozwinął bardzo wpływową dualistyczną teologię chrześcijańską, radykalnie odrzucającq Stary Testament jako dzieło demiurgicznego, despotycznego „złego Boga” (*creator*), odpowiedzialnego za wszelkie cierpienia i boleř. Tymczasem Bŕg Nowego Testamentu jest „Bogiem miłosci i wybaczenia” (*bonus deus*) i jedynie wiara w tego Boga prowadzi do zbawienia i odkupienia, dla kŕorego musi czlowiek przede wszystkim powrŕoĕ do ŕycia duchowego. Kořcił szybko potŕpił naukę Marcjona jako herezję. Najobszerniejszym dziełem Tertuliana jest *Adversus Marcionem* (*Przeciw Marcjonowi*) – prŕba obalenia nauki marcjonŕskiej. Dobry Bŕg zbawienia znajduje siŕe w teologii Marcjona w opozycji do Boga apokaliptyczno-eschatologicznej negacji ŕwiata. Dobry Bŕg Nowego Testamentu jest Bogiem „nieznanym”, „niewidzialnym”, „ponadmysłowym” i „transcendentnym”, nie jest ani stwŕrcq, ani prawodawcq, ani sŕdziq. Nie gniewa siŕe, nie karze, jest wyłqcznie zbawienŕq miłosciq. Jednocześnie jest jednak absolutnie „obcym”, „nieznanym”, „nienazywalnym” Bogiem, kŕorego nic nie łqczy z czlowikiem. Na poczqtku XX w. naukq Marcjona zajmował siŕe jeden z najwybitniejszych protestanckich teologŕw przelomu XIX i XX w. Adolf von Harnack w ksiqzce *Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott. Eine Monographie zur Geschichte der Grundlegung der katholischen Kirche*, Leipzig 1921.

„Wszystko działo się jak przygotowanie / na ów akt jeszcze dużo straszniejszy / który już raz się dokonał / i nie można go powtórzyć / ale można kiedykolwiek naśladować / w podziemiach, na strychach, w lasach / A ponieważ ciała dręczonych przybrały wyraźną postać krzyża / kiedy w największym cierpieniu / rozpościerali ręce / wciąż zostawała nadzieja choć słaba, że zostajemy / mimo iż całkowicie na skraju, mimo iż w najodleglejszej części / Augustyna Państwa Bożego / i nie będziemy pominięci”<sup>106</sup>.

Cały wiersz prowadzi do obrazu wzrastania i pomnażania Boga oraz łaski Bożej: „natomiast Bóg tylko rośnie / Rośnie i ma / i sam w sobie nieustannie pomnaża swą szczęśliwość / nieustannie powraca do swych wiecznych źródeł, do swej głębokiej nocy / sam pełny, sam sobą wypełnia zbawienie człowieka, zbawienie świata”<sup>107</sup>. Ten obraz wzrastania oraz pomnażania bytu można by było czytać jako teopoetyczną (re)interpretację końcowych wersów *Dziewiętej Elegii Duinejskiej* Rilkego: „Patrz, żyję. Z czego? Ani dzieciństwo ni przyszłość / nie tracę nic ze siebie... Był niezmierny / wytryska z mojego serca”<sup>108</sup>. To właśnie wzrastanie bytu chroni istotę ludzką przed odrętwieniem, przed dehumanizującą petryfikacją, dokonującą się za sprawą nowoczesnych ideologii totalitarnych, przed którymi Zahradniček ostrzegał po wojnie, o ile okoliczności na to pozwalały, również w swoich wykładach. W wykładzie *Útek před Bohem* (1946) pisze:

„Ale mimo niepewności wszelkich mierników i kryteriów potrafimy określić granicę, za którą z całą pewnością kończy się powołanie poety. Tam kończą się też jakiegokolwiek wymówki i negocjacje, tam po prostu nie ma i nigdy nie było dla niego miejsca, jeśli chce pozostać poetą. Tam poeta znajduje się też jak najdalej od tego, o czym mówiłem, od rodziny i jej tajemnicy (...), ale za to w samej czeluści jej antypodów, (...) molocha zimnego i zakłamanego – żądającego coraz bardziej obfitych ofiar, coraz bardziej nieograniczonej czci, coraz okrutniejszego niewolnictwa – bożka straszego i wzbudzającego grozę, który nazywa się nowoczesne państwo totalitarne. (...) Istnieli poeci nadworni oraz kościelni, i byli to znakomici poeci, ale nie ma i nie będzie poety państwa nowoczesnego, ponieważ w nim kończy się nadzieja, a zaczyna ubezpieczenie, kończy się wierność, a zaczyna przymus, kończy się miłość, a zaczyna obojętność. W niewolnictwie możliwy jest tylko jeden rodzaj śpiewu, śpiew pełnej obrzydzenia awersji do ciemności) oraz pragnienia powrotu, pragnienia Syjonu, jak śpiewali Żydzi w niewoli babilońskiej. (...) Pewne jest, że wolność ludzka była zawsze przedmiotem intryg, ale jeszcze nigdy ludzie z niej tak łatwo nie rezygnowali. Jednak ci, którzy obstają przy swej wolności, znajdują się w o wiele trudniejszej sytuacji, ponieważ wolność to walka. Swobody się nie wymaga, swobodę tworzy się w każdej chwili w nieustannym akcie jej zdobywania. Wolność, którą mamy dzisiaj, musi być znowu zdobywana jutro, wolny człowiek ma przed

---

<sup>106</sup> „Dělo se to všechno jako příprava / pro onen úkon ještě daleko hroznější / který se už jednou dokonal / a není jej možno opakovat / ale je možno jej kdykoli napodobit / ve sklepeních, na půdách, v lesích / A protože těla trýzněných nesla zřetelnou podobu kříže / když v největším soužení / rozpřáhovali ruce / zbývala pořád jistota byť slabá, že zůstáváme / třebaže docela na okraji, třebaže v nejdlejší čtvrti / Augustinova města Božího / a že nebudem pomínuti”. J. Zahradniček, *Znamení moci*, op. cit., s. 567.

<sup>107</sup> „zatímco Bůh jen roste / Roste a má / a množí se ustavičně sám v sobě svou blaženost / ustavičně se vrací k svým věčným pramenům, k své hluboké noci / sám plný, sám ze sebe naplňuje spásu člověka, spásu světa”.

<sup>108</sup> M.R. Rilke, *Elegia dziesiąta Duinejska* [w:] idem, *Elegie duinejskie, Sonety do Orfeusza*, tłum. A. Lam, Warszawa 2011, s. 39, wersy 77–79.

sobą nieustanną niepewność, w przeciwieństwie do człowieka zniewolonego, o którego położenie zadbano raz na zawsze”<sup>109</sup>.

Wolność, o której pisze Zahradníček w swoim wykładzie, a także w *Znamení moci* („Chciało się śmiać i chciało się płakać / nad tą ich wolnością”)<sup>110</sup> oznacza nie tylko wolność polityczną, obywatelską, lecz także wolność sztuki, wypowiedzi artystycznej, wolność estetyczną: dokładniej mówiąc, sztuka jako siła. *Znamení moci* jest, jak wspomnieliśmy wyżej, ostatnim tekstem poety napisanym przed jego aresztowaniem i zniknięciem na niemal dziesięć lat w celach państwa totalitarnego. Na długie lata, długie dekady, jego głos zostanie zamknięty w tekstach niczym w krypcie, w grobie i w celi: „Nie potrafisz sobie wyobrazić, że byś był martwy. / Nie potrafisz sobie wyobrazić, że byś był zamknięty. / Ale to możliwe. / Znow ten a ten zniknął w poświęceniu czyśćca (...)” (Ó Simone Weilová<sup>111</sup>). Te cele staną się „grobem” jego słów, jak Zahradníček sam je postrzegają, na przykład w początkowych wersach utworu *Velikonoční (Wielkanocny)* z tomiku *Dům strach (Dom strachu)*: „Żebyś sobie nie wyrzucił, żebyś nie musiał się wstydzić / pewnego dnia, / że odmówiłem udziału w tej strasznej grze, / oto w grobie swej celi za życia pochowany (...)”<sup>112</sup> (podkr. – autorzy). Ale i tak nie powątpiewa, w zakończeniu wiersza, kiedy „ja liryczne” przemawia jako zwracające się (do siebie samego) „ty”: „Straszní świadkowie sławy (...) i grzmiąco dmą przeciw Jerychu Molocha, / które padnie. Nie mam wątpliwości. Ty wyjdiesz oswobodzony / z grobu swej celi, słyszyc Lazare, veni foras”<sup>113</sup>.

Cela-grob-słowo-głos: z grobu powstaje słowo poety ożywione głosem, głos (do słownie) przemawia do słowa i ożywia je. Dźwięku słowa nie można uciszyć nawet w grobowcu zapomnienia, jego echo rozbrzmiewa w skale, w murze, jako kamień

---

**109** „Ale přes nejistotu všech měřítek a vah dovedeme určit hranici, za kterou poslání básníka už zcela jistě přestává. Tam také přestává jakákoli omluva a jakékoli smlouvání, tam prostě básník nemá a neměl nikdy co dělat, chce-li dále zůstat básníkem. Tam se také básník ocitá co nejdále od toho, o čem jsme hovořili, od rodiny a jejího tajemství (...), ale zato v samém jícnu jejího protinožce, (...) molocha studeného a lživého, žádajícího si stále hojnějších obětí, stále bezmeznější pocty, stále krutějšího otroctví, modly hrozné a obávané, která má jméno moderní, totalitní stát. (...) Bývali básníci dvorní i církevní, a byli to znamenití básníci, ale není a nebude básníka moderního státu, protože v něm přestává naděje a začíná pojištění, přestává věrnost a začíná donucení, přestává láska a začíná lhosejnost. V otroctví je možný jen jeden druh zpěvu, zpěv štiřivého odporu k zotročitelu a touhy po návratu, touhy po Sionu, tak jak jej zpívali Židé v zajetí babylonském. (...) Jisto je, že o svobodu člověka se vždycky činily úklady, ale ještě nikdy se jí lidé tak snadno nezdírkali. Ti však, kteří trvají na své svobodě, to mají mnohem nesnadnější, protože svoboda je boj. Svoboda se nepožaduje, svoboda se tvoří každou chvíli v ustavičném aktu osvobození. Svoboda, kterou mám dnes, musí být znova dobývána zítra, člověk svobodný má před sebou ustavičně nejistotu na rozdíl od člověka zotročeného, o kterého je jednou provždy postarano”. J. Zahradníček, *Útek před Bohem* [w:] idem, *O čerbě básní. Tři přednášky Jana Zahradníčka*, pod red. J. Wiendla, Praha 2005, s. 33–34.

**110** „Bylo to k smíchu a bylo to k pláči / s tou jejich svobodou”. Idem, *Znamení moci*, op. cit., s. 562.

**111** „Nedoveďeš si představit, že bys byl mrtev. / Nedoveďeš si představit, že bys byl zatčen. / Ale možné to je. / Zas ten a ten zmizel v tom přísuvitu očišťovacím (...)”. Idem, *Dům Strach*, [w:] idem., op. cit., s. 608.

**112** „Abych si nevyčítal, abych se nemusel stydět / jedenkrát, / že jsem odepřel účast v té hrozné hře, / hle v hrobě své kobky zaživa pochován (...)”. Idem, op. cit., Praha 2001, s. 619.

**113** „Strašná svědkové slávy (...) a dují řeskaté proti Jerichu Molochovu, / jež padne. O tom nepochybují. Ty vykročíš svobodou / z hrobu své kobky na ten hlas / Lazare, veni foras”. Ibidem, s. 621.

Kolosów Memnona<sup>114</sup>. Przez to nie tylko powstaje z grobu i z zapomnienia, lecz staje się również *dialogiczne*.

**Summary**  
**Two Chords of Apocalypse. *La Saletta* and *The Sign of Power***  
**by Jan Zahradníček**

The article is concerned with two major poetic works by the Czech author Jan Zahradníček from 1947 and 1951. In this very difficult period, he created two fundamental texts in which he expressed his skepticism about the development of the post-war Czechoslovak society dominated the communist regime. These poetic compositions, however, remain a unique testimony to the attempt to defend an endangered conservative attitude and to offer a diagnosis of the time, characterized by a great social optimism, on the one hand, and an awareness of destruction, on the other.

**Keywords:** Jan Zahradníček, *La Saletta*, *Znamení moci*, Czech Poetry of the second half of the 1940s, interpretation

**Słowa kluczowe:** Jan Zahradníček, *La Saletta*, *Znamení moci*, czeska poezja II połowy lat czterdziestych XX wieku, interpretacja

---

<sup>114</sup> Vladimír Holan opisuje właśnie to „dźwięczenie” kamienia/ściany w ośmiowersowym wierszu *Ściana*, datowanym na 21.06.1963: „Czemu powolny tak / twój lot, tak ołowiany? / – Mówiłem piętnaście lat / do ściany // ścianę tę włokę sam / ze swego piekła, / by teraz ona wam / o wszystkim rzekła...”. V. Holan, *Ściana*, tłum. L. Engelking, „Tygodnik Powszechny”, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/17-18/holan.html>. [dostęp: 15.09.2017]



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



Michał Friedrich  
(Uniwersytet Warszawski,  
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie)

### O księżce metodologicznej profesora Kasperskiego

Kiedy wybitny badacz, nietuzinkowy myśliciel o wyjątkowej erudycji i znacznej charyzmie podejmuje się pisania książki mającej służyć jako podręcznik, można spodziewać się dzieła wielkiego. Można też odczuwać niepokój, że powstanie tom, który okaże się nazbyt ambitny dla projektowanych odbiorców – uczniów, studentów, młodych adeptów danej dyscypliny nauki. Jak mają się sprawy z wydaną (dopiero *post mortem*) książką Edwarda Kasperskiego? Łamiąc poniekąd zasady recenzenckiego rzemiosła, bez wahania rozwiewam wątpliwości już na początku niniejszego szkicu – *Metody i metodologia...* to kolejne wybitne dzieło profesora warszawskiej polonistyki.

Na wydaną w 2017 roku księgę złożyło się osiemnaście rozdziałów, obszernie, przekrojowo wprowadzenie, staranna bibliografia cytowanych prac oraz inspirujące posłowie autorstwa redaktorki naukowej tomu, Żanety Nalewajk-Tureckiej. Dwa rozdziały stanowią niepublikowane wcześniej teksty, pozostałe zaś to artykuły ogłoszone wcześniej, jak dowiadujemy się z posłowie, „przejrzane i uzupełnione najpierw przez autora, a po jego śmierci także przez redaktora naukowego”<sup>1</sup>.

Układ kolejnych rozdziałów ujawnia propedeutyczne założenie książki – czytelnik rozpoczyna lekturę od refleksji na temat podstawowych założeń metodologii ogólnej oraz poszczególnych, najistotniejszych koncepcji metodologicznych i teoretycznoliterackich. Autor już we wprowadzeniu mierzy się z zarzutami wobec metodologii w naukach o literaturze oraz – szerzej – humanistyce, rzeczowo „krytykuje krytykę” metodologii, podejmuje refleksję nad jej ewentualnym zmierzchem, współczesną kondycją, a także przyszłymi perspektywami. Czyni to zaś, dowodząc, że „metodologia i literatura tworzą dwie formy inności, które łatwo zamieniają się w sposób dialogowy miejscami i wzajemnie przenikają, ponieważ stanowią dwa różne aspekty tej samej rzeczywistości kultury”<sup>2</sup>. Konstatację tę można by uznać za myśl przewodnią tomu, który – w przeciwieństwie do większości tradycyjnych podręczników – nie jest li tylko zbiorem informacji i komentarzy, lecz także dziełem ukazującym poważne i w pełni dookreślone przeciwieństwo zagadnienie, jakie stanowi metodologia, w rozlicznych i szerokich kontekstach: literatury, historii, historii literatury,

<sup>1</sup> Ż. Nalewajk, *Synteza – krytyka – poznanie. O książce Edwarda Kasperskiego *Metody i metodologia (metodologia ogólna, nauki humanistyczne, wiedza o literaturze)*. Podręcznik akademicki [w:] E. Kasperski, *Metody i metodologia (metodologia ogólna, nauki humanistyczne, wiedza o literaturze)*. Podręcznik akademicki, Warszawa 2017, s. 441.*

<sup>2</sup> E. Kasperski, op. cit., s. 31.

filozofii oraz socjologii. Pozycję tę od tradycyjnych podręczników odróżniają także inne elementy: dyskursywne, nierzadko także polemiczne, podejście autora do omawianych zagadnień, odważne, bezkompromisowe, bywa, że nacechowane ironią sformułowania, subtelne prowokacje, z których autor przecież był znany zarówno jako naukowiec, jak i wykładowca, a także wytrawny rozmówca. Nie byłaby więc nazbyt ryzykowną teza, że *Metody i metodologia...* to kolejna książka zdradzająca pisarską odwagę Kasperskiego, który zatytułował ostatni, napisany z eseistyczną swadą podrozdział: *Nauki humanistyczne: na przemiał czy do remontu?*

Recenzowane przeze mnie dzieło autora *Dyskursów romantyków* zdecydowanie przetrasta zatem ramy definicyjne podręcznika. Mamy do czynienia z książką, która oprócz zasobu wiedzy – gigantycznego zresztą – przynosi ogromnie inspirujący namysł nad narzędziami badacza literatury (i kultury w ogóle). Jest to namysł w każdym przypadku świeży i inspirujący, mimo że pierwotne wersje najstarszych artykułów zamieszczonych w tomie powstały w 1996 roku, jak choćby głośny tekst *Poetyka i heterogeniczność*<sup>3</sup>. Ponadto, jakkolwiek tego typu sformułowania zwykle ocierają się o banał, przyszło mi recenzować jedną z rzadkich książek *sensu stricto* naukowych, których czytanie stanowi lekturę przyjemność. Potoczność stylu autora, błyskotliwe spostrzeżenia, frapujące wnioski i celne przykłady – wszystko to sprawia, że podręcznik poświęcony w znacznej części metodom badań literackich sam posiada właśnie literacką wartość.

Najwyższa jednak pora na pochylenie się nad merytoryczną zawartością omawianego tomu. Wspomniana wyżej kwestia czytelniczej przyjemności w kilku miejscach stanowi punkt wyjścia do refleksji wokół zasadności czy też sensowności istnienia metodologii jako takiej. Edward Kasperski udowadnia, że „metoda nie przeszkadza manifestowaniu w toku lektury podmiotowości czytelnika, podmiotowość nie uniemożliwia zastosowania metody”<sup>4</sup>, a „wszelkie emocje realizują się w języku, w słowach, wypowiedziach i tekstach literackich”<sup>5</sup>.

Obszerny, choć przecież siłą rzeczy syntetyczny namysł nad metodą – metodami – metodologią rozpoczyna Kasperski od pytania retorycznego: „czy metodologia jest potrzebna?”, oraz od próby zdefiniowania kluczowego dla książki zagadnienia. Nie należy jednak spodziewać się definicji w sensie encyklopedycznym czy słownikowym – wszelkie właściwie terminy pojawiające się w podręczniku omówione zostały w sposób dyskursywny i kontekstualny. Pierwsze szczegółowe zagadnienie pojawiające się w książce to paradygmat, na temat którego autor dzieli się następującym spostrzeżeniem:

„Termin ten w ostatnich dekadach przesunął się wyraźnie ze sfery awangardowej filozofii i teorii nauki do literatury popularnonaukowej i do powszechnej dydaktyki akademickiej. Stał się poręcznym liczmanem na użytek publicystyki, która raczej nie kłopotczy się poznawczą głębią lub rygorystyczną poprawnością stosowanych terminów i często przedkłada w chęci olśnienia lub zjednania sobie czytelnika efekty retoryczne ponad względy poznawcze”<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Idem, *Poetyka i heterogeniczność* [w:] *Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata*, pod red. E. Kasperskiego, E. Czaplejewicza, Warszawa 1996, s. 205–215.

<sup>4</sup> Idem, *Metody i metodologia...*, op. cit., s. 19.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 104.

Wkrótce po tym następują rozważania na temat rodzajów paradygmatów, ich kategorii, modeli, właściwości, przykładów krytyki, antynomii konstrukcji i rekonstrukcji.

Podobny porządek panuje w większości rozdziałów książki: autor proponuje refleksyjne wprowadzenie – częstokroć nie stroniąc od tonu polemicznego – szczegółowo rozważa *meritum* danego zagadnienia, podaje liczne przykłady i (kontr)argumenty, wreszcie zamieszcza błyskotliwe podsumowanie lub komentarz, wielokrotnie rozważając możliwą przyszłość poszczególnych metod, teorii, kierunków badań. Porządek ów, mimo że nie wynika jednoznacznie ze spisu treści, dowodzi, że nawet teksty Kasperskiego z lat dziewięćdziesiątych zostały przejrane, uzupełnione, uaktualnione – należy mniemać, że właśnie z myślą o podręcznikowym charakterze tomu, o którym mowa.

Kolejne rozdziały przynoszą rozważania na temat najważniejszych współczesnych koncepcji metodologicznych. Książka ta jest kopalnią wiedzy na temat funkcjonalizmu właściwie we wszystkich jego odmianach, antropologii strukturalnej Claude'a Lévi-Straussa rozważanej zarówno w kontekście intelektualnej biografii francuskiego humanisty, jak i przed- oraz powojennej historii, czeskiej genologii Ivo Pospíšila i Ludvika Štěpána, metodologii romantycznej i modernistycznej.

Odrębne miejsce w książce zajmuje zwięzły, przekrojowy rozdział poświęcony poetyce, rozważanej nie tylko *in statu nascendi*, lecz także w jej nowoczesnych wariantach – autor zwraca tutaj szczególną uwagę na problem heterogeniczności poetyki oraz literatury jako takiej.

W omawianej publikacji nie mogło zabraknąć miejsca na poważny ustęp poświęcony Michaiłowi Bachtinowi. Artykuł poświęcony metodom, kategoriom dialogu i antropologii w dokonaniach autora *Problemów literatury i estetyki* przynosi rys historiograficzny, analizę fundamentalnych zagadnień, takich jak sens, podmiot, kultura (rozpatrywana przez pryzmat antropologiczny), oraz eseistyczny, ujawniający wielki szacunek polskiego naukowca do rosyjskiego badacza. We fragmencie zatytułowanym *W poszukiwaniu prawdziwego człowieka*. Kasperski konstatuje:

„[antropologia Bachtina] brała rozbrat z indywidualistyczną, subiektywistyczną i monologiczną koncepcją człowieka. Preferowała różnorodne – z założenia produktywne i twórcze – relacje międzyludzkie i dialogowe jako czynnik kształtujący *humanum*”<sup>7</sup>.

Istotne oraz przydatne zwłaszcza młodszym czytelnikom podręcznika rozdziały dotyczą zagadnień, którym Edward Kasperski oddawał się bez reszty w ostatnich latach życia. Mowa o Kresach (tutaj w perspektywie metodologicznej) i relacjach polsko-ukraińskich, antropologii literatury, wreszcie komparatystyce, którą zaszczylił na Wydziale Polonistyki, swojej rodzimej *alma mater*, współtworząc zakład poświęcony badaniom porównawczym.

Szczególnym, w największym stopniu wymykającym się podręcznikowym ramom, fragmentem książki jest wspomniany wyżej rozdział zatytułowany *Komparatystyka Kresów. Metoda regionalistyczno-geograficzna a kryteria kresowości*. Obok *stricte* naukowego

<sup>7</sup> Ibidem, s. 211.

dyskursu znajdziemy w nim osobistą, historiozoficzną poniekąd refleksję autora rodem ze Lwowa, który redefiniuje pojęcie Kresów i zagadnienie kresowego pisarza, podejmuje sceptyczną refleksję wokół kolonizatorskich mitów, wreszcie dostrzega niebezpieczeństwo, jakim „staje się budzenie resentymentów związanych z utraconą przestrzenią kresową, z czasem, który przeminał, z realiami, które przestały istnieć”<sup>8</sup>.

*Metody i metodologia...* to dzieło kompletne, łączące cechy podręcznika, monografii zawierającej teksty – z jednej strony syntetyzujące czy też porządkujące zasób istniejącej już wiedzy, z drugiej pionierskie i w wysokim stopniu awangardowe – a także, ujmując rzecz najprościej, książki dającej impuls do „badawczej i czytelniczej odwagi wypracowywania własnej drogi do rozumienia literatury”<sup>9</sup>. W przyszłości, jak można mniemać, ostatnia książka Edwarda Kasperskiego może okazać się kanoniczną pozycją w całością naukowe literatury poświęconej metodom i metodologii. Tym cenniejszą, że ujawniającą nieortodoksyjny, świadczący o intelektualnej odwadze punkt widzenia wybitnego badacza.

**Edward Kasperski, *Metody i metodologia (metodologia ogólna, nauki humanistyczne, wiedza o literaturze)*. Podręcznik akademicki, pod red. naukową Żanety Nalewajk, Warszawa 2017, 468 s.**



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant

<sup>8</sup> Ibidem, s. 267.

<sup>9</sup> E. Szczęsna, nota na czwartej stronie okładki tomu.

## NOTKI BIOGRAFICZNE

**Natalia Biełczenko**, poetka, tłumaczka. Autorka siedmiu zbiorów wierszy. Jej poezję tłumaczono na następujące języki: niemiecki, francuski, angielski, bułgarski, koreański, holenderski, polski, litewski. Laureatka niemieckiej nagrody literackiej Huberta Burdy (2000), nagrody translatorskiej «Metafora» (2014). Została jednym ze zwycięzców (3 miejsce, język ukraiński) polskiego międzynarodowego konkursu na najlepsze tłumaczenie poezji Wisławy Szymborskiej na język białoruski, ukraiński oraz rosyjski (2015). W 2017 roku uczestniczyła w programie stypendialnym Ministra Kultury „Gaude Polonia”. E-mail: belochkakiev@gmail.com

**Marta Buława** (1988), absolwentka Wydziału Polonistyki UW, sekretarz redakcji „Tekstualiów”. E-mail: mbulawa@gazeta.pl

**Marcin Czardybon** (1989), doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, absolwent politologii na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW oraz kilku szkół muzycznych. Redaktor i korektor w wydawnictwach pewnej fundacji. Niegdyś udzielał się w off-owych teatrach (ale postanowił zejść ze sceny niepokonany). Zajmuje go psychoanaliza, teologia polityczna, socjologia literatury i współczesna myśl krytyczna. W „Tekstualiach” pełni funkcję redaktora językowego. E-mail: czardybon@o2.pl

**Magdalena Dorobińska**, absolwentka Kolegium MISH UW, przygotowuje doktorat w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej IKP UW. Publikowała w „Tekstualiach”, „Lampie”, „małej kulturze współczesnej”. Zawodowo czyta scenariusze i edukuje filmowo. E-mail: magda.dorobinska@gmail.com

**Halyna Dubyk**, historyk literatury, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UKSW, autorka książki *Sen o Ukrainie. Pogłosy „szkoły ukraińskiej” w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Tłumaczka literatury rosyjskiej i ukraińskiej. Mieszka w Warszawie. E-mail: halyna.dubyk@gmail.com

**Dymitr Filosofow** (1872–1940), krytyk literacki i teatralny, redaktor, jedna z ciekawszych postaci rosyjskiego Srebrnego Wieku. Był związany z twórcą grupy Mir Iskustwa i Baletów Rosyjskich, Sergiuszem Diagilewem. Z Zinajdą Gippius i Dymitrem Mereżkowskim stworzył Towarzystwo Religijno-Filozoficzne w Petersburgu. Od 1919 roku do końca życia przebywał w Polsce, wydawał rosyjskie gazety, dużo pisał, zorganizował w Warszawie polsko-rosyjski klub dyskusyjny Domek w Kołomnie (1934–1936).

**Barbara Fride**, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, przygotowała rozprawę doktorską *Jana Józefa Szczepańskiego spotkania z Innym*, poświęconą reportażom pisarza analizowanym z wykorzystaniem narzędzi krytyki postkolonialnej (praca jest obecnie recenzowana). Publikowała w tomach zbiorowych (między innymi *Białe maski/szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, 2015; *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*, 2014; *Strony autobiografizmu*, 2012). Pracuje jako lektorka języka polskiego dla obcokrajowców. E-mail: barbara.fride@op.pl

**Michał Friedrich**, doktor nauk humanistycznych, adiunkt na Wydziale Polonistyki UW, współpracownik Wydziału Pedagogicznego UW. Absolwent filologii polskiej i animacji kultury. Uczył języka polskiego w XV LO im. Narcyzy Żmichowskiej, XVII LO im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego oraz Autorskim Liceum Ogólnokształcącym nr 42 w Warszawie. Autor książki *Barok w poezji Jerzego Harasymowicza. Interpretacje, konteksty, powinowactwa* (2016), współautor tomu *Miłosz w szkole. Szkice interpretacyjne* (2013).

Pisywał m.in. do „Przeglądu Powszechnego”, „Przeglądu Humanistycznego”, „Meritum”, prasy niezależnej. E-mail: m.friedrich@uw.edu.pl

**Katarzyna Górzyńska-Herbich** (1989), studentka filologii polskiej i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Swoje zainteresowania naukowe koncentruje wokół twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Wcześniej zaangażowana w działalność na rzecz studentów. Redaktorka językowa w redakcji „Tekstualiów”. E-mail: gorzynska.ka@gmail.com

**Adrianna Jakóbczyk**, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim, doktorantka w Zakładzie Komparatystyki w Instytucie Literatury Polskiej UW. Była stypendystką Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyzszego, Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) oraz Polsko-Niemieckiej Fundacji na Rzecz Nauki. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą konstrukcji postaci Niemca w prozie fabularnej Polski Ludowej. E-mail: adrianna.jakobczyk@gmail.com

**Iwona Kasperska**, dr, jest hispanistką prowadzącą badania w zakresie przekładoznawstwa ze szczególnym uwzględnieniem uwarunkowań kulturowych i ideologicznych tłumaczenia pisemnego i ustnego, intertekstualności, dydaktyki tłumaczenia i tłumaczenia literackiego w kontekście latynoamerykańskim i polskim. Zrealizowała projekty badawcze w Meksyku na Narodowym Uniwersytecie Autonomicznym w ramach polsko-meksykańskiej wymiany naukowej w latach 2002–2003 i 2006–2007, na Uniwersytecie Narodowym Entre Ríos w Paranie (Argentyna, 2012) oraz indywidualny grant Marie Skłodowska-Curie Actions („IDEO-TRANS: Implicaciones ideológicas de la traducción intercultural”, PEOF-GA-2011-301070) na Uniwersytecie Veracruzkańskim w Xalapie (Meksyk) i na UAM w Poznaniu (2012-2015). Uczestniczyła w ponad trzydziestu ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowo-dydaktycznych. Opublikowała liczne artykuły w czasopiśmie naukowych i rozdziały w publikacjach zbiorowych wydanych m.in. w Polsce, Hiszpanii i Meksyku oraz współredagowała publikacje zbiorowe. Prowadzi zajęcia z teorii i praktyki tłumaczenia na UAM w Poznaniu. Ścisłe współpracuje z Uniwersytetem Veracruzkańskim w Meksyku. Szczegółowe dane na temat projektów, publikacji i działań dydaktycznych znajdują się na stronie [www.ikasperska.wix.com/ideo-trans](http://www.ikasperska.wix.com/ideo-trans). E-mail: iwona.kasperska@amu.edu.pl

**Rafał Lewczuk** (1967), amatorsko od lat szkolnych zajmuje się twórczością literacką, publikował w „Tekstualiach” od 2007 roku. Uczestnik i współorganizator życia literackiego, głównie w ramach Laboratorium Literackiego, działającego swego czasu przy Domu Kultury Śródmieście w Warszawie. E-mail: rrl@o2.pl

**Tomasz Mackiewicz** (1979), filolog, dziennikarz, doktor nauk humanistycznych. Opublikował (wspólnie z Edwardem Kasperskim) *Poetykę egzystencji* poświęconą twórczości Franza Kafki (2004), *Dialogi romantyczne* (2008) oraz *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja* (2009). Autor ciągle rosnącej ilości artykułów i recenzji w czasopiśmie i książkach zbiorowych. Na życie zarabia czytaniem, pisaniem i mówieniem. To samo robi w wolnym czasie. E-mail: faust26@tlen.pl

**Piotr Michałowski** (1955), eseista, krytyk literacki i teatralny, teoretyk literatury, profesor Uniwersytetu Szczecińskiego. Urodził się w Bydgoszczy, ukończył filologię polską na UAM w Poznaniu oraz bibliotekoznawstwo we Wrocławiu. Doktoryzował się w Poznaniu, habilitował w Warszawie (IBL). Szczecinianin nie z dziada pradziada, lecz z wyboru. Jako poeta debiutował na łamach krakowskiego dwutygodnika „Student” w 1981 roku. Wydał tomiki poetyckie: *Poemat w czerwieni* (Poznań 1984, w drugim obiegu), *Powidok powietrza* (Szczecin 1994), *Za czarnym wielokropkiem...* (Szczecin 1999), *Li(me)ryczny plan*

Szczecina (1998) i zbiór o wątpliwym autorstwie *Głosem prawie cudzym* (Kraków 2004). Ponadto opublikował książki naukowe: *Miniatura poetycka* (Szczecin 1999) oraz *Granice poezji i poezja bez granic* (2001). Autor opracowań z zakresu literatury współczesnej (Leśmian, Przyboś, Szymborska), poetyki miniatur lirycznych oraz prozy latynoamerykańskiej. Opracował poemat Tuwima *Kwiaty polskie* w serii „Biblioteka Polska” (Kraków 2004). Współzałożyciel pisma „Pogranicza”. E-mail: karapet@wp.pl

**Piotr Mitzner** (1955), poeta, historyk literatury, biograf, edytor. Ukończył Wydział Wiedzy o Teatrze PWST w Warszawie. Pracował w teatrach, w wydawnictwach podziemnych i w muzeum. Prowadził ośrodek kultury „Koło Podkowy”. Od 1999 roku jest nauczycielem akademickim (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego), a od 2000 zastępcą redaktora naczelnego miesięcznika „Nowąją Polska”. Jako rysownik debiutował w 1967 roku w „Przyjacielu Młodego Spółdzielcy”, jako poeta w 1972 roku w „Kurierze Polskim”. Pierwszy arkusz poetycki *Dusza z ciała wyleciała* wydał w drugim obiegu w 1980 roku. W ostatnich latach opublikował między innymi prace: *Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie. Esej o małżeństwie, Kto gra Antygonę?, Na progu, Gabinet cieni, Biedny język, Jak znalazł, Warszawski „Domek w Kołomnie”* oraz tomy wierszy: *Myszoser, Pustosz, Podmiot domyślny, Dom pod świadomością, Niewidy, Kropka, W oku Kuku, Po kropce* oraz *Wybiór*. Laureat Nagrody Literackiej Fundacji Kultury, Nagrody Zeszytów Literackich im. Józefa Czapskiego. Nominowany do nagród: Silesius, Nike i Cogito. Mieszkał w Podkowie Leśnej, obecnie na warszawskiej Pradze. E-mail: pmitzner55@gmail.com

**Zaneta Nalewajk-Turecka** (1977), dr hab., historyk literatury, komparatystka. Współzałożycielka i redaktor naczelny (od 2005 roku) kwartalnika „Tekstualia”. Pracuje w Zakładzie Komparatystyki na Wydziale Polonistyki UW. Od 2009 roku polska koordynatorka projektu wymiany przekładów w ramach projektu „Review within Review” („Czasopismo w czasopiśmie”). Jest autorką monografii *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza* (Gdańsk 2010) oraz *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne* (Kraków 2015) oraz współredaktorką (razem z Edwardem Kasperskim) monografii *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji (i nie tylko)* (2009), *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator* (2010), *Romantyzm Drugiej Wielkiej Emigracji* (2012, przy współpracy Magdy Nabiałek, Magdaleny Mips i Joanny Jastrzębskiej), *Sekundy (i) epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku* (przy współpracy Magdaleny Mips, Warszawa 2013). Zredagowała także tom *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji* (2011) oraz podręcznik akademicki Edwarda Kasperskiego *Metody i metodologia. Metodologia ogólna, nauki humanistyczne, wiedza o literaturze* (Warszawa 2017). Jest edytorką i współredaktorką książki *Rytm twórczego życia. Jubileuszowe rozmowy o literaturze* (wspólnie z Iwoną Smolką i zespołem redakcyjnym kwartalnika „Tekstualia”, Gdańsk 2013). Publikowała liczne artykuły w tomach zbiorowych oraz w czasopismach. Jej teksty tłumaczone były na języki angielski, ukraiński, bułgarski, czeski, słoweński i serbski. Jest laureatką kilku krajowych i międzynarodowych nagród naukowych oraz nagród za pracę redakcyjną, a także członkinią Zarządu Głównego i Prezydium Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej oraz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. E-mail: zaneta\_nalewajk@o2.pl

**Katarzyna Ojrzyńska** jest adiunktem w Zakładzie Dramatu i Dawnej Literatury Angielskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się we współczesnym dramacie irlandzkim. Jest autorką książki *„Dancing as if language no longer existed”: Dance in Contemporary*

*Irish Drama* (seria *Reimagining Ireland*, Peter Lang, 2015), współzałożycielką University of Lodz Centre for Irish Studies oraz członkinią Samuel Beckett Research Group in Gdańsk. Od niedawna jej zainteresowania badawcze skupiają się przede wszystkim na kulturowych studiach nad niepełnosprawnością. Projekt, nad którym obecnie pracuje, dotyczy przedstawień ofiar nazistowskiej „eutanzji” i sterylizacji w kulturze współczesnej. E-mail: katarzyna.ojrzynska@uni.lodz.pl

**Piotr Olesiński** (1988), mieszka pod Warszawą, absolwent polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim. W „Tekstualia” – korektor. E-mail: piolesinski@gmail.com

**Piotr Olkusz**, adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, redaktor działu zagranicznego w miesięczniku „Dialog” oraz stały recenzent portalu teatralny.pl. W pracy naukowej zajmuje się współczesnym dramatem i teatrem europejskim, a także zagadnieniami związanymi z narodzinami oświecenia. Tłumaczył teksty literackie i teoretyczne, między innymi książkę Patrice’a Pavis’a *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy* (Warszawa 2011). E-mail: piotr.olkusz[@]uni.lodz.pl

**Patrice Pavis**, zatrudniony był jako profesor teatru na Université de Paris 3 oraz Paris 8 we Francji, jak również na University of Kent w Wielkiej Brytanii oraz na uniwersytetach w Niemczech i Narodowym Uniwersytecie Szuk w Korei. Ostatnie publikacje: *Contemporary Mise en scène*, Routledge, 2013; *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2014, tłumaczenie angielskie: *Dictionary of performance and contemporary theatre*, Routledge, 2016); *Performing Korea*, Palgrave (2016), *Embrassons-nous dans la cerisaie*, Universidad autonoma de Chihuahua, 2014), *L’analyse des spectacles, L’analyse des textes dramatiques contemporains*, Armand Collin, 2017. E-mail: patricepavis@hotmail.com

**Iván Pérez**, choreograf i tancerz. Urodzony w 1983 roku w Hiszpanii. Pracuje w Holandii, gdzie w 2016 roku założył teatr tańca współczesnego INNE. Iván znany jest z choreografii wykorzystujących fizyczność tancerzy, by wydobyć silne, intymne i zmysłowe emocje. Jego przedstawienia gościły w Sadler’s Wells Theatre w Londynie czy Teatrze Narodowym w Tajpej. W 2016 roku wraz z tancerzami INNE współpracował z Teatrem Pieśń Kozła, tworząc przedstawienie *Wyspa*. E-mail: ivan@inne-ivanperez.com

**Marian Polak-Chlabicz**, urodzony i wyedukowany w Polsce, z wyboru mieszkańców Nowego Jorku, z zawodu m.in. filolog, tłumacz i publicysta, z pasji – poeta i autor tłumaczeń poezji Leśmiana na angielski (jak dotąd trzech tomów: *33 of the Most Beautiful Love Poems*, *Marvellations*, *Beyond the Beyond*). Napisał również kilka książek, w tym mającą się ukazać w październiku 2017 r. *Middle Finger Dictionary* (słownik i anty-słownik w jednym, dotyczący najbardziej wszechstronnego słowa w języku anglosfery – na cztery litery...). W następnym roku planuje wydanie m.in. tłumaczenia *Eureka* Edgara Allana Poeego. E-mail: mchlabicz@hotmail.com

**Barbara Purandare** (1977), urodziła się w Poznaniu. Pracuje jako wykładowca w Uniwersytecie Medycznym im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu. Prowadzi zajęcia z zakresu pedagogiki, doradztwa zawodowego, hipoterapii, a także fakultety dotyczące szeroko rozumianej kultury Indii. Studia magisterskie z zakresu pedagogiki ukończyła w 2001 roku na Wydziale Studiów Edukacyjnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorat w dziedzinie zdrowia publicznego obroniła w 2014 roku na Wydziale Lekarskim I Uniwersytetu Medycznego im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu. Ma uprawnienia instruktora hipoterapii i prowadzi zajęcia terapeutyczne dla dzieci, młodzieży i dorosłych. Od pięciu lat jest koordynatorem projektu „Mały Medyk” Polska Akademia Dzieci w UMP. Interesuje się edukacją alternatywną.



**Mandar S. Purandare**, pochodzi z Indii, z Pune, Maharashtra. Najpierw uczył się metalurgii, potem języka niemieckiego. Od dziecka jest związany z teatrem, najczęściej jako aktor. Grał w językach marathi i hindi. W 2001 roku założył zespół teatralny „TG001”, który grał sztuki w języku niemieckim. Mandar Purandare ma także doświadczenie w dziedzinie reżyserii. Od dawna związany jest z działającym non-profit, poświęconym tłumaczeniom czasopismem „Kelyane Bhashantar”, które ukazuje się w języku marathi. Ostatnio tłumaczył opowiadania Sławomira Mrożka. Od 2008 roku pracuje na UAM w Poznaniu jako lektor języka hindi. Nawet w Polsce zajmuje się z teatrem i muzyką. Lubi czytać i tłumaczyć, choć to nie jest łatwe. E-mail: purandaremandars@gmail.com

**Ola Rebizant**, urodzona w 1993 roku w Warszawie. Absolwentka bohemistyki, obecnie studentka edukacji artystycznej. Ilustracją zaczęła zajmować się z pasji do portretowania ludzi, ponadto zajmuje się też klasycznymi dyscyplinami sztuki jak malarstwo czy grafika. E-mail: olarebi@outlook.com

**Krystyna Rodowska**, poetka, tłumaczka literatury francuskiej i hiszpańskojęzycznej, eseistka. Opublikowała osiem książek poetyckich. W roku 2012 ukazał się wybór jej wierszy *Wiersze przesiane (1968–2011)*. W latach 2008 i 2011 Biuro Literackie wydało jej dwie obszerne antologie autorskie: 14 poetów francuskich *Na szali znaków* i 15 poetów latynoamerykańskich *Umoczn wargi w kamieniu* – Nagroda Warszawskiej Premiery Literackiej. W roku 2006 – nagroda ZAIKS-u za wybitne osiągnięcia w dziedzinie przekładu literatury francuskiej i hiszpańskojęzycznej. W roku 2016 otrzymała srebrny medal Gloria Artis za całokształt twórczości. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i PEN-clubu. E-mail: krystynarodowska@o2.pl

**Katarzyna Siedlecka** (1988), absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Redaktorka i korektorka. E-mail: katarzyna.siedlecka1@gmail.com

**Anna Skonecka**, mgr, jest wykładowczynią literatury latynoamerykańskiej i przekładu w Instytucie Filologii Romańskiej oraz doktorantką w Zakładzie Literatury Hiszpańskiej i Latynoamerykańskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Przygotowywana przez nią rozprawa doktorska z zakresu literaturoznawstwa iberoamerykańskiego zatytułowana jest *(De)kolonizacja statusu kobiety we współczesnej powieści chicana* (org. tytuł *La (des)colonización de la condición femenina en la novela chicana contemporánea*). Jej zainteresowania badawcze, obejmujące takie zagadnienia jak współczesna literatura chicana, latynoamerykańska myśl dekolonialna czy transkulturowość, były tematem zarówno wystąpień na kongresach krajowych i międzynarodowych, jak i artykułów naukowych jej autorstwa. Wśród publikacji Anny Skoneckiej można wyróżnić takie tytuły, jak *La transculturalidad en la literatura fronteriza: el problema de code switching y su traducción* czy *»This land was Mexican once/ Was Indian always/ and is./ And will be again«*. *El papel de la memoria colectiva en la formación del discurso feminista chicano*, poświęcone hybrydycznej literaturze pisarzy i pisarek latynoamerykańskiego pochodzenia, mieszkających na terytorium Stanów Zjednoczonych. Poza pracą naukową i dydaktyczną Anna Skonecka zajmuje się tłumaczeniem środowiskowym. E-mail: anna.skonecka@amu.edu.pl

**Olga Słowik** (1990), mgr, bohemistka, tłumaczka, doktorantka w Instytucie Literatury Czeskiej i Komparatystyki Wydziału Filozoficznego na Uniwersytecie Karola w Pradze. Jej zainteresowania naukowe skupiają się przede wszystkim wokół współczesnej literatury czeskiej. W latach 2015–2017 była redaktorką Portalu Literatury Czeskiej CzechLit.cz. Jako tłumaczka współpracowała m.in. z czasopismem naukowym „Slovo a smysl”, „New Eastern Europe” oraz z „Krytyką Polityczną”. E-mail: olga.slowik.olga@gmail.com

**Walentyna Sobol**, prof. zw. dr hab., urodziła się w rodzinie nauczycielskiej na Ukrainie. W roku 1977 ukończyła z wyróżnieniem Dniepropietrowski Narodowy Uniwersytet. Doktorat (1984) i pracę habilitacyjną (1996) obroniła w Instytucie Literatury Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie. Ma za sobą niemal 40 lat pracy, najpierw w Katedrze Historii Literatury ukraińskiej i Folklorystyki Donieckiego Narodowego Uniwersytetu, od roku 2000 – w Katedrze Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka 10 książek i ponad 300 artykułów. Redaktor rocznika „Studia Polsko-Ukraińskie”. E-mail: wsobol@uw.edu.pl

**Anna Suwalska-Kołecka** (1972), adiunkt na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Literaturoznawca, w kręgu jej zainteresowań badawczych leży współczesny dramat i teatr brytyjski. Jest autorką publikacji o T. Stoppardzie, S. Beckettie, H. Pinterze, E. Albee, C. Churchill oraz Themersonach, które ukazały się w kraju i za granicą, m.in. w Wielkiej Brytanii, Rumunii, Słowenii, Indiach i na Węgrzech. Członek Beckett Research Group in Gdansk. Współorganizator konferencji naukowych towarzyszących Festiwalowi Themersonów w Płocku. E-mail: anna.kolecka@outlook.com

**Leszek Szaruga**, właśc. Aleksander Wirpsza (1946), poeta, prozaik, historyk literatury, profesor zwyczajny, tłumacz z języków niemieckiego i rosyjskiego, krytyk literacki, laureat licznych nagród, redaktor pisma „Nowąjia Polska”, wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych redaktor pism drugiego obiegu. Współpracował z sekcją polską Radia Wolna Europa (1979–1989). W 1979 został współpracownikiem pisma „Kultura”. Pod koniec jego istnienia był w nim szefem działu poezji. Mieszkał w Berlinie Zachodnim (1987–1990), współpracował tam z sekcjami polskimi BBC oraz Deutsche Welle oraz czasopismami emigracyjnymi. Wrócił na stałe do Polski w 2003 roku. Opublikował powieści między innymi *Zdjęcie* (2008) i *Dane elementarne* (2014) oraz wydał tomy poetyckie *Wiersze* (1980), *Nie ma poezji* (1981), *Pudło* (1981), *Czas morowy* (1982), *Przez zaciśnięte zęby* (1986), *Mgły* (1987), *Po wszystkim* (1991), *Klucz od przepaści* (1994), *Skupienie* (1996), *Każdy jest kimś* (2000), *Panu Tadeuszowi* (2001), *Mówienia* (2004), *Blag* (2008), a także twórcą zbiorów synkretycznych *Przed burzą* (2001), *Wymysły* (2005) i innych. Ostatnio wydał między innymi *Wybór z Księgi. Cykle sylwiczne, fragmenty, wiersze* (2016). E-mail: szaruga@warszawa.home.pl

**Monika Szuba**, adiunkt w Katedrze Kultur i Literatur Anglojęzycznych. Mieszka w Oliwie. E-mail: monika.szuba@ug.edu.pl

**Piotr Tomaszuk**, reżyser, autor scenariuszy teatralnych, założyciel działającego w Supraślu Teatru Wierszalin. Studiował na Wydziale Wiedzy o Teatrze Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, następnie Reżyserii Teatru Lalek w Białymstoku. Kierowany przez niego Teatr Wierszalin w okresie swojej dwudziestopięcioletniej działalności trzykrotnie zdobywał prestiżową nagrodę Fringe First na Festiwalu w Edynburgu.

**Josef Vojvodik** (1964), prof. Dr. Phil., M.A., teoretyk oraz historyk literatury i sztuki. Zajmuje się przede wszystkim zagadnieniem relacji interdyscyplinarnej i kontekstualnych w sztuce modernistycznej i awangardowej w powiązaniach filozoficznych i kulturowych. W latach 1987–1993 studiował slawistykę, komparatystykę oraz historię sztuki w Saarbrücken oraz w Monachium. Od 2003 roku pracuje na Uniwersytecie Karola w Pradze, gdzie w 2009 roku otrzymał tytuł naukowy profesora. Jego publikacje książkowe to między innymi: *Od estetyzmu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny* (2004), *Od estetyzmu do eschatonu. Modele světa i egzystencji w twórczości lirycznej Otokara*

*Březiny*, *Povrch*, *skrytost*, *ambivalence*. *Manýrismus*, *baroko a (česká) avantgarda* (2008, *Powierzchnia*, *utajenie*, *ambivalencja*. *Manieryzm*, *barok i (czeska) awangarda*), *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století* (2014, *Patos w czeskiej sztuce, poezji oraz myśli artystyczno-estetycznej lat czterdziestych XX wieku*). Jest również przewodniczącym komisji ds. studiów doktoranckich na kierunku Literatura porównawcza (Komparatystyka) w Instytucie literatury czeskiej i komparatystyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze (<http://uclk.ff.cuni.cz/ustav/lide/akademicti-pracovnici/josef-vojvodik/>). E-mail: [josef.vojvodik@ff.cuni.cz](mailto:josef.vojvodik@ff.cuni.cz)

**Aleksandra Wachacz**, doktorantka Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim. Romanistka, zajmuje się badaniami nad teatrem oraz twórczością Samuela Becketta. Członkini Beckett Research Group in Gdańsk, stypendystka Trinity College w Dublinie oraz Uniwersytetu Gdańskiego. Wygłaszała referaty na konferencjach międzynarodowych w Polsce i za granicą (m.in. we Francji, Rumunii, USA). Uczestniczy w organizacji seminarium beckettowskiego w ramach corocznego festiwalu Between.Pomiędzy. E-mail: [olawachacz@yahoo.fr](mailto:olawachacz@yahoo.fr)

**Jean Ward**, anglistka, tłumaczka, profesor nadzwyczajny, Kierownik Katedry Kultur i Literatur Anglojęzycznych w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się poezją brytyjską, irlandzką i polską, recepcją poezji T. S. Eliota w Polsce, powiązaniem między współczesną poezją polską a angielską, poezją religijną oraz zagadnieniami przekładu literackiego. Jest autorką dwóch monografii: *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy* (Universitas, 2001) oraz *Christian Poetry in the Post-Christian Day: Geoffrey Hill, R. S. Thomas, Elizabeth Jennings* (Peter Lang, 2009). Przełożyła na angielski wiersze różnych poetów od baroku po współczesność, m.in. Wacława Potockiego, Haliny Poświatowskiej, Maurycego Szymła, Anny Kamińskiej, Tadeusza Różewicza i Andrzeja Szuby. Przełożyła monografię Tadeusza Sławka o Henrym Davidzie Thoreau, *Grasping the Community of the World* (Peter Lang 2014). Jest współredaktorką i współautorką kilku monografii wieloautorskich, w tym *Między słowem a rzeczy-wistością. Poezja Eliota wobec cielesności i Wcielenia* (WUG 2015); *Breaking the Silence: Poetry and the Kenotic Word* (Peter Lang 2015); *Striking the Chords of Spirit and Flesh in Polish Poetry* (WUG 2016); *Poetic Revelations* (Routledge 2017). Jest redaktorką naukową polskiego przekładu *Towards a Christian Poetics* M. Edwardsa (opracowanie materiału źródłowego, w druku). E-mail: [angjmw@univ.gda.pl](mailto:angjmw@univ.gda.pl)

**Grzegorz Welizarowicz**, adiunkt w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Prowadzi zajęcia z kultury, literatury i geografii amerykańskiej. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura Chicano/a, Indian amerykańskich, Latino/a, Afromerykanów, geografia fizyczna i kulturowa, historia pogranicza Południowego Zachodu USA, teoria dekolonialna, genocide studies, wczesna historia Kalifornii, dramat i teatr amerykański, muzyka amerykańska i krajobrazy dźwięku, nowe studia nad rasowością i inne. Był dwukrotnym stypendystą Fulbrighta (2000, 2012). Członek Polish and European Association for American Studies. Brał udział w konferencjach w Polsce, USA, Rumunii, Hiszpanii, Austrii, Kubie. E-mail: [grzegorz.welizarowicz@ug.edu.pl](mailto:grzegorz.welizarowicz@ug.edu.pl)

**Jan Wiendl** (1969), doc. PhDr., Ph.D., historyk literatury i edytor. Zajmuje się przede wszystkim problematyką literatury czeskiej pierwszej połowy XX w. w powiązaniach z modernizmem i awangardą. W latach 1988–1993 studiował bohemistykę oraz historię na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze. W latach 1993–1997 był zatrudniony w Instytucie literatury czeskiej Akademii Nauk Republiki Czeskiej, od 1997 roku

pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Karola, od 2008 roku na stanowisku docenta. W latach 1998–2002 był redaktorem czasopisma „Česká literatura”, w 2004 roku wraz z Libuřą Heczkovą i Josefem Vojvodíkem założył czasopismo „Slovo a smysl” publikujące teksty z dziedziny interdyscyplinarnych studiów bohemistycznych. Jego publikacje książkowe to między innymi: monografia *Vizionáři a vyznaváci* (2007, *Wizjonerzy i wyznawcy*) oraz *Hledači krásy a řádu* (2014, *Poszukiwacze piękna i ładu*), jako autor i główny edytor uczestniczył w projekcie *Dějiny nové moderny* (*Historia nowej moderny*). Od 2009 roku jest dyrektorem Instytutu literatury czeskiej i komparatystyki Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze (<http://uclk.ff.cuni.cz/ustav/lide/akademicti-pracovnici/jan-wiendl/>). E-mail: [jan.wiendl@ff.cuni.cz](mailto:jan.wiendl@ff.cuni.cz)

**Agnieszka Więckiewicz**, studentka kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim oraz członkini Collegium Invisibile. Pracę licencjacką poświęciła sytuacji i doświadczeniom mniejszości afromieckiej w latach 1933–1945. Interesuje się historią drugiej wojny światowej ze szczególnym uwzględnieniem studiów nad polską pamięcią o Zagładzie. Publikowała w „Zeszytach Filozoficznych AJD”, „Judaiscie” oraz tomach zbiorowych. E-mail: [agnieszka.wieckiewicz@gmail.com](mailto:agnieszka.wieckiewicz@gmail.com)

**Tomasz Wiśniewski** (1976), doktor nauk humanistycznych. Jest adiunktem w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Jego książka *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta* ukazała się nakładem wydawnictwa Universitas. W 2016 roku wydawnictwo Palgrave Macmillan opublikowało jego drugą monografię *Complicite, Theatre and Aesthetics. From Scraps of Leather*. Redaktor czterech monografii zbiorowych na temat twórczości Becketta oraz współczesnej poezji, a także dwóch tomów anglojęzycznego Almanachu Between. Stale współpracuje z sopockim „Toposem” oraz warszawskimi „Tekstualiami”. Pomysłodawca i organizator Gdańskiego Seminarium Samuela Becketta oraz festiwalu BETWEEN.POMIĘDZY. Mieszka w Sopocie. E-mail: [tomasz.wisniewski@ug.edu.pl](mailto:tomasz.wisniewski@ug.edu.pl)

**Agnieszka Wnuk** (1984), redaktor, literaturoznawca, autorka książki *Polska romantyczna powieść poetycka. Wyznaczniki i konteksty gatunkowe* (2014). Interesuje się historią literatury romantycznej i jej kontekstami, antropologią literacką, genologią i komparatystyką literacką. Publikowała w „Słupskich Pracach Filologicznych”, wrocławskich „Pracach Literackich”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstualiach”, serbskim „Akcie”, bułgarskim „Proglasie”, czeskim „Protimluvie” oraz wielu monografiach naukowych. E-mail: [agnieszka.wnuk@o2.pl](mailto:agnieszka.wnuk@o2.pl)