

SZTUKA – TWÓRCA – DZIEŁO



MONOGRAFIA TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersYTETU Jagiellońskiego

SZTUKA –
TWÓRCA – DZIEŁO

Recenzenci:

*dr Elżbieta Błotnicka-Mazur, prof. dr hab. Tomasz Chachulski, ks. dr Wojciech Kamczyk,
dr Magdalena Krzyżanowska, dr Aleksander Łaniewski, prof. dr hab. Aneta Mazur,
dr hab. Sylwia Panek, prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech, dr hab. Magdalena Sadlik, prof. UP,
dr Łukasz Sasuła, dr Barbara Stelingowska, dr hab. Katarzyna Szewczyk-Haake, prof. UAM,
dr Łukasz Zaremba*

Zespół redakcyjny

Lidia Kamińska – redaktor naczelna

Patrycja Cheba

Dorota Czerkies

Julia Duda

Karolina Kasperska

Aleksandra Kulig

Adriana Mickiewicz

Agnieszka Pałucka

Krystian Piotrowski

Marek Sławiński

Małgorzata Śliz

© Copyright by Authors, 2023

© Copyright by Global Scientific Platform sp. z o.o., 2023

Korekta językowa:

Joanna Kłos

Projekt graficzny:

Weronika Sygowska-Pietrzyk

Projekt okładki:

PanDawer, www.pandawer.pl

Na okładce: *Rzymska wdowa*, Dante Gabriel Rossetti, 1874

Skład i łamanie:

PanDawer, www.pandawer.pl

ISBN 978-83-66546-86-8

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

<https://sublupa.pl>

sublupa@sublupa.pl

SZTUKA – TWÓRCA – DZIEŁO

POD REDAKCJĄ LIDII KAMIŃSKIEJ

MONOGRAFIA TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

KRAKÓW 2023, TOM II

SPIS TREŚCI

<i>Igor Jagłowski</i> , Wybrane aspekty chrześcijańskiej recepcji <i>Eklogi IV</i> Wergiliusza	7
<i>Joanna Gębicz</i> , W poszukiwaniu Eurydyki. <i>Żale Orfeusza nad Eurydyką</i> Franciszka Dionizego Książczaka	27
<i>Jolanta Bujas-Poniatowska</i> , Two Requiems by Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840) and their reception in 19th-century Polish churches	53
<i>Ewelina Sikora</i> , Motywy muzyczne w prozie Elizy Orzeszkowej na przykładzie powieści <i>Marta</i>	97
<i>Klaudia Korczyńska</i> , Analiza wybranych komponentów <i>Sonaty cierpienia</i> Ignacego Dąbrowskiego w perspektywie afektywnej	119
<i>Lidia Kamińska</i> , „Zaklęta w marmur, zmuszona być i trwać”. O motywie kobiety-rzeźby w literaturze Młodej Polski	141
<i>Kamil Kaczmarek</i> , Koncept „pasji myślenia” Karola Irzykowskiego	175
<i>Daniel Natkaniec</i> , Zwrot ku prostocie – <i>Grzeszne gołębie</i> Ludwika Marii Staffa jako manifest antymłodopolski	199
<i>Maciej Wcisło</i> , <i>Ballada anielska</i> – o zapomnianym wierszu Józefa Wittlina ..	223
<i>Dominika Tabis</i> , Historia jednego artykułu... „Jestem anarchistą” Augustyna Wróblewskiego jako pierwszy publiczny manifest poglądów autora ...	265
<i>Aleksandra Prokopek</i> , Między sztuką a grami: o ludyczności literatury i artystyczności szachów	289
<i>Anna Filipowicz</i> , „Malować tak, żeby zabolalo” – „dotkliwa” i „dotykająca” sztuka Aleksandry Waliszewskiej	311
<i>Joanna Lenik</i> , <i>Aleksandra Wańczyk</i> , Przestrzeń muzeum jako obszar działań twórczych – zarys zagadnienia na przykładzie akcji Wystawimy Cię! StArt w Muzeum Ziemi Bieckiej	363

IGOR JAGŁOWSKI

STUDENT II ROKU STUDIÓW II ST. POLONISTYKI-KOMPARATYSTYKI
WYDZIAŁ POLONISTYKI UNIwersYTETU Jagiellońskiego

<https://orcid.org/0000-0001-6554-1973>

**WYBRANE ASPEKTY CHRZEŚCIJAŃSKIEJ RECEPCJI
*EKLOGI IV WERGILIUSZA***

**ON SELECTED ASPECTS OF THE CHRISTIAN RECEPTION
OF VERGIL'S *ECLOGUE IV***

Summary: This paper aims to discuss the positions of Agustin of Hippo and Hieronim of Stridon on the Christian reception of Eclogue IV by Virgil, as well as to present two models of reading that are related to the thought of Augustine of Hippo and Hieronim of Stridon. Based on the position of Hieronim of Stridon, it is possible to determine the characteristics of a model that rejects the usefulness of pagan literature in the context of biblical exegesis. The two models of reading presented in this article are continued by Catholicism and Protestantism. This article is also an example that the Letter to Paulinus by Hieronim of Stridon is an apology for the model of reading opposite to the thought of Agustin of Hippo.

Słowa kluczowe: patrystyka, chrześcijańska recepcja, ekloga, Hieronim ze Strydonu

Keywords: patristics, Christian reception, eclogue, Hieronim of Stridon

WSTĘP

Nie sposób odmówić późnostarożytnemu dziedzictwu Ojców Kościoła prze-
możnego wpływu na wszystkie późniejsze rozstrzygnięcia, które zapadły
w ramach szeroko pojętych dyskursów historycznego chrześcijaństwa. Obok
autorytetu Pisma Świętego nauczanie patrystyczne stanowiło niezwykle istot-
ny punkt odniesienia dla rozlicznych dyskusji i polemik toczących się w ob-
rębie chrystianizmu na przestrzeni wieków. Jak tłumaczy to Jerzy Pańkowski
w odniesieniu do filozoficzno-teologicznej praktyki Kościołów Prawosław-
nych, którą podziela również w znacznej mierze katolicyzm:

Tak naprawdę bez Ojców nie ma nauczania Kościoła. Kościół Prawo-
sławny w głosie patrystycznym Ojców widzi głos Św. Ducha. Nauczanie
Św. Ojców utożsamia się z Tradycją Kościoła, z jego wiarą i myśleniem
(gr. *το πρόνημα*) zawsze w świetle dogmatycznej nieomylności. W kwe-
stii autorytetu Kościoła to ma ogromne znaczenie. Ojcowie są autory-
tetem, który urzeczywistnia się w consensus patrum. Ich nauka wynika
z dwóch źródeł: Pisma i Tradycji¹.

W Kościołach Zachodnich (katolickich i protestanckich) szczególnym au-
torytetem cieszyła się przede wszystkim twórczość Hieronima ze Strydonu
oraz Augustyna z Hippony. Autorytet Ojców Kościoła uchodził za absolutnie
niepodważalny już pod koniec epoki starożytnej. Na przykład w opinii pa-
pieża Leona Wielkiego: „nienaruszalnymi autorytetami były: Pismo Święte,
Ojcowie Kościoła oraz symbol wiary”².

Współczesne badania nad myślą patrystyczną – rozumianą jako szereg
często reprezentatywnych, jak i komplementarnych opinii filozoficzno-teolo-
gicznych, w większym lub mniejszym stopniu kształtujący nauczanie VIII so-
borów powszechnych doby pierwszego tysiąclecia – okazują się niezwykle
przydatne na polu badań literackich, szczególnie w kontekście odkrywania

¹ J. Pańkowski, *Autorytet w Kościele*, „Elpis” 2008, z. 17–18, s. 160.

² J. Nastalek, *Aktualność nauczania Leona Wielkiego o autorytecie doktrynalnym w Koś-
ciele*, rozprawa doktorska, Wrocław 2019, s. 95, <https://www.dbc.wroc.pl/publication/142589> [dostęp: 30.12.2022].

i rekonstruowania strategii lekturowych i modeli interpretacyjnych realizowanych przez konkretnych Ojców Kościoła³.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest hermeneutyczna analiza opinii Augustyna z Hippony i Hieronima ze Strydonu dotyczących możliwości chrześcijańskiej recepcji *Eklogi IV* autorstwa Wergiliusza. Refleksja nad wypowiedzią autora *Wulgaty*, stojącą niejako w opozycji do wypowiedzi autora *Państwa Bożego* o tym utworze literackim, pozwoli przedstawić również dwa modele lektury, które należy rozważyć w kontekście dość trudnego zagadnienia stosunku starożytnego chrześcijaństwa do spuścizny pogańskiej kultury antycznej. Mowa tutaj o *modelu włączającym* (pozytywnie odnoszącym się do antycznej przeszłości i szukającym w niej korzyści dla chrześcijaństwa) oraz poniekąd bliższym myśli Hieronima *modelu odrzucającym* (wykluczającym np. profetyczne racje antycznego pogaństwa).

Na gruncie nauki polskiej szczególne miejsce na płaszczyźnie badań nad chrześcijańską recepcją *Eklogi IV* zajmują prace Augustyna Jankowskiego i Henryka Wójtowicza⁴. Niniejszy artykuł dodaje do ich refleksji propozycję wybranych stanowisk Hieronima ze Strydonu i Augustyna z Hippony przedstawionych za pomocą nowej terminologii, która będzie w stanie przysłużyć się również badaniom związanym z historią idei.

OGRANICZONY STATUS WERGILIUSZA

Chrześcijańska recepcja twórczości Wergiliusza doczekała się wielu naukowych, jak i pozanaukowych opracowań, które badały przede wszystkim dwa wyraźnie pozytywne stanowiska, jakie w swoim czasie zajęli m.in. Augustyn z Hippony, jeden z najbardziej wpływowych myślicieli zachodniego

³ Dostępna mi podstawowa literatura dotycząca myśli patrystycznej, zob. J. Czuj, *Patrologia*, Poznań 1954; M. Fiedrowicz, *Teologia ojców Kościoła. Podstawy wczesnochrześcijańskiej refleksji nad wiarą*, tłum. W. Szymona, Kraków 2009; M. Starowieyski, *Ojcowie Kościoła i starożytne sobory*, Kraków 2019; E. Staniek, *Autorytet Ojców Kościoła. Spotkanie*, Kraków 2020. Por. W. Stawiszyński, *Bibliografia patrystyczna 1901–2016*, Tyniec 2017.

⁴ Zob. A. Jankowski, *W sprawie rzekomego mesjanizmu czwartej eklogi Wergiliusza*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1962, nr 16 (15), s. 362–371; H. Wójtowicz, *Zapowiedź przyjsia Zbawiciela w IV Eklodze Wergiliusza*, „Vox Patrum” 2000, nr 20 (38), s. 11–20.

chrześcijaństwa, oraz Dante Alighieri, czyli najwybitniejszy z poetów chrześcijańskiego świata.

Do XVIII wieku stosunek chrześcijaństwa do pogańskiej literatury pozostawał absolutnie kluczową sprawą dla wielu dziedzin życia religijnego, kulturalnego i społecznego. Należy podkreślić w tym względzie dalekosiężny wpływ rozpoznań poczynionych właśnie przez Biskupa Hippony i Poetę z Florencji⁵. Nie postrzegali oni Wergiliusza w sposób wyłącznie bezkrytyczny: „nam ecce paratior sum oblivisci errores Aeneae atque omnia eius modi, quam scribere et legere”⁶ oraz „vedrai Beatrice, ed ella pienamente ti torrà questa e ciascun’ altra brama”⁷.

Wergiliusz nie był zatem dla Augustyna z Hippony autorem absolutnie autorytatywnym. Hipotetycznie wyobrażał on sobie możliwość rezygnacji z dorobku literackiego tego antycznego pisarza. U Dantego natomiast w jeszcze inny sposób historyczny Wergiliusz został poddany znacznemu umniejszeniu w stosunku do literackiej kreacji Beatrycze. W *Boskiej komedii* Wergiliusz pada ofiarą własnej religijnej i politycznej tożsamości. W perspektywie metafizycznej dzieła Beatrycze wyprzedza go i przewyższa. Średniowieczna

⁵ Wiesław Dawidowski tak pisze o stosunku Augustyna z Hippony do pisarzy klasycznych: „To oni, a przede wszystkim ukochany Wergiliusz, stali się dla św. Augustyna swoistym lustrem na drodze do zrozumienia siebie” – zob. W. Dawidowski, *Spectaculum – Deus ipse est*, „Ethos” 2008, r. 20, nr 1, s. 79. Z kolei dla Dantego autorytet Wergiliusza jako poety i proroka był czymś nader istotnym. Por. M.A. Balducci, *Virgilio, le streghe e la sposa di San Francesco nella Divina Commedia*, „Italica Wratislaviensia” 2021, nr 12 (2), s. 132. O stosunku późnostarżytnego i średniowiecznego chrześcijaństwa do literatury antycznej bogato rozpisuje się Ernst Robert Curtius w swoim opus magnum – zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 2009.

⁶ „Wolałbym dziś wyzbyć się wszelkich wspomnień o wędrownkach Eneasza i innych tego rodzaju baśniach niż umiejętności czytania i pisania” – zob. Augustyn z Hippony, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 1996, s. 36. Por. idem, *Confessiones*, tekst łaciński, <https://faculty.georgetown.edu/jod/latinconf/1.html> [dostęp: 30.12.2022].

⁷ Dante Alighieri, *La divina commedia*, oprac. i kom. G.A. Scartazzini, Milano 1920, s. 460. Najlepszym tłumaczeniem tych strof z *XV Pieśni Czyścica* wydaje się propozycja Juliana Korsaka. „Tam wyżej wkrótce twoja Beatryce / Ukoj żądzę tę, i wszystkie inne” – zob. Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. J. Korsak, Warszawa 1860, s. 392.

religijna ocena Wergiliusza, pełnoprawnie ukonstytuowana w poemacie Dantego obok oceny literackiej, ma najpewniejsze źródło w dyskursie patrystycznym, tak ważnym i cennym dla myślenia chrześcijańskiego średniowiecza. Pomimo bezpośredniego niezwiązania Dantego z chrześcijańską recepcją *Eklogi IV* należy przyznać Poecie z Florencji szczególną rolę w konstruowaniu konkretnego wyobrażenia o samym Wergiliuszu, które ma znaczący udział także we współczesnej kulturze.

Obaj autorzy nie przeceniają zatem autorytetu Wergiliusza. Szczególnie widać to w poezji Dantego, gdzie poganin Wergiliusz ma wyraźnie ograniczony status względem chrześcijanki Beatrycze⁸. Całościowa, pozytywna ocena Wergiliusza dokonana przez obu autorów nie zatracza więc istotnych szczegółów. Niechrześcijańskość Marona oraz kultury, której służył, nie zostaje zapomniana. Niemniej nie pozwala ona przekreślić pozytywności Wergiliusza w kontekście tego, co uznać można w jego twórczości za zgodne z duchem chrześcijańskim.

POGAŃSKA I POLITYCZNA BUKOLIKA

Chrześcijańska recepcja *Eklogi IV* autorstwa Wergiliusza ma długą i bogatą tradycję⁹. Ta interpretacyjna możliwość wzbudzała również żywe

⁸ Zauważa to Maria Maślanka-Soro, komentując pierwszą pieśń *Boskiej komedii*: „Autorytet Wergiliusza ulega jednak pewnemu osłabieniu, jeśli przyjmujemy za Amilcare A. Ianuccim, że *Eneida* konkuruje tu z apokryficzną *Ewangelią Nikodema* z V wieku” – zob. M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków 2015, s. 18.

⁹ W tym miejscu wskazane będzie przywołanie przystępnej definicji *eklogi*. „Rzymscy naśladowcy Teokryta nazywali swoje utwory eklogami (gr. *egklogé* – wybór, utwór wybrany). Najwybitniejszym twórcą eklog był Wergiliusz. Wyłonione w antyku określenia przejęła w formie zlatynizowanej (*ecloga*, *bucolica* od carmen *bucolicon* lub *bucolicum*, *idyllia*) renesansowa teoria gatunku i nowołacińska poezja pastoralna” – zob. A. Raczyńska, *Wspomnienie o zmarłych ukochanych w eklogach „Meliseus” Giovanniego Pontana i „Phyllis” Jacopa Sannazara*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Romanica” 2013, nr 8, s. 69. Elwira Buszewicz, omawiając niejako przedmowę Zimorowica do swoich *Sielanek*, zauważa: „Sielanki Szymonowica także miały swój utwór ramowy – dedykację Mikołajowi Wolskiemu [...]. Rozwazał w niej Simonides kilka kwestii – po pierwsze, pytanie o stosowność ofiarowania wysokiemu dostojnikowi «cienkiej pracy» (aluzja do właściwego gatunkowi *stylus tenuis*), po drugie, uwagi o wyższości bukolik Teokryta nad

zainteresowanie XX-wiecznych uczonych¹⁰. *Ekloga IV*, chętnie czytana i komentowana w ciągu wieków, stała się symbolem współpracującego z chrześcijańskim objawieniem pogańskiego profetyzmu.

Profetyzm ten miał zapowiadać także wśród pogan nadejście uniwersalnego mesjasza. Nic w tym dziwnego, skoro utwór Wergiliusza posługiwał się obrazami, które nie mogły później nie budzić określonych chrześcijańskich konotacji.

[...] Ultima Cumaevi venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo demittitur alto¹¹.

[(...) Oto nastąpiła ostatnia pora wieszczby kumejskiej:
Wielki szereg stuleci rodzi się teraz od nowa.
Już powraca Dziewica, wraca królestwo Saturna
I z wysokiego nieba nowy zstępuje potomek¹².]

eklogami Wergiliusza [...]” – zob. E. Buszewicz, *Wzloty, odchylenia i lamenty, czyli imitatorzy wobec potrzeby nowości*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2019, nr 2 (14), s. 46. Ekloga byłaby więc rzymskim naśladowaniem greckich form poezji, których najważniejszym zadaniem było oddanie pasterskiej, ludycznej i frywolnej atmosfery. Pomimo tego, że wielu wybitnych autorów w ciągu wieków pisało bukoliki, powszechnie przyjęło się uważać ten gatunek za gorszy od innych.

¹⁰ Zob. E. Bourne, *The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth Eclogue*, „The Classical Journal” 1916, nr 7 (11), s. 390–400, <https://www.jstor.org/stable/3287925> [dostęp: 30.12.2022]; D.R. Stuart, *On Vergil Eclogue IV. 60–63*, „Classical Philology” 1921, nr 3 (16), s. 209–230, <https://www.jstor.org/stable/263133> [dostęp: 30.12.2022]. Niezaprzeczalnym uznaniem cieszą się w tej materii badania Robina Nisbeta. Por. R. Nisbet, *Papers on Latin Literature*, Oxford 1995.

¹¹ Zob. Wergiliusz, *Ekloga IV*, <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/ec4.shtml> [dostęp: 30.12.2022].

¹² Wszystkie omawiane poniżej fragmenty *Eklogi IV* zamieszczam w tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka. Zob. Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Kraków 2013, s. 442–444.

Dziewica (*Virgo*), nadchodzące królestwo (*redeunt regna*), nowe potomstwo (*nova progenies*) i zstępowanie z nieba (*caelo demittitur alto*) to przecież motywy i toposy jakby wyjęte wprost z którejs z chrześcijańskich Ewangelii oraz nieustalonego jeszcze w tamtym czasie zbioru żydowskich proctw mesjanistycznych¹³. Sama zaś *Ekloga IV* z historycznymi Ewangeliąmi nie może mieć niczego wspólnego, ponieważ powstała na wiele lat przed tym, gdy je ostatecznie spisano. Jej istotna treść stała się zatem jedynie ofiarą chrześcijańskiego przeorientowania¹⁴. Robin Nisbet dowodził, że Wergiliusz jako amator różnego rodzaju profetyzmów mógł czytać teksty proroka Izajasza¹⁵ dzięki krążącym w obiegu rzymskich Żydów zwojów Septuaginty.

Chrześcijańskie odczytanie *Eklogi IV* nie było zatem zbieżne z zamysłem Wergiliusza. Jego politycznie zaangażowany utwór odnosił się do współczesnych mu wydarzeń. Zwiastował nową epokę polityczną w Rzymie, której symbolem miało być nowo narodzone dziecko w jednej z bogatych rzymskich rodzin.

[...] te duce, si qua manent sceleris vestigia nostri,
inrita perpetua solvent formidine terras.

[...] Za twoich rządów, cokolwiek zostało z naszej zbrodni,
Będzie zmazane, krainy wyzwolą się z trwogi odwiecznej¹⁶.]

¹³ Wszystkie przytaczane w niniejszym artykule cytaty biblijne pochodzą z tłumaczenia Remigiusza Popowskiego. Zob. *Biblia Pierwszego Kościoła*, tłum i oprac. R. Popowski, Warszawa 2016. „Dlatego sam Pan da wam znak: oto Panna pocznie w swym łonie i urodzi syna, a ty masz go nazwać imieniem Emmanuel” (Iz. 7, 14); „Dziecię nam się urodziło, syn i zostało nam dane. Na jego barkach spoczęła władza. Otrzyma ono imię Wysłannik Wielkiego Planu” (Iz. 9, 5); „Ty, Betlejem, domu Efrata, jesteś zbyt małe, aby się liczyć wśród tysięcy Judy. Z ciebie jednak wyjdzie mi ten, który będzie władcą w Izraelu; jego narodzenie od początku, od dni wieczności. Dlatego wyznaczmy im czas, aż przyjdzie pora porodu tej, która ma urodzić” (Mi. 5, 1).

¹⁴ A. Jankowski, op. cit., s. 364–365.

¹⁵ Zob. Robin George Murdoch Nisbet (1925–2013), oprac. S.J. Harrison, [w:] *Biographical Memoirs of Fellows of the British Academy* 2014, t. XIII, s. 378, <https://www.thebritishacademy.ac.uk/publishing/memoirs/13/nisbet-robin-george-murdoch-1925-2013/> [dostęp: 30.12.2022]. Por. A. Jankowski, op. cit., s. 370.

¹⁶ Z. Kubiak, op. cit., s. 442.

Ta polityczna bukolika¹⁷, wystawiająca imię konsula Polliona, opiera się na grze pogańskimi wyobrażeniami. Wergiliusz poprzez wieloznaczne symbole wypowiada się tutaj na tematy polityczne. Możliwe, że konwencja sielanki towarzyszy tu tylko otwartej manifestacji politycznej. Nieobecność pasterzy przyczynia się do namnożenia wątpliwości związanych z bukolicznym charakterem samego tekstu. *Eklogę IV* bardzo trudno określić mianem zwyczajnej bukoliki. Niemniej brak pasterzy nie musi oznaczać zupełnego zerwania z konwencją bukoliczną, która może funkcjonować również w ramach tekstu niekoniecznie odwołującego się bezpośrednio do elementów pasterskiego rzemiosła.

Wymowne toposy Arkadii i złotego wieku mają za zadanie podkreślić rolę i moc zwiastowanego Chłopca (*puer*) w nowej politycznej rzeczywistości, której poetyckim obrońcą pragnie zostać Wergiliusz¹⁸.

[...] incultisque rubens pendebit sentibus uva
et durae quercus sudabunt roscida mella

[(...) Na dzikich cierniach będą purpurowiały grona
I zapotnieją twarde dęby miodową rosą¹⁹.]

[...] cedet et ipse mari vector nec nautica pinus
mutabit merces; omnis feret omnia tellus.
non rastos patietur humus, non vinea falcem

[(...) Opuści i kupiec morze, statki sosnowe nie będą
Zamieniać towarów, kraj każdy obrodzi wszelkimi plonami.
Ziemia nie poczuje motyki, winnica noża²⁰.]

¹⁷ Henryk Wójtowicz zauważa, że: „Nie występują tu żadni pasterze. Poeta przemawia przez cały czas sam. Kieruje apostrofy do Lucyny, boskiej opiekunki porodu, do Polliona i jakiegoś boskiego dziecięcia” – zob. H. Wójtowicz, op. cit., s. 13.

¹⁸ Augustyn Jankowski jednoznacznie stwierdza, że: „oczekiwania złotego wieku wyrażone przez rzymskiego poetę nie mogą być stawiane na jednej płaszczyźnie z prorocztwami mesjańskimi Starego Testamentu” – zob. A. Jankowski, op. cit., s. 371.

¹⁹ Z. Kubiak, op. cit., s. 443.

²⁰ Ibidem.

Na pierwszy rzut oka profetyzmowi *Eklogi IV* bardzo blisko jest do tego reprezentowanego przez autorów tekstu biblijnego. Uniwersalny pokój, którego udziałem staje się cała natura, pozostaje w tym przypadku znamionym, ale i poważnie myślącym punktem odniesienia. Bo czy poganin Wergiliusz chciałby mieć tak naprawdę coś wspólnego z pokojem Chrystusa (*pax Christi*), skoro ze wszystkich sił poświęcił się opiewaniu momentu dziejowego cesarza Augusta (*pax Augusta*)?²¹ Współcześnie tylko bardzo nieroztropna lektura mogłaby udzielić pozytywnej odpowiedzi na to pytanie. Nie można zgodzić się z twierdzeniem, że alegoryczna przyjaźń pomiędzy biblijną panterą i koźlęciem pozostaje tożsama ze szczytowymi osiągnięciami bukolicznej estetyki²².

STANOWISKO AUGUSTYNA Z HIPPONY

Chrześcijańska interpretacja *Eklogi IV* zawdzięcza swój sukces wszechobecnym i niezwykle silnym wpływom myśli augustyniańskiej²³, szczególnie dobrze rozwiniętej w świecie zachodniego chrześcijaństwa. Umocnione przez Dantego w *Boskiej komedii* wyobrażenie Wergiliusza jako pogańskiego proroka chrześcijańskiego porządku wywodzi się z pism Augustyna z Hippony i dlatego też rezonowało tak pozytywnie w świadomości wielu pokoleń łacińskich chrześcijan.

W swojej pracy Henryk Wójtowicz przytacza fragment z *Komentarza do Listu św. Pawła do Rzymian* autorstwa biskupa Hippony²⁴. Wergiliusz

²¹ A. Jankowski, op. cit., s. 369.

²² W dalszych partiach bukolicznej wizji Wergiliusza bardzo łatwo dostrzec zabiegi, których celem jest ukazanie pojednania pomiędzy różnego rodzaju przeciwieństwami występującymi np. w świecie natury. Przyjmując za zasadne rozpoznania poczynione przez Augustyna Jankowskiego co do braku jednoznacznego związku pomiędzy Chrystusem a opiewanym przez Wergiliusza *Dziecięciem* należy podkreślić różnice pomiędzy biblijnymi alegoriami a dość profetyczną, ale zarazem niekoniecznie alegoryczną poetyką Wergiliusza. Wergiliusz jako poganin i człowiek oddany idei Rzymu z pewnością nie zapowiada w *Eklogie IV* antyrzymskiego mesjasza. Por. A. Jankowski, op. cit., s. 371.

²³ H. Wójtowicz, op. cit., s. 15.

²⁴ Tłumaczenie fragmentu związanego z osobą Wergiliusza i jego *Eklogą* można znaleźć w pracy Wójtowicza. Zob. ibidem, s. 16.

został w nim przyrównany do proroków żydowskich, z tą jednak różnicą, że jego profetyzm miał zupełnie inne (pozabiblijne) uwarunkowanie. Augustyn z Hippony powołuje się tym tekście bezpośrednio na fragment z *Eklogi IV*.

Niemniej *Doctor gratiae* przedstawił swoistą filozofię chrystianizowania pogańskiej literatury dopiero w *Liście do Woluzjana*²⁵:

Magisterium quidem ut ea quae hic ante dicta sunt utiliter vera, non solum a Prophetis sanctis, qui omnia vera dixerunt, verum etiam a philosophis atque ipsis poetis, et cuiuscemodi auctoribus litterarum (quos multa vera falsis miscuisse quis ambigat?), illius etiam in carne praesentata confirmaret auctoritas, propter eos qui illa non possent in ipsa intima veritate cernere atque discernere: quae Veritas et antequam hominem assumeret, ipse aderat omnibus, qui eius participes esse potuerunt²⁶.

[Naukę tę, że to, co tu [na ziemi] wcześniej z pożytkiem zostało prawdziwego powiedziane, nie tylko przez świętych proroków, którzy głosili tylko prawdę, ale również przez filozofów i samych poetów oraz innych autorów jakiegokolwiek literatury – któż mógłby wątpić, ileż oni namieszali rzeczy prawdziwych z fałszywymi – miał potwierdzić Jego autorytet, ukazany w ciele ze względu na tych, którzy nie mogli owych spraw w najgłębszej prawdzie dostrzec i zrozumieć. Tą prawdą, zanim jeszcze przyjął człowieczeństwo, był On sam dla wszystkich, którzy mogli w niej uczestniczyć²⁷.]

Święty Augustyn z Hippony rozszerza w tym miejscu niejako listę judeochrześcijańskich proroków. Do koncepcji mesjanistycznego profetyzmu pozwala sobie włączyć przedstawicieli kultur, które nie posługiwały się hebrajskimi kategoriami profetycznymi. Gorąco wierzy, że mesjańska tajemnica

²⁵ Henryk Wojtowicz także odnosi się do tego tekstu. Por. ibidem, s. 17.

²⁶ Augustyn z Hippony, *List do Woluzjana* (137), tekst łaciński, https://www.augustinus.it/latino/lettere/lettera_138_testo.htm [dostęp: 30.12.2022].

²⁷ Augustyn z Hippony, *List do Woluzjana* (137), tłum. A.P. Stefańczyk, „Vox Patrum” 2010, nr 30 (55), s. 895–896.

jest wydarzeniem uniwersalnym, dlatego też wszystkie kultury mogą mieć w niej prorocki udział. Przeczuwanie, odkrywanie i rozpoznawanie jej nie było zatem wyłącznie ekskluzywnym przywilejem potomków Abrahama. Z tego myślenia wynika również przeświadczenie, że Chrystusa można odnaleźć w każdej, nawet pogańskiej przepowiedni.

STANOWISKO HIERONIMA ZE STRYDONU

Zupełnie odmienne stanowisko stało się zaś udziałem Hieronim ze Strydonu. Nie uważał on, aby posiłkowanie się autorytetem pogan w kontekście tajemnicy Wcielenia było czymś pomocnym dla sprawy chrześcijańskiej²⁸. W *Listie do Paulina* stwierdza bardzo jasno, że nie powinno wiązać się słów Pisma Świętego z jakiegokolwiek rodzaju pogańskim profetyzmem.

Taceo de mei similibus, qui si forte ad Scripturas sanctas, post saeculares litteras venerint; et sermone composito aurem populi mulserint, quidquid dixerint, hoc legem Dei putant: nec scire dignantur, quid Prophetas, quid Apostoli senserint; sed ad sensum suum incongrua aptant testimonia; quasi grande sit, et non vitiosissimum docendi genus, depravare sententias, et ad voluntatem suam Scripturam trahere repugnantem. Quasi non legerimus, Homerocentonas, et Virgiliocentonas: ac non sic etiam Maronem sine Christo possimus dicere Christianum, qui scripserit: *Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, Iam nova progenies caelo demittitur alto*²⁹.

[Nie mówię już o podobnych do mnie, którzy przeszli przypadkiem do Pisma Świętego od literatury świeckiej i wyszukaną mową głaskali uszy ludu, a jeśli cokolwiek powiedzieli, to uważali za prawo Boże; ci nie raczą wiedzieć, co myśleli Prorocy, czy Apostołowie, dobierają natomiast do swych własnych myśli niezgodne z Pismem świadectwa, jak

²⁸ Nie można nie wspomnieć, że poglądy Hieronima ze Strydonu w kontekście literatury pogańskiej ciągle ewoluowały.

²⁹ Hieronim ze Strydonu, *List LIII*, [w:] idem, *Listy II*, wstęp i oprac. M. Ożóg na podstawie tłumaczenia J. Czujka, przygotowanie tekstu łacińskiego H. Pietras, Kraków 2010, s. 30.

gdyby podnosiło, nie zaś paczyło mowę przekręcanie zdań i naciąganie do swojej woli stawiającego opór Pisma Świętego jak gdybyśmy nie czytali centonów Homera czy Wergiliusza i jakbyśmy mogli nazwać Marona chrześcijaninem bez Chrystusa, ponieważ napisał: *Wraca Panna – nadeszły Saturnowe lata, Nowe z niebios wysokich nam zesłano plemię*³⁰.]

List do Paulina opiewa samowystarczalność Pisma Świętego, jak i doskonałość biblijnego profetyzmu, któremu powierzona zostaje wyłączna misja przepowiedzenia tajemnicy Wcielenia. Hieronim ze Strydonu prezentuje w tym liście wykładnię lektury odpowiednią dla chrześcijan. Jego zdaniem obietnice dane przez Boga nie współpracują z tekstami literatury pogańskiej. Nie ma zatem istotnych powodów, aby podierać się autorytetem Wergiliusza i stawiać go na równi z biblijnym profetyzmem, który wiara Kościoła od zawsze uważała za dzieło samego Boga³¹. Hieronim nieufnie odnosi się do filologicznych nowinek, a także do syntez ignorujących różnice religijne, które pojawiły się w jego czasach.

W przekonaniu autora Wulgaty zdrowa i rozumna lektura Pisma nie potrzebuje odnosić korzyści z kosmopolitycznej komparatystyki literackiej. Uważał bowiem, że Bóg nie przemawiał nigdy do chrześcijan językiem literatury pogan, a kto tak twierdził, nauczał według niego błędu, a nie chrześcijańskiej prawdy. Należy zauważyć, że Hieronim ze Strydonu starał się za wszelką cenę podkreślić wyjątkowość i komplementarność biblijnego Objawienia. Między prorokami Boga a Wergiliuszem istnieje zatem przepaść nie do pokonania. W uznaniu autora Wulgaty pogański profetyzm nie mógł mieć żadnego udziału w zwiastowaniu tajemnicy Wcielenia. Dzieciątko z *Eklogi IV* jest zupełnie odmienne od Dzieciątka z Betlejem. „Przechodzenie od Pisma do literatury świeckiej” Hieronim ze Strydonu uważa za poważne nieporozumienie i zwodzicielstwo, w ostateczności za pewnego rodzaju herezję.

³⁰ Ibidem.

³¹ Por. „Choć już od dawna, wielokrotnie i narożne sposoby mówił Bóg do ojców przez proroków, to na końcu tych dni przemówił do nas przez Syna” (Hbr. 1,1). Dla kultury judeochrześcijańskiej dość oczywiste było przekonanie o tym, że nie może być prorokiem ten, kto nie zna prawdziwego Boga.

Tolerancja dla pogańskiego profetyzmu jako czynnika współpracującego z profetyzmem biblijnym rodzi niebezpieczeństwo zrównania tych dwóch rzeczywistości, które w rozumieniu Hieronima pozostają wrogie i obce wobec siebie. Oczywiście, że Wergiliusz nie jest w tym przypadku Izajaszem, ale zawsze istnieje ryzyko, że ostatecznie może okazać się zagrożeniem dla tego wszystkiego, co zbudowano na Izajaszowym profetyzmie. Hieronim ze Strydonu twierdzi, że egzegeza powinna być dziełem chrześcijańskich myślicieli, a nie dziedziną rozważań świeckich filologów. Profetyczne intuicje Wergiliusza uznaje zatem za kontrfaktyczne.

Stanowisko autora *Wulgaty* wyklucza możliwość chrześcijańskiej egzegezy kierującej się przywiązaniem do pogańskiej literatury. W takim ujęciu powinna ona wystrzegać się i bronić przed pułapkami świeckich, pogańskich filologów, którzy relatywizują natchnioną pozycję Pisma Świętego względem innych tekstów. Negowanie pogańskich intuicji Wergiliusza przez Hieronima ze Strydonu można rzecz jasna potraktować znacznie szerzej. Negatywny stosunek do chrześcijańskiej recepcji *Eklogi IV* nie jest jednak reprezentatywny dla myślenia Hieronima ze Strydonu o klasycznej literaturze w ogólności. Autor *Wulgaty* nauczał, że pogańska literatura może okazać się przydatna dla chrześcijan w momencie, kiedy zostanie oczyszczona z wyraźnie przeciwnych chrześcijaństwu naleciałości³².

DWA MODELE LEKTURY

Stanowiska Augustyna z Hippony i Hieronima ze Strydonu w kontekście chrześcijańskiej recepcji *Eklogi IV* autorstwa Wergiliusza poważnie różnią się od siebie. Ich opozycyjność wpisuje się w rozległe zagadnienie stosunku Ojców Kościoła do spuścizny spoganizowanej kultury antycznej. Dyskurs ten można poprawnie określić za pomocą słów Michała Gołębiowskiego jako lokujący się „Pomiędzy Logosem z nieba a *logosem* kultury”³³. Jerzy Szymik tak opisuje dwojakie podejście Ojców Kościoła do literatury pogańskiej:

³² A. Młotek, „Przejąć i obrócić na nasz pożytek”: ojcowie Kościoła IV wieku wobec kultury antycznej, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 1991, nr 29/2, s. 160.

³³ M. Gołębiowski, *Myśleć jak Chrystus. Wybranych Ojców Kościoła rozumienie teologii*, „*Studia Paradyskie*” 2017, t. 27, s. 27.

Z jednej strony byli oni teologami, których wiara i myślenie zostały ukształtowane na literackich strukturach „literatury przepięknej” Pisma św. Z drugiej jednak strony ówczesna pogańska literatura piękna (choć to pojęcie, oczywiście, jeszcze nie funkcjonowało ani werbalnie, ani treściowo) była często nośnikiem treści sprzecznych z młodym chrześcijaństwem, a także wrogich i groźnych dla niego (politeizm, zmysłowość). Dlatego większość tekstów patrystycznych zajmuje raczej apologetyczne stanowisko wobec literatury świeckiej³⁴.

Znamienne różnice w opiniach obydwóch Doktorów Kościoła świadczą więc o niejednoznacznym stosunku różnych szkół chrześcijaństwa do kultury antycznej³⁵. Wyłaniającą się z *Listu do Woluzjana* (oraz *Komentarza do Listu św. Pawła do Rzymian*) strategią lekturową autorstwa Augustyna z Hippony można określić mianem *modelu włączającego*. Ta chrześcijańska lektura *Eklogi IV* szuka potwierdzenia dla tajemnicy Wcielenia także poza kulturą i literaturą judeochrześcijańską. W rzymskiej, pogańskiej bukolice odnajduje Augustyn z Hippony sprzymierzeńca, jeśli idzie o profetyczne zapowiedzi narodzenia Mesjasza. Bóg chrześcijan posługuje się tutaj pogańskimi symbolami, motywami i toposami. Nieświadomi biblijnej prawdy poganie, tacy jak np. Wergiliusz, przeczuwają niemniej jej załączki. Jego twórczość powinna zostać zatem odczytywana w świetle w chrześcijańskiego Objawienia. Możliwe, że model podobnej aprobaty dla pogańskiej kultury antycznej reprezentowałyby na pełną skalę katolicyzm (np. scholastyka, renesansowe papieństwo).

Myśli Hieronima ze Strydonu jest na pewno bliżej do miana *modelu odrzucającego*. W kontekście chrześcijańskiej recepcji *Eklogi IV* stanowisko Autora Wulgaty odznacza się krytycyzmem i nieufnością. Uważa on, że chrześcijańska lektura nie potrzebuje pogańskich współautorytetów. W tej opytcie Wergiliusz jako poganin nie ma niczego wspólnego z prawdziwym profetyzmem. *Model odrzucający* to model bardzo radykalny, niemniej oparty

³⁴ J. Szymik, *Relacja „teologia-literatura piękna” w ujęciu historycznym*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 1990/1991, t. 23/24, s. 64–65.

³⁵ A. Młotek, op. cit., s. 153.

o autorytet Pawła Apostoła³⁶ oraz niezwykle bliski myśli wczesnego Kościoła, co do zasady prześladowanego przez rzymskich pogan. Za odrzuceniem profetyzmu *Eklogi IV* następuje więc i negacja jakiegokolwiek religijnej wartości pogańskiej literatury, która nie znała Chrystusa. Takie rozumienie wyklucza pracę pogańskiej literatury w służbie chrześcijańskiego Objawienia, a także przekreśla zasadność istnienia heterodoksyjnych form egzegezy. Za *modelem odrzucającym* opowiedziałoby się w znacznej mierze dziedzictwo reformacji (Luter, Kalwin i inni reformatorzy), uznające, że Pismo Święte należy tłumaczyć wyłącznie Pismem Świętym. Dyskusja o możliwości chrześcijańskiej recepcji *Eklogi IV* skupia w sobie jak w soczewce podziały związane ze stosunkiem chrześcijaństwa do pogańskiej kultury antycznej.

ZAKOŃCZENIE

Podsumowując, stosunek myśli patrystycznej do literatury pogańskiej na przykładzie chrześcijańskiej recepcji *Eklogi IV* autorstwa Wergiliusza wyraża się poprzez dwa główne nurty, które na użytek tej pracy zostały określone mianem *modelu włączającego* i *modelu odrzucającego*.

Stanowisko Augustyna z Hippony, mające rozległe wpływy np. w kulturze średniowiecza, należy przypisać do *modelu włączającego*. Natomiast stanowisko Hieronima ze Strydonu wspiera kategorie *modelu odrzucającego*. Dyskusję nad możliwością chrześcijańskiej recepcji *Eklogi IV* można odnieść do zagadnienia kulturowych stosunków pomiędzy chrześcijaństwem a pogańską kulturą antyczną. Różnorodny stosunek wybranych autorów do *Eklogi IV* dowodzi pewnego rozdźwięku pomiędzy opiniami Ojców Kościoła, a także wskazuje na potencjalną konkurencję pomiędzy nimi.

Wiele wskazuje zatem na to, że pozytywna ocena Wergiliusza – wywodząca się z nauczania Augustyna z Hippony, na dodatek utrwalona przez literacką wyobraźnię Dantego – wygrała z kulturowo antypogańskim nastawieniem

³⁶ Dobrze będzie przytoczyć w tym kontekście takie oto zdanie Pawła Apostoła: „Nie możecie pić z kielicha Pana i z kielicha demonów; nie możecie mieć udziału w stole Pana i w stole demonów” (1 Kor. 10, 21). Pomimo że zdanie to dotyczy Wieczerzy Pańskiej, można odnieść je także do szerszego implementowania pogańskiej wrażliwości do religii chrześcijańskiej.

Hieronima ze Strydonu, które historycznie okazało się nie aż tak wpływowe. Niemniej sama pogańskość Wergiliusza trwale ograniczała jego autorytet dla starożytnych, jak i średniowiecznych pokoleń chrześcijan.

Odrzucenie Wergiliusza na gruncie literacko-religijnym uprzedza odrzucenie Arystotelesa na gruncie filozoficzno-teologicznym, co czyni główne tendencje protestantyzmu niejako duchowym dziedzictwem *Listu do Paulina*. Stanowisk Augustyna z Hippony i Hieronima ze Strydonu w kontekście *Eklogi IV* nie da się pogodzić. Profetyzm *Eklogi IV* można interpretować na dwa sposoby: prochrześcijański lub antychrześcijański. W dyskusji starożytnych Ojców Kościoła na ten temat dają o sobie znać różne racje i podejścia, dlatego *Eklogę IV* należy uznać za tekst otwarty na przeciwstawne interpretacje, jak też dobrze funkcjonujący do dziś dzięki wielu istotnym mankamentom jego chrześcijańskiej recepcji.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Augustyn z Hippony, *Confessiones*, tekst łaciński, <https://faculty.georgetown.edu/jod/latinconf/1.html> [dostęp: 30.12.2022].
- Augustyn z Hippony, *List do Woluzjana* (137), tekst łaciński, https://www.augustinus.it/latino/lettere/lettera_138_testo.htm [dostęp: 30.12.2022].
- Augustyn z Hippony, *List do Woluzjana* (137), tłum. A.P. Stefańczyk, „Vox Patrum” 2010, nr 30 (55), s. 886–902.
- Augustyn z Hippony, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 1996.
- Hieronim ze Strydonu, *List LIII*, [w:] idem, *Listy II*, wstęp i oprac. M. Ożóg na podstawie tłumaczenia J. Czują, przygotowanie tekstu łacińskiego H. Pietras, Kraków 2010, s. 25–36.
- Wergiliusz, *Ekloga IV*, tekst łaciński, <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/ec4.shtml> [dostęp: 30.12.2022].
- Wergiliusz, *Ekloga IV*, tłum. Z. Kubiak, [w:] idem, *Literatura Greków i Rzymian*, Kraków 2013, s. 442–444.

Literatura przedmiotu

- Balducci M.A., *Virgilio, le streghe e la sposa di San Francesco nella Divina Commedia*, „Italica Wratislaviensia” 2021, nr 12 (2), s. 131–147.
- Biblia Pierwszego Kościoła*, tłum i oprac. R. Popowski, Warszawa 2016.
- Bourne E., *The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth Eclogue*, „The Classical Journal” 1916, nr 7 (11), s. 390–400, <https://www.jstor.org/stable/3287925> [dostęp: 30.12.2022].
- Buszewicz E., *Wzloty, odchylenia i lamenty, czyli imitatorzy wobec potrzeby nowości*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2019, nr 2 (14), s. 45–66.
- Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 2009.
- Czuj J., *Patrologia*, Poznań 1954.
- Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. J. Korsak, Warszawa 1860.
- Dante Alighieri, *La divina commedia*, oprac. i kom. G.A. Scartazzini, Milano 1920.
- Dawidowski W., *Spectaculum – Deus ipse est*, „Ethos” 2008, r. 20, nr 1, s. 77–88.
- Fiedrowicz M., *Teologia ojców Kościoła. Podstawy wczesnochrześcijańskiej refleksji nad wiarą*, tłum. W. Szymona OP, Kraków 2009.

- Gołębiowski M., *Myśleć jak Chrystus. Wybranych Ojców Kościoła rozumienie teologii*, „Studia Paradyskie” 2017, t. 27, s. 23–37.
- Jankowski A., *W sprawie rzekomego mesjanizmu czwartej eklogi Wergiliusza*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1962, nr 16 (15), s. 362–371.
- Maślanka-Soro M., *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków 2015.
- Młotek A., „Przejąć i obrócić na nasz pożytek”: ojcowie Kościoła IV wieku wobec kultury antycznej, „Studia Theologica Varsaviensia” 1991, nr 29/2, s. 153–163.
- Nastalek J., *Aktualność nauczania Leona Wielkiego o autorytecie doktrynalnym w Kościele*, rozprawa doktorska, Wrocław 2019, <https://www.dbc.wroc.pl/publication/142589> [dostęp: 30.12.2022].
- Nisbet R., *Papers on Latin Literature*, Oxford 1995.
- Pańkowski J., *Autorytet w Kościele*, „Elpis” 2008, z. 17–18, s. 153–162.
- Raczyńska A., *Wspomnienie o zmarłych ukochanych w eklogach „Meliseus” Giovanniego Pontana i „Phyllis” Jacopa Sannazara*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica” 2013, nr 8, s. 69–77.
- Robin George Murdoch Nisbet (1925–2013)*, oprac. S.J. Harrison, „Biographical Memoirs of Fellows of the British Academy” 2014, t. XIII, s. 378, <https://www.thebritishacademy.ac.uk/publishing/memoirs/13/nisbet-robin-george-murdoch-1925-2013/> [dostęp: 30.12.2022].
- Staniek E., *Autorytet Ojców Kościoła. Spotkanie*, Kraków 2020.
- Starowieyski M., *Ojcowie Kościoła i starożytne sobory*, Kraków 2019.
- Stawiszyński W., *Bibliografia patrystyczna 1901–2016*, Tyniec 2017.
- Stuart D.R., *On Vergil Eclogue IV. 60–63*, „Classical Philology” 1921, nr 3 (16), s. 209–230, <https://www.jstor.org/stable/263133> [dostęp: 30.12.2022].
- Szymik J., *Relacja „teologia-literatura piękna” w ujęciu historycznym*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 1990/1991, t. 23/24, s. 63–75.
- Wójtowicz H., *Zapowiedź przyścia Zbawiciela w IV Eklodze Wergiliusza*, „Vox Patrum” 2000, nr 20 (38), s. 11–20.

NOTA O AUTORZE

Igor Jagłowski – student II roku studiów II stopnia polonistyki-komparatystyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek Koła Naukowego Literatury Dawnej UJ.

Kontakt: igor.jaglowski@student.uj.edu.pl

JOANNA GĘBICZ

SZKOŁA DOKTORSKA NAUK HUMANISTYCZNYCH UJ

ORCID 0000-0001-6201-8909

**W POSZUKIWANIU EURYDYKI.
ŻALE ORFEUSZA NAD EURYDYKĄ
FRANCISZKA DIONIZEGO KNIAŻNINA**

**IN SEARCH OF EURYDICE. FRANCISZEK DIONIZY
KNIAŻNIN'S ŻALE ORFEUSZA NAD EURYDYKĄ**

Summary: This article is an attempt to interpret the poetic cycle by Franciszek Dionizy Książnin's *Żale Orfeusza nad Eurydyką*. The interpretation focuses on the figure of Eurydice. Orpheus's wife is a mask of Katarzyna Zabłocka, the wife of Franciszek Zabłocki, the poet's friend. Książnin commemorates Katarzyna's death in the cycle. The last part of the text is an interpretation of the poem *O Chloi*.

Słowa kluczowe: Franciszek Dionizy Książnin, Eurydyka, XVIII wiek, Orfeusz

Keywords: Franciszek Dionizy Książnin, Eurydice, XVIII century, Orpheus

Jaki obraz Eurydyki wyłania się z naszej świadomości? Spójrzmy na definicję słownikową:

Eurydyka – postać z mitu greckiego i licznych dzieł literackich. Driada leśna, ukochana i żona Orfeusza, z którym zamieszkała w dzikiej Tracji. Jej związek z Orfeuszem był niezwykle szczęśliwy aż do momentu, kiedy został przerwany przez śmierć Eurydyki. Okoliczności tej śmierci były szczególne: podczas samotnej przechadzki po pustynnej głuszy, żona Orfeusza została napadnięta przez niejakiego Aristajosa, który usiłował ją zgwałcić. W ucieczce na oślepa Eurydyka nastąpiła na jadowitego węża i zmarła od jego ukąszenia. Znalazła się, więc w krainie zmarłych, Tartarze, ale mało brakowałoby udało jej się powrócić do świata żywych. Jej zrozpaczony małżonek, Orfeusz, zaryzykował, bowiem wyprawę do państwa Hadesu i udało mu się tak wzruszyć władcę krainy, że ten zgodził się uwolnić Eurydykę. Uwolnienie to było jednak obwarowane zakazem obejrzenia się za żoną przez idącego przodem Orfeusza. Znalazłszy się już poza obrębem Tartaru, Orfeusz obejrzał się zbyt wcześnie: Eurydyka znajdowała się jeszcze na terenie krainy zmarłych. Naruszenie umowy spowodowało, że żona Orfeusza pozostała na zawsze w Tartarze. Postać Eurydyki pojawia się w literaturze z reguły przy boku małżonka w licznych dziełach poświęconych Orfeuszowi¹.

Nie przywołałam tej definicji w celu streszczenia jednego z najbardziej popularnych mitów. Moją uwagę przykuł sposób, w jaki opisuje się Eurydykę, a właściwie należałoby powiedzieć: żonę Orfeusza, ponieważ w powyższym opisie zupełnie zatracą ona własne ja. Eurydyka jest bohaterką widzianą poprzez pryzmat męża i prymarnie z nim związaną. Czytając mit, koncentrujemy się zazwyczaj na Orfeuszu artyście, kochającym małżonku, a później zrozpaczonym wdowcu, który wykazał się odwagą równą Heraklesowi i udał się do Hadesu w celu odzyskania żony. Współczujemy mu w stracie, nie poświęcając zmarłej kobiecie zbyt dużej uwagi. Kim jest Eurydyka? Etymologicznie – to

¹ A.Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich. Literatura powszechna*, Warszawa 2004.

po prostu księżniczka². Wedle przekazów mitologicznych była ona driadą leśną lub hamadriadą³. Jak podaje Zygmunt Kubiak:

[Driady] są to żeńskie bóstwa przyrody, wyrażające boską moc, jaka przenika góry, wody, lasy, drzewa, a także różne miejsca, regiony, miasta. Ich miano, *nymphē*, może być też słowem pospolitym, oznaczającym „dziewczynę”. Łatwo się więc domyślić, że wszystkie nimfy są młode i ładne. Wszystkie też przepadają za muzyką i tańcem. W przeciwieństwie do bogów są śmiertelne, aczkolwiek żyją bardzo długo, a nigdy się nie starzeją. Uważane są za córki Zeusa, nie wiemy jednak, w jakim stopniu dosłowności mamy to pojmować. Tyle się mówi, iż dopuszczane są nieraz na boskie zgromadzenia olimpijskie (...) Nimfy są przeważnie życzliwe dla ludzi, obsypują łąki kwiatami, u boku Apollina i Hermesa pomagają pilnować stad, wspierają, zwłaszcza jako nimfy źródeł, spragnionych i chorych. Mogą jednak też zwodzić prostodusznych, nie gorzej niż satyry i syleny. Widuje się je w orszaku Pana albo Artemidy i w nocnych korowodach dionizyjskich. Mogą wywieźć wędrowca na bezdroża, a nawet porazić go szaleństwem⁴.

Ukochana małżonka Orfeusza jako bohaterka znanego mitu traci indywidualność, jest postacią niemal przezroczystą. Nie zawsze tak jednak było. Driady miały własne życie, taniec, śpiew, były istotami niemal boskimi, wiecznie młodymi. Ich uroda i czar bywały jednak zwodnicze. Eurydyka na tle swych współtowarzyszek znacząco wyróżnia się pod tym względem. Wchodząc w związek małżeński, rezygnuje z dotychczasowego życia na rzecz męża, któremu całkowicie się poświęca. Zyskuje miłość, lecz jednocześnie trochę znika na tle ukochanego. Czy jest tak w każdej interpretacji mitu orfickiego?

² Jak pisze Zygmunt Kubiak: „Imię jest dosyć banalne, znaczy: Szerokowładna, więc krótko mówiąc – księżniczka”. Por. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Kraków 2013, s. 413.

³ T. Chachulski, *Orfeusz*, [w:] idem, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 226.

⁴ Z. Kubiak, op. cit., s. 413–414.

Postanowiłam to sprawdzić na przykładzie *Żalów Orfeusza nad Eurydyką* Franciszka Dionizego Książnina. Gdy po raz pierwszy przeczytałam *Żale*, nie spodziewałam się, że właściwie zapomniany cykl może dostarczyć mi tylu zaskoczeń i wyzwań. Wyliczając – jest to przede wszystkim geneza powstania utworu, którą była niezwykła więź łącząca Książnina z Franciszkiem Zabłockim⁵, oraz dzieje związku Zabłockiego z Katarzyną, młodą aktorką. Nie mniej ciekawa jest historia zmian dokonywanych przez autora w obrębie całego cyklu i łączące się z tym problemy edytorskie i interpretacyjne. *Żale Orfeusza nad Eurydyką* są także pewnego rodzaju wyzwaniem, które poeta sam sobie narzucił, próbą zmierzenia się z mistrzem z Czarnolasu, nie tylko w roli tłumacza, ale i twórcy. Wreszcie konteksty – liczne utwory Książnina łączące się z *Żalami*, czy to poprzez wątek orficki, czy występowanie Katarzyny i Franciszka Zabłockich. Jednemu z nich – *O Chloi* poświęcę więcej uwagi w dalszej części pracy. Chciałabym spróbować oddać głos tytułowej bohaterce, na ile to możliwe, wydobyć ją z cienia sławnego męża, poszukać tożsamości (autonomiczności?) Eurydyki. W tym celu będę poruszać się w kręgu kilku pytań. Kim jest Katarzyna/Chloe/Eurydyka? W jaki sposób jest przedstawiana w orfickim cyklu (i nie tylko)? I czy może ona istnieć bez swego Orfeusza?

Żale Orfeusza nad Eurydyką można, jak sędzę, uznać za *opus vitae* Franciszka Dionizego Książnina. Tezę tę opieram na trzech przesłankach. Pierwszą z nich jest rywalizacja Książnina z Janem Kochanowskim i jego *Trenami*, które były bezpośrednią inspiracją przy powstaniu orfickiego cyklu⁶. O wadze przedsięwzięcia poetyckiego świadczyć może także intensywne prace autora nad dziełem, wykonana w ciągu niemal dwudziestu lat, która zaowocowała aż trzema redakcjami⁷. Najważniejszym argumentem za uznaniem

⁵ Zob. B. Mazurkowska, *Na ziemskich i niebieskich szlakach: studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 2008.

⁶ Por. T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006.

⁷ Zdaniem Rolf'a Fiegutha możemy mówić o trzech (1783, 1787 i tzw. rękopis puławski 1794–1796) lub czterech wersjach cyklu, jeśli uznać za takowy ciąg epicediów (33–38) w VIII księdze *Erotyków*. Por. R. Fieguth, *Nie udźwignął Eurydyki. Żale Orfeusza Franciszka Dionizego Książnina na tle szerszych tradycji*, „Wiek Oświecenia” 2014, nr 30.

Żali Orfeusza nad Eurydyką za kluczowe osiągnięcie poetyckie Franciszka Dionizego Książnina jest jednak tło osobiste cyklu, czyli uczynienie główną bohaterką utworów, tytułową Eurydyką, zmarłej żony przyjaciela Katarzyny Zabłockiej. I to właśnie ten wątek był dla mnie kluczowy przy tworzeniu niniejszego tekstu.

W 1948 roku Waław Borowy tak napisze o orfickim cyklu, niejako tłumacząc się przy tym z jego pominięcia w przygotowywanym przez siebie wyborze wierszy poety:

Wzywając się w duszę człowieka oplakującego serdeczną stratę, parafrazował Książnin liczne motywy *Trenów* Kochanowskiego, a zarazem starał się najwidoczniej zastosować do rad, których mu udzielił Karpiński: szukać „więcej prostej a tkliwej natury w wyrazach”. Powstała z tego rzecz zimna i bezbarwna, w której na każdym kroku czuć wymuszenie [...] Szukanie „prostej a tkliwej natury w wyrazach” miało pozostać od-tąd programem stylistycznym Książnina. W innych utworach doprowadziło ono do tęższych wyników⁸.

Borowy zdecydował się na przedruk jedynie *Żalu II*, który uważał za najlepszy. W ten oto sposób cykl poświęcony pamięci Katarzyny Zabłockiej nie doczekał się wznowienia od niemal dwóch wieków⁹. Nie znalazł również amatorów wśród badaczy – komentatorzy twórczości Franciszka Dionizego Książnina wspominają o nim raczej szczątkowo¹⁰, a jedyne jak do tej pory próby szerszej analizy cyklu podjęli Tomasz Chachulski (który wykonał

⁸ W. Borowy, *Wstęp*, [w:] F.D. Książnin, *Wybór poezji*, Wrocław 1948, s. 25–26.

⁹ Ostatnie pełne wydanie *Żalów Orfeusza nad Eurydyką* (za redakcją z 1787) pochodzi z 1837. Por. F.D. Książnin, *Dzieła Franciszka Dionizego Książnina*, wyd. J. Nep, Bobrowicz, t. I, Lipsk 1837, s. 177–202.

¹⁰ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Książnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971; eadem, *Klasyzm, sentymentalizm, rokoko: szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975; B. Mazurkowa, *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 1993; eadem, *Mary i sny „prawdziwe” w poezji Franciszka Dionizego Książnina*, Kielce 1999; eadem, *Na ziemskich i niebieskich szlakach: studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 2008.

bardzo ciekawą analizę porównawczą z *Trenami* Kochanowskiego)¹¹; Rolf Fieguth¹² oraz Beata Prokopczyk¹³. Ustalenia Fiegutha są niezwykle ważne dla wszystkich badaczy orfickiego cyklu chociażby z powodu zebrania w całość wszystkich istniejących redakcji *Żalów Orfeusza nad Eurydyką*. Nie będę się jednak zbyt często odwoływać do badań niemieckiego slawisty z prostego powodu – w licznych artykułach uczynił on przedmiotem swych zainteresowań pierwszą wersję cyklu (z 1783 roku), a ja, podążając za Teresą Kostkiewiczową, w mojej interpretacji będę opierać się na redakcji drugiej, zdaniem badaczki najlepiej spełniającej wymagania cyklu poetyckiego, odznaczającej się wewnętrzną spójnością i konsekwencją, dzięki czemu mamy wrażenie opowiadania nam przez poetę pewnej historii¹⁴.

Żale Orfeusza nad Eurydyką to przede wszystkim pewien rodzaj trenów, napisanych przez Książnicę ku pamięci zmarłej Katarzyny Zabłockiej. Nie wiele wiemy o tej historii. Jak podaje Janina Pawłowiczowa, a za nią Beata Prokopczyk¹⁵, komediopisarz pojął za żonę młodą aktorkę najprawdopodobniej około 1776 roku. Badaczka podkreśla, jak silne musiało być to uczucie – ówczesni aktorzy stali dość nisko w hierarchii społecznej, więc związek z początkującą adeptką tego zawodu mógł nie być zbyt dobrze widziany. Małżeństwo nie trwało długo, w kilka lat później Katarzyna zmarła,

¹¹ T. Chachulski, *Orfeusz*, [w:] idem, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006; idem, *Między „Krotochwilami i miłostkami” a „Żalami Orfeusza nad Eurydyką”*. „Z Anakreonta sam do siebie”, [w:] *Czytanie Książnicę*, red. B. Mazurkowska i idem, Warszawa 2010.

¹² R. Fieguth, *Echa petrarkizmu i Petrarki w Erotykach (1779) oraz Żalach Orfeusza (1783) Franciszka Dionizego Książnicę*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005; R. Fieguth, *O kompozycji cyklu Franciszka Dionizego Książnicę Żale Orfeusza nad Eurydyką (1783)*, [w:] idem, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000; idem, *Nie udźwignął Eurydyki. Żale Orfeusza Franciszka Dionizego Książnicę na tle szerszych tradycji*, „Wiek Oświecenia” 2014, nr 30.

¹³ B. Prokopczyk, „Jać tylko w jednej ulubionej żyłem. Umarła! Wszystko straciłem” – o miłości i śmierci w *Żalach Orfeusza nad Eurydyką* Franciszka Dionizego Książnicę, [w:] *Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci*, red. M. Kuran, Łódź 2014.

¹⁴ T. Kostkiewiczowa, *Książnicę jako poeta liryczny*, Wrocław 1971, s. 71–72.

¹⁵ *Ibidem*, s. 27.

najprawdopodobniej w połogu. Zabłocki nigdy nie przebolewał tej straty – nie ożenił się ponownie, a w 1795 roku przyjął święcenia kapłańskie¹⁶. Poruszony tragedią przyjaciela, Książnin przystępuje do pisania orfickiego cyklu. Jak już wspominałam, poeta bardzo długo pracował nad dziełem, dokonywał licznych zmian i poprawek, dzięki czemu obecnie znamy aż trzy wersje *Żalów Orfeusza nad Eurydyką*.

Książnin rozpoczyna cykl utworem *Do Franciszka Mikołaja Zabłockiego*, który jest nie tylko rozbudowaną apostrofą i wierszem dedykacyjnym, ale i wprowadza czytelnika w kontekst biograficzny. Poeta wychwala i gloryfikuje zmarłą („wielbiłem jej cnoty”), podkreśla także, jak wielkim uczuciem darzył ją przyjaciel. Ze względu na żalobę autor zwlekał z pisaniem upamiętniającego cyklu („Długo czekałszy, aż cię czas ukoi/Jeszcze się przyjaźń o twe serce boi”), chce, by powstałe dzieło nie wzmogło rozpacz widowca, a stało się dla niego konsolacją, pocieszeniem. Jako „świadek rozpacz” pragnie wesprzeć oplakującego („Pomnę jak cichy smutek między nami / Twemiś gwałtownie przerywał jękami”). Z tego powodu wprowadza wątek orficki, który ma na celu nie tylko ukazanie analogii między sytuacją Zabłockiego i trackiego poety, ale i nobilitację zarówno Chloe (poprzez porównanie do pięknej i oddanej Eurydyki), jak i przyjaciela, którego stawia na równi z mitycznym Orfeuszem, nie tylko przez podobieństwo życiorysów, ale i zasugerowanie, jak wybitnym kunsztem artystycznym obaj się odznaczają. Książnin wyraźnie pokazuje, kto będzie głównym bohaterem cyklu – i nie będzie to zmarła kobieta, ale mąż oplakujący jej stratę. Gdyby poddać osobnej, rozbudowanej analizie każdy z wierszy składających się na cykl, prawdopodobnie trudno byłoby uniknąć wielokrotnych powtórzeń. *Żale Orfeusza nad Eurydyką* to rozbudowana, składająca się z 22 utworów wizja żaloby, symboliczny zapis płaczu poety. Podmiot wchodzący w rolę Orfeusza konfrontuje się z przyjaciółmi, którzy są bezradni wobec jego smutku, i powoli coraz bardziej izoluje się od otaczającego go świata. Tytułowy żal staje się dominantą kompozycyjną całego cyklu, Orfeusz całkowicie skupia się na swoim wnętrzu i przeżywanych emocjach, jest apatyczny aż do *Żalu XVIII*, gdy podejmuje decyzję o udaniu się do Hadesu, nie jest w stanie podjąć żadnego działania, rozpamiętuje chwile spędzone z ukochaną, coraz głębiej pogrążając

¹⁶ Ibidem, s. 28.

się w bólu. Zakończenie cyklu (utwory XVIII–XXII) to krótkie streszczenie orfickiego mitu (wcześniejsze możemy zaś uznać za swoiste dopowiedzenie tego, co działo się z bohaterem pomiędzy śmiercią żony a wędrówką do świata podziemi), nie przynosi ono oczywiście żadnego ukojenia, osamotniony Orfeusz po raz kolejny traci Eurydykę, która zdaje się zupełnie zniknąć w tekście. Czy spomiędzy strof, będących swoistym lamentem o lamencie i nad lamentującym, można wyczytać jakieś informacje na temat samej Eurydyki i relacji łączącej ją z ukochanym? By odpowiedzieć, przeanalizuję utwory III–V, koncentrujące się na postaci żony trackiego śpiewaka.

Po *Żalach I–II*, w których podmiot powoli zasklepia się we własnym smutku, oddala od współtowarzyszy, którzy nie potrafią go pocieszyć, i rozpoczyna rozpamiętywanie krótkiego czasu, który spędził z ukochaną, w *Żalu III* następuje pierwsze apogeum rozpacz. Orfeusz pragnie jakiegokolwiek pamiętki po zmarłej żonie, która przypominałaby mu o jej obecności. Tą namiastką staje się warkocz, którego ścięcie staje się symbolicznym gestem zawłaszczenia, a może podkreślenia, że Eurydyka należy do niego, ma do niej pełne prawo. Ich związek przekracza granice życia i śmierci, już na zawsze będzie miał przy sobie jej cząstkę, ich więź jest nierozzerwalna. Sytuacja liryczna podkreśla wpływ Orfeusza na żonę, który nie ustaje nawet po śmierci kobiety. Eurydyka istnieje w świadomości odbiorców jedynie ze względu na męża, a jego ból pozwala jej na dalsze trwanie. Poeta obdarza nimfę wiecznym życiem – skrzynia może być metaforą powstałego cyklu poetyckiego, w którym warkocz jest symboliczną cząstką Eurydyki, pozostaje na zawsze zamknięta w słowach. Ale czy słowa mają jeszcze jakieś znaczenie? Odpowiedź na to pytanie znajdujemy w *Żalu IV*:

Cóż ci, Orfeju, dziś po tej sławie?
Której zazdrościł świat cały prawie?
Że niebył jeszcze do tych czas taki,
Jakim cię znano na całe Traki?

Ach, Eurydyko! przy twej piękności
Przeszedłem szczyble mej pomyślności.
I wyrok z Delfów był nie wątpliwy,
Żem ja na ziemi jeden szczęśliwy.

Byłem, to prawda: bo ciebie miałem!
Kochany wzajem bóstwo kochałem.
Cóż ja dziś jestem, ciebie straciwszy?
Z najszczęśliwszego, najnieszczęśliwszy!

W podtytule utworu Orfeusz zadaje pytanie sam sobie, zastanawia się: „co było szczęściem?”. Z ironią wspomina swoją pogoń za sławą poetycką, całkowite poświęcenie się sztuce, które sprawiło, że stał się archetypem artysty i poety. Podkreśla duży wpływ żony na jego dokonania; ona była świadkiem jego sukcesów, jak talizman przynosiła mu szczęście, ale i sama nim była. W pewien sposób wyrzuca sobie, że nie potrafił kochać swej żony, nie doceniał jej, a to ona była radością jego życia, sztuka bez niej jest bezwartościowa, nie ma sensu, nie uszczęśliwia. Od tego momentu Orfeusz zaczyna upatrywać przyczyny śmierci ukochanej w swej złej czy niewystarczającej miłości, trapią go wyrzuty sumienia, uważa jej stratę za karę zesłaną przez bogów¹⁷. Jego szczęście umarło wraz z nią, już nigdy nie odzyska radości i spokoju ducha, o co zaczyna obwiniać driadę:

O ty jedyna, Eurydyko miła!
Na cóżeś ty mnie teraz zostawiła?

Komóż poufam mej duszy?
Kto, jak ty, serce roznieci?

Czyja mię cnota tak wzruszy?
Kto tak oświeci?

Tyś mojej ślepej młodości,
Co płocho niegdyś bujała,

¹⁷ W tym miejscu warto przywołać motyw „winy poety” poruszany w książce Aliny Nowickiej-Jeżowej w kontekście *Trenów* Jana Kochanowskiego. Na tę publikację zwrócił moją uwagę recenzent artykułu, za co serdecznie dziękuję. Por. A. Nowicka-Jeżowa, *Spotkania w labiryncie. Szkice o poezji Jana Kochanowskiego*, Kraków 2019.

Zapęd i lekkie skłonności
Ująć umiała.

Udzielną w słodkim sposobie
Czułe cię serce wielbiło;
Szczęśliwe zawždy, bo tobie
Posłuszne było.

Troska za twoim rozkazem
Wracać mi pokój musiała:
Twej radzie za każdym razem
Tryumf przyznała

Dziś sam niepokój mię budzi,
I targa na wszystkie strony:
Umysł mój rzuca się, trudzi,
Nie ukojony!

Żalność w tem sercu srożeje,
Bodzie go zewsząd, przesywa:
Na miejsce zbiegłej nadzieje
Rozpaczy wzywa.

No tożes teraz ty mnie zostawiła,
Moja jedyna, Eurydyko miła?

Przywołany wyżej *Żal V* to, jak sędzę, najistotniejszy i najciekawszy wiersz cyklu pod względem opisu relacji między małżonkami. Podmiot podkreśla ogromną rolę Eurydyki w swoim życiu. Nie była ona jedynie bierną istotą, która cieszyła oko ukochanego urodą i oczarowała go pogodnym charakterem. Żona artysty to także (a może nawet przede wszystkim) równa mu pod względem intelektualnym partnerka, wspierająca, udzielająca dobrych rad. Książninowy Orfeusz nie byłby tym, kim jest, gdyby nie opoka, jaką stała się dla niego żona, która umiała ujarzmić jego „zapęd i lekkie skłonności”.

Posłusznie stosował się do wszystkich jej wskazówek, bo każda z jej sugestii okazywała się trafna. Model związku, który łączył Zabłockiego z żoną, przypomina współczesne relacje pisarzy z ich partnerkami. Dzisiejsze żony artystów to w końcu niemal „kobiety instytucje”, promujące dorobek mężów i kultywujące pamięć o nich¹⁸. Ukazana w utworze Katarzyna/Chloe/Eurydyka w tej perspektywie mogłaby być ich godną poprzedniczką, gdyby nie jej przedwczesna śmierć. Podmiot zarzuca Eurydyce opuszczenie go, można odnieść wrażenie, jakby miał jej za złe to, że umarła, na co przecież nie miała żadnego wpływu. Mimo podjęcia próby docenienia ukochanej poprzez wyliczanie jej licznych zalet podmiot jak każdy artysta pozostaje silnie skupiony na własnym ja, najważniejsza jest dla niego jego własna, jednostkowa krzywda, samotność, brak mu oparcia i pomocy. W gruncie rzeczy dużo bardziej martwi się swoimi przeżyciami niż tym, że życie jego towarzyszkii zostało przerwane. Na przestrzeni całego cyklu Orfeusz owszem, często płacze i odczuwa silne uczucie żalu, jednak jest to żal nad samym sobą, a nie Eurydyką¹⁹.

W twórczości Franciszka Dionizego Książnika możemy wyróżnić cały korpus tekstów mniej lub bardziej bezpośrednio związanych z *Żalami Orfeusza nad Eurydyką*. Puławski poeta często korzystał z wątku orfickiego²⁰, sam cykl zaś swym rodowodem sięga *Erotyków*, gdzie w księdze VIII utwory od 33 do 38 przyjmują charakter poezji okolicznościowej, bezpośrednio odwołującej się do śmierci Katarzyny Zabłockiej²¹. Ja jednak chciałabym postawić w centrum moich zainteresowań utwór jak dotąd niełączony bezpośrednio z *Żalami*. Jest nim *O Chloi*, pochodzący z wydanych w 1783 roku *Wierszy*:

¹⁸ Na temat żon artystów ostatnio sporo się pisze, zob. m.in. S. Koper, *Żony bogów: sześć portretów żon sławnych pisarzy*, Warszawa 2015; M. Cieliczko, *On jest mistrzem, ja to wiem*, Warszawa 2013; A. Nabrdalik, *Dzisiaj porozmawiamy o Pani*, Warszawa 2017.

¹⁹ Co jest zgodne z koncepcją zawartą w wierszu dedykacyjnym, iż całość cyklu ma być przede wszystkim opisem żalu Franciszka Zabłockiego po stracie.

²⁰ M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1998, s. 348.

²¹ R. Fieguth, *Nie udźwignął Eurydyki...*, s. 77–78.

Cóż to ci, serce? niestety!
Chloe jest piękna i miła...
Wzrok pełen lubej podniety
Na mnie rzuciła.

Może podchlebne mej doli
Były z jej oczu te strzały;
Ja wyznać nawet, że boli,
Nie byłem śmiały.

Gdy moją tkliwość tailem,
Głębiej mi w serce zaciekla.
Odejść z tą raną myślałem;
<Zaczekaj!> rzekła.

Słodycz podała w tym słowie
I umiliła swe wdzięki;
Czułość jej moja odpowie
Ściśnieniem ręki.

Ciężar zdał mi się ulżony
W tym tajemnicy sposobie:
Kontent niejako, żem onej
Dał znać o sobie

Chloe się na to spłoniła,
I jam odwagi już nie miał.
Ona swe oczy spuściła,
A jam oniemiał.

I tak odszedłem. Żal było,
Żem się oddalił od Chloi.
Serce się bardziej zjątrzyło.
Któż mi je zgoi?

Do mej lekarki stęskniony
Kilkakroć wrócić się chciałem;
Lecz jakąś mocą cofniony
Boleć wolałem.

Tak ranny jeleń w pustyni
Rad by do wody pośpieszył;
Lecz się i boi: bo przy niej
Pocisk go przeszył.

Ale bez Chloi zbyt nudno:
Życie utracę z tęskności...
Ale i do niej mi trudno...
Ratuj, miłości!

Pójdę przy twojej pomocy;
Pójdę, posplatam te róże,
I nad jej oknem tej nocy
Po cichu złożę.

Może mię Chloe ośmieli.
Jeżeli przyjmie ten wianek,
Ach! jakże mię rozweseli
Jutrzejszy ranek!

Lecz może bardziej zasmuci.
Och! na cóż ja się to ważę?
A kiedy z okna go zrzuci,
Jak się pokażę?²²

Podczas pierwszej lektury, utwór zdaje się niczym nie zaskakiwać. Mamy tu przykład dość konwencjonalnego wyznania miłosnego, którego adresatką jest

²² F.D. Książnin, *O Chloi*, [w:] idem, *Wybór poezji*, Wrocław 1948.

przywoływana w tytule i na przestrzeni całego utworu Chloe. Imię ukochanej jest proveniencji antycznej, typowej dla liryki sentymentalnej. Nie pojawia się ono w poezji Książnina po raz pierwszy. Chloe występuje także w *Odzie do wąsów*, powstałej w 1779 roku. I właśnie imię ukochanej podmiotu lirycznego zatrzymało moją uwagę na dłużej przy tym konkretnym wierszu. Przypomnijmy pierwszą strofę *Do Franciszka Zabłockiego*:

Jeszcze mi w oczach żywy obraz stoi
Twojej najmilszej i najdroższej Chloi:
Jeszcze przenika serce żałość szczerą
I, gdy to piszę, na łzy mi się zbiera.

W przedmowie do *Żalów Orfeusza nad Eurydyką* Książnina w bezpośrednim zwrocie do owdowiałego poety nazywa zmarłą „Chloe”. Sam Zabłocki wspomina swą „najmilszą i najdroższą Chloe” w okolicznościowej *Odzie do Książnina* (1780):

Czytać będzie twe treny, któreś w zgonie mojej,
Gdym nad nią życie ronił, wdzięcznie śpiewał Chloi.
Cieszyły mnie żałośnie, płakałem też na nie!
Miałeś za to mą wdzięczność, dziś masz jej wyznanie²³.

Autor *Fircyka w zalotach* dziękuje przyjacielowi, za wyrażenie tego, co dla niego samego, pogrążonego w żałobie stało się niewyraźne. Sam Zabłocki, poza przywołanym wyżej fragmentem, nie wspomina małżonki w żadnym ze swych utworów napisanych po jej śmierci. Być może opisanie przeżytej straty okazało się ponad siły wybitnego komediopisarza. Wcześniej również nie był on skory do nadmiernego dawania wyrazu swym uczuciom. Jak zauważa Janina Pawłowiczowa, Katarzyna Zabłocka (ukryta pod imieniem Chloe) występuje w twórczości męża jedynie dwa razy. Z tych przedstawień wyłania się obraz prawdziwej *donna angelicata*: młodej, niewinnej, wiernej,

²³ J. Pawłowiczowa, *Franciszek Zabłocki*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1992, s. 690.

wyidealizowanej. Wobec przywołanych wcześniej odniesień, zarówno z twórczości Książnika, jak i Zabłockiego, można przyjąć, że *O Chloi* jest kolejnym utworem poświęconym Katarzynie. Taka koncepcja otwiera dwie możliwe ścieżki interpretacji. Pierwszą z nich jest założenie, że Książnik po raz kolejny wchodzi w rolę swego przyjaciela i w wierszu wspomina początki związku Franciszka i Katarzyny. Przyjmując tę perspektywę, zakładamy, że sytuacją liryczną jest wyznanie miłości Katarzynie przez Zabłockiego, może nawet oświadczyń, Chloe przyjmie ofiarowany jej wianek, a odczuwana przez osobę mówiącą niepewność okaże się nieuzasadniona, może liczyć na wzajemność ze strony ukochanej (czego ciąg dalszy możemy poznać w *Żalu XIII*, gdzie podmiot wspomina kwiat, za który otrzymał „raz pocałowanie” i wieniec, który nałożyła mu na głowę, na znak wzajemności). Ciekawsza jednak wydaje mi się druga możliwość, przypuszczenie, iż w wierszu mówi sam autor, zakochany w młodzietkiej aktorce. Nie jesteśmy oczywiście w stanie ustalić, czy istniały ku temu przesłanki i czy Książnik mógł darzyć uczuciem żonę przyjaciela, ale tekst stwarza taką możliwość. Mając w pamięci związki *Żalów* z petrarkizmem²⁴ i ukazywanie Chloe w twórczości obu przyjaciół, jako doskonałej, anielskiej, pełnej wszelkich cnót, możemy odwołać się do starej tradycji miłości dworskiej – poetyckiego sławienia damy serca, często już zamężnej. Nie jest to zagadnienie obce autorowi *Erotyków*, nie bez przyczyny zwanego niejednokrotnie „śpiewakiem Temiry”, czyli Izabeli, żony swego patrona, Adama Kazimierza Czartoryskiego. W tym kontekście *O Chloi* staje się wyrazem platonicznej miłości Książnika do Katarzyny, potajemnej, nieszczęśliwej i jednocześnie przepełnionej dużą dozą nieśmiałości zakochanego. Niewątpliwie mamy tu zawartą historię skrywanego uczucia. Już sam tytuł nosi w sobie pewną niejednoznaczność – może oznaczać chęć opowiedzenia o ukochanej i rodzącym się w podmiocie uczuciu, ale równocześnie kojarzy się z westchnieniem: och, Chloe! Wyrazem zachwytu, a może pewnego rodzaju smutkiem i rezygnacją z powodu nieodwzajemnionych uczuć. Jest to też żal nad samym sobą („Cóż to ci, serce? niestety! Chloe

²⁴ R. Fieguth, *Echa petrarkizmu i Petrarki w Erotykach (1779) oraz Żalach Orfeusza (1783) Franciszka Dionizego Książnika*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005.

jest piękna i miła...”). Podmiot z przygnębieniem wylicza zalety Chloe, zwraca się do swego serca z bolesną świadomością, że nigdy nie będzie jej wart. Nawet czuły wzrok ukochanej nie jest w stanie ukoić jego cierpień, porównuje go do przeszywającej strzały, która sprawia mu ból. Jednocześnie wprowadzona zostaje pewna wątpliwość – podmiot nie wie, czy Chloe jest świadoma jego uczuć, być może dlatego posłała mu owo tkliwe spojrzenie? Kobieta w tej relacji staje się zdecydowanie stroną czynną, inicjującą. To ona podejmuje działanie, płynnie przechodząc z poziomu pozasłownego (wzrok) do werbalizacji („zaczekaj”), dąży do wyjawienia skrywanych dotąd afektów. Podmiot uparcie milczy, opisuje zaistniałą sytuację z perspektywy czasu (jak długiego, przyjdzie nam się jeszcze zastanowić). Chce utrzymać pozycję biernego obserwatora, podziwiającego jedynie obiekt swej miłości, mimo, iż skrywanie uczuć coraz bardziej go męczy, pragnie uciec, unika konfrontacji. Książkin stopniowo buduje intymność tej sceny, powoli zbliża Chloe i zakochanego w niej mężczyznę. Słowo wywołuje reakcję („Czułość jej moja odpowie / Ściśnięciem ręki”), w obszar swoistej gry zmysłów (wzrok, słuch), podmiot wprowadza kolejny – dotyk... Przyływ śmiałości skutkuje chwilowym wyciszeniem, ukojeniem. Bohater liryczny wyraża zadowolenie z faktu, iż w końcu mógł znaleźć ujście dla swych uczuć i choć w szczątkowy, niewerbalny sposób okazać je dziewczynie (zdając się zapominać, że to Chloe była inicjatorką owej intymnej sytuacji między nimi, sprawiając tym samym wrażenie świadomej tego, co czuje do niej mężczyzna). Oboje szybko opuszcza odwaga. On nie wypowiada żadnych słów, ona (jak przystało na idealny i pełen skromności obiekt westchnień) czerwienieje, lecz nie ucieka – po raz kolejny to zakochany ulega strachowi i szybko się oddala. Ta krótka scena nie przynosi ukojenia, wzmagają objawy miłosnej choroby („Serce się bardziej zjątrzyło. / Któż mi je zgoi?”), na którą jedynym lekarstwem staje się obecność ukochanej. Podmiot woli jednak trwać w swym cichym cierpieniu, porównuje samego siebie do jelenia pragnącego wody (Chloe), który jednocześnie boi się zbliżyć do zbiornika, przy którym „pocisk go przeszył”. Jedynie bliskość dziewczyny może ulżyć jego pragnieniu, ale paradoksalnie jej obecność jest równocześnie „śmiercionośna”, przyjemność miesza się z bólem. Zakończenie wiersza nie przynosi konkluzji – mężczyzna wzywa upersonifikowaną miłość na pomoc, postanawia upleść wianek i złożyć pod oknem

Chloe na znak swych uczuć. Wraz z podmiotem lirycznym pozostajemy jednak w stanie niepewności, swoistym zawieszeniu – Książnin „urywa” wiersz, nie pozostawia nam żadnej odpowiedzi, możemy jedynie mnożyć kierunki i koncepcje dalszego rozwoju sytuacji lirycznej. Tylko czy dla przedstawionej pary kochanków istnieje jakiś ciąg dalszy? Na to pytanie może odpowiedzieć nam druga redakcja utworu. Książnin, który niezwykle często poprawiał swe wiersze, rzeczywiście starał się jak najbardziej „udoskonalić” swoje dzieła, czy to za radą przyjaciół (choćby wspomnianego wcześniej Karpińskiego), czy jak nieco ironicznie sugeruje Borowy, pod wpływem żalu odczuwanego do swych wczesnych utworów. Myślę jednak, że zmiany wprowadzone w interpretowanym przeze mnie i przywoływanym przez badacza utworze nie są przypadkowe. Poeta poprzez stworzenie nowej wersji *O Chloi* chce przekazać czytelnikom pewną wiadomość, rzucić nowe światło na tę historię. Spójrzmy na *Do serca o Chloi* (1787):

Cóż ci to, Serce? niestety!
Chloe piękna, młoda, miła
I wzrokiem słodkiej podniety
Na mnie rzuciła.

Może podchlebne ujęcia,
Były z jej oczu te strzały.
Ja wydać nawet ich tknięcia
Nie byłem śmiały.

Gdy moję czułość tailem,
Głębiej mi w serce zaciekla.
Odejść z tą raną myślałem;
„Juże – to?” rzekła.

Słodycz podała w tym słowie
I umiliła swe wdzięki;
Czułość jej moja odpowie
Ściśnięciem ręki.

Chloe się na to spłoniła,
I jam odwagi już nie miał.
Ona swe oczy spuściła,
A jam oniemiał.

I tak odszedłem. Żal było,
Żem się oddalił od Chloi.
Serce się bardziej zjątrzyło.
Któż mi je zgoi?

Tak jeleń strzałą przeszyty,
Rad by do wody pośpieszył;
Lecz się i lęka: bo przy tej:
Pocisk go przeszył.

Ale bez Chloi zbyt nudno:
Życie utracę z tęskności...
Ale i do niej mnie trudno...
Ratuj, miłości!

Pójdę przy twojej pomocy;
Pójdę, pospletam te róże,
I nad jej oknem tej nocy
Po cichu złożę.

Może mię ona ośmieli
Jeżeli przyjmie ten wianek.
Ah! jakże mnie uweseli.
Jutrzejszy ranek!

Lecz może bardziej zasmuci.
Och! na cóż ja się to ważę?
A kiedy z okna go zrzuci,
Jak się pokażę?

Sporo z tych poprawek można uznać za kosmetyczne. Chciałabym skupić się na tych, które moim zdaniem mogą mieć doniosłe znaczenie dla ponownego odczytania utworu, nieść ukryty przekaz. Na przykładzie kilku zmian zachodzących pomiędzy *O Chloi* i *Do serca o Chloi* spróbuję pokazać mechanizm działania pamięci.

Pierwszej, zasadniczej przeróbce, a właściwie „dopisaniu” podlega tytuł. Zatraca on swe pierwotne skojarzenia z miłosnym westchnieniem (och, Chloe!). W pierwotnej wersji sugeruje raczej próbę opisu ukochanej, to na niej ma skupić się nasza uwaga. Wprowadzenie interlokutora (serce) zmienia kontekst, przesuwając akcent w stronę snucia opowieści, prowadzenia narracji z samym sobą. Funkcja serca zostaje wyraźnie podkreślona, poprzez użycie wielkiej litery. Wprowadzony zostaje także dodatkowy epitet pomiędzy „piękna” i „miła” – „młoda”. O ile w pierwszej wersji wers ten brzmiał dużo bardziej refleksyjnie przez zawieszenie głosu w klauzuli („Chloe jest piękna i miła...”), o tyle w ponownej redakcji nabiera pewnej chropowatości, przypomina urwane, niedokończone myśli. Książnik nie mógł znać kinematografu, ale konstrukcja tego wersu bardzo przypomina przesuwanie się ruchomych obrazów. Podmiot przypomina sobie Chloe taką, jaka była (piękną, młodą, miłą), tak jakby przywoływane wspomnienia były już nieaktualne, należały do przeszłości. Dwie następne strofy zmieniają także wyjściową sytuację pomiędzy kochankami – o ile wersja pierwsza pozwala sądzić, że młoda kobieta jest świadoma żywionych do niej uczuć, a być może nawet je odwzajemnia, o tyle *Do serca o Chloi* przeczy takowej możliwości. Już nie „podchlebne mej doli” tylko „ujęcia”, jej spojrzenia przestają być traktowane jako jeśli nie serdeczne, to chociaż współczujące zakochanemu, jest też znacząca różnica pomiędzy „Zaczekaj”, skierowanym do konkretnej osoby, które można odebrać jako prośbę o zostanie, „Juże- to?”, a konwencjonalną frazą kierowaną do opuszczających przyjęcie gości. Zastanawiające jest także opuszczenie dwóch strof – V, rozpoczynającej się słowami („Ciężar zdał mi się ulżony”), oraz VIII („Do mej lekarki stęskniony”). Poprzez ich usunięcie tracimy informacje o uczuciach podmiotu, a całość wiersza nabiera dużo bardziej dramatycznego wydźwięku. Dotknięcie dłoni ukochanej nie ulżyło w żaden sposób zakochanemu. Nie ma też możliwości powrotu do swej lekarki, usunięcie tej strofy prowadzi do bezpośredniego przeskoku od „Serce się bardziej zjątrzyło / Któż

mi je zgoi?” do zwrotki o rannym jeleniu. Jakakolwiek nadzieja na pozytywne zakończenie tej historii przestaje być możliwa, można by zadać pytanie: co wydarzyło się po zakończeniu utworu w jego pierwotnej wersji? Pierwsza myśl – podmiot został odrzucony przez Chloe i po latach pozbawia swe miłosne wyznanie optymistycznych przesłanek lub, jeśli dalej przyjmować, że mówimy o Katarzynie Zabłockiej, tytułowa bohaterka po prostu nie żyje, a kolejne wersje utworu są próbą jednoczesnego zapomnienia i przypominania jej postaci. *O Chloi* jest dużo bardziej rozbudowane, bo poeta pamięta dużo więcej szczegółów i nie jest jeszcze w stanie przyjąć jednoznacznej wersji wydarzeń, brak mu pewności co do tego, co czuła kobieta (a może podtrzymywał się w złudnej nadziei?). *Do serca o Chloi* to z kolei wyznanie prawdy przed sobą, a także zaszyfrowana informacja o jej śmierci – z perspektywy czasu dodaje epitet „młoda”, bo taką ją pamięta – jako piękną, miłą i wiecznie młodą. Strofy o swoistym rozładowaniu emocji oraz możliwym spotkaniu dziewczyny znikają, bo jak pozbyć się „ciężaru” leżącego na sercu, jeśli bliskiej osoby już nie ma? Spoiwem łączącym cykl i wiersz jest zdecydowane dążenie do poetyki skrótu, niedopowiadania pewnych wątków, szerzej rozwijanych w pierwotnym wariacie. Jak zauważa Rolf Fieguth, motyw pamięci jest jednym z kluczowych w kulcie orfickim²⁵, jest ona z pewnością niezwykle istotna dla zrozumienia fenomenu historii Orfeusza i Eurydyki. Pozostaje za Książninem i zakończeniem jego *Żalu X*, skonstatować:

Szczęśliwość ową noc grzebie:
Próżne tam za nią me chęci.
Czemużem, straciwszy ciebie,
Nie stracił razem pamięci?

²⁵ „Ale właśnie wyeksponowanie tematu przypominania wskazuje na ukrytą treść poetycką. Książnin z pewnością znał większość antycznych przekazów o Orfeuszu, a również tzw. hymny orfickie. Uwypuklenie tematu przypominania interpretować można zatem jako aluzję do Mnemosyne, która według antycznych wyobrażeń była nie tylko matką Muz, ale odgrywała też ważną rolę w kulcie orfickim”. R. Fieguth, *O kompozycji cyklu Franciszka Dionizego Książnina Żale Orfeusza nad Eurydyką (1783)*, [w:] idem, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000, s. 105–106.

„W starożytności nikt nie pisał, że Eurydyka z miłości dla Orfeusza porzuca bachusowe szaleństwo, ale przecież w jakiejś mierze tak właśnie musiało być. To siła emocji rozbroiła hamadriadę”²⁶. Żona Orfeusza w pewien sposób umiera dwa razy. Najpierw poprzez małżeństwo i zerwanie ze swymi dotychczasowymi przyzwyczajeniami, a następnie przez wierność mężowi. Jej życie naznaczone jest śmiercią, wszystko, co ma – beztroskę, taniec, muzykę – traci na rzecz miłości do Orfeusza. Eurydyka jest jak cień, opowiadanie o niej jest zazwyczaj ukrytym mówieniem o jej mężu, podkreślaniem jego samotności, poprzez stratę, naznaczenie brakiem.

Orphanos znaczy „sierocy” i Grecy stąd wywodzili etymologię imienia twórcy misteriów, podobny rdzeń znajdziemy w greckim *orphne* – noc, ciemność nocy. Orfeusz – „ojciec pieśni”, jak pisał Pindar, był więc figurą samotności, nieodłącznie związanej z niezrozumieniem, cierpieniem, odrzuceniem, odejściem w mrok i szczególnym darem, jakim zawsze był talent poetycki, talent pieśniarza, wyłączający twórcę poza obręb zbiorowości, naznaczający go piętnem wyjątkowości i wyobcowania²⁷.

Orfeusz jest to ten, który prymarnie, etymologicznie jest sam. Jako twórca, poeta, artysta zawsze jest wyizolowany, niezrozumiany, odosobniony. Stigmatyzuje go już samo imię, jest przepowiednią tragicznego końca jego małżeństwa. Nie inaczej postąpił Książnin w *Żalach Orfeusza nad Eurydyką* – pozorne oplakiwanie zmarłej Katarzyny jest tak naprawdę próbą wyrażenia smutku przeżywanego przez Zabłockiego, o którym sam zainteresowany mówić ani pisać nie potrafił. Eurydyka jest nie tylko muzą, ale i narzędziem w rękach artysty, należy do niego w pełni, co odzwierciedla *Żal III*. Nie można za to jednak winić Orfeusza, ponieważ stało się to za jej zgodą, driada świadomie wybiera życie żony artysty, bycie jego wsparciem i podporą. Ten fakt zostaje również podkreślony przez Książnina – *Żal V* w dość nowatorski sposób przedstawia Eurydykę, jako równą partnerkę pod względem intelektualnym dla Orfeusza, z której zdaniem się liczył, a udzielane przez nią rady za

²⁶ T. Chachulski, op. cit., s. 227.

²⁷ T. Chachulski, op. cit., s. 223.

każdym razem okazywały się trafne. Jak pisałam w punkcie wyjścia – często zapominamy o tym, że żona trackiego poety jako driada również była obdarzona duszą artystyczną, potrafiła więc zrozumieć problemy trapiące męża. Literatura w pewien sposób sprzęga się tutaj z życiem – Katarzyna jako aktorka mogła osiągnąć ten sam poziom porozumienia z Zabłockim, komediopisarzem, człowiekiem teatru. Powróćmy do pytania zadanego we wstępie. Kim jest Eurydyka? Artystką, która nawet jeśli sama nie tworzy, to jest osobą niezwykle wrażliwą na sztukę. Wierną towarzyszką Orfeusza, jego podporą, wsparciem, doradcą i powierniczką. Przede wszystkim jednak jest kobietą, która świadomie wybrała życie w cieniu męża.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Kniaźnin F.D., *Żale Orfeusza nad Eurydyką*, [w:] idem, *Dzieła Franciszka Dionizego Książnina*, wyd. J. Nep, Bobrowicz, t. I, Lipsk 1837.

Literatura przedmiotu

Bednarek B., *Kolacjonowanie przekazów wierszy Franciszka Dionizego Książnina na podstawie wybranych liryków zawartych w autografie poety – dylematy edytorskie*, „Acta Universitatis Lodzianensis folia Litteraria Polonica” 2016, nr 4 (34).

Borowy W., *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978.

Borowy W., *Wstęp*, [w:] F.D. Książnin, *Wybór poezji*, Wrocław 1948.

Chachulski T., *Między „Krotochwilami i miłośkami” a „Żalami Orfeusza nad Eurydyką”*. „Z Anakreonta sam do siebie”, [w:] *Czytanie Książnina*, red. B. Mazurkova, T. Chachulski, Warszawa 2010.

Chachulski T., *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006.

Cieliczko M., *„On jest mistrzem, ja to wiem”*, Warszawa 2013.

Fieguth R., *Echa petrarkizmu i Petrarki w Erotykach (1779) oraz Żalach Orfeusza (1783) Franciszka Dionizego Książnina*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005.

Fieguth R., *Nie udźwignął Eurydyki. Żale Orfeusza Franciszka Dionizego Książnina na tle szerszych tradycji*, „Wiek Oświecenia” 2014, nr 30.

Fieguth R., *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000.

Klimowicz M., *Oświecenie*, Warszawa 1998.

Koper S., *Żony bogów: sześć portretów żon sławnych pisarzy*, Warszawa 2015.

Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko: szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975.

Kostkiewiczowa T., *Książnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971.

Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Kraków 2013.

Makowiecki A.Z., *Słownik postaci literackich. Literatura powszechna*, Warszawa 2004.

- Mazurkowa B., *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 1993.
- Mazurkowa B., *Mary i sny „prawdziwe” w poezji Franciszka Dionizego Książnina*, Kielce 1999.
- Mazurkowa B., *Na ziemskich i niebieskich szlakach: studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 2008.
- Mikulski T., *Nad tekstami Książnina*, Wrocław 1947.
- Nabrdalik A., *Dzisiaj porozmawiamy o Pani*, Warszawa 2017.
- Nowicka-Jeżowa A., *Spotkania w labiryncie. Szkice o poezji Jana Kochanowskiego*, Kraków 2019.
- Pawłowiczowa J., *Franciszek Zabłocki*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1992.
- Prokopczyk B., „Jać tylko w jednej ulubionej żyłem. Umarła! Wszystko straciłem” – o miłości i śmierci w *Żalach Orfeusza nad Eurydyką Franciszka Dionizego Książnina*, [w:] *Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci*, red. M. Kuran, Łódź 2014.

NOTA O AUTORCE

Joanna Gębicz – mgr, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, absolwentka polonistyki-komparatystyki i krytyki literackiej na Wydziale Polonistyki UJ. Zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej XX wieku, w szczególności życie i twórczość Jarosława Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza i Zofii Nałkowskiej, krytyka feministyczna. Publikowała w „Kontekstach Kultury”, „Ruchu Literackim” i tomach pokonferencyjnych.

Kontakt: joanna.gebicz@doctoral.uj.edu.pl

JOLANTA BUJAS-PONIATOWSKA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI / JAGIELLONIAN UNIVERSITY, KRAKÓW, POLAND

ORCID: 0000-0002-0133-645X

TWO REQUIEMS BY JOHANN BAPTIST SCHIEDERMAYR (1779–1840) AND THEIR RECEPTION IN 19TH-CENTURY POLISH CHURCHES

Abstrakt: Celem niniejszego artykułu jest dokonanie studium przypadku dwóch mszy żałobnych Johanna Baptista Schiedermayra, analiza muzyczna dzieł oraz źródłoznawcza kopii tych utworów wykorzystywanych przez kapele kościelne na ziemiach polskich w XIX wieku. Podjęte działania pozwalają na ukazanie korelacji pomiędzy artystą, jego dziełami i ich recepcją. Na wstępie przedstawiono pokrótce sylwetkę linzkiego kompozytora i multiinstrumentalisty oraz opisano jego dorobek kompozytorski. Następnie zanalizowano i porównano *Requiem Es-dur* i *Requiem c-moll*, biorąc pod uwagę budowę formalną, sposób opracowywania tekstu słownego, instrumentację i elementy dzieła muzycznego na tle dorobku kompozytora. Dalej przedstawiono recepcję obu mszy żałobnych na ziemiach polskich na tle ogólnego obrazu recepcji muzyki Schiedermayra na terenach polskich, prezentując sześć zachowanych rękopisów, dokończonych partie instrumentalne i części mszalne, a także wysnuwając wnioski dotyczące wykonawstwa i odbioru tych dzieł przez dziewiętnastowieczne kapele kościelne.

Słowa kluczowe: Johann Baptist Schiedemayr, XIX-wieczna muzyka kościelna, requiem, kultura muzyczna paulinów, kultura muzyczna dominikanów, kultura muzyczna Krakowa, recepcja muzyki religijnej

Keywords: Johann Baptist Schiedemayr, 19th-century church music, requiem, Pauline friars' musical culture, Dominican friars' musical culture, Kraków musical culture, church music reception

INTRODUCTION

The music of Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840), one of the most popular religious composers of the first half of the nineteenth century, whose works were disseminated throughout Central Europe and played by almost every church music ensemble, remains a fascinating phenomenon for modern scholars and musicians alike. Although the chronology of Schiedermayr's life has been reconstructed and is generally known to scholars, we still possess insufficient knowledge about his specific works. Nevertheless, the study of his compositions and their extraordinary reception could provide an insight into the relationship between the artist, his creative output, and its resonance. While the overall picture of Schiedermayr's art still awaits thorough research, the paper is intended to provide a case study that may contribute to further work on the music of the Linz composer. Basing my argument on two requiems by Schiedermayr and their source, which are preserved in the archives of Polish church chapels, I will subject the two pieces to a musical analysis and present their further transformations as performed arrangements of the liturgical text.

SCHIEDERMAYR: LIFE AND WORK

Johann Baptist Schiedermayr was born in Pfaffenmünster (today's Münster) on June 23, 1779 into a family of musicians.¹ His father, Johann Georg Schiedermayr, was a musician, teacher, and composer, while his older brother Georg was organist in Windberg.² Schiedermayr's lifelong relationship with music began in his childhood: he was first taught by his father and then became a student at the Norbertine school in Windberg, where he learned to play the piano and sing

¹ The biographical information on Schiedermayr's life is given primarily in: C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. 29, Wien 1875, pp. 268–274; F. Zamazal, *Johann Baptist Schiedermayr. Ein Vorgänger Bruckners als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist*, [in:] *Musikstadt Linz – Musikland Oberösterreich*, Linz 1993, pp. 119–160; F. Gräßlinger, *Johann Baptist Schiedermayr*, "Unterhaltungsbeilage der Linzer Tages-Post" 1910, no. 15, n.p. The point of departure for the articles was Schiedermayr's published obituary: J.B. Schiedermayr jun., *Nekrolog. Johann Baptist Schiedermayr*, [in:] "Museal-Blatt" 1840, no. 4, p. 1617.

² A. Rausch, *Schiedermayr, Johann Baptist*, [in:] *Oesterreichisches Musiklexikon*, ed. R. Flotzinger, vol. 4, *Ober-Schwaz*, Wien 2005, p. 2067.

in the choir.³ In 1791 he moved to the Benedictine abbey in Oberltaich, where he studied *basso continuo*, singing and Latin, before moving again in 1793 to a school in Straubing, where he played the organ, piano, flute, and violin. His education was interrupted in 1796 by a conflict with one of the teachers.⁴ Schiedermayr then continued to play several instruments at the Augustinian monastery in Passau, where he worked with the popular local musician Ignaz Seidel and also studied theology. However, the secularisation of the monastery prevented Schiedermayr from realizing his plan to become a Catholic priest.⁵

In 1804, the musician moved to Linz, where he remained for the rest of his life. Thanks to the patronage of Franz Xaver Gloeggel (1764–1839), he became a multi-instrumentalist at the Linz Theatre (under Gloeggel's direction). In 1807 he was appointed organist at Linz Cathedral and three years later at the city's parish church.⁶ He was an early promoter of Gregorian chant; in 1828 he published a textbook *Theoretisch-praktische Choral-Lehre*.⁷ Successively advancing at the Linz theatre, he was appointed its first conductor in 1814. For the ensemble, he wrote multiple stage works which brought him popularity. He also conducted performances of works by great masters of the 18th and 19th centuries, such as operas by W.A. Mozart, G. Rossini and L. Cherubini. His duties also included composing dances dedicated to the city balls.⁸

In 1821, the Society of Friends of Music (*die Gesellschaft der Musikfreunde*) was founded in Linz with the aim of performing symphonic music, promoting musical ventures and providing access to musical education. In 1823, Schiedermayr began teaching *basso continuo* and harmony at the society – a successful endeavour that he continued until his death. When Gloeggel died in 1839, Schiedermayr took over the direction of the Linz cathedral chapel. His health

³ F. Zamazal, op. cit., p. 120.

⁴ Ibidem, p. 122.

⁵ C. von Wurzbach, op. cit., p. 270.

⁶ F. Zamazal, op. cit., pp. 126–131.

⁷ I. Kaiser, *Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840): Eine bedeutende Musikerpersönlichkeit im Umfeld von Erzherzog Maximilian Joseph von Österreich-Este*, [in:] *Erzherzog Maximilian Joseph von Österreich-Este*, ed. E. Volgger OT, vol. 69 in *Quellen und Studien zur Geschichte des deutschen Ordens*, Linz 2014, p. 279.

⁸ F. Zamazal, op. cit., pp. 132–133.

began to deteriorate, however, and after several months of illness Schiedermayr died on January 6, 1840.⁹

Schiedermayr's life, filled with diverse activities and countless musical initiatives, resulted in a multifaceted oeuvre. Although there is no complete catalogue of his music, it is assumed that the composer left behind several hundred sacred and secular works. The genres in which Schiedermayr composed his works are directly related to his activities: as a church organist, he wrote many religious compositions, while his connection to the theatre led to theatre and occasional music. The dances he created were also part of his professional activities. Constantin von Wurzbach's catalogue in the *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* lists 46 opuses (selected numbers from 18 to 110), which were mainly published by Quirin Haslinger in Linz (22 opuses) and Karl Haslinger in Vienna (24 opuses).¹⁰ Based on other sources, more than ten known compositions by Schiedermayr can be listed.¹¹ Based on the opus numbers alone, it can be assumed that he wrote no fewer than 110 published opuses, in addition to a large number of unpublished pieces, such as dances, stage works and possibly certain sacred music. A search for Schiedermayr in the RISM database yields over two thousand results, with the number of manuscripts exceeding the number of prints. However, less than ten of the manuscripts listed in RISM are known to be holographs.¹²

Among the sacred works, the mass is the most represented genre in the artist's oeuvre: he wrote various types of masses, including *missae solennes*, requiems, *Pastoralmessen* and *Landmessen*. They are mostly shorter works for a small ensemble in a major key (C major, D major, F major, G major, B flat major), which is characteristic of the early and mature Classical church style.¹³

⁹ Ibidem, pp. 136–137.

¹⁰ C. von Wurzbach, op. cit., pp. 272–174.

¹¹ J. Bujas-Poniatowska, *Introduction to Life and Output of Johann Baptist Schiedermayr*, “Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2018, no. 2, pp. 82–83.

¹² *Schiedermayr*, RISM online: <https://opac.rism.info/metaopac/search?searchCategories%5B0%5D=-1&q=Schiedermayr&View=rism&Language=en> (accessed on 27 December 2022).

¹³ See also I. Schubert, *Schiedermayr Johann Baptist*, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. L. Finscher, *Personenteil*, vol. 14, *Ric-Schön*, Kassel–Stuttgart–Weimar 1994, p. 1328.

There are also several *Deutsche Messen* in German.¹⁴ Schiedermayr's masses, most of which are still unpublished, contain figurative melodies based on rather simple harmony with frequent cadences and surprising ornaments, passages with short rhythmic values in the violin parts and horns reduced to the role of harmonic support. The instrumental fragments are restricted to a minimum, which makes the works practical and concise, but still attractive to listeners. In addition to the masses, the composer also wrote other liturgical and religious works that were used in the Catholic Church at the time: Litanies, vespers, offertories, communions, graduals, and hymns. Depending on the type of music, different numbers of voices and different instrumentations were used, from a *kirchentrio*, which is mainly associated with Baroque music, to a small orchestra, as in his *Offertorium (Exaudi, Deus, orationem meam)*, Op. 77, for solo tenor, choir, violins, clarinets, horns, double bass, organ and concertante cello.¹⁵ At the same time, none of Schiedermayr's known church compositions, including his masses, were written for a larger orchestra, as is characteristic of Romantic music, which shows his attachment to the style of the 18th-century. His unconventional harmonic ideas as well as his outstanding melodic lines, however, allowed his music to resonate more strongly than other church pieces of the early 19th century.

¹⁴ See I. Kaiser, op. cit., p. passim. The term "Deutsche Messe" may be misleading as this is also a name for the Lutheran setting of the mass; however, according to Keiser, Schiedermayr's were written for Catholic institutions. Therefore, they belong to the 18th- and 19th-century trend of writing the cycles of songs to be sung during Catholic masses in national languages (*deutsche Singmessen*, or *Liedmessen*). See J. Dyer, *Roman Catholic Church Music*, [in:] *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1fbiblxw0147.hps.bj.uj.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046758> (accessed 1 March 2023). This trend was also present e.g. in the Polish lands, where the so-called *msze polskie* ("Polish masses") were written by Józef Elsner, Franciszek Lessel, Stanisław Moniuszko, and others. See e.g. R. Pośpiech, *Msze polskie Józefa Elsnera (1769–1854) ze zbiorów jasnogórskich*, [in:] *Studia Thaddaeo Przybylski octogenario dedicata*, ed. Z. Dobrzańska-Fabiańska, A. Jarzębska, A. Sitarz, Kraków 2007, pp. 131–147; R. Pośpiech, *Muzyka religijna*, [in:] *Moniuszko. Kompendium*, ed. R.D. Golianek, Kraków 2020, pp. 409–417.

¹⁵ J. Bujas-Poniatowska, op. cit., pp. 85–88.

Among Schiedermayr's instrumental works are symphonies, string trios, piano sonatas, organ preludes, *Harmoniemusik* and *Trompetenaufzüge*, which represent a typical spectrum of late 18th-century genres, as well as works for wind instruments, which were popular in Austria during Schiedermayr's time.¹⁶ These pieces exhibit an early Classical style, without a distinct sonata form, and were probably composed to fulfil specific needs and serve practical purposes. The same is true of the largely lost dances he composed for the Linz theatre, of which there are estimated to have been hundreds.¹⁷ Unfortunately, none of his stage works performed under his direction have survived, and only six are known by name. We have no information about their style, scoring, or libretti.¹⁸ Finally, it is worth noting that Schiedermayr wrote a number of cantatas for both secular and sacred festivals, which testifies to his involvement in the social life of Linz and is also linked to the popularity of this genre in the early 19th century.¹⁹

REQUIEM IN E FLAT MAJOR²⁰

Given the general abundance of the composer's works, it may come as a surprise how few requiems he wrote, although masses generally make up a large part of his output. Contemporary scholars know of three Requiems by Johann Baptist Schiedermayr, two of which are his only known masses in minor keys. The Requiem in F minor for soprano, alto, tenor, bass, two violins, viola, two horns and organ was published as Opus 29 by Quirin Haslinger in Linz; the Requiem in E flat major for four-part choir, two violins, two horns, and organ was published as Opus 46 by Karl Haslinger in Vienna; and the Requiem in

¹⁶ Ibidem, p. 89.

¹⁷ I. Schubert, op. cit., p. 1329.

¹⁸ Ibidem, p. 1328.

¹⁹ I. Kaiser, op. cit., p. 272. On the cantata in the early 19th century see M. Boyd, *The Cantata since 1800*, [in:] C. Timms, N. Fortune, M. Boyd et al., *Cantata*, [in:] *Grove Music Online*, from <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1fbiblk3204b0.hps.bj.uj.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004748> (accessed 27 February 2023).

²⁰ The analysis of the Requiem in E flat major in the original form was possible thanks to the shared printing material provided by Mr Harald Horst from the Diözesan- und Dombibliothek in Köln. I am deeply grateful for it.

C minor for CATB, two violins, two horns, and organ was published by the Chemische Druckerey in Vienna, but we do not know its opus number. The RISM database indicates that the reception of the F minor Requiem was less elaborate than that of Schiedermayr's other two requiems, and the reason for this remains unknown. While RISM notes over twenty sources for each of the latter two Requiems, the F minor Mass is represented by only nine sources, none of which survive in Poland. It is therefore not the subject of this paper.

It is assumed that the Requiem in E flat major, Op. 39, was written and published around 1820 at the latest, as the first known manuscript copies date from the 1820s.²¹ It is a work for four-part choir and a small orchestra, a total of 25 printed pages (328 b.), which makes it a rather short composition – similar to Franz Schubert's (1797–1828) Requiem in C minor (1818), for example, which is 371 bars long, in contrast to e.g. Antonio Salieri's (1750–1825) *Missa pro defunctis* (1804), almost 1500 bars long. Schiedermayr's composition includes movements that correspond to the liturgy of the Mass for the Dead, including the Introit (*Requiem aeternam* and *Kyrie*, 36 b.), the Sequence (*Dies irae*, 87 b.), Offertory (*Domine Jesu Christe*, 45 b. and *Quam olim*, 23 b.), Sanctus (*Sanctus*, 18 b. and *Benedictus*, 49 b.), Agnus Dei (*Agnus Dei*, 32 b.) and Communion (*Lux aeterna*, 15 b. and *Cum Sanctis*, 23 b.). It is worth noting, however, that Schiedermayr did not include an elaborate arrangement of the Kyrie section, adding this text as a closing formula to the Introit, as was customary in his day.²² Furthermore, he did not include a Gradual, Tract or Responsory in the Requiem, as many other internationally recognised and local composers of the 18th and 19th centuries did.²³

²¹ *RISMonline: ID 550500061*, <https://opac.rism.info/search?id=550500061&View=rism> (accessed 27 December 2022); *RISM online: ID 1001030983* (<https://opac.rism.info/search?id=1001030983&View=rism> (accessed 27 December 2022)).

²² *Kyrie* is not a separate part in e.g. Requiem in C minor by Luigi Cherubini (1816), *Grande messe des morts* by Hector Berlioz (1837), *Requiem in Dis* by Ludwik Maader (c. 1800). This is probably rooted in the liturgical practice; in the mass for the dead, the sang *Kyrie* was following immediately *Requiem aeternam* (with the priest praying quietly in the remaining parts).

²³ E.g. composers preceding Schiedermayr: Wolfgang Amadeus Mozart in his Requiem in D minor (1791) and Filip Gotschalk in *Missa pro Defunctis* (before 1809). See

The formal structure of the musical work is a cantata form with nine sections beginning in E flat major and ending in the parallel key of C minor, with the central position of the *Sanctus* in A flat major (see Table 1). Most of the sections are structured in successive phases without audible caesuras, following the liturgical text. *Domine Jesu Christe*, for example, contains three sections based on the same material but arranged differently in terms of instrumentation and voices used, and *Sanctus* consists of four sections, each using different musical material (ABCD). The typical ternary form (ABA') is only used in the *Agnus Dei*, which results from the structure of the text (three invocations). In all sections it can be noted that the melody of the choir strictly corresponds to the sung text, with pauses for breath typically occurring at the end of a sentence. Meanwhile, the instruments often fill the pauses with accompaniment, contributing to the audible effect of heterogeneity of the individual sections (see Example 1), which is characteristic of many 18th and 19th century Requiem settings, including the most famous ones such as those by M. Haydn, W.A. Mozart, and F. Schubert.

The most elaborate section in terms of internal diversification is the *Dies irae*, which is strongly linked to the specificity of the poetic text of the sequence. Unlike, for example, W.A. Mozart, L. Cherubini, and H. Berlioz, Schiedermayr did not divide the sequence into several musical sections but combined them into one whole, which comprises the arrangement of nine (of originally nineteen) stanzas. The piece begins and ends with a choral movement, which forms a kind of musical frame, while the number of voices is reduced in the middle sections: to bass in *Quantus tremor*, to tenor and bass in *Liber scriptus* and to soprano in *Quid sum miser*. Six fragments of musical material are introduced, the first of which is repeated twice and the fourth twice (see Table 1). The overall coherence of the inner form is reinforced by the use of the opening instrumental motif, which is repeated throughout the section (see Example 2).

M. Jochymczyk, "Missa pro defunctis" Filipa Gotschalka w kontekście tradycji gatunku, "Liturgia Sacra" 2017, no. 2, pp. 483–498.

Example 1. Requiem in E flat major, *Requiem aeternam*, bb. 8–11.

The accompaniment playing in between the vocal phrases.

8

Cor I
in Es

Cor II
in Es

Vn I

Vn II

C
A

T
B

e - is.

e - is.

10

Cor I
in Es

Cor II
in Es

Vn I

Vn II

C
A

Te de - cet

Table 1. The internal structure of the *Dies irae* in the Requiem in E flat major.

Stanza in the sequence	Text incipit	Bars	Musical material	Vocalists singing
1.	<i>Dies irae</i>	1–13	A	CATB
2.	<i>Quantus tremor</i>	13–22	B	B
3.	<i>Tuba mirum</i>	22–32	C	CATB
4.	<i>Mors stupedit</i>	32–42	D	CATB
5.	<i>Liber scripts</i>	42–50	E	B
6.	<i>Judex ergo</i>	50–56	D'	CATB
7.	<i>Quid sum miser</i>	56–64	F	C accompanied by the remaining voices
18.	<i>Lacrimosa</i>	65–76	A'	CATB
19.	<i>Huic ergo</i>	76–87	D''	CATB

Example 2. Requiem in E flat major, *Dies irae*, b. 1. The main motif of the section.



The fourth section, *Quam olim*, is particularly noteworthy as it consists of an arrangement of the last words of the offertory. Its musical material is also repeated with the words *Cum sanctis* at the end of Communion. Traditionally, these fragments were arranged in the form of a fugue or fugato, which was also the case in 19th century compositions such as F. Schubert's Requiem of 1818. This also applies to Schiedermayr's work. However, the use of the music layer was not Schiedermayr's original idea, but is in fact an adaptation of a fragment of Organ Fugue No. 3 by Johann Ernst Eberlin (1702-1762), an 18th-century Salzburg composer.²⁴ The work was composed around 1745 in

²⁴ R.G. Pauly, E. Hintermaier, and E. Neumayr, *Eberlin, Johann Ernst*, [in:] *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1fbiblk4r57a0.hps.bj.uj.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008497> (accessed 27 December 2022).

the style of the mature German Baroque and published in Augsburg as part of a collection of nine toccatas and fugues.²⁵ The Linz organist may have been familiar with it from his own playing practice and probably held it in high regard, as he decided to use it as pre-compositional material for his work.

Schiedermayr used the first twenty-seven bars of the composition. The first exposition largely follows the structure of Eberlin's work. The theme of the original fugue is reproduced with only one rhythmic change (two quavers g instead of a quarter note to adapt the melody to the structure of the text) and shortened to the first two bars; the answer therefore still appears in the third bar. Schiedermayr suggested a different order of the parts compared to Eberlin's fugue: BTAC instead of the original CATB (Example 3).

Example 3a. J.E. Eberlin, Fugue III, bb. 1–10. The first exposition.

The musical score for Example 3a is presented in three systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on G4 and a bass staff with a whole rest. The second system starts with a treble staff on G4 and a bass staff with a whole rest. The third system starts with a treble staff on G4 and a bass staff with a whole rest. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

²⁵ [IX Toccate e fughe. Orgue] Johann Ernst Eberlin (1702–1762), http://data.bnf.fr/14802517/johann_ernst_eberlin_ix_toccate_e_fughe_orgue/ (accessed 27 December 2022).

Example 3b. J.B. Schiedermayr, Requiem in E flat major, *Quam olim*, bb. 1–8.
The first exposition in vocal parts.

Moderato

8

T  Quam o - lim

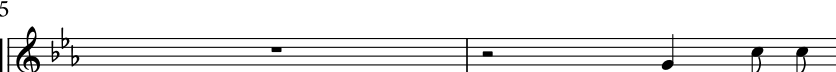
B  Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti


3


T  A - bra - hæ pro - mi - si - sti pro - mi - si -


B  pro - mi - si - sti pro - mi - si -

5


C  Quam o - lim


A  Quam o - lim A - bra - hæ pro - mi - si - sti


T  - sti pro - mi - si - sti quam o - lim A - bra - hæ

B  - sti quam o - lim A - bra - hæ

7

C  A - bra - hæ pro - mi - si - sti pro - mi -

A  quam o - lim A - bra - hæ pro -

T  pro - mi - si - sti

The counterpoint is retained in the Requiem, but slightly adapted to correspond to the structure of the text. The new element is the “promisisti” motif, which appears several times from b. 4 onwards and does not appear in the original fugue (Example 4). It is a descending passage or a repeated pitch that serves as a harmonic filling and whose rhythm is closely linked to the prosody of the text. The connection with Eberlin’s composition is loosened in bar 16 of *Quam olim*, when Schiedermayr introduces his own material in the style of the fugue. Gradually, the texture becomes homorhythmic and ends with a full major chord (the Picardy third), in accordance with the Baroque tradition (Example 5).

Example 4. Requiem in E flat major, *Quam olim*, b. 10. The “promisisti” motif.

10

T

8

pro-mi-si - sti

Detailed description: This musical example shows a tenor part (T) in E-flat major. The staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The music starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a descending eighth-note sequence: G4, F4, E-flat4, D4. The text 'pro-mi-si - sti' is written below the notes.

Example 5. Requiem in E flat major, *Quam olim*, bb. 20–23.
The Picardy third in the cadence.

20

C

A

T

B

- ius et se - mi - ni e - ius - .

- ius et se - mi - ni e - ius - .

- ius et se - mi - ni e - ius - .

- ius et se - mi - ni e - ius - .

Detailed description: This musical example shows four vocal parts (C, A, T, B) in E-flat major. The staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music starts with a whole rest, followed by a quarter rest, then a descending eighth-note sequence: G4, F4, E-flat4, D4. The text '- ius et se - mi - ni e - ius - .' is written below the notes. The cadence ends with a Picardy third, a full major chord (C major).

As far as the arrangement of the text of the *Missa defunctorum* is concerned, it should be noted that the composer did not make any changes to it. The only fragments omitted are several stanzas of the *Dies irae* (as mentioned

above), “Christe eleison” in the *Kyrie* and a fragment of the offertory (beginning with “hostias”). In contrast to other composers of his time,²⁶ Schiedermayr generally avoided changes to the text, which indicates that the liturgical accuracy and practicability of his composition was important to him. He therefore had the future performance of his work during mass in mind. In addition, the text is arranged in such a way that it corresponds to the natural accentuation and punctuation of the words and sentences, similar to his great contemporaries such as J. Kozłowski, L. Cherubini, H. Berlioz, and others.

The composition is written for four voices (CATB), two violins, two horns, and an organ, which realises the basso continuo. This is a very common and simple instrumentation that can also be performed by small ensembles, which may have contributed to its popularity.²⁷ The full orchestra is used, with the exception of the reduction in the “Eberlin’s” sections, i.e. *Quam olim* and *Cum sanctis*, in which the horns are absent (as they are treated as harmony instruments and are therefore restrained in the fugue). All four vocal parts are treated fairly equally, with solo fragments in each. Nevertheless, the most common structure is the homorhythmically led choir with figuration in the violins, while the harmony is underlined by the horns and organ. There is no dense texture, nor is the melody introduced by the horns and organ. Sometimes, the voices dialogue separately or in pairs (Example 6). Rarely, are the elements of imitation introduced.

The melodic lines in Schiedermayr’s work are varied. Sometimes, there are long cantilenas or simple phrases that are subordinate to the rhythm, but the most striking and characteristic of Schiedermayr’s style are the melodic figurations that are filled with ornaments and dotted rhythms. They are catchy and distinctive, and although they must have been admired by the people, they may have been considered inappropriate by the emerging church music revival movement.²⁸ The aforementioned tonal structure of the *Requiem in E flat* is coherent

²⁶ See M. Jochymczyk, “Missa pro Defunctis...”, op. cit., s. 486; A. Scharnagl, *Einführung in die katholische Kirchenmusik. Ein Überblick über die Geschichte*, Hamburg-Locarno-Amsterdam 1980, p. 130.

²⁷ Cf. A. Scharnagl, *Einführung in die katholische Kirchenmusik...*, op. cit., p. 136.

²⁸ Cf. e.g. A. Scharnagl, *Schiedermayr, Johann Baptist*, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Friedrich Blume, vol. 11, *Rasch – Schnyder von Wartensee*, Kassel-Basel-London-New York 1963, p. 1702.

Example 6. Requiem in E flat major, *Requiem aeternam*, bb. 11–15.

The dialogue of the pairs of voices.

11

Cor I
in Es

Cor II
in Es

Vn I

Vn II

C
A

T
B

Te de - cet hy - mnus De - us in
Te de - cet hy - mnus

14

Cor I
in Es

Cor II
in Es

Vn I

Vn II

C
A

T
B

Si - - on et
De - us in Si - on et

and symmetrical. In the microform, Schiedermayr mainly uses the TSDT structure, but introduces chords with seventh and ninth, numerous suspended chords and chord progressions. The dominant and non-chord tones (which often serve as the basis for the melody) are frequently used, but are always quickly resolved again. Both the tempo and dynamic markings are varied, but rather conventional, with a dynamic range from *pianissimo possibile* to *fortissimo possibile*, *adagio* as the slowest and *andante* as the fastest tempo (the lack of fast tempi may be related to the serious character of the mass for the dead).

REQUIEM IN C MINOR²⁹

The exact date of composition and publication of Schiedermayr's Requiem in C minor is unknown. Due to the fact that the plate number of the print published by Hofmeister in Vienna is 1757, we can assume that the work can be dated to around 1810.³⁰ As slightly fewer copies survive than in the case of the Requiem in E flat major, it was probably a somewhat lesser known but nevertheless frequently performed requiem mass. It is a short composition (268 bb.) with a condensed structure, even in comparison to the Requiem in E flat major. It consists of seven sections; there is no arrangement of the *Kyrie*, while *Quam olim*, unlike in the Requiem in E flat major, is included in *Domine Jesu Christe* (similar to F. Gotschalk in his Requiem). Schiedermayr also provides a framework for this work: the composition begins and ends in the key of C minor, while the central section, the *Sanctus*, is in E flat major, in the 3/4 metre (the only triple metre in the entire Requiem).

Similar to the Requiem in E flat major, the inner structure of the individual sections follows the structure of the liturgical text. However, due to the condensed form of the work, repetitions of words and phrases as well as instrumental fragments are avoided. Thus the shortest section (*Requiem aeternam*),

²⁹ The Requiem in C minor was analysed based on the printing copies from the Wawel Cathedral (shelfmark III-36) and from the Linz Pfarrarchiv (no shelfmark, ID RISM 605020235). The Linz copy was made available to me by Mr Ikarus Kaiser, Organist of Wilhering Abbey. I am deeply grateful for it.

³⁰ *IMSLP: Tobias Haslinger*, https://imslp.org/wiki/Tobias_Haslinger (accessed 27 December 2022).

which is 19 bars long, contains only two musical sequences without interruption: after “Dona eis Domine” in the soprano, the bass voice immediately begins with the imitation of “et lux perpetua” (Example 7).

Example 7. Requiem in C minor, *Requiem aeternam*, bb. 7–11.

The imitation following immediately the end of the previous phrase.

7

C
Do - mi - ne

A
Do - mi - ne

T
Do - mi - ne et lux per -

B
Do - mi - ne et lux per - pe - tu - a

10

C
et lux per -

A
et lux per - pe - tu - a per -

T
-pe - tu - a et lux per -

B
et lux per - pe - tu - a per -

The *Agnus dei* is also very simple and short, showing the structure of the AA' resulting from the omission of the second of the three invocations. The

Cum sanctis is followed by the last section of the Requiem; it is a fugato with a four-part theme (BTAC), after which the homophonic texture begins in m. 18. The longest section of the composition is the *Benedictus*, which is also the only one that contains the instrumental introduction, presented by the violins with organ accompaniment (Example 8). It represents a kind of simplified sonata form, which this time seems to be foregrounded in relation to the text of the *Benedictus* (which is repeated as many as five times in addition to the repetition of individual words). The entire section works with two themes, the second of which is much longer than the first; the tonal structure is rather conservative. The transition in the recapitulation is copied unchanged, which leads to the insertion of a redundant F major before the second theme (which is in B flat major, as in the typical sonata form). It can therefore be assumed that Schiedermayr did not master this form. Although he knew its rules and was able to put them into practise, it seems that he was more fluent in the forms that result directly from the structure of the liturgical text.

Example 8. Requiem in C minor, *Benedictus*, bb. 1–8. The instrumental introduction.

Andante

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-4) features Violin I with a melodic line, Violin II with a rhythmic accompaniment of eighth notes, and Organ with a bass line. The organ part includes fingering numbers: 5, 6, 3, 6, 6♯, 3, 7, 9/4, 8/3. A dynamic marking of *p* is present. The second system (measures 5-8) continues the instrumental introduction with similar parts for Violin I, Violin II, and Organ. The organ part includes fingering numbers: 7, 3, 6, 7, 9/4, 8/3.

Table 2. The Sonata form of *Benedictus* in the Requiem in C minor.

Section	Bars	Material	Key
Exposition	1–8	instrumental introduction: primary theme + transition	B flat major
	9–12	primary theme	B flat major
	13–16	transition	B flat major – F major
	17–30	secondary theme	F major
	31–34	instrumental coda (material of transition)	F major
Development	35–40	progression	F major
Recapitulation	41–44	primary theme	B flat major
	45–48	transition	B flat major – F major
	49–62	secondary theme	B flat major
	62–66	instrumental coda	B flat major

The *Dies irae* here differs considerably from the Requiem described above; it does not follow the tradition of M. Haydn, W.A. Mozart, and J. Kozłowski of making it a monumental form. It is much less developed and consists of only fifty bars. It is a cheerful section in E flat major, in which only selected five verses (*Dies irae* in bb. 1–13, *Quantus tremor* in bb. 15–25, the first part of *Mors stupebit* in bb. 25–30, the second part of *Lacrimosa* in bb. 25–33, *Huic ergo* in bb. 37–49). The opening words of *Quantus tremor* are immediately followed by the last verse of *Mors stupebit*, so that these two verses form a unit in Schiedermayr's work. There are also two short instrumental fragments. The frame is the motif from the first stanza, which is repeated at the very end. There are no internal contrasts (unlike in the *Dies irae* of the E flat major Requiem), although the violins' musical material is varied and contains a variety of passages and ornaments.

In the Requiem in C minor, Schiedermayr chooses to introduce all ornaments and melodic lines in the violin part; the choir sings homorhythmically almost all the time, with the exception of rare short imitations and solos, especially the bass solo in the *Benedictus*. The instrumentation (CATB voices, two violins, two horns, organ) is rooted in the same thinking as in the previously

analysed mass for the dead, with the horns and organ serving to reinforce the harmony. The only reduction of the orchestra occurs in the *Benedictus*, in which the horns do not play. As in the Requiem in E flat major, the harmony is based on the primary functions with the suspended chords and progressions; the melody often contains non-chord tones (Example 9). The melodies are not as catchy as in the E flat major Requiem, although they are interesting and varied, typical of the Linz composer's music. The most ornate and figurative are the very short soprano solos in *Domine Jesu Christe* and *Benedictus*. The dynamic range is more modest than in the Requiem in E flat major, from *pianissimo* to *fortissimo* with occasional *forzati*. The composition is characterised by slow tempi (from *Largo* to *Andantino*), but almost all sections are played in a cut time.

Example 9. Requiem in C minor, *Benedictus*, bb. 30–34.

Chromaticisms in the melody of violin I.

30
Vn I

32
Vn I

RECEPTION IN THE POLISH LANDS

The reception of Schiedermayr's art in the Polish territories still requires a deepened study. So far it has been established that the composer's music enjoyed astonishing popularity in the Polish lands. Most chapels performed his pieces not only in the 1830s and 1840s (which seems to be a peak in the popularity of his works), but also at the turn of the 20th century.³¹ This may come as a surprise,

³¹ This assumption is made based on the notes preserved on the scores; e.g. *Missa in C* from the Jasna Góra Archive, *RISM online: ID 300001156*, <https://opac.rism.info/search?id=300001156&View=rism> (accessed 27 December 2022); *Missa in G* from Gidle, *Katalog muzykaliów gidelskich*, <http://gidle.studiokropka.pl/items/show/34> (accessed 27 December 2022). On the manuscript of *Missa in D* from Gidle, the dates "1915" and

as the mid-19th century saw the beginning of an era of intensive development of several European initiatives related to the revival of church music, which lasted for decades and subsequently led to a twilight of Schiedermayr's popularity in Austria, for example. These tendencies also developed slowly in the then-partitioned Poland; nevertheless, the Polish reception of the composer's works seems to have had an exceptionally long lifespan. Today, manuscript copies of his works are preserved in most Polish church collections, which makes this region one of the most important centres of the reception of Schiedermayr's music alongside Austria and the Czech Republic.

The Jasna Góra archive contains around 60 copies of his compositions, twenty percent of which are printed. This collection contains mainly masses by the Linz composer, but also short church works (such as graduals and offertories), a collection of six intradas for trumpets with percussion accompaniment, and a symphony.³² The provenance of some of the manuscript copies can be traced back to Nový Rousínov; they thus testify to the Moravian reception of Schiedermayr's oeuvre. In addition, 24 archival documents identified as Schiedermayr's compositions are preserved in Gidle.³³ Some of them are, as so often in this collection, copied from (or in) Jasna Góra.³⁴ Among the Gidle manuscripts are almost exclusively masses (including two manuscripts of a requiem and one *Landmesse*), with an addition of four offertories. The situation is similar in other Polish archives: in the Gniezno collection, D. Idaszak found 14 manuscripts with works by Schiedermayr (short church pieces and masses, none dated);³⁵ in the catalogue of sources from Grodzisk Wielkopolski, the same author noted six manuscripts with

“1919” have been found; *Katalog muzykaliów gidelskich*, <http://gidle.studiokropka.pl/items/show/172> (accessed 27 December 2022).

³² P. Podejko, *Katalog tematyczny...*, op. cit., pp. 505–622 and 824–827.

³³ *Katalog muzykaliów gidelskich*, http://gidle.studiokropka.pl/search?query=Schiedermayr&query_type=keyword&record_types%5B%5D=Item&record_types%5B%5D=File (accessed 27 December 2022).

³⁴ M. Jochymczyk, *Repertuar kapeli oo. Dominikanów w Gidlach w świetle aktualnych badań*, [in:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej*, ed. A. Patalas, Kraków 2016, p. 76–112.

³⁵ D. Idaszak, *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik muzyków*, Kraków 2001, pp. 266–272.

compositions by the Linz composer (similarly, exclusively church music)³⁶. In the Staniątki collection after the Benedictine nuns' chapel, there are almost 30 church compositions by Schiedermayr (some of which are summarised in the composite manuscripts).³⁷ Among the sources from Kłodzko, 12 manuscripts transmit his music, including – in addition to masses and short church works – the Vespers, Op. 42.³⁸ To the above examples could be added the sources of Schiedermayr's music from many other Polish centres (e.g. Święta Lipka). In total, the number of manuscripts with works by Schiedermayr kept in Poland can be estimated at hundreds of copies. The vast majority of these are utility copies intended for performance in churches and not collector's items from private archives. The reception of Schiedermayr's music therefore appears to be a massive phenomenon, especially considering the extent of damage and loss of archival holdings in this area during the 19th and 20th centuries.

In addition to the copies of the compositions, several press reports on the performance of Schiedermayr's music in the Polish lands have also been preserved. For example, his mass settings were performed in 1836 in the village of Dąbrówka by artists from Warsaw under the direction of Rev. Gieczyński,³⁹ in the parish church of Płock in 1838 by students from the local secondary school;⁴⁰ in 1840 in Parzęczew⁴¹ and Kobyłka⁴² during local church festivals;

³⁶ D. Idaszak, *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993, pp. 160–162.

³⁷ *Staniątki*, [in:] *RISM online*, <https://opac.rism.info/metaopac/search.do?methodToCall=submit&searchCategories%5B0%5D=-1&searchHistory=&CSId=22644N209Sae859221feab7b9c57f5bfc29011a55a86d9e334&refine=true&refineField=-1&tab=tab1&retainSticky=1&refineQuery=Stani%C4%85tki&submitSearch=Search> (accessed 27 December 2022).

³⁸ *Kłodzko*, [in:] *RISM online*, https://opac.rism.info/metaopac/search.do?methodToCall=submit&searchCategories%5B0%5D=-1&searchHistory=&CSId=22644N209Sae859221feab7b9c57f5bfc29011a55a86d9e334&refine=true&refineField=-1&tab=tab1&retainSticky=1&refineHitListName=251_SOLR_SERVER_1966638887&refineQuery=PL-K%C5%81wnm&submitSearch=Search (accessed 27 December 2022).

³⁹ “Kurier Warszawski” 1836 no. 168, p. 829.

⁴⁰ W. Tomaszewski, *Kronika życia muzycznego na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, Warszawa 2007, p. 108.

⁴¹ “Kurier Warszawski” 1840 no. 130, pp. 625–626.

⁴² “Kurier Warszawski” 1840 no. 119, p. 570.

in 1841 again in Płock⁴³ and Radom.⁴⁴ Then, there are performances of masses by Schiedermayr recorded in 1845 in Łowicz during a wedding ceremony,⁴⁵ and in 1848 in the shrine of Jasna Góra on St. Cecilia's Day.⁴⁶ We also know that his Pastoralmesse in C major was played in the Bernardine Church in Radom in 1859.⁴⁷ The press note states that "the author sent this mass himself", which must be a mistake, as Schiedermayr had passed away long before; moreover, there is no evidence of his possible connection to this city (and the Polish lands in general). This press release also contains the information that the work was performed in Polish, which may indicate that Schiedermayr's mass was actually translated and adapted to the current needs of the Radom ensemble. In 1860, the musicians from Warsaw played Schiedermayr's mass in Tarchomin.⁴⁸ If one adds the notes on the sources to these press reports, a picture emerges of numerous performances of the Linz organist's church music in Poland at the time.

REQUIEM IN E FLAT MAJOR

The most important sources for researching the reception of Schiedermayr's masses for the dead are the surviving manuscripts of his works.⁴⁹ There are currently several copies of the Requiem in E flat major and the Requiem in C minor, which are kept in Polish libraries. However, some of the manuscripts of Polish provenance, namely from Krzeszów and Kłodzko, come from the historically foreign territory, so they are not analysed in the context of the Polish

⁴³ W. Tomaszewski, op. cit., p. 132.

⁴⁴ "Kurier Warszawski" 1841 no. 238, p. 1134.

⁴⁵ "Kurier Warszawski" 1845 no. 45, p. 216.

⁴⁶ "Kurier Warszawski" 1848 no. 322, p. 1546.

⁴⁷ "Kurier Warszawski" 1859 no. 13, p. 61.

⁴⁸ "Kurier Warszawski" 1859 no. 13, p. 61.

⁴⁹ Unfortunately, there are no 19th-century press notes regarding the performance of Schiedermayr's requiems in the Polish lands, so the manuscripts must serve as the only basis for the scholarly work on the reception. Moreover, due to the occasional character of the requiem, it could only be performed in churches, during the mass for the dead. Thus, there is no reception of those works in the context of e.g. schools or theatres to be investigated.

reception of Schiedermayr's compositions.⁵⁰ It must also be emphasized that this work represents the current state of knowledge of the surviving sources; it is therefore possible that there are other sources that have been destroyed in the course of history or are yet to be discovered.

The copies of the Requiem in E flat major are kept in Austrian, Czech, German and Polish archives.⁵¹ Most of them are manuscripts from the 19th century, dating from between the 1820s and the late 19th century. The surviving prints are in the Archbishop's Diocesan and Cathedral Library in Cologne (shelfmark Leibl 229) and in Český rozhlas, Fond hudebnin (shelfmark ARCH 2054). It is worth noting that the Cologne source contains not only the printed Requiem, but also the manuscript copy of it. Three sources have been found in the historical Polish territories that transmit the Requiem: the first in the archives of the Pauline monks in Częstochowa (Jasna Góra), shelfmark III-611,⁵² and the others in the Dominican archives of the Gidle ensemble, shelfmarks 120 and 120.1.⁵³ None of them contains the cello part, perhaps

⁵⁰ Those include the copy of the Requiem in E flat major from Kłodzko: *RISM online*: ID 1001030983, <https://opac.rism.info/search?id=1001030983&View=rism> (accessed 27 December 2022), the copy of Requiem in C minor from Kłodzko: *RISM online*: ID 1001030984, <https://opac.rism.info/search?id=1001030984&View=rism> (accessed 27 December 2022), and the Krzeszów copy of the Requiem in E flat major of an unknown provenance, shelfmark II 16.

⁵¹ The RISM online notes one source from Ljubljana as well; however, the Arhiv stolnega kora informed the Author that the copy of such a work is not stored in their collection. Cf. *RISM online*: ID 540001479, <https://opac.rism.info/search?id=540001479&View=rism> (accessed 27 December 2022).

⁵² Archive of the Pauline monks in Częstochowa, shelfmark III-611, *RISM online*: ID 300001174, <https://opac.rism.info/search?id=300001174&View=rism> (accessed 27 December 2022). See also P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnoinstrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 1992, p. 519. Cf. D. Smolarek, Smolarek D., *Teksty liturgiczne w wielogłosowych mszach żałobnych ze zbioru rękopisów Biblioteki Ojców Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie*, "Liturgia Sacra" 2020, no. 2, p. 238.

⁵³ Dominican Archive in Kraków, shelfmark 120, *Katalog muzykaliów gidelskich*, <http://gidle.studiokropka.pl/items/show/39> (accessed 27 December 2022), 120.1, *Katalog muzykaliów gidelskich*, <http://gidle.studiokropka.pl/items/show/40> (accessed 27 December 2022). See also K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986, p. 103.

because of its coherence with the organ part. This is different from most surviving sources from other centres, where the cello is usually also copied. The oldest Polish manuscript is the copy from Częstochowa, which dates from 1836 (based on the date on the manuscript), i.e. almost twenty years after the assumed date of release of the print. So far, there is no certainty about the transfer of the Requiem to the Pauline monastery. However, it may be a copy made directly from the print, taking into account a few errors and changes in the manuscript compared to Schiedermayr's print. The author of the copy was Józef Kuligowski (the initials J.K. are noted on the manuscript), a conductor and copyist from a family of musicians who worked in the Jasna Góra chapel in the 19th century.⁵⁴ He could also have been the composer of the added parts for two clarinets, which are included in the Częstochowa version of the Requiem and which show an interesting practice of adding instrumental parts to Schiedermayr's music on Polish territory, which apparently finds its parallels in the Austrian, German and Czech sources for his works. The source analysis shows that the most frequent instruments added to the original score of Schiedermayr's music on location were clarinets and violoncello (which is actually the organ part without the *basso continuo* markings). In addition, the copies occasionally contain an additional flute, trombone, double bass, and violin III.

The phenomenon of additional clarinets in the sources can be explained as an adaptation to the respective chapel. In Jasna Góra, the ensemble was relatively rich and employed a number of woodwind players, especially flutists and clarinetists.⁵⁵ In the 1830s, there were several musicians in the chapel who played clarinets, such as Franciszek Jawurek and Karol Kloze.⁵⁶ Since they were available, the copyist or the Kapellmeister must have decided to enrich Schiedermayr's score so to make it sound more profoundly. Analysis of the clarinet parts in comparison with Schiedermayr's score allows us to establish that they were written on the basis of the horn parts (unlike, for example, in the Krzeszów copy, in which the clarinets are based on the vocal

⁵⁴ P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna Paulinów na Jasnej Górze*, Studia Claramontana series vol. 19, Warszawa 2001, pp. 54–55.

⁵⁵ P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna...*, op. cit., p. 90.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 74, 136.

parts). Normally, they are identical to the horns in terms of melody, rhythm, articulation and dynamics; sometimes (e.g. *Dies irae*, bb. 23–28), they are silent when the horns are playing; sporadically individual notes are added by the author of the clarinet parts. The opening bars of *Domine Jesu Christe* are interesting, in which the clarinets play a simple melody based on violin II and organ with the tacet of the horns. In the solo fragments of the *Agnus Dei*, the clarinet II does not play in analogy to the horns, but the clarinet I doubles the violin I (Example 10). It has thus been established that the clarinets added in Jasna Góra do not introduce any significant changes to Schiedermayr's work, but they are composed in an interesting way, use different techniques and enhance the sound of the orchestra.

Further facts about the performance of the Requiem in E flat major at Jasna Góra can be inferred from the notes to the Paulus manuscript. The copy is full of annotated words, mathematical equations, and short musical phrases written in pencil by various unidentified persons, which means that the manuscript was used extensively. At the end of the bass part is the note “Jasna Góra | Zaczęliśmy śpiewać | Szuberski tenorem | Błasikiewicz bassem | dnia 1. Listopada 1898 r” (“Jasna Góra. We have begun to sing, Szuberski as tenor, Błasikiewicz as bass, November 1, 1898”), while the year “1904” is noted in pencil on the soprano part; it can therefore be assumed that the Requiem was already performed by the chapel in Częstochowa at the beginning of the 20th century. An interesting additional fact is the note on the tenor part: “Lepiej raz wpaść w zanurzone fale | Niżli gnijąc po trochu na skale”, which is an inaccurate quotation from Mickiewicz's translation of Byron's *Giaur*.⁵⁷ The reason for its inclusion in the manuscript and the author of the note remain unidentified.

⁵⁷ The exact quotation from Mickiewicz's translation: “Lepiej raz przepaść w zaburzone fale, / Niżli żyć gnijąc po trochu na skale.” G.G. Byron, *Giaur*, transl. by Adam Mickiewicz, <https://literat.ug.edu.pl/giaur/01.htm> (accessed on 27 December 2022). The original: “Better to sink beneath the shock / Than moulder piecemeal on the rock.” G.G. Byron, *The Giaour, a fragment of a Turkish tale*, 9th ed., London 1814, p. 47.

Example 10. Requiem in E flat major, *Agnus dei*, bb. 1–5.

The clarinet I doubles the violin I part.

Adagio

Cl I in B

Vn I

Vn II

B

Org.

4

Cl I in B

Vn I

Vn II

B

Org.

A - gnus De - i qui

tol - lis pec-ca - ta mun - di.

The Gidle manuscripts of the Requiem in E flat major comprise two shelfmarks in the collection: 120 and 120.1. The older one is number 120, a manuscript copied from Jasna Góra. We know this because it also contains the clarinet parts already discussed, which are missing in Schiedermayr's print, while other known copies with clarinets were made later and their musical material differs from that in Częstochowa. Manuscript no. 120 is an incomplete copy: it contains the parts of alto, tenor, violins I and II, clarinets I and II, organ, and an additional flute, which is missing both in the print and in the Częstochowa manuscript. It should be added that the only other source of the Requiem that contains the flute part is the one from the Pfarrarchiv in Ansfelden (shelfmark 26).⁵⁸ The soprano and horns are missing; the tenor part is notated in the soprano clef (although it carries over the tenor part). Before the violin I part, there is a glued-in fragment of a sheet with the violin I part of the *Requiem aeternam*, which is notated on both sides. There is also an additional copy of the Clarinet I. The individual parts were notated by different copyists on different paper, perhaps also at different times (the format, ornaments and hypothetical dating are different for the respective parts). It should be noted that the parts of the Gidle copy no. 120 are generally carefully notated, including articulation and dynamic markings, which are repeated after the Częstochowa copy. In addition, the errors of the Jasna Góra manuscript are also copied. However, it has been found that in the Gidle copy there are corrections of erroneous pitches that were not noted in the Częstochowa version. The added flute was perhaps composed on the basis of clarinet part I, as it is its exact copy, shifted up an octave. The only alteration is "tacet" in the *Agnus dei* section. As the *Agnus dei* in the clarinet is the only section in which short rhythmic values have to be played, it can be assumed that the copyist of the flute part wanted to avoid this for some reason.

Another interesting aspect regarding the Gidle No. 120 copy is the fact that it partly contains an additional section, *Libera me* in two versions, which was added at the end of the composition. This practice of adding a new material

⁵⁸ *RISMonline*: ID 605000475, <https://opac.rism.info/search?id=605000475&View=rism> (accessed 27 December 2022). Due to the lack of access to the Austrian source, it cannot be stated whether the flute parts in both manuscripts are the same.

to a copy, although not frequent, can be observed in other Gidle manuscripts. For example, the manuscript of Maader's Requiem from Gidle contains the elaborated *Salve Regina* at the end of the copy.⁵⁹ In the case of Schiedermayr's work, the added *Libera me* is only notated in particular parts, which suggests that some parts of the manuscript may come from different versions and were only compiled later. The first version is notated in alto and tenor parts, later than the main corpus and in a different handwriting. It is unfinished – in the alto part, it is interrupted after bar 33, while in the tenor part it continues until bar 66. It ends with a single barline, so it may not be the entire section. It is a simple, homorhythmic melody that is mixed with solos in E flat major in short rhythmic values (Example 11). Due to the simplicity of the beginning of this section, it is impossible to find concordances or identify the author.

The second version is notated by another copyist in the tenor part (on the reverse of the last, blank page of the part), while in the flute part it is notated by its main copyist. The section is complete; it comprises 34 bars (one bar with rests is missing at the end of the flute part), with the additional double bar line after a fermata in bar 18 (words 'saeculum per ignem'). This is a rather demanding, ornamented melody in C minor; the flute doubles the voice an octave higher in the first part and accompanies it in quavers in the second part (Example 12). No concordances have been found for this *Libera me*.

The reception of Schiedermayr's E flat major Requiem in Gidle presumably continued in the 19th century, analogously to Częstochowa. We know this because another copy is preserved in the Dominican archive, shelfmark 120.1. It is a shortened version of the piece: the *Dies irae* lacks all the stanzas after *Mors stupedis* as well as the "Eberlin's" sections (*Quam olim* and *Cum Sanctus*). The alto and tenor parts contain small notes that were added in another handwriting at the beginning of several sections (alto: *Requiem aeternam*, *Dies irae*, *Benedictus*; tenor: *Requiem aeternam*, *Domine Jesu Christe*, *Benedictus*), which are notated one second below the original notation. It may therefore be assumed that the singer singing the alto part has "transposed" it from alto clef to bass clef, while the singer using the tenor part has

⁵⁹ J. Szczygieł, *Trzy rękopisy Requiem in Es Ludwika Maadera*, "Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2015, no. 26, p. 28.

Example 11. Gidle manuscript shelfmark 120, Requiem in E flat major, *Libera me* version I, bb. 8–20. After the homorhythmic fragment, there is the alto solo part.

(8)

A
in di - e in di - e in di - e

T
in di - e in di - e in di - e

12

A
il - la tre - men - da quan - do cœ - li mo -

T
il - la tre - men - da

15

A
- ven - - di mo - ven - di sunt et ter - - ra mo -

T

18

A
- ven - - di sunt et ter - ra dum ve - ne - ris

T
dum ve - ne - ris

“transposed” it from the tenor clef to the treble clef. There is also an additional note in the violin part “tenor nizej ton od basu” (“tenor one note below the bass”). There are also clarinets (identical to the *Częstochowa* manuscript), but no flute part (as in the previously discussed Gidle manuscript).

Example 12. Gidle manuscript shelfmark 120, Requiem in E flat major, *Libera me* version II, bb. 1–18. The relation between the tenor voice and flute.

Adagio

Fl

T

5

Fl

T

10

Fl

T

13

Fl

T

16

Fl

T

Li - be - ra me Do - mi - ne de mor - te æ - ter - na in
di - e il - la tre - men - da
quan - do cœ - li mo - ven - di sunt mo - ven - di sunt et
ter - ra dum ve - ne - ris ju - di - ca - re
sæ - cu - lum per i - gnem.

Manuscript 120.1 was copied in Częstochowa by Franciszek Maletz, a chapel organist born in Lubliniec who had been active in the Jasna Góra ensemble since around 1869.⁶⁰ On the copies of individual parts, he wrote “Franciszek Maletz, dnia 20/21/25 [depending on the part] Maja 1891 r. z Częstochowy” (“Franciszek Maletz, on 21/21/25 May 1891 from Częstochowa”). As copy 120 is not dated, we are unfortunately unable to distinguish whether 120.1 is older or younger.⁶¹ It is uncertain why the second copy of the Requiem was purchased by the Gidle ensemble or brought from Jasna Góra. Perhaps there was a need for a shortened (or, on the contrary, longer) *missa pro defunctis*; another possibility is the miscommunication between Gidle and Franciszek Maletz, which led to the doubling of the repertoire; finally, copy 120 may have already been incomplete and there was a need for a new, performable copy. Either way, it proves that reception of the work at least at the level of the copying took place in Poland as long as seventy years after composing it.

REQUIEM IN C MINOR

The copies of the Requiem in C minor catalogued in the RISM database originate from the Austrian, Czech, and Polish territories, which is broadly comparable to the reception of the Requiem in E flat major. The prints can be found in the Bibliothèque cantonale et universitaire in Fribourg (shelfmark Ebaz I-139), in the Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej in Kraków (shelfmark Kk.III.36) and in the Pfarrarchiv in Linz (shelfmark 154). The latter is very interesting as it is an archival unit comprising four requiems: The Requiem in F major by Abbè Maximilian Stadler (1748–1833), the Requiem in F major by Ambros Rieder (1771–1855), the Requiem in C minor by Schiedermayr and his Requiem in F minor, which comes from the Linz parish church where Schidermayr was in fact an organist.⁶² It is therefore a copy that could have had a contact with the composer. It is known that it was performed

⁶⁰ P. Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna...*, op. cit., p. 55.

⁶¹ The analysis of the handwriting suggests that the copy 120 is older; however, such dating can only be hypothetical.

⁶² *RISMonline: ID 605020235*, <https://opac.rism.info/search?id=605020235&View=rism> (accessed 27 December 2022).

there during his lifetime and after his death, as performance dates for the work from 1822, 1826, 1855, and 1875 have been preserved. This copy contains the additional handwritten trombone parts, which proves that the addition of the instruments to the original scoring was also present in the places directly associated with Schiedermayr.

There are four copies of the Requiem in C minor preserved in the archives of Polish chapels. The first is the printed source already mentioned, which is kept in the Wawel Cathedral in Krakow.⁶³ However, there are no signs of performing it on the copy. Furthermore, ongoing research shows that the Wawel collection contains printed copies that were not part of the repertoire but were kept there after the death of the previous owners. As there is no evidence of the Requiem in C minor being performed in the Wawel Cathedral, the print is therefore not considered a valid source for the reception of the composition. There is also a handwritten copy in Gidle, shelfmark 121,⁶⁴ and two handwritten copies preserved in the collection after the chapel in Częstochowa.⁶⁵

Manuscript III-796 from Częstochowa was notated in 1829⁶⁶ by Józef Czaykowski, the musician and copyist from Jasna Góra. It is a complete copy containing all parts and fragments of the Requiem. The manuscript is very close to the print: articulation and dynamic markings as well as ornaments

⁶³ Archive of the Wawel Cathedral, shelfmark III-36, *RISM online: ID 1001153405*, <https://opac.rism.info/search?id=1001153405&View=rism> (accessed 27 December 2022).

⁶⁴ Dominican Archive in Kraków, shelfmark 121, *Katalog muzykaliów gidelskich*, <http://gidle.studiokropka.pl/items/show/42> (accessed 27 December 2022). See also K. Mrowiec, *op. cit.*, pp. 103–104.

⁶⁵ Archive of the Pauline friars in Częstochowa, shelfmarks: III-796, *RISM online: ID 1001009515*, <https://opac.rism.info/search?id=1001009515&View=rism> (accessed 27 December 2022); II-69, *RISM online: ID 300001175*, <https://opac.rism.info/search?id=300001175&View=rism> (accessed 27 December 2022). See also P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych...*, *op. cit.*, p. 520.

⁶⁶ Józef Czaykowski (1790–1847) was a chapel member and a talented copyist active at Jasna Góra in 1828–1832. See P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych...*, *op. cit.*, p. XVII. Then, he moved to Gidle, where he was a chapel member and where he died in 1847. Archdiocesan Archive in Częstochowa, shelfmark KM 378, *Księga aktów zejścia parafii i gminy gidelskiej zaczęta od dnia 24 sierpnia 1835 roku*, p. 338.

are preserved. The errors were copied from the print and then corrected in pen. The only changes found are individual added or removed elements, such as tremolos and accents. The manuscript bears notes in pencil and ink written over the musical notation, so it seems to have been used extensively. At the end of the soprano part, there is an illegible note in Cyrillic with the date 1905. The same date is noted in ink on the Corno II. At the end of the organ part are the notes and lyrics of the song *Witaj Królowo, Matko litości*,⁶⁷ which is not surprising, as the song was used during the liturgy of the requiem mass. Nevertheless, it is a testimony to the practice of a probable combination of the Latin requiem with a song in Polish.

The second copy from Jasna Góra, shelfmark II-69, is undated. In addition to the four vocal parts, two violins, and the organ part, it also contains the violone part, which is identical to the organ but has no *basso continuo* markings. This copy is not as close to the original as the previous one; there are additional slurs, while ornaments are sometimes omitted. There are no corrections or additions in pencil that would prove the performance of the works from the parts discussed. The only notes are on the back of the violone part and contain the signature “JJJózef Dyb”. Unfortunately, there is no known chapel member from Jasna Góra that would correspond to the signature.

The last surviving copy is an undated manuscript from Gidle, shelfmark 121. Although it is kept in Gidle, it probably comes from Kraków, which is assumed based on the fact that the owner’s name appears on the title card: “Mar[cin] Studziński”. The Studziński family was one of the most influential musical families in Kraków in the late eighteenth and early nineteenth centuries. We know from Chomiński’s *Słownik muzyków* that Marcin Studziński was a violinist, horn player and trumpeter at the Jesuit Chapel in Kraków in 1764–1768, which was the best and largest ensemble in Kraków at the time;⁶⁸ three other Studzińskis played in a number of Kraków and Warsaw orchestras, one of them serving as organist of the Wawel Cathedral.⁶⁹ We also know that Marcin Studziński was the Kapellmeister and prefect of the music school at

⁶⁷ J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, 41st ed., Kraków 2015, p. 82.

⁶⁸ *Słownik muzyków polskich*, ed. J. Chomiński, vol. I (A–Ł), Kraków 1964, p. 254

⁶⁹ *Słownik muzyków polskich*, ed. J. Chomiński, vol. II (M–Z), Kraków 1967, pp. 212–213.

St. Anna's Church in Kraków from 1825 to 1833.⁷⁰ It has also been established that the band led by (name unknown) Studziński played in Kraków's Dominican Church in the years 1838–1848, which is important because the Gidle Chapel was also founded by the Dominicans.⁷¹ Analysis of the church records allows us to determine the Studziński family tree: Marcin Studziński married Teresa Piasecka in 1763, with whom he had a son Florian (1765–1826); Florian married Agnieszka, with whom he had a son Marcin; the "second" Marcin married Wiktoria Biernacka, with whom he had at least six sons (the eldest was born in 1815), including the well-known musicians and Marcin Marcelli, born in 1825. All known marriages and baptisms took place in Kraków. The owner of the manuscript under discussion must have been either the "second" or the "third" Marcin from the Studziński family. In any case, the origin of the manuscript points to Kraków (perhaps it was a copy of the print found in the archive of the Wawel Cathedral). This city should therefore perhaps also be included in the map of the reception of the C minor Requiem in the Polish lands.

The Gidle manuscript no. 121 contains the parts of four voices, two violins, two horns, organ and also the parts of two clarinets in Bb, which are missing both in the print and in other Polish copies of the Requiem. The added first and second clarinets are exact copies of the soprano and alto parts, respectively. The only changes are occasionally added or removed slurs. They may therefore have served to reinforce the sound of the high vocal parts when the singers were unable to sing individually, or even to replace them when the highest voices were missing.

CONCLUSIONS

Based on the analysis provided above, it can be stated that two discussed Requiems by Schiedermayr, in E flat major and in C minor, are church works of considerably high quality and undeniable artistic value. They showcase the composer's melodic invention and individual approach towards harmony,

⁷⁰ A. Godek, *Zarys działalności kapeli akademickiej przy kościele św. Anny w Krakowie w latach 1748–1800*, "Muzyka" 2020, no. 2, p. 49.

⁷¹ R. Świętochowski, *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce (ciąg dalszy)*, "Muzyka" 1963, no. 4, p. 14.

rooted in the Classical church style with the cantata form, texture diversification, and the dominance of violins as the parts that bear melody. Although the operatic influence is noticeable, especially in the solo fragments of the vocal parts, it is not as strong as in the works of Schiedermayr's predecessors (M. Haydn, J. Kozłowski), and the illustrative element and drama are not as omnipresent in the compositions as in his contemporary requiems (e.g. by L. Cherubini, A. Salieri). Although the basic harmonic structures are rather simple and the dominant–tonic motion and frequent cadences predominate, the compositions contain a number of suspended chords, chord progressions and non-chord tones. The melodies are based on figurations, filled with chromaticisms, and shaped in the Haydn-like manner. What sets Schiedermayr's Requiems apart from the mature Classical style, however, is his unwillingness to use sonata form and modest instrumentation, probably due to the character of the compositions, which are intended for performance by small church ensembles. Although knowledge of the style of Schiedermayr's music as a whole still needs to be expanded, the juxtaposition of the two requiems discussed in this paper with better-known works such as the *Pastoralmesse* in C major enables us to state the works in question depict the composer's technique and are representative of his mature style, przywrócić albeit are not among the largest compositions he wrote.

We know from the surviving manuscripts that Schiedermayr's Requiems were part of the repertoire of Polish chapels in the 19th century and were performed at funeral masses alongside works by Franz Joseph Aumann (1728–1797), Józef Elsner (1769–1854), Eugen Pausch (1758–1838), and Joseph Sonnleithner (1766–1835). The copies of the Requiems that have survived after the activities of the Polish church chapels come mainly from Częstochowa, where the famous Jasna Góra ensemble of Pauline friars was active, and from the collection of the Dominican chapel in nearby Gidle. They are also the only evidence of the reception of the works in question in the Polish regions, as they are not mentioned in the press or other sources. Today, however, more copies of the requiems are kept in Polish libraries, which proves that the compositions were known in Silesia in the 19th century. The manuscripts of the E flat major Requiem from Gidle come from Częstochowa, which proves the contact between the two chapels. On the

other hand, the copy of the C minor Requiem from Gidle seems to originate from Kraków.

Like his other church compositions, Schiedermayr's requiems were known in the Polish lands since at least the 1830s. They were probably performed voluntarily and were still being played at the beginning of the twentieth century. The surviving manuscript copies are very similar to the printed versions. However, the modest orchestration proposed by Schiedermayr was expanded to include clarinets (Requiem in E flat major, Requiem in C minor), a flute (Requiem in E flat major) and a violone (Requiem in C minor). These additional parts were added in accordance with the tradition of extended orchestration in Schiedermayr's compositions, as recorded in Austrian sources. They do not alter the main musical material, but rather serve to embellish it with additional instructions. On the basis of the one copy of the E flat major Requiem from Gidle, it can also be assumed that the work was perhaps performed with additional *Libera me* at some point. This shows that Schiedermayr's Requiems were performed and enjoyed in the Polish lands long after his death. They were altered, but retained their popularity despite the changes in the prevailing style of church music. While the reception of Schiedermayr's music in Poland cannot be generalized from the case of these two compositions alone, it nonetheless provides an insight into the role his music played in the 19th-century musical landscape.

BIBLIOGRAPHY

Primary sources

Archdiocesan Archive in Częstochowa

shelfmark KM 378, Księga aktów zejścia parafii i gminy gidelskiej zaczęta od dnia 24 sierpnia 1835 roku.

Archive of the Pauline Friars in Częstochowa

shelfmark II-69, J.B. Schiedermayr: Requiem in C.

shelfmark III-611, J.B. Schiedermayr: Requiem in Es.

shelfmark: III-796, J.B. Schiedermayr: Requiem in C.

Archive of the Wawel Cathedral

shelfmark III-36, J.B. Schiedermayr: Requiem in C.

Dominican Archive in Kraków

shelfmark 120, J.B. Schiedermayr: Requiem in Es.

shelfmark 120.1, J.B. Schiedermayr: Requiem in Es.

shelfmark 121, J.B. Schiedermayr: Requiem in C.

Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek in Köln

shelfmark Leibl 229, J.B. Schiedermayr: Requiem in Es.

Stadtpfarre Linz, Pfarrarchiv

shelfmark 154, Four Requiems.

19th-century press

“Kurier Warszawski” 1836 no. 168.

“Kurier Warszawski” 1840 no. 119.

“Kurier Warszawski” 1840 no. 130.

“Kurier Warszawski” 1841 no. 238.

“Kurier Warszawski” 1845 no. 45.

“Kurier Warszawski” 1848 no. 322.

“Kurier Warszawski” 1859 no. 13.

“Kurier Warszawski” 1860 no. 203.

Secondary sources

- Bujas-Poniatowska J., *Introduction to Life and Output of Johann Baptist Schiedermayr*, “Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2018, no. 2.
- Byron G.G., *The Giaour, a fragment of a Turkish tale*, 9th ed., London 1814.
- Godek A., *Zarys działalności kapeli akademickiej przy kościele św. Anny w Krakowie w latach 1748–1800*, “Muzyka” 2020, no. 2.
- Gräflinger F., *Johann Baptist Schiedermayr*, “Unterhaltungsbeilage der Linzer Tages-Post” 1910, no. 15.
- Idaszak D., *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993.
- Idaszak D., *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik muzyków*, Kraków 2001.
- Jochymczyk M., “*Missa pro defunctis*” Filipa Gotschalka w kontekście tradycji gatunku, “Liturgia Sacra” 2017, no. 2.
- Jochymczyk M., *Repertuar kapeli oo. Dominikanów w Gidlach w świetle aktualnych badań*, [in:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej*, ed. A. Patalas, Kraków 2016.
- Kaiser I., *Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840): Eine bedeutende Musikerpersönlichkeit im Umfeld von Erzherzog Maximilian Joseph von Österreich-Este*, [in:] *Erzherzog Maximilian Joseph von Österreich-Este*, ed. E. Volgger OT, vol. 69 in *Quellen und Studien zur Geschichte des deutschen Ordens*, Linz 2014.
- Mrowiec K., *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986.
- Podejko P., *Kapela wokalnoinstrumentalna Paulinów na Jasnej Górze*, Studia Claromontana series vol. 19, Warszawa 2001.
- Podejko P., *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnoinstrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 1992.
- Pośpiech R., *Msze polskie Józefa Elsnera (1769–1854) ze zbiorów jasnogórskich*, [in:] *Studia Thaddaeo Przybylski octogenario dedicata*, ed. Z. Dobrzańska-Fabiańska, A. Jarzębska, A. Sitarz, Kraków 2007.
- Pośpiech R., *Muzyka religijna*, [in:] *Moniuszko. Kompendium*, ed. R.D. Golianek, Kraków 2020, pp. 409–417.
- Rausch A., *Schiedermayr, Johann Baptist*, [in:] *Oesterreichisches Musiklexikon*, ed. R. Flotzinger, vol. 4, Ober-Schwaz, Wien 2005.

- Reichert U., Kneif T., *Requiem*, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. L. Finscher, *Sachteil*, vol. 8, *Quer – Swi*, Kassel–Stuttgart–Weimar 1998.
- Scharnagl A., *Einführung in die katholische Kirchenmusik. Ein Überblick über die Geschichte*, Hamburg-Locarno-Amsterdam 1980.
- Scharnagl A., *Schiedermayr, Johann Baptist*, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. F. Blume, vol. 11, *Rasch – Schnyder von Wartensee*, Kassel–Basel–London–New York 1963.
- Schiedermayr J.B. jun., *Nekrolog. Johann Baptist Schiedermayr*, [in:] “*Museal-Blatt*” 1840, no. 4.
- Schubert I., *Schiedermayr Johann Baptist*, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. L. Finscher, *Personenteil*, vol. 14, *Ric-Schön*, Kassel–Stuttgart–Weimar 1994.
- Siedlecki J., *Śpiewnik kościelny*, 41st ed., Kraków 2015.
- Słownik muzyków polskich*, ed. Józef Chomiński, vol. I (A–L), Kraków 1964.
- Słownik muzyków polskich*, ed. Józef Chomiński, vol. II (M–Z), Kraków 1967.
- Smolarek D., *Teksty liturgiczne w wielogłosowych mszach żałobnych ze zbioru rękopisów Biblioteki Ojców Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie*, “*Liturgia Sacra*” 2020, no. 2.
- Szczygieł J., *Trzy rękopisy Requiem in Es Ludwika Maadera*, “*Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*” 2015, no. 26.
- Świętochowski R., *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce (ciąg dalszy)*, “*Muzyka*” 1963, no. 4.
- Tomaszewski W., *Kronika życia muzycznego na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, Warszawa 2007.
- Wurzbach C. von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. 29, Wien 1875.
- Zamazal F., *Johann Baptist Schiedermayr. Ein Vorgänger Bruckners als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist*, [in:] *Musikstadt Linz – Musikland Oberösterreich*, Linz 1993.

Websites (all accessed on 27 December 2022):

[IX *Toccate e fughe. Orgue*] Johann Ernst Eberlin (1702–1762), http://data.bnf.fr/14802517/johann_ernst_eberlin_ix_toccate_e_fughe__orgue/.

- Boyd M., *The Cantata since 1800*, [in:] C. Timms, N. Fortune, M. Boyd et al., *Cantata*, [in:] *Grove Music Online*, from <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1fbibl3204b0.hps.bj.uj.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004748>.
- Byron G.G., *Giaur*, transl. by Adam Mickiewicz, <https://literat.ug.edu.pl/giaur/01.htm>.
- Dyer J., *Roman Catholic Church Music*, [in:] *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1fbiblkw0147.hps.bj.uj.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000046758>.
- IMSLP: Tobias Haslinger*, https://imslp.org/wiki/Tobias_Haslinger.
- Katalog muzykaliów gidelskich*, <http://gidle.studiokropka.pl/items/show/34>.
- Katalog muzykaliów gidelskich*, <http://gidle.studiokropka.pl/items/show/39>.
- Katalog muzykaliów gidelskich*, <http://gidle.studiokropka.pl/items/show/40>.
- Katalog muzykaliów gidelskich*, <http://gidle.studiokropka.pl/items/show/42>.
- Katalog muzykaliów gidelskich*, [http://gidle.studiokropka.pl/search?query= Schieder mayr&query_type=keyword&record_types%5B%5D=Item&record_types%5B%5D=File](http://gidle.studiokropka.pl/search?query=Schieder%20mayr&query_type=keyword&record_types%5B%5D=Item&record_types%5B%5D=File).
- Pauly R.G., Hintermaier E., and Neumayr E., *Eberlin, Johann Ernst*, [in:] *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1fbibl4r57a0.hps.bj.uj.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008497>.
- RISM online: ID 1001009515*, <https://opac.rism.info/search?id=1001009515&View=rism>.
- RISM online: ID 1001030983*, <https://opac.rism.info/search?id=1001030983&View=rism>.
- RISM online: ID 1001030984*, <https://opac.rism.info/search?id=1001030984&View=rism>.
- RISMonline: ID1001153405*, <https://opac.rism.info/search?id=1001153405&View=rism>.
- RISM online: ID 300001156*, <https://opac.rism.info/search?id=300001156&View=rism>.
- RISM online: ID 300001174*, <https://opac.rism.info/search?id=300001174&View=rism>.

RISM online: ID 300001175, <https://opac.rism.info/search?id=300001175&View=rism>.

RISM online: ID 453451087, <https://opac.rism.info/search?id=453451087&View=rism>.

RISM online: ID 540001479, <https://opac.rism.info/search?id=540001479&View=rism>.

RISM online: ID 550500061, <https://opac.rism.info/search?id=550500061&View=rism>.

RISM online: ID 605020235, <https://opac.rism.info/search?id=605020235&View=rism>.

RISM online: ID 605000475, <https://opac.rism.info/search?id=605000475&View=rism>.

Kłodzko, [in:] *RISM online*, https://opac.rism.info/metaopac/search.do?methodToCall=submit&searchCategories%5B0%5D=-1&searchHistory=&CSId=22644N209Sae859221feab7b9c57f5bfc29011a55a86d9e334&refine=true&refineField=-1&tab=tab1&retainSticky=1&refineHitListName=251_SOLR_SERVER_1966638887&refineQuery=PL-K%C5%81wnm&submitSearch=Search.

Schiedermayr, [in:] *RISM online*, <https://opac.rism.info/metaopac/search?searchCategories%5B0%5D=-1&q=Schiedermayr&View=rism&Language=en>.

Staniątki, [in:] *RISM online*, <https://opac.rism.info/metaopac/search.do?methodToCall=submit&searchCategories%5B0%5D=-1&searchHistory=&CSId=22644N209Sae859221feab7b9c57f5bfc29011a55a86d9e334&refine=true&refineField=-1&tab=tab1&retainSticky=1&refineQuery=Stani%C4%85tki&submitSearch=Search>.

NOTA O AUTORCE

Jolanta Bujas-Poniatowska – muzykolożka, filolożka angielska, tłumaczka i redaktorka. Absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, kształciła się również na Cardiff University. Obecnie doktorantka SDNH UJ, pisze rozprawę poświęconą rzymskokatolickiej kulturze muzycznej pierwszego trzydziestolecia XIX wieku na terenach polskich. Jej zainteresowania badawcze obejmują religijne życie muzyczne na terenach polskich w XVIII i XIX wieku, źródłoznawstwo oraz edytorstwo muzyczne.

Kontakt: jolanta.bujas@doctoral.uj.edu.pl

EWELINA SIKORA

UNIwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki

<https://orcid.org/0000-0002-1564-4410>

**MOTYWY MUZYCZNE W PROZIE ELIZY
ORZESZKOWEJ NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI *MARTA***

**THE MUSICAL ASPECTS OF ELIZA ORZESZKOWA'S
PROSE IN THE NOVEL *MARTA***

Summary: This paper aims to analyse intertextuality in the 19th-century novel *Marta* by Eliza Orzeszkowa. The point of departure for the interpretation are some examples of references to musical works in this book. The proposed comparative study emphasizes the intertextual nature of the novel, which is an attempt to reflect the musical atmosphere of the second half of the 19th century. In addition, the author uses musical references to deepen the structure of her characters and show their experiences. Moreover, the musical quotations in *Marta* may be an example of a deeply veiled Aesopian speech referring to romantic and insurgent traditions.

Słowa kluczowe: intertekstualność, nawiązania muzyczne, proza dziewiętnastowieczna, Eliza Orzeszkowa

Keywords: intertextuality, musical references, 19th-century fiction, Eliza Orzeszkowa

I

Muzyczność prozy Elizy Orzeszkowej to temat nadal rzadko eksploatowany przez literaturoznawców. Autorka *Nad Niemnem* najczęściej generuje przedteksty w postaci krótkich wzmianek w formie: nucenia; gwizdania; wykonania instrumentalnego, a w najlepszym wypadku – śpiewu. Warto jednak podkreślić, że jest to powtarzalny motyw w twórczości tej pisarki, co czyni go godnym szerszego opracowania. Celem niniejszego tekstu jest analiza intertekstualnych nawiązań muzycznych w powieści *Marta*¹. Będą to zatem aluzje do innych dzieł, które mają charakter muzyczny, w tym sceniczny, ściśle połączony z dźwiękiem. Wybór tej powieści został podyktowany różnorodnością pojawiających się w niej gatunków muzycznych, co prawdopodobnie służyło autorce do oddania atmosfery muzycznej drugiej połowy XIX wieku. Ponadto wykorzystane przez Orzeszkową interteksty dookreślają i pogłębiają charakter jej bohaterów, a być może w niewielkim stopniu przyczyniły się także do ich wykreowania. Badanie nawiązań muzycznych w *Marcie* może stanowić interesujące studium wpływu rezonansu kulturowego na proces tekstotwórczy Elizy Orzeszkowej, choć trzeba mieć świadomość, że jest to rekonstrukcja zjawiska dosyć nieuchwytnego.

Atmosfera kultury muzycznej drugiej połowy XIX wieku, która towarzyszyła pisarce, pozwoliła jej automatycznie wyposażać swoich bohaterów w podobną wiedzę i świadomość artystyczną. Wykorzystanie aluzji muzycznych przez autorkę jest tutaj jednym z zabiegów, który ma na celu uprawdopodobnienie konstruowanego przez nią świata powieściowego. W ten sposób Orzeszkowa odtwarza współczesny jej pejzaż społeczno-obyczajowo-kulturowy. W tym przypadku będą to nawyki muzyczne XIX-wiecznego

¹ Współczesne badania *Marty* zawężają się głównie do opracowywania kwestii emancypacyjnej. Zob. m.in. B. Kalinowska-Witek, *Wkład Elizy Orzeszkowej w propagowanie kwestii kobiecej oraz kształtowanie dążeń edukacyjnych młodych Polek w II połowie XIX wieku*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2016, z. 4 (35), s. 49–63; M. Baszewska, *Pisarze pozytywistyczni o sytuacji kobiet. Na przykładzie twórczości Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa*, „Tekstura: Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2015, z. 6, s. 37–54; J. Dobkowska, *Poglądy w kwestii potrzeby oraz zakresu edukacji kobiet panujące w drugiej połowie XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2016, z. 96, s. 89–107.

społeczeństwa, a także obraz popularnego tła dźwiękowego, który towarzyszy bohaterom powieści. Niniejszy artykuł został zatem podzielony na trzy części. Podział ten ma służyć uporządkowaniu odniesień muzycznych pojawiających się w *Marcie* Elizy Orzeszkowej.

MUZYKA INSTRUMENTALNA

Umiejętność gry na fortepianie w drugiej połowie XIX wieku stanowiła jeden z podstawowych aspektów wykształcenia młodej kobiety. Takiego stanu rzeczy należy się dopatrywać już wcześniej, głównie ze względu na powstanie instytucji salonu. Około połowy XIX wieku salony uległy demokratyzacji, tym samym emancypując mieszczaństwo, przez co instytucja ta z czasem nabierała wydźwięku pejoratywnego². Wykształcenie muzyczne dodawało splendoru, a dla ówczesnej kobiety niejednokrotnie stanowiło klucz do zamążpójścia. Sama Eliza Orzeszkowa podkreśla ten stan rzeczy w następujący sposób:

Po pewnej chwili zastanowienia się [...] łatwo dojść można do wniosku, że muzyka tak znaczne przed rysunkiem otrzymuje pierwszeństwo dlatego, iż lepiej służy ku jednemu z wielkich celów wszelkiej nauki kobiecej – ku popisowi. [...] Żaden bowiem, choćby najpiękniejszy krajobraz nie uczyni na sercu młodego mężczyzny tak silnego wrażenia, jak para akordów muzycznych uderzonych z siłą przejętej prawdziwym lub sztucznym uczuciem dłoni, a wymalowana w albumie najblękitniejsza choćby niezapominajka nie umocni się tak głęboko w jego pamięci tak głęboko, jak twarz grającej dziewicy o oczach wzniesionych w górę, wśród znowu prawdziwego albo sztucznego muzycznego zachwyty³.

Mniej więcej podobny obrazek autorka prezentuje w powieści *Marta*. Główna bohaterka podczas swoich mizernych starań o pozyskanie stanowiska guwernantki:

² Zob. I. Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX: aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991, s. 278–279.

³ E. Orzeszkowa, *Kilka słów o kobietach*, Warszawa 1893, s. 152.

Grała *la Prière d'une Vierge*. W porze, w której uczyła się muzyki, młode panny grywały powszechnie *la Prière d'une Vierge*, tę tkliwą kompozycję, której tony w całość pełną melancholii zlewały się z wnikającymi przez okna księżycowymi promieniami i ulatującymi z piersi dziewiczymi westchnieniami. [s. 50]⁴

Tę sentymentalną wizję panny grającej na fortepianie Orzeszkowa po chwili kontrastuje z prozaicznym celem przyświecającym młodej kobiecie. Marta nie jest natchnioną dziewicą, a zdesperowaną matką szukającą pracy, która zapewniłaby jej stabilną sytuację finansową. Kobieta rozpoczyna swe starania w sposób potraktowany przez pisarkę dość ironicznie. *Modlitwa dziewicy* brzmiąca spod odzwyczajonych od instrumentu palców wdowy stanowi już pewien wyczuwalny zgrzyt dla czytelnika. Wybór tego typu intertekstu może zatem sugerować prawdopodobną klęskę bohaterki.

Trzeba zauważyć, że utwór Tekli Bądarzewskiej z roku 1851 był popularną melodią słyszaną w domach młodych panien w tamtym czasie⁵. Zresztą przykładem powszechnego uznania opisywanej melodii jest także jej przytoczenie przez Orzeszkową, która próbuje przywołać realistyczny pejzaż kulturowy drugiej połowy XIX wieku⁶. Wybór ckliwej melodii stanowi ponadto ironiczny gest ze strony autorki. Motyw sentymentalny w sztuce był już wtedy nadmiernie wyeksploatowany. Dobitnie podkreśla to Irena Poniatowska:

⁴ Cytuję za wydaniem: E. Orzeszkowa, *Marta*, Gdańsk 2000. W nawiasie podaję numer strony.

⁵ Dowodzą tego przytoczone przez Beatę Michalec cytaty z ówczesnych i późniejszych artykułów prasowych. Zapomniana dzisiaj kompozytorka odniosła niebywały sukces. Zaledwie 9 lat po ukazaniu się pierwszego warszawskiego wydania *Modlitwy* można było mówić o światowej sławie młodej autorki. Niestety, sama Tekla Bądarzewska nie cieszyła się długo reputacją, którą zdobyło jej dzieło. Powodem tego była przedwczesna śmierć kobiety w 1861 roku, w wieku zaledwie 27 lat. Niezmierna popularność kompozytorki przyczyniła się do licznych interpretacji jej stylu, a także inspirowała kolejnych autorów, którzy tworzyli teksty literackie do rytmu jej sentymentalnej melodii. Zob. B. Michalec, *Tekla z Bądarzewskich Baranowska. Autorka nieśmiertelnej „La Priere d'une Vierge”*, Warszawa 2012.

⁶ Zob. E. Orzeszkowa, *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław – Kraków 1959, s. 23–41.

Sentymentalizm utożsamiany z romantyczną tęsknotą za uczuciem przerodził się w trywialnej literaturze muzycznej II połowy XIX wieku w pseudouczucie, w pseudopoetycki nastrój utworów, sugerujący owo odrywanie się od rzeczywistości, pod którym kryła się jałowość, schematyczność środków muzycznych⁷.

Jeśli jeszcze dołączyć do tego powszechne w Polsce parodie oraz złośliwości czynione w związku z oklepaną już kompozycją Bądarzewskiej, tekst Orzeszkowej przedstawia negatywne podsumowanie sztuki pierwszej połowy XIX wieku⁸.

Nic zatem dziwnego w gorzkim potraktowaniu kompozycji Bądarzewskiej przez autorkę:

[...] westchnienia kobiety grającej la Prière d'une Vierge nie były takimi westchnieniami, które lecą „w nadziemskie krainy” lub na ów łąn zielony, kędy pędzi „konik wrony”, ale takimi, które tłumione, spychane na dno piersi, wciąż się jednak podnoszą, wlewając w ucho kobiety-matki prosty, ziemski, pospolity, trywialny, a jednak tragiczny, groźny, natarczywy, rozdzierający wykrzyk: „Chleba! zarobku!”. [s. 50]

Owe „nadmorskie krainy”, do których miała intelektualnie przenosić gra *Modlitwy dziewicy*, są zderzone z realnym „tu i teraz”. Jawną kpina z epigonów romantyzmu jest zastosowanie przez Orzeszkową banalnego rymu: „na ów łąn zielony, kędy pędzi konik wrony”.

Modlitwa dziewicy nie jest zbyt skomplikowanym utworem. Melodia raczej subtelna i delikatna w połączeniu z prostotą wyrazu przypadła do gustu szerokiemu gronu odbiorców. Upatruje się w niej także wzorcowego przykładu początków muzyki salonowej, a sam utwór stanowił przykład doskonałej kompozycji muzycznej przeznaczanej do nauki gry⁹. Charakteryzują ją dosyć proste pasaże, przejrzyste palcowania oraz tryle, które

⁷ I. Poniatowska, op. cit., s. 285.

⁸ Zob. B. Michalec, op. cit., s. 131.

⁹ Ibidem, s. 127–128.

z pewnością wspaniale służyły kształceniu amatorów fortepianu. Marta jednak, pomimo znaczących pomyłek, w wojowniczym akcie starań o posadę sili się na wykonanie bardziej skomplikowanego utworu i „nie podnosząc oczu ni rąk znad klawiszów, zaczęła grać Nocturne Zientarskiego” [s. 51]. Romuald Zientarski, nauczyciel gry na organach związany z Warszawskim Instytutem Muzycznym, tworzył kompozycje głównie religijne. Jego syn Wiktor Zientarski stał się również popularnym kompozytorem fortepianowym¹⁰. Tekst natomiast nie dostarcza czytelnikowi dokładnego tytułu utworu, zatem pozostaje go jedynie tropić za pomocą gatunkowej poszlaki pozostawionej przez autorkę.

W dziewiętnastym stuleciu ustalono już wyraźne ramy owej formy muzycznej, która sugeruje nocny nastrój poetycki, refleksyjność oraz powiązania z wizją senną¹¹. Do perfekcji nocna muzyka zostaje doprowadzona przez Fryderyka Chopina. Następuje tutaj zerwanie z sentymentalnością na rzecz zawarcia w melodii głębokich emocji artysty. Nowością będzie ton elegijny oraz zaduma tak często nieodłączna aurze nocnej. Nie trudno zatem zauważyć, że:

Nokturn jest tworem zgoła romantycznym, w którym w jego poszczególnym typach odbijają się uczuciowość, myśl i wyobrażenia tej epoki. To romantyzm zapoczątkował zainteresowanie nokturnem, użycie tego terminu w tytułach utworów oraz określił i ukształtował jego charakter oraz kompozycję, przez co każdy nokturn powstały w epokach późniejszych to jednocześnie odwołanie się do romantyzmu i jego idei¹².

Spośród kompozycji Romualda Zientarskiego wyróżniają się dwa powiązane ze sobą tematycznie utwory, w których można znaleźć cechy nokturnu:

¹⁰ Po więcej informacji na temat życia obu kompozytorów odsyłam do: T. Baranowski, *Encyklopedia muzyczna PWM: część biograficzna. [T. 12], w-ż*, red. E. Dziębowska, Kraków 2014.

¹¹ Zob. E. Zarych, *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2015, z. 5, s. 362.

¹² Ibidem, s. 384.

*La prière du soir*¹³ i *La prière du matin*¹⁴. Prawdopodobnie są one ewidentnym nawiązaniem do popularnych wówczas pieśni Stanisława Moniuszki: *Pieśni wieczornej* i *Pieśni porannej*, zawartych w *Drugim śpiewniku domowym*¹⁵. Pomimo tej narodowo-romantycznej aluzji jest to także nawiązanie do *Pieśni porannej* oraz *Pieśni wieczornej* Franciszka Karpińskiego. Obecny w zbiorze *Pieśni nabożnych* charakter religijny oraz refleksja dotycząca istoty Boga mogły stanowić inspirację dla Zientarskiego, skoro własną parę utworów nazwał *Modlitwą wieczorną* oraz *Modlitwą poranną*.

Kierując się wskazówką Orzeszkowej, można domniemywać, że owym tajemniczym „nokturnem Zientarskiego” jest właśnie *La prière du soir*. Wydaje się to prawdopodobne ze względu na przytoczone wyżej związki narodowo-romantyczne, elegijny ton utworu czy nocną nastrojowość. Ponadto pierwszy utwór wybrzmiewający spod dłoni wdowy to także „modlitwa”, co może sugerować, że kolejny wybór padnie na kompozycję o podobnym stylu. Warto też zwrócić uwagę na sytuację Marty. Starając się zapewnić byt własnemu dziecku, bohaterka nabiera cech matki cierpiącej. Z późniejszych opisów zmagania młodej wdowy ze zmonopolizowanym przez mężczyzn światem pracy przekonujemy się o jej religijności, która ma znaczący wpływ na jej wartości moralne. To również może w pewien sposób sugerować wybranie przez bohaterkę utworów o charakterze modlitwy. Opis starań Marty także przesuwają trop interpretacyjny w stronę wskazanego utworu Zientarskiego:

A jednak nie grała lepiej niż wprzód, grała nawet gorzej, kompozycja była trudniejsza, w rękach odzwyczajonych od gry uczuwać zaczęła ból i zeszywnienie. [s. 51]

La priere du soir, utwór nieco bardziej skomplikowany niż *la Prière d'une Vierge*, jest tekstem dosyć efektywnym z racji wykorzystania akordów w partii prawej ręki, lecz w części z tematem głównym dość banalnym melodycznie.

¹³ R. Zientarski, *La prière du soir*, morceau musical, pour piano, op. 24, Kijów 1859.

¹⁴ R. Zientarski, *La prière du matin*, morceau musical, pour piano, op. 26, Kijów 1862.

¹⁵ S. Moniuszko, *Drugi śpiewnik domowy*, Wilno 1858, s. 59, 70.

Kołyszące metrum 3/4 rzeczywiście może wskazywać na wybrany nokturn. Ciekawym motywem jest podobieństwo ilustracji zdobiących wydania utworów granych przez Martę. Obie melodie, drukowane w Warszawie w latach pięćdziesiątych XIX wieku, często były opatrywane sentymentalnym przedstawieniem modlących się młodych kobiet. Wdowa zatem mogła wydobyć z pamięci dzieło Zientarskiego na zasadzie paralelności, kiedy: „Przypominała sobie paniński swój repertuar muzyczny i wahała się pomiędzy kompozycjami, które darzyły ją niegdyś pochwałą nauczycielki i uściskami rodziców” [s. 50]. Zresztą utwór z 1858 roku zyskał pewną popularność, o czym świadczą jego późniejsze wydania.

Powyższe stwierdzenia pozostaną prawdopodobnie jedynie domysłami. Zapewne nie dowiemy się, jaki utwór Romualda Zientarskiego wybrzmiewał w biurze informacyjnym Ludwiki Żmińskiej¹⁶. Jako popisowy numer *La priere du soir* wydaje się naprawdę efektywnym wyborem. Pomimo tego bohaterka, próbując zdobyć posadę guwernantki:

czuła sama, że gra źle [...] palce jej utraciły wprawę i plątały się po klawiszach, nie zawsze na właściwe trafiając, myliła się w pasażach, cisnęła zbyt mocno pedały, opuszczała całe takty, zatrzymywała się i szukała po klawiaturze drogi, którą gubiła. [s. 50]

Po zakończeniu swoich starań dodaje ponadto:

Nie miałam nigdy talentu do muzyki [...] uczyłam się jej przecież przez lat dziewięć, ale do czego się nie ma zdolności, to zapomina się łatwo. Przy tym przez pięć lat po zamążpójściu nie grywałam wcale. [s. 50]

Pierwsza połowa dziewiętnastego stulecia wyraźnie określiła wirtuozerię artystyczną jako wymóg społeczny. Głównie ze względu na sam rozwój

¹⁶ Sam kompozytor napisał jeszcze kilka melodii, które mogłyby być owym tajemniczym nokturnem, jak np. *Elegia* op. 25, por. R. Zientarski, *Elegie*, Warszawa 1860. Ewentualnie *Réverie Poétique* op. 44, zob. R. Zientarski, *Réverie Poétique*, pour le piano, op. 44, Warszawa 1865.

muzyki, technikę gry oraz modernizację instrumentu. Co więcej, perfekcja wykonania połączona z głębią przekazu wydobywały szereg możliwości zwiększających siłę wyrazu muzycznego, a także spopularyzowały koncerty solowe. Jednak z drugiej strony celem muzyki często stawał się popis sam w sobie, osiągnąć za pomocą zręcznego operowania na klawiaturze fortepianu poprzez tryle, appregia, pasaże czy skoki między jednym rejestrem a drugim. Wywołanie wrażenia często więc łączyło się z brakiem autentyczności i naturalności podczas gry instrumentalnej¹⁷. Niemniej doskonałość wykonania była wymagana tak samo u wielkich artystów, jak i amatorów. Obrazuje to zatem, z czym zmagala się Marta Świcka. Nie bez uzasadnienia pozostają teraz komentarze kobiety słuchającej wraz Ludwiką Żmińską gry bohaterki: „*Elle touche faux, mame! hé! hé! comme elle touche faux!*” („Fałszuje, proszę pani, oj, oj, jak ona fałszuje!”) [s. 51]. Można się w nich dopatrywać nie tyle samej złośliwości, ile normalnej reakcji związanej z utrwaloną społecznie konwencją¹⁸.

RODZIMA PIEŚŃ POPULARNA

Prezentacja sceny, kiedy Marta musi się udać po zakupy wieczorową porą, zawiera kolejny intertekst, niby mimochodem wpleciony w tekst przez Orzeszkową. Bohaterka przerażona wizją samotnego spaceru w końcu postanawia się przemóc:

Była już o kilka kroków od bramy, gdy tuż za sobą usłyszała głos męski nuciący piosenkę: „Stój, zaczekaj, moja duszko, skąd drobniutką strzyżesz nóżką”. Usiłowała w duchu upewnić siebie, że piosenka nie do niej

¹⁷ Zob. I. Poniatowska, op. cit., s. 248–249.

¹⁸ Scena przedstawiona przez Orzeszkową ma jednak głównie wydźwięk krytyczny. Autorka przez porażkę muzyczną Marty przedstawia niedopasowaną edukację kobiet do warunków życiowych. Często w *Marcie* można odnaleźć myśli Orzeszkowej zawarte w tekście *Kilka słów o kobietach* wyłożone niemal dosłownie. Tak jest w przypadku zilustrowania nauki gry na fortepianie oraz refleksji na temat funkcji użyteczności tej umiejętności, do której zdobycia dziewczęta były zobligowane ze względów matrymonialnych.

się stosuje, przyspieszyła kroku i już dotykała furtki, gdy głos śpiewający przemienił się w mówiący.

– Dokąd tak pilno? dokąd? Wieczór piękny! Może by trochę pospacerować! Bez tchu, drżąca cała z trwogi i obrazy, młoda wdowa wpadła w bramę i furtkę za sobą zatrzasnęła. [s. 39–40]

Dlaczego w opisie tego niemiłego Marcie wydarzenia autorka wpisała w tekst cytat muzyczny? Czy jest jakiś powód wykorzystania tego popularnego utworu znanego dzisiaj pod kilkoma tytułami? Wybrana przez autorkę pieśń jest prawdopodobnie najbardziej znanym utworem Franciszka Kowalskiego. Przyczyniła się do tego niewątpliwie chwytliwa melodia kujawiaka rzekomo ułożona przez Wenzela Roberta von Gallenberga, wiedeńskiego kompozytora, który był twórcą około pięćdziesięciu baletów¹⁹. Nie jest również wykluczone, że muzykę pod tekst Kowalskiego mógł stworzyć sam Fryderyk Chopin²⁰. Pomimo tej niejasności pewne jest, że melodia jest znana także współcześnie, zaś pod koniec wieku XIX była całkiem popularnym utworem, do czego przekonuje nas autorka *Marty*.

Nieznamy, zaczepiając wdowę, wykorzystuje piosenkę, która opowiada o spotkaniu dziewczyny z ułanem. Widząc spieszącą się kobietę, dobieira konkretne wersy odpowiadające zaistniałej sytuacji: „Stój, poczekaj moja duszko, / Gdzie tak drobną strzyżesz nóżką?”²¹. Używa przy tym niezwykle bezceremonialnego określenia („duszka”), które sugeruje pobłażliwy, poufality, intymny, a nawet lekceważący stosunek do kobiety²². Znając pełen tekst piosenki, bohaterka nie mogła mieć wątpliwości, o jaki rodzaj relacji mogło chodzić przypadkowo spotkanemu mężczyźnie. Dziewczyna z tekstu Kowalskiego zagadnięta przez ułana słyszy: „Próżne twoje są wymówki, / Pójdzież

¹⁹ Więcej informacji na temat W.R. Gallenberga zob. *Grove's Dictionary of Music and Musicians. Volume II*, ed. J.A. Fuller Maitland, London 1906, s. 136.

²⁰ Zob. Z. Adrjański, *Złota księga pieśni polskich: pieśni, gawędy, opowieści*, Warszawa 2010, s. 75.

²¹ Cytuję za: F. Kowalski, *Tam na błoni*, [w:] *Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe*, zebr. A. Zagórski, Piotrków 1915, s. 32–34.

²² Pejoratywny stosunek tego określenia można odnotować już w XVI wieku. Zob. *Słownik polszczyzny XVI wieku T. 6: Dra–Eżby*, współt. S. Bąk, M.R. Mayenowa, F. Pełowski, Wrocław 1972, s. 217–218.

ze mną do placówki”, a później: „Może kryjesz wrogów tłuszcze? / Daj buziaka, to cię puszcze”, na co bohaterka przystaje. Zapewne na tym momencie mógłby się skończyć śpiew nieznanego, gdyby Marta postanowiła odpowiedzieć na zaczepkę. I choć Orzeszkowa przedstawia tutaj scenę próby uwiedzenia wdowy, niebezpieczeństwa ze strony frywolnych mężczyzn, z jakim spotykają się na co dzień młode kobiety, warto zwrócić uwagę na drugą część piosenki, a także okoliczności w jakich została ona napisana.

Tam na błoniu / Ułan i dziewczyna / Ułan na widecie to nazwy popularnej pieśni okresu powstania listopadowego²³. Tekst Franciszka Kowalskiego ma zatem ewidentny charakter niepodległościowy. Na pierwszym planie została tutaj wyeksponowana postać ułana. Kolejne strofy natomiast mówią jasno o wierności dziewczyny po śmierci powstańca: „Wierna tobie, na twym grobie, ucałuję krzyż”. W związku z tym, choć użycie przez Orzeszkową tego cytatu jest w zasadzie krótką, frywolną wzmianką sytuacyjną, można dopatrywać się tutaj sygnału głęboko ukrytej mowy ezopowej.

Pieśń ta ponadto jest wpisana w kontekst sentymentalno-obyczajowy, jeśliby zestawić ją z powiązaniem tematycznie tekstem Adama Mickiewicza oraz Antoniego Edwarda Odyńca *Panicz i dziewczyna*²⁴. Sam utwór został umuzyczniony przez Stanisława Moniuszkę i wydany w *Pierwszym śpiewniku domowym*²⁵. Kompozytor, tworząc śpiewniki, realizował swoje założenia pracy społeczno-narodowej. W polskich domach miały zatem rozbrzmiewać swojskie melodie, które kształciły nowy smak muzyczny. Sukces przedsięwzięcia okazał się zupełny. Narodowe utwory ze swoją prostotą i przystępnością wyparły francuskie romanse, włoskie arie oraz sentymentalne pieśni niemieckie z dworków oraz miast²⁶. Utwór *Tam na błoniu* adaptuje obyczajowość sentymentalno-romantyczną w kontekście wojenno-powstańczym, przy

²³ Więcej wiadomości o Franciszku Kowalskim zob. Z. Ciechanowska., *Franciszek Kowalski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIV, 1968–1969, s. 546–547.

²⁴ A. Mickiewicz, *Poezye Adama Mickiewicza, T. I*, wyd. nowe zupełne, ul., ob. i wstęp. opatrz. przez P. Chmielowskiego, Kraków 1899, s. 305–308.

²⁵ S. Moniuszko, *Pierwszy śpiewnik domowy*, Warszawa 1853, s. 40.

²⁶ Zob. J.W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1984, s. 124–125.

użyciu obiegowego wątku amorów między jeźdźcem (panem) i dziewczyną (kobietą z ludu). Wszak ułan zarzeka się, że tylko śmierć jest w stanie zmusić go do zejścia z konia, daje się jednak skusić pocałunkowi.

Eliza Orzeszkowa nie omieszkła umieścić tego typu nawiązań w *Marcie* jako ciągle obecnych w świadomości społeczeństwa. Zręcznie umieszczony krótki cytat z piosenki Franciszka Kowalskiego czytelnik mógł bez większego problemu powiązać z obiegowymi tematami sentymentalnymi, romantycznymi i powstańczymi.

DZIEŁA MUZYCZNO-SCENICZNE

Przywoływane w *Marcie* dzieła muzyczno-sceniczne są głównie utworami zagranicznymi. Sam ich dobór jest prawdopodobnie powiązany z konstrukcją postaci, dla których pobyt w teatrach jest jednym z głównych rodzajów rozrywek. W powieści są to Aleksander Łącki oraz znajoma Marty z dzieciństwa – Karolina. Ze względu na to pojawiają się tutaj tytuły raczej frywolne, komiczne oraz rozrywkowe, mające na celu zabawienie publiczności. Zśród trzech wybranych przez autorkę dzieł scenicznych aż dwa to operetki zwane wtedy operami lub operami komicznymi²⁷.

Pierwszą z nich jest *La belle Hélène* (*Piękna Helena*) Jacques'a Offenbacha, w której autor ponownie podejmuje tematykę antyczną po sukcesie *Orphée aux Enfers* (*Orfeusza w piekle*). Librecista i kompozytor po raz kolejny wykazali się talentem satyrycznym oraz parodystycznym, co w głównej mierze przyczyniło się do popularności melodyjnego utworu²⁸. Właśnie to dzieło Eliza Orzeszkowa postanowiła wykorzystać w konstrukcji postaci firycka Olesia. W rozmowie z panną Julią opowiada jej:

[...] koło drzwi Stępkosia przeszedłem ze schyloną głową i z westchnieniem w piersi ujrzałem na afiszu *Piękną Helenę*, i nie poszedłem do teatru, słowem, pogrążony zostałem w rozpacz tak ponurą, że gdyby mię

²⁷ Zob. M. Sokalska, *Opera w oczach pozytywistów*, [w:] *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. Seria I, Studia, rewizje, konteksty*, red. A. Janicka, Białystok 2015, s. 295.

²⁸ B. Grun, *Dzieje operetki*, przeł. Maria Kurecka, Kraków 1974, s. 104.

pocziwy Bolek nie zaprowadził nazajutrz do pewnego mieszkania przy ulicy Królewskiej, gdzie ujrzałem najpiękniejszą z bogiń ziemskich... [s. 127–128]

W Polsce operetka Offenbachowska pojawiła się już zaraz w drugiej połowie XIX wieku, jednak żwawe rytmy kankana zaczęły głośno rozbrzmiewać w Warszawie dopiero w latach sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych, co było związane z ówczesną polityką teatralną. Premiera *Pięknej Heleny* odbyła się w 1869 roku, a po kilkunastu latach wielkiego powodzenia została przeniesiona do Teatru Nowego²⁹.

Zabawna historia, rozpoznawalne elementy mityczne poddane parodii, muzyka dowcipna i melodyjna przyczyniły się do sukcesu dzieła Offenbacha na polskiej scenie muzycznej. Wiele utworów pochodzących z *Pięknej Heleny* stało się natomiast ogólnoswiatowymi przebojami, jak np. aria Parysa *W lasku Ida trzy boginie*³⁰. W tym wypadku francuskie dzieło prawdopodobnie stanowiło dla Orzeszkowej inspirację do wykreowania postaci Olesia. W końcu każda z napotkanych przez niego kobiet jest nazywana „boginią”: „Bogini! – półgłosem, nie zmieniając postawy ni wyrazu twarzy, wymówił młody człowiek. – Bogini! – powtórzył i wzdychając na sposób bohaterów komedii, opuścił w dół głowę i ręce” [s. 62]. Ponadto bohater jest lekkoduchem, który pragnie przelotnych i niezobowiązujących romansów. Podobny typ postaci pojawia się w *Pięknej Helenie*. Młody Orest, reprezentujący uprzywilejowaną klasę wyższą, bez skrępowania cieszy się życiem hulaki w towarzystwie beztroskich cór Koryntu³¹. Podobnie Oleś koncentruje się jedynie na zmysłowości. Jego zawody miłosne są podobne do tych, z jakimi zmagają się Cherubin

²⁹ *Teatr polski od 1863...*, op. cit., s. 216.

³⁰ Por. L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy: wodewil, operetka, musical*, Kraków 1977, s. 489. Zob. także *Piękna Helena: opera w 3-ch Aktach, muzyka J. Offenbacha / rzecz Henryka Meilhac i Ludw. Halévy ; tłómaczenie i podkład pod muzykę J. Chęcińskiego*, Warszawa 1870, s. 30–31.

³¹ Orest jest widoczną parodią Mozartowskiego Cherubina z *Wesela Figara*. Wydaje się on jakby uosobieniem miłości, jednak miłości młodzieńczej, której sam nie rozumie ze względu na własną niedojrzałość, przez co samo uczucie wydaje się czyste i niewinne. Inaczej niż w przypadku beztroskiego syna Agamemnona.

w *Weselu Figara* Mozarta. Niby wzdycha, wspominając jedną kobietę, lecz zawsze zauważa na horyzoncie kolejną, którą może obdarzyć równie płomiennym uczuciem.

Wydaje się zatem zaskakujące, że: „Wymówiwszy ostatnie wyrazy młody człowiek podniósł w górę spojrzenie pełne melancholii i zagwizdał z cicha arię Kalchasa z *Pięknej Heleny*” [s. 128]. W przypadku Olesia bardziej prawdopodobne wydawałoby się wybranie melodii śpiewanej przez Parysa lub Oresta. Ewentualnie popularnej parodii duetu miłosnego z wielkich oper, czyli skomponowanej w rytmie walca kompozycji rozpoczynającej się od słów „Urok ten / Tak... to sen!...”³². Być może wykorzystanie postaci Kalchasa jest związane z jego rolą kapłana, co mogłoby sugerować skargę Olesia związaną z aktualnie nieudanymi podbojami miłosnymi.

Kolejną postacią posługującą się nawiązaniem operetkowym jest towarzyszka Aleksandra, czyli Karolina. Bohaterka podczas rozmowy z Martą o pozycji młodych panien w ówczesnym czasie „[...] skrzyżowała potem ręce na piersi i nie spuszczać wzroku z sufitu, zanuciła z cicha piosnkę z *Dziesięciu cór na wydaniu*” [s. 134]. To odniesienie międzytekstowe wydaje się dobitnie ukazywać charakter postaci, a tym samym pogłębia ją psychologicznie. *Zehn Mädchen und kein Mann* zostało wystawione po raz pierwszy na wiedeńskiej scenie w 1862 roku. Twórca tamtejszej operetki i autor wykorzystanego przez Orzeszkową dzieła Franz von Suppé nie cieszył się wcześniej zbyt dużymi sukcesami aż do pojawienia się w Wiedniu z końcem lat pięćdziesiątych pierwszych dzieł Offenbacha. Pod ich wpływem kompozytor zaczął tworzyć głównie tego typu formy, przejmując od paryskiego muzyka ironię, satyrę, dowcip oraz skłonność do pikanterii, co łączył z arcyzmem włoskiej melodyki oraz wiedeńską atmosferą³³. Suppé stworzył w Wiedniu pierwsze tego typu dzieło operetkowe o tytule *Pensjonarki*.

Warszawska premiera zabawnego, jednoaktowego dziełka Franza von Suppého nastąpiła w 1865 roku, natomiast największe dzieło kompozytora – *Piękną Galateę* można było usłyszeć na tamtejszej scenie 6 lat później³⁴.

³² Ibidem, s. 97–103.

³³ L. Kydryński, op. cit., s. 651–652.

³⁴ *Teatr polski od 1863...*, op. cit., s. 217.

Wykorzystanie przez Orzeszkową nawiązania właśnie do *Dziesięciu pańien na wydaniu* w przypadku Karoliny jest dosyć znamienne, dodatkowo w kontekście rozmowy z Martą. Jej dawna przyjaciółka jest postacią moralnie nieakceptowalną, ma ona na celu ukazać jedną z niewielu ścieżek, jakimi może podążyć kobieta bez pomocy mężczyzny³⁵. Mimo wszystko wykorzystany przez autorkę intertekst zdaje się pogłębiać tę stypizowaną postać. Bohaterka świadoma nieadekwatności systemu, w jakim się kształciła, nawiązuje do dzieła parodiującego problem wydania córek za mąż. Pan Schönhahn opisuje tę sytuację następująco:

Nie oszczędzałem wcale ani trudów, ani kosztów, ani starania, ażeby moim córeczkom dać jak najświetniejsze wychowanie. Toteż grają jak wirtuozki, śpiewają cudownie i ślicznie tańczą na wszystkich instrumentach, a mówią wszelkimi prawie żyjącymi i umarłymi językami, wyjąwszy po grecku i po łacinie. Przytem od niemowlęctwa trzymani je w jak najostrzejszej wojskowej karności/ wymustrowałem je jak grenadyerów; jednym słowem cudowny korpus amazonek, [wzdycha) a jednakże to wszystko nie zdało się psu na budę.... o takie rzeczy panowie konkurenci dzisiaj się wcale nie pytają, a jeżeli dziewczę rodząc się nie przyniesie na świat z sobą przynajmniej trzechpiętrowej kamienicy, albo porządnego worka pieniędzy, dobranoc!... zostaje starą panną. O ja najnieszczęśliwszy Ojciec, dziesięć cór na wydaniu, a męża ani rusz... biedne pisklęta!³⁶

Podobny problem przedstawia przecież powieść *Marta*, która jako dzieło tendencyjne zwraca uwagę na problem edukacji młodych dziewcząt. Zanucenie

³⁵ Postać Karoliny reprezentuje alternatywny życiorys Marty, podobnie jak pozostałe postacie kobiece obecne w powieści pisanej w modelu tendencyjnym. Por. M. Sokalska, *Wyprowadzka z domu lalek. Henrik Ibsen, Kate Chopin, Eliza Orzeszkowa*, „Ruch Literacki” 2022, nr 361 (4), s. 405. Więcej o postaci Karoliny zob. A. Seniów, *Językowe wykładniki oceny moralnej prostytutki w powieści „Marta” Elizy Orzeszkowej*, „Studia Językoznawcze” 2011, z. 10, s. 293–305.

³⁶ F. Suppé, *Dziesięć cór na wydaniu: operetka w jednym akcie*, tłum. W.L. Anczyc, Warszawa 1865, s. 12–13.

melodii z komicznego dziełka przez Karolinę ma gorzki i ironiczny wydźwięk. Można przypuszczać, że wybranie przez autorkę akurat tej operetki było efektem głębszej refleksji. Dzieło wiedeńskiego kompozytora było raczej chłodno przyjęte przez krytykę ze względu na „brak akcji i dość nużące, jednostajne popisy wokalnie-taneczne córek pana Schönhaha”³⁷. Główny motyw utworu oraz problem wychowania młodych panien widocznie skłonił Orzeszkową do zastosowania takiego nawiązania akurat przez postać Karoliny.

Wiedeńska operetka nawiązuje ponadto do *Pięknej Heleny* Offenbacha. Pojawia się w niej bohater o imieniu Parys, który posługuje się nazwiskiem Agamemnon. Sam Baron określa go zaś „paryzkim Agamemnonkiem”³⁸. Wydaje się to również mieć wpływ na wzajemne powiązanie postaci Olesia oraz Karoliny. To oczywiste, że oboje bohaterów łączy podobieństwo, chociażby klasowe i kulturalne, co mogą sugerować ich gusta artystyczne. Na wykreowanie tych postaci jako antywzorów społecznych może wskazywać pośrednio wpisanie przez Orzeszkową w ich osobowości określonych zainteresowań teatralnych, skoro „Krytyka na ogół dość surowo oceniała przedstawienia operetkowe, widząc w nich sztukę niższego gatunku. Dotyczyło to zarówno partytury scenicznej, jak i wykonawców, szczególnie jeżeli operetka była już grana w ogródkach”³⁹. Wspólną formą sztuki dla obojga bohaterów jest natomiast balet, czyli ostatnie nawiązanie muzyczno-sceniczne w *Marcie*:

- Pani Karolcia idzie dziś do teatru. A co dają? – Kobieta stała przy drzwiach swej sypialni ze świecą zapaloną w rękę.
- Flik i Flok – rzekła.
- Flik i Flok! – zawołał człowiek wiekuistego śmiechu – muszę być i zobaczyć Laurę w tańcu egipskim! Ale czy to nie późno? Mam jeszcze zajść do Bolka! Do widzenia! do widzenia! biegnę, pędzę, lecę! [s. 143]

Optymistyczna reakcja Olesia jest w tym wypadku uzasadniona, choć w latach sześćdziesiątych XIX wieku można mówić o załamaniu europejskiego

³⁷ L. Kydryński, op. cit., s. 655.

³⁸ F. Suppé, *Dziesięć cór na wydaniu...*, op. cit., s. 44.

³⁹ *Teatr polski od 1863...*, op. cit., s. 219.

baletu romantycznego. Owa forma sceniczna była bez wątpienia świetnym medium wyrażającym idee oraz nastrój epoki, jednak dla pozytywistów wszystko to zaczynało stawać się obce w związku z trzeźwym podejściem do rzeczywistości. Pozytywista, wybierając się na pokaz baletowy, liczył głównie na rozrywkę, która cieszy estetycznie. W zamyśle miało być to widowisko, gdzie publiczność odpocznie oraz będzie mogła podziwiać wirtuozerię urodziwych tancerek, kostiumy i efektowne zmiany dekoracji⁴⁰. Idealnym tego przykładem jest *Filck i Flock* wystawiony przez Virgiliusa Caloriego według libretta Taglioniego, z muzyką Hertla, Lewandowskiego oraz Müncheimera w 1869 roku⁴¹.

Samo przedstawienie ukazuje tańce powiązane z kulturą danych krajów. Poza egipskim, publiczność mogła ujrzeć też angielski, francuski oraz polski w postaci mazura. Podobno widownia z entuzjazmem oklaskiwała ten występ o charakterze narodowym, wciąż domagając się bisów. Po kilku powtórzeniach przedstawienia żandarmeria zaarrestowała około czterdziestu młodych ludzi, bisy zostały zakazane, a także ustanowiono karę grzywny dla tancerzy, którzy byliby chętni dokonywać powtórzeń⁴². Orzeszkowa nie omieszkała wpisać tego popularnego dzieła we własną powieść, kolejny raz puszczając oko do świadomego czytelnika. Autorka *Marty* udowadnia, że jest pisarką sprawnie posługującą się aluzjami patriotycznymi, które sprytnie zawoalowała w wybranych intertekstach. Jeśli chodzi o Karolinę, spektakl prawdopodobnie stanowi narzędzie pomocne w utrzymaniu stosunków społecznych, a także ułatwia zawieranie nowych znajomości, które mogłyby wpłynąć korzystnie na jej los, co ją uprawdopodobnia jako bohaterkę. Oleś natomiast interesuje się baletem tylko z powodu tancerek, co uwydatnia jego swawolny charakter.

II

Eliza Orzeszkowa w swoich tekstach opisuje doświadczenie bycia człowiekiem drugiej połowy XIX wieku, przy czym wybiera aluzje muzyczne, które mogą dookreślić charakter jej bohaterów, a więc ukazać ich doświadczenia,

⁴⁰ J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1879–1915*, Kraków 1981, s. 7–8.

⁴¹ *Teatr polski od 1863...*, op. cit., s. 205.

⁴² J. Pudełek, op. cit., s. 18.

przemyslenia i osobowości. Tym samym, wpisując we własne dzieła cytaty muzyczne, pisarka oddaje pejzaż kulturowo-obyczajowy ówczesnych czasów. Gra instrumentalna w *Marcie* stanowi niezwykle ważny motyw pozwalający Orzeszkowej uwypuklić osobiste spostrzeżenia, które dotyczą nieodpowiedniego wykształcenia kobiet. Pozostałe teksty muzyczne, choć niekoniecznie wydają się podporządkowane wspomnianemu celowi, pozostają wskazówkami pozwalającymi odczytać atmosferę dźwiękową towarzyszącą obywatelom XIX-wiecznej Warszawy. Dla czytelników wpisywane przez autorkę rodzime utwory mogły stanowić wyraźnie zauważalny znak odsyłający do tradycji patriotycznych oraz narodowowyzwoleńczych. Tym sposobem autorka zestawia światowe kompozycje z rodzimymi popularnymi melodiami, pozostawiając je w powieściowej koegzystencji. Nie sposób jednak tutaj uświadczyc rozbudowanych cytatów muzycznych, jak w innych tekstach pisarki, czego przykładem jest *Nad Niemnem*. Ze względu na różnorodność gatunkową zaproponowanych w *Marcie* utworów jest ona interesującym obiektem badawczym pod kątem kultury brzmieniowej drugiej połowy XIX wieku przedstawiającej jeden z aspektów realizmu prozy Orzeszkowej.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Bądarzewska-Baranowska T., *La Priere d'une Vierge*, [w:] *Dziesięć utworów na fortepian Tekli Bądarzewskiej*, wyk. O. Rusin, Sid 2012.
- Kowalski F., *Tam na błoni*, [w:] *Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe*, zebr. A. Zagórski, Piotrków 1915.
- Orzeszkowa E., *Marta*, Gdańsk 2000.
- Piękna Helena: opera w 3-ch Aktach*, muzyka J. Offenbacha / rzecz Henryka Meilhac i Ludw. Halévy; tłumaczenie i podkład pod muzykę J. Chęcińskiego, Warszawa 1870.
- Suppé F., *Dziesięć cór na wydaniu: operetka w jednym akcie*, tłum. W.L. Anczyc, Warszawa 1865.
- Zientarski R., *La prière du matin*, morceau musical, pour piano, op. 26, Kijów 1862.
- Zientarski R., *La prière du soir*, morceau musical, pour piano, op. 24, Kijów 1859.

Literatura przedmiotu

- Adrjański Z., *Złota księga pieśni polskich: pieśni, gawędy, opowieści*, Warszawa 2010.
- Baranowski T., *Encyklopedia muzyczna PWM: część biograficzna. [T. 12]*, w-ż, red. E. Dziębowska, Kraków 2014.
- Baszewska M., *Pisarze pozytywistyczni o sytuacji kobiet. Na przykładzie twórczości Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa*, „Tekstura: Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2015, z. 6, s. 37–54.
- Borkowska G., *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996.
- Ciechanowska Z., *Franciszek Kowalski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIV. 1968–1969, s. 546–547.
- Detko J., *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971.
- Dobkowska J., *Poglądy w kwestii potrzeby oraz zakresu edukacji kobiet panujące w drugiej połowie XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2016, z. 96, s. 89–107.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians. Volume II.* ed. J.A. Fuller Maitland, London 1906.

- Grun B., *Dzieje operetki*, przeł. M. Kurecka, Kraków 1974.
- Jaśkiewicz J., *Kobiety-matki w wybranych tekstach publicystycznych Elizy Orzeszkowej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 135–152.
- Kalinowka-Witek B., *Wkład Elizy Orzeszkowej w propagowanie kwestii kobiecej oraz kształtowanie dążeń edukacyjnych młodych Polek w II połowie XIX wieku*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2016, z. 4 (35), s. 49–63.
- Kydryński L., *Przewodnik operetkowy: wodewil, operetka, musical*, Kraków 1977.
- Michalec B., *Tekla z Bądarzewskich Baranowska. Autorka nieśmiertelnej „La Priere d’une Vierge”*, Warszawa 2012.
- Orzeszkowa E., *Kilka słów o kobietach*, Warszawa 1893.
- Poniatowska I., *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX: aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991.
- Pudełek J., *Warszawski balet w latach 1879–1915*, Kraków 1981.
- Reiss J.W., *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1984.
- Seniów A., *Językowe wykładniki oceny moralnej prostytutki w powieści „Marta” Elizy Orzeszkowej*, „Studia Językoznawcze” 2011, z. 10, s. 293–305.
- Słownik polszczyzny XVI wieku T. 6: Dra–Eźby*, współt. S. Bąk, M.R. Mayenowa, F. Peplowski, Wrocław 1972.
- Sokalska M., *Opera w oczach pozytywistów*, [w:] *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. Seria I, Studia, rewizje, konteksty*, red. A. Janicka, Białystok 2015, s. 293–308.
- Sokalska M., *Wyprowadzka z domu lalek. Henrik Ibsen, Kate Chopin, Eliza Orzeszkowa*, „Ruch Literacki” 2022, nr 361 (4), s. 397–415.
- Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. T. Silver, E. Heise, Warszawa 1982.
- Zarych E., *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2015, z. 5, s. 357–386.
- Żmigrodzka M., *Orzeszkowa: młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965.

NOTA O AUTORCE

Ewelina Sikora – studentka drugiego roku studiów drugiego stopnia kierunku polonistyka-komparatystyka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół związków literatury i innych sztuk (muzyka, gry cyfrowe), opery barokowej oraz literatury XVII–XVIII wieku.

Kontakt: ewelinasikora123@onet.pl

KLAUDIA KORCZYŃSKA

UNIwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0003-0832-6630>

**ANALIZA WYBRANYCH KOMPONENTÓW *SONATY*
CIERPIENIA IGNACEGO DĄBROWSKIEGO
W PERSPEKTYWIE AFEKTYWNEJ**

**ANALYSIS OF SELECTED COMPONENTS OF *SONATA OF*
SUFFERING BY IGNACY DĄBROWSKI IN AN AFFECTIVE
PERSPECTIVE**

Abstract: The purpose of this article is to analyze Ignacy Dąbrowski's *Sonata of Suffering* using affective methodology. The author points out that both the plot and the narrative strategy of the novella do not submit to any logic of meaning, but instead succumb to the logic of intense impressions and the work of affect. In the first part of the text, she analyzes the main character's experience of affects, feelings and emotions, which transform from positive to negative, reflecting his immanent predilection for suffering. The next focuses on the relationship between Orlicz's psycho-physical state and the surrounding nature and, often taken up by Young Poland writers, the motif of entrancement into nature. The considerations also focus on the act of creating a musicalized poem, described in the novella, which fits into the concept of a work about the creative process, characteristic of Young Poland.

Słowa kluczowe: Ignacy Dąbrowski, *Sonata cierpienia*, afekt, cierpienie, artysta, proces twórczy

Keywords: Ignacy Dąbrowski, *Sonata of Suffering*, affect, suffering, artist, creative process

I. UWAGI WSTĘPNE – AFEKTYWNY POTENCJAŁ MODERNISTYCZNYCH DZIEŁ SZTUKI

Przeświadczenie „o takich właściwościach niektórych dzieł sztuki, które nie tylko odwołują się do intelektualnych i estetycznych kompetencji odbiorcy, lecz również poruszają jego struktury odczuwania”¹ – jest niewątpliwie uzasadnione. Perspektywa afektywnego odczytania dzieł literackich *fin de siècle* wydaje się szczególnie interesująca, ponieważ fundamentalną cechą tej twórczości nie jest wysokie zintelektualizowanie, lecz ekspresja wrażeń. Ponadto twórcze indywiduum doby modernizmu percypowało świat w sposób zintensyfikowany, a zatem obdarzone było hipersensytywnością i naznaczone różnymi neurozami, którym towarzyszyły uciążliwe zaburzenia somatyczne². Jak więc słusznie zauważył Kuderowicz, moderniści zmierzali „ku uświadomieniu sobie psychologii twórczości artystycznej i artykulacji w niej roli przeżyć, ekspresji, wyobraźni, fantazji oraz poprzedzających myślenie odczuć i nastrojów”³, a więc w moim rozumieniu – afektów właśnie⁴. Zdaniem Przybyszewskiego, autora słynnego eseju *Confiteor*, różnica między artystą – zwolennikiem realizmu a artystą z kręgu modernistów polega na tym, że:

¹ Zob. A. Dauksza, *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. eadem, R. Nycz, A. Łebkowska, Warszawa 2015, s. 555.

² Zob. G. Matuszek, *Choroba jako maskarada? Neurotycy, histerycy i narcyzy w artystowskiej prozie polskiego modernizmu*, [w:] eadem, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 165–168.

³ Zob. Z. Kuderowicz, *Tendencje światopoglądowe polskiego modernizmu*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981, s. 24.

⁴ Afekt pojmuję jako wartość przedrefleksyjną, intuicyjną, a więc pojawiającą się od razu – w reakcji na dane przeżycie. Utożsamianie afektu z intensywnością reprezentowane jest m.in. przez takich badaczy jak B. Massumi czy M. Bal, którzy czerpali z filozofii B. Spinozy, ale także z tekstów G. Deleuze’a oraz F. Guattariego. Kluczowym punktem odniesienia dla tego nurtu badań jest praca *Autonomia afektu* B. Massumiego powołującego się na myśl Spinozy, który definiował afekt jako: „pobudzenie ciała, przez które moc działania tego ciała powiększa się albo zmniejsza, jest podtrzymywana lub hamowana, a zarazem idee tych pobudzeń”. Zob. B. Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, Kraków 1954, s. 142.

Twórca znany odtwarzał „rzeczy”, twórca „nowy” odtwarza swój stan duszy; tamten porządkował rzeczy i wrażenia tak, jak do tego mózgu wpływały, wierząc w ich obiektywność, ten przeciwnie odtwarza tylko uczucia, jakie te rzeczy wywołują⁵.

W programowych tekstach modernizmu zwracano uwagę na zdolność artysty do wyrażania i utrwalania w dziele afektów, uczuć oraz emocji, które mogą być projektowane, czy też transmitowane, na odbiorcę. Dlatego wyodrębnia się trzy porządki istotne dla analizy dzieł w perspektywie afektywnej – (1) psychofizyczne doświadczenia pisarza, którego stan wpływa na kształt dzieła; (2) afekty wpisane w strukturę dzieła, będące najczęściej ekwiwalentem stanów twórcy; (3) sposób odbioru dzieła, jak pisze Agnieszka Dauksza – zdarzenie afektywno-intelektualne⁶. Szczególnie ważny jest dla mnie drugi porządek – skoncentruję się na ukazaniu, w jaki sposób afekty przejawiają się w noweli Ignacego Dąbrowskiego.

Co równie istotne, wspólnymi cechami dzieł, które bardziej się odczuwa niż rozumie, jest ich „konstatowana przez krytyków niejednoznaczność, skomplikowanie, dziwność lub wprost niezrozumiałość”⁷. *Sonata cierpienia* Dąbrowskiego zawiera ogromny potencjał afektywny właśnie dlatego, że w pierwszym kontakcie wprowadza w stan, chciałoby się rzec – dezorientacji. Ponadto sam tytuł noweli konotuje doznania takie jak ból czy rozpacz, które, jak pisze Braidotti, najpełniej obnażają serce podmiotowości⁸. Niewątpliwie w nurcie badań nad afektami ważne miejsce zajmują dzieła silnie nacechowane emocjonalnie, najczęściej o przemocowym lub szokowym charakterze. Poniekąd więc zainspirowana słowami Lukana – „dobra jest ta wypowiedź, która rani albo wywołuje wstrząs”⁹ – postanowiłam punktem wyjścia niniejszych rozważań uczynić *Sonatę cierpienia*.

⁵ Zob. S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 152.

⁶ Zob. A. Dauksza, op. cit., s. 558.

⁷ Zob. ibidem, s. 556.

⁸ Zob. R. Braidotti *Affirmation, pain and empowerment*, „Asian Journal of Women Studies” 2008, vol. 14, no. 3, s. 7–36.

⁹ K.H. Bohrer, *Styl jest uderzający. O przemocy jako procedurze estetycznej*, przeł. E. Płomińska-Krawiec, [w:] *Języki przemocy*, wybór, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Poznań 2014, s. 469.

Nowela Dąbrowskiego pozbawiona jest akcji oraz postaci, istnieje tylko protagonista – Orlicz, analiza jego psychofizycznych doznań oraz otaczająca go przyroda, która również opisywana jest jedynie w odniesieniu do niego. Narrator nie skupia się nawet na przyczynach zewnętrznych owego stanu, nie stara się wytłumaczyć, z czego wynika wszechogarniający bohatera ból. Wprawdzie zostają przywołane takie doświadczenia, jak: utrata dawnej wiary, rozczarowanie nauką, niemożność sublimacji cierpienia, a zatem problem z wyrażeniem tego, co od dawna czuł w sobie i z czego chciał uczynić dzieło sztuki, ale nie są to kluczowe fragmenty fabuły. Istnienie Orlicza niewątpliwie naznaczone było przykrymi doświadczeniami, zdaje się jednak, że bohater je napędzał, pogłębiał, a przede wszystkim dostrzegał cierpienie nawet tam, gdzie go nie było. Strategia narracyjna noweli dąży do eksponowania wielości oraz intensywności przeżyć i, co istotne, pokazuje proces pracy afektu. Nie koncentruje się na ewentualnych (zewnętrznych) przyczynach, tylko na supremacji bolesnych doznań¹⁰. Stan, który na początku jest nieświadomiony, zaczyna być poddawany autoanalizie, czy może lepiej – samobadaniu, czego konsekwencją jest przekształcanie się afektu w konkretne uczucia i emocje.

Pierwsze zdanie *Sonaty cierpienia*: „Leżał na ziemi wśród traw, z rękoma pod głową, wpatrując się w bezdnie nieba”¹¹ – od razu sygnalizuje często podejmowany przez młodopolskich pisarzy motyw wtajemniczenia w naturę¹². Zmęczony życiem podmiot wierzy w „terapeutyczną, oczyszczającą moc natury”¹³, szuka

¹⁰ Taka strategia narracyjna charakterystyczna jest dla wielu młodopolskich utworów. Więcej na temat postawy pesymistycznej w polskim modernizmie w: B. Szymańska, *Miśtycy i pesymiści. Przejścia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1991, s. 81–106.

¹¹ I. Dąbrowski, *Sonata cierpienia*, [w:] idem, *Pisma*, t. III, *Nowele*, Warszawa 1900, s. 37.

¹² Określenia „młodopolskie wtajemniczenie w naturę” używam za Małgorzatą Okulicz-Kozaryn. Więcej na ten temat w: M. Okulicz-Kozaryn, „*Leżę na wznak na łące...*” *Leśmiana a młodopolskie wtajemniczenia w naturę*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.

¹³ J. Kolbuszewski, *Krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 157.

więc odpoczynku na jej łonie, ale, co istotne, nie może go zaznać. Kontemplacja przyrody na początku noweli wiąże się z pozytywnymi afektami, które nie zostają przywołane *explicite*, ponieważ afekt jest stanem przedwerbalnym. Warto jednak podkreślić, że stan afektywny, który wiąże się z przyjemnymi doświadczeniami, został zasygnalizowany: „Orliczowi, leżącemu w trawach, wygodnie było jakoś, cicho i spokojnie [...] Rozkoszował się tą ciszą i wsłuchiwał w nią [...] spowinęła go i ukołysała natura cała”¹⁴. Bohater, doznając mistycznej komunii z naturą, doświadczając stopienia czy zespolenia z nią, gdy „nie mógł ja powiedzieć, bo albo go wcale nie było, alboby je musiał na całe tło rozciągnąć”¹⁵ – pozostaje w stanie zawieszenia pomiędzy tym, co niewyraźne, a jednocześnie przejawiające się cieleśnie. Mimo że chciałby rozpoznać swój stan, nie potrafi tego zrobić. Narrator opisuje, że był wówczas „jakby w półśnie, bez uczucia i myśli i bez żadnych wrażeń. Ogarnął go jakiś spokój bezmierny, jakieś znieczulenie i znieruchomienie. Nie było mu ani źle, ani dobrze, ani przyjemnie ani nieprzyjemnie – bo nic nie czuł”¹⁶. Poczucie utraty własnej tożsamości, doświadczanie ambiwalentnych wrażeń, brak umiejętności interpretacji własnego zachowania mogą również wskazywać na problem dezintegracji osobowości.

Orlicz próbuje uświadomić sobie doświadczone wrażenia, ale zanim nazwie to, co się z nim dzieje, afekt ulega zmianie. Co więc istotne, afekty są transmodalne, potrafią przeobrażać się z pozytywnych w negatywne – lub odwrotnie. Bohater ma jednak pewną wrodzoną predylekcję do odsuwania pozytywnych doznań i przekształcania ich w negatywne, dlatego błogi stan komunii z naturą zostaje szybko zdezaktualizowany. Gdy rozpoczyna proces autoanalizy, szybko okazuje się, że monistyczna tożsamość podmiotu z wszechbytem, rozplýwanie się „ja” lub, jak chce narrator – zespalanie z gwiazdami, nie jest zjawiskiem pozytywnym. Mistyczna więź z kosmosem nie doprowadza do uspokojenia, lecz przeciwnie – ekspozuje wszechogarniający ból. Orlicz najpierw uświadamia sobie, że jest tylko prochem, który podobnie jak roślina rozpadnie się i zniknie. Wtedy coś się zaczyna w nim burzyć, przemieniać – pojawiają się „odbicia jakichś nowych prawd i uczuć,

¹⁴ I. Dąbrowski, op. cit., s. 38.

¹⁵ Ibidem, s. 39.

¹⁶ Ibidem, s. 40.

jakieś echa nowych celów, jakieś przecucia nowych walk”¹⁷. Zostaje spotęgowane wrażenie oscylacji między niedookreślonością stanu a usilną próbą opisanego go. Narrator posługuje się słowem „jakieś”, ponieważ to, czego doświadcza podmiot, jest amalgamatem wielu doznań. Być może próbuje podkreślić, że właśnie to, co afektywne, jest niewyraźne, a jednak somatyczne i doznaniowe, ponieważ obecne w cielesnych reakcjach. Mimo że bohater ewidentnie nie wie, co się z nim, bądź precyzyjniej – w nim dzieje, jego ciało zaczyna reagować gwałtownym płaczem:

I wielkie łzy żalu napęłniły mu oczy. Duszę miał łkań pełną i wydobywały się z niego coraz gwałtowniej i silniej. Płacz nim wstrząsał i targał, a on, zanurzony w trawach, raz jeszcze dał się unieść bezwiednemu wrażeniu, oddając mu się cały. Bo nawet nie wiedział, czego tak płakał w tej chwili [...] Ot łzy same napływały z jakichś głębin nieznanych, a on płakał jak dziecko, niby w przecuciu [...] cichych smutków i wielkich rozpaczy, co nim wstrząsać miały [...] W taki sposób Paweł Orlicz rozpoczął życie nowe¹⁸.

Należy zatem zauważyć, że doznanie wszechbytu ma charakter inicjacyjny, jest momentem rozpoczynającym nowy etap biografii bohatera. Wówczas dochodzi do przeobrażenia stanu afektywnego, który coraz intensywniej zaczyna zmierzać w kierunku tego, co negatywne. Wszystkie następne działania i doświadczenia będą potęgowały poczucie pustki, zagubienia, strachu, cierpienia po to, by bohater doszedł do wniosku, że zarówno natura, jak i człowiek, posiadając ten sam pierwiastek duchowy – uczestniczą razem we wszechogarniającym bólu.

II. NERWOWOŚĆ

Analizując literackie źródła, można zauważyć, że paradygmatyczny obraz twórczego indywiduum – w epoce modernizmu – naznaczony był nerwicami i psychozami, które rozpoznano i opisano w literaturze medycznej *ex post*.

¹⁷ Ibidem, s. 47.

¹⁸ I. Dąbrowski, op. cit., s. 52.

Młodopolskie utwory przepełniają rozhisteryzowani bohaterowie, którzy cierpią na monomanię i stany katalепtyczne, doznają urojeń, mają problemy z koncentracją oraz nagłymi wybuchami gniewu¹⁹. Jak można przypuszczać, pisarze tacy jak Stanisław Przybyszewski czy Ignacy Dąbrowski antycypowali nurt (auto)patografii, w ich odmianie zwanej „narracjami cierpienia” (*narratives of suffering*)²⁰. Obsesyjnie eksplorowali nie tylko symbolikę znikomości, martwoty, nicości²¹, ale również opisywali procesy rozpadu „Ja”, czy też utraty tożsamości, co było konstytutywne dla dekadentckiego etosu. Psychologiczno-antropologiczny dyskurs tej epoki skoncentrowany był więc na patologicznych stanach, implikowanych przez fundamentalne problemy nowoczesności²².

Co również istotne, w czasie *fin de siècle* „nad zewnętrzną, jednowymiarową, podporządkowaną dogmatom perspektywą oglądu rzeczywistości biorą górę perspektywy wewnętrznie zwielokrotnione, elastyczne i zmienne”²³. Modernistyczne indywiduum zmierzało więc do (samo)poznania, które dyskursywizowało w tonie spowiedniczej samoanalizy. Orlicza również cechuje pasją autoanalityczną, co jest znamienne dla podmiotów o rysach nerwowca. Jak słusznie zauważył Deschamps: „Nerwowość przejawia się w ten sposób, że chorzy: [...] badają się, analizują, dysekują udreżoną swą duszę lub cierpiące ciało, całe swe życie poświęcają badaniom własnych chorobliwych uczuć”²⁴. Co zatem istotne, główny bohater nieustannie prowadzi automonolog²⁵, zasta-

¹⁹ Zob. G. Matuszek, *Choroba jako maskarada...*, op. cit., s. 163–168.

²⁰ Więcej na temat (auto)patografii w: I. Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/patografie – szkice*, Kraków 2016.

²¹ O takiej symbolice w twórczości I. Dąbrowskiego pisze T. Lewandowski we wstępie do: I. Dąbrowski, *Śmierć*, wstęp i oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001.

²² Więcej na ten temat w: G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 19–30.

²³ I. Dąbrowski, *Śmierć...*, op. cit., s. 18.

²⁴ A. Deschamps, *Newrozy i pesymizm, odczyt wygłoszony w Towarzystwie Naukowym w Clermont-Ferrand*, Warszawa 1890, s. 8.

²⁵ Narracja odtwarza proces myślowy bohatera, koncentrując się zwłaszcza na jego stanie afektywno-emocjonalnym. W pewnych momentach przybiera zatem formę zbliżoną do strumienia świadomości, podobnie jak w powieści *Śmierć* Dąbrowskiego. Zob. D. Knysz-

nawia się, jakie jest jego miejsce w świecie, zadaje pytania, szuka odpowiedzi w otaczającej przyrodzie, a gdy ich nie znajduje, sam jej udziela²⁶. Skupia się na odczuwanych wrażeniach i, jak chce narrator – jest samoświadomy: „Więcej odczuwał, niż myślał, i bez słów nawet rozumiejąc swoje uczucia. Ogarnęła go apatia [...] przy zupełnie samowiedzy swego stanu poddawał się biernie napływającym wrażeniom”²⁷. Nie opuszcza go również chęć zrozumienia, co tak właściwie znaczy jego istnienie w skali ogromu wszechświata. Po liczącym kilka stron dialogu wewnętrznym narrator konkluduje:

Tam, w górze, siedział niby na tronie, czuł się panem wszystkiego, spoglądał z wysoka i miał swoje prawa, swego Boga i duszę [...] Tymczasem coś go zepchnęło z wyżyny i zmieszało z tą masą. Był teraz prochem, jak wszystko [...] Był drobiną pleśni, pokrywającej ziemię, był wytworem fermentu [...] i on zniknie, jak mara²⁸.

Powyższe zdania nasuwają skojarzenie z myślą Maurice’a Maeterlincka: „Człowiek to jeno atom nicości, który uważa się za miernik wszechświata”²⁹. Co jednak daje się wywnioskować z przytoczonego fragmentu noweli, Orlicz, pod wpływem przyrody, z którą wchodzi w dialog, przestaje postrzegać się jako „miernik wszechświata”. Przeciwnie – zaczyna zauważać, że jest prochem – „niby roślina, zlepek drobin, nic więcej”. Jego myślenie znamionuje poczucie determinizmu, co z kolei implikuje, charakterystyczny dla dekadenta, pesymizm woluntarystyczny. Owładnięty apatią, nie jest w stanie wyrwać się z bezwładu, poddaje się wrażeniom w sposób bierny. Jego sposób odczuwania świata wiąże się przede wszystkim ze swego rodzaju stapianiem się z tym, co zewnętrzne. Warto zatem podkreślić, że otaczająca go rzeczywistość

-Rudzka, *Ignacy Dąbrowski, czyli naturalistyczne progi Młodej Polski*, [w:] *Naturalizm i naturaliści w Polsce*, red. J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, Warszawa 1992, s. 176–185.

²⁶ Warto na marginesie dodać, że Orlicz jednocześnie prowadzi swoisty dialog z przyrodą.

²⁷ I. Dąbrowski, op. cit., s. 44.

²⁸ Ibidem, s. 42.

²⁹ M. Maeterlinck, *Życie termitów*, przeł. F. Mirandola, Warszawa 1991, s. 137.

kreowana jest tak, by ukazać cierpienie. Jeśli jest spokojnie, to „martwo”, drzewa „jakby zmarłe w swoim bezruchu, niby już stoją gdzieś na innym świecie, na którym życia nie ma”³⁰, nawet powietrze „stało w nieruchomości i martwocie”³¹, a Orlicz razem ze światem „wegetował tylko”. O podobnej sytuacji pisał Brzozowski:

Różnymi drogami dochodziło „ja” do uświadomienia sobie, że wszystko naokół, co wydawało mu się nienaruszalnym, nietykalnym, stałym, to tylko zgęstnienie przypadkowe takich samych dowolnych i zmiennych procesów, jakie w nim samym się nieustannie dokonywają³².

W rozprawie A. Combe’a można przeczytać, że nerwica „to stan chorobowy, przy którym ma miejsce nierównowaga między pobudzeniem a oddziaływaniem”³³. Reakcja na dane bodźce jest nieadekwatna, jak pisze Deschamps: „Drobne ukłucie wydaje się raną, dotknięcie silnym uderzeniem”³⁴. Nieustanna autoanaliza, egocentryzm – nadmierne skupienie na problemach natury osobistej i przede wszystkim drażliwość układu nerwowego powodują zaburzenia percepcyjne. Nerwowca cechują skrajne stany emocjonalne – „od popędliwości gniewliwej do słabości zupełnej i zniechęcenia”³⁵. Przemienne nastroje pojawiają się pod wpływem nieznaczących przyczyn, a doprowadzają do zaskakująco intensywnych reakcji. W konsekwencji osoba znerwicowana odczuwa melancholię, ponieważ – jak twierdzi Lombroso – „po nadzwyczajnym zużyciu lub rozwinięciu sił — następuje reakcja i nadzwyczajny upadek tych samych sił; prawo, które stanowi, że żaden biedny śmiertelnik nie może bezkarnie zużyć pewnej ilości siły, ażeby nie ponieść szkody dotkliwej pod innym względem”³⁶. Warto zatem przyjrzeć się opisowi Orlicza:

³⁰ I Dąbrowski, op. cit., s. 37.

³¹ Ibidem.

³² S. Brzozowski, K. Baudelaire, *Drobne poezje prozą*, „Ateneum” 1903, z. 2, s. 91.

³³ A. Combe, *Nerwowość u dzieci*, Warszawa 1904, s. 19.

³⁴ A. Deschamps, op. cit., s. 21.

³⁵ A. Combe, op. cit., s. 7.

³⁶ Zob. C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, Warszawa 1887, s. 25–26.

Natura była to bujna, hojnie wyposażona, rozległa, chciwa wiedzy i wrażeń, tylko nadmiernie pobudliwa i czuła [...]. Zapalał się łatwo i szybko, z niepohamowaną gwałtownością, przerzucając, się od jednych skrajności do drugich i kipiąc zapalem; równie jednak szybko i łatwo cofał się i ostygwał, zrażając się lada drobnostką [...]. Umiał myślą ogarniać rozległe widnokręgi: wyrabiała to w nim chorobliwa niemal wrażliwość, która byle błahostkę musiała powiększać zaraz, uogólniać i tworzyć z niej jakieś zasady i prawa, przenikające w jego mniemaniu świat cały. Stąd płynęła u niego i niezwykła siła uczuć i zarazem ich chwiejność. Pogoda lub niepogoda, światło lub ciemność, dysonans lub harmonia, grały mu na nerwach, jak chciały, i równie łatwo potrafił śmiać się, jak płakać, nie za siebie jednak tylko, nie za ludzi nawet wszystkich, lecz za świat cały³⁷.

Powyższe konstatacje oraz opis bohatera niewątpliwie doprowadzają do wniosku, że jest to typowy przykład podmiotu o rysach nerwowca. Orlicz, z powodu swojej niestałości, kilkakrotnie zmienia nastawienie do wiary, a to z kolei pogłębia jego zagubienie. Ponadto nie potrafi wyznaczyć sobie życiowego celu, nieustannie poszukuje nowych idei, które wciąż zmienia po to, by następnie porzucić je dla kolejnych. Nauka również jest źródłem rozczarowania, dlatego nie mogąc odnaleźć stałego punktu w życiu zewnętrznym, skupia się na sobie. Ostatecznie śmierć matki umożliwia mu rozpoznanie konkretnego stanu – bólu „co się w nim latami walki gromadził”. Jest to ból psychogeny, a więc związany ze stanem emocjonalnym, procesem myślenia, osobowością. Odwołując się do koncepcji Cicely Saunders, należy podkreślić, że przejawia się on nie tylko na płaszczyźnie fizycznej, ale też psychicznej, duchowej i społecznej³⁸.

Orlicz z pewnością odczuwa ból psychiczny, który implikuje duchowy (przejawiający się w pytaniach: czy życie ma sens? Dlaczego mnie to spotyka?) oraz społeczny (o czym świadczy uczucie opuszczenia i alienacji). Następnie, gdy zaczyna być tego świadomy, zastanawia się: „czymże więc jest

³⁷ I. Dąbrowski, op. cit., s. 53–54.

³⁸ Zob. J. Wicka, *Ból i cierpienie – interdyscyplinarny przegląd stanowisk*, „Pielęgniarstwo i Zdrowie Publiczne” 2012, t. 2, nr 4, s. 303.

życie, jeśli nie cierpieniem?”. Zadawanie podobnych pytań jest charakterystyczne dla takiego stanu. Ból od cierpienia różni się właśnie tym, że cierpienie to „świadome przeżywanie przykrości (ból) z powodu doznanego zła”³⁹. Co zatem istotne, ból jest pierwszym stadium, które może przekształcić się w cierpienie, ale nie musi⁴⁰. U Orlicza tak się dzieje, jednak owo doznanie nie przybiera formy totalnej⁴¹, gdyż nie wnika w sferę somatyczną. Ponadto bohater chroni swoje ja przed cierpieniem, które mogłoby okazać się nie-do-zniesienia. Tego typu mechanizm opisywany był przez Tatarkiewicza:

Istnieje „próg” i „strop” cierpienia: przykre bodźce nie wywołują cierpienia, gdy są zbyt słabe, ale także nie dodają go, gdy są zbyt silne; nie wywołują cierpienia, póki nie osiągną progu, ale także nie zwiększają go, odkąd przekroczą strop. [...] Powyżej swego stropu jednostka nie reaguje na dalsze ciosy, jej cierpienia nie stają się od nich intensywniejsze ani głębsze⁴².

W momencie, gdy po raz pierwszy czynnik zewnętrzny – śmierć matki, wywołał cierpienie, Orlicz doszukuje się w nim czegoś pozytywnego. Okazuje się bowiem, że przykre doświadczenie odbudowało jego wiarę, a ponadto teraz ma do kogo ręce „wyciągnąć w bólu, skarżyć się lub błagać, modlić lub pytać – teraz czuł jeszcze kogoś nad sobą”⁴³. Zasygnalizowany zostaje tu

³⁹ M. Czachorowski, *Cierpienie*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 2, Lublin 2001.

⁴⁰ J. Wicka, op. cit., s. 305. „[...] na początku odczuwamy sam ból, a następnie uczucie przykrości – jako pierwszej, najprostszej reakcji emocjonalnej. Dopiero potem następuje etap oceny poznawczo-wartościującej, który decyduje o tym, czy ból pozostanie «tylko» bólem, czy przerodzi się w cierpienie”.

⁴¹ Ibidem, s. 303–304. Posługuję się tym terminem w rozumieniu Cicely Saunder, która zakłada, że ból totalny dotyczy czterech płaszczyzn, a więc także fizycznej, a jej Orlicz nie doświadcza. „Totalne cierpienie uniemożliwia bowiem podejmowanie decyzji, działanie i poczucie odpowiedzialności w wymiarze całej osoby ludzkiej, to znaczy w przestrzeni somatycznej, psychicznej i duchowej”.

⁴² W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1962, s. 153.

⁴³ I. Dąbrowski, op. cit., s. 78–79.

problem cierpienia jako doświadczenia nieuniknionego i potrzebnego, który rozwinie się do swego rodzaju tezy, że cierpienie jest warunkiem powstania dzieła sztuki. Artysta musi przeżywać oraz doświadczać ekstremalnie silnych uczuć po to, by stworzyć oddziałującą, a więc afektywną i afektującą sztukę. Bohater w pewnym sensie rozkoszuje się cierpieniem, nie może bez niego istnieć, zatem zaczyna doszukiwać się go wszędzie, szczególnie w otaczającej go przyrodzie. O ile na początku noweli stan emocjonalny Orlicza poniekąd dostrajał się do natury, o tyle teraz ona zdeterminowana jest przez jego percepcję.

Nie zadawałał się nawet znajdowaniem cierpień i bólów, rozsianych po świecie: on je odszukiwał jeszcze, wysledzał i tropił, z uprzedzeniem już z góry dopatrując się ich we wszystkim. Zrodziła się w nim i wzrastała z coraz większą szybkością chorobliwa i żądza gorączkowa doszukiwania się wszędzie niedoli i nędz rozmaitych i nie miał spokoju, póki ich nie odnalazł. Napelniały go one jakąś piekielną rozkoszą i upojeniem⁴⁴.

III. NATURA NATURATA I NATURA DEVORANS

Z powyższych konstatacji można wywnioskować, że bohater nadaje cierpieniu granicę, którą nieustannie rozszerza nawet na rzeczy zewnętrzne wobec jego podmiotowości. Warto zauważyć, że w drugiej połowie XIX wieku natura często postrzegana jest jako byt wrogi, nieprzychylny, zagrażający istocie ludzkiej – *natura devorans*⁴⁵. W noweli Dąbrowskiego niewątpliwie przesiąknięta jest cierpieniem, ale, jak wyżej wykazywałam, wynika to z percepcji Orlicza. Zdaniem Kolbuszewskiego: „literatura młodopolska niemal całkowicie

⁴⁴ Ibidem, s. 81

⁴⁵ Aleksandra Klich podkreśla, że natura: „Jest w koncepcji Przybyszewskiego ontologiczną podstawą bytu, personifikowana, staje się Bogiem-Demiurgiem-Szatanem-Matką-Niszczycielką”, z kolei Kazimierz Przerwa-Tetmajer określa ją jako „świętą” i „bóstwo grozy”. Zob. A. Klich, *Pomiędzy antynomią a dopełnieniem. Z dziejów pojęć „natura” i „przyroda”*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M.-Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 191.

zrezygnowała z rzeczowo-realistycznych przedstawień krajobrazu⁴⁶. Podobnie dzieje się w *Sonacie cierpienia* – otaczająca przyroda zdeterminowana jest przez ontologię podmiotu mówiącego, którego doznania są niemal immersyjne.

Należy także dodać, że pisarze młodopolscy często rozróżniali terminy „przyroda” oraz „natura”. Pierwszy stanowił „materialne odzwierciedlenie kosmicznej potęgi natury”, obcowanie z nią, paradoksalnie, miało być antidotum łagodzącym ból, który zadaje *natura naturans*⁴⁷. Ponadto twierdzono, że przyroda wyzwała w człowieku poczucie związku ze wszechświatem, jest tak jak on zmienna i przemijająca, natomiast natura to rzeczywiste, wieczne źródło bytu. Uogólniając, przyroda poznawalna jest empirycznie, natomiast natura, będąc swego rodzaju metafizyczną siłą czy, jak chciał Lovejoy – kosmicznym porządkiem, na wpół spersonifikowaną mocą, wymyka się ludzkiej percepcji. Dąbrowski zdaje się świadomy rozróżnienia semantycznego pojęć „natura” i „przyroda” – ta pierwsza ukazywana jest jako wszechświat, kosmos, w tekście kilkakrotnie pojawia się zestawienie słów „cała natura”, jakby pisarz chciał dać do zrozumienia, że obejmuje wszystko. Natura jawi się również jako aktywna siła, która „spowiła” i „ukołysała” bohatera, a przyroda to ogół otaczających go rzeczy.

Co równie ciekawe, w noweli szczególnie istotne wydaje się postrzeganie świata w duchu koncepcji monistycznych. Na początku narrator opisuje moment, gdy Orlicz „po raz pierwszy w życiu nie wyodrębnił się od otaczającej go przyrody, tylko był nią samą”⁴⁸, a następnie „po raz drugi zdało się Orliczowi, że się zlewa z wszechświatem, z naturą całą – i stanowi z nią jedność. Tylko, że tam w tych trawach, w ową noc letnią, drzemał, jak i wszystko, a teraz – cierpiał, jak wszystko”⁴⁹. Monistyczna jedność wszelakiego bytu sprawia więc, że gdy bohater odczuwa ból, otaczająca przyroda także cierpi. Nie jest to jednak proces samoistny czy automatyczny, ponieważ wpływa na niego aktywność podmiotu. Nasuwa się zatem pytanie, czy

⁴⁶ Zob. J. Kolbuszewski, op. cit., s. 156.

⁴⁷ Więcej na temat semantyki terminów „natura” i „przyroda” w artykule: A. Klich, op. cit.

⁴⁸ I. Dąbrowski, op. cit., s. 38.

⁴⁹ Ibidem, s. 82.

fakt, że wszystkie byty posiadają ten sam pierwiastek duchowy, sprawia, że wzajemnie na siebie oddziałują? W noweli najpierw akcentowany jest wpływ natury na stan emocjonalny Orlicza, ale następnie bohater: „Rozsiał smutki swoje, rozłożył na barki świata, wyrrywając je z siebie, rozpostarł na wszelkie istnienie na ziemi”⁵⁰. Istotniejsze dla całej noweli wydaje się właśnie to, że podmiot wpływa na naturę, przekazując jej swoje afekty. Można rzec, że Orlicz wyraża sobą świat, przelewa na niego cierpienie i sprawia, że wszystko w nim uczestniczy.

IV. AFEKTYWNY POTENCJAŁ UMUZYCZNIONYCH DZIEŁ LITERACKICH

Jak zauważa Gabriela Matuszek: „Przeświadczenie, że artysta to ktoś chory, było dość powszechne w epoce fin de siècle’u [...] zdaniem ówczesnych interpretatorów pojawiły się nowe fizjologiczne typy, znajdujące się na wyższym szczeblu rozwoju ewolucyjnego, które nazwane zostały «nerwowcami»”⁵¹. Takie przekonanie nie konstituowało się w oderwaniu od refleksji psychologów i filozofów przełomu XIX i XX wieku. Cesare Lombroso w swojej słynnej pracy *Geniusz i obłąkanie*, posługując się arbitralnie wybranymi biografiami wybitnych naukowców oraz artystów, wskazywał na interferencje między genialnością a obłąkaniem. Już w dobie romantyzmu gruźlica zaczęła przybierać formę metafory, która zwracała uwagę na temporalny wymiar życia genialnego artysty i odsłaniała indywidualizujący potencjał choroby. Natomiast w czasach modernizmu niewątpliwie pozytywnie waloryzowano schizofrenię oraz rozmaite neurozy⁵², przypisywane zazwyczaj osobowościom artystowskim⁵³.

⁵⁰ Ibidem, s. 85.

⁵¹ G. Matuszek, *Choroba jako maskarada...*, op. cit., s. 163–164.

⁵² Więcej na temat teorii neurozy w kontekście powieści o bohaterach „nerwowych” w: K. Kłosińska, *Powieść o „wieku nerwowym”*, Katowice 1989, s. 10–39.

⁵³ Między innymi Jaspers opisywał cierpiących na schizofrenię twórców (Strindberga, Swedenborga, Hölderlina i van Gogha). Zob. K. Jaspers, *Strindberg i van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006.

W punkcie kulminacyjnym noweli, gdy ból zostaje zintensyfikowany do granic, Orlicz tworzy więc dzieło – „Sonatę cierpienia”, która niewątpliwie zawiera w sobie potencjał afektywny. Narodziny artysty następują w momencie, gdy doznaje wtajemniczenia w naturę i byt⁵⁴. Proces twórczy jest niejako uzależniony od bolesnych doznań – cierpienie wyzwala w Orliczu artystę, pozwala mu stworzyć dzieło, które od dawna słyszał w swoim wnętrzu. Wydaje się więc, że bohater chce cierpieć, po to, by móc napisać utwór, ale jednocześnie pisze go, ponieważ dla człowieka cierpiącego ważne jest usensowienie cierpienia.

Co ciekawe, konstrukcja poematu odwzorowuje klasyczną budowę sonaty muzycznej. *Explicite* przywołane zostają w odpowiedniej kolejności poszczególne części: *allegro*, *adagio*, *scherzo* i *finale*. Nowela Dąbrowskiego stworzona jest więc na wzór formy sonatowej. Co jednak równie istotne, warstwa brzmieniowa uporządkowana jest tak, że akcentuje potencjał muzyczny utworu. Joanna Szpendowska celnie opisała zabieg umuzycznienia w sferze odpowiedniego ukształtowania warstwy brzmieniowej:

[...] środek dramatycznego, pełnego napięcia wirtuozowskiego przetworzenia, w którym skrócone, popędzające się okresy zdaniowe odzwierciedlają i potęgują wrażenie gonitwy tematów. Wtrącenia oraz parataksy rozbijają tok składniowy, a porównania i amplifikacje dodatkowo przyspieszają tempo wypowiedzi, powodują, że intonacja w poszczególnych cząstkach składowych staje się wznosząca i urywana poprzez dzielące je równie krótkie pauzy. W ten sposób konsekwentnie budowane napięcie, *accelerando*, prowadzi aż do punktu kulminacyjnego [...] ⁵⁵.

⁵⁴ Podobnie dzieje się w *Nieśmiertelności* Przesmyckiego, gdzie: „podmiot doznający wtajemniczenia cytuje «olbrzymią pieśń natury», przypominającą parnasistowskie kosmogonie”. Pierwsze wersy utworu Przesmyckiego również nasuwają skojarzenia z *Sonatą cierpienia*, ponieważ podmiot leży „Śród trawy, gdzie kwitną ziół barwnych tysiące”, tak też dzieje się w wierszu Leśmiana o incipicie *Leżę na wznak na łące*. Zob. M. Okulicz-Kozaryn, „*Leżę na wznak na łące...*”, op. cit., s. 245.

⁵⁵ J. Szpendowska, *Programowa czy absolutna? Sonata cierpienia Ignacego Dąbrowskiego na tle dziewiętnastowiecznego sporu o istotę muzyki*, „Ruch Literacki” 2009, nr 3 (294), s. 208. Przykładem fragmentu, który dobitnie realizuje istnienie muzyczności na poziomie organizacji brzmieniowej utworu literackiego, jest: „Ruszajcie precz! Po coście

Interferencje muzyki i literatury ujawniają się na wielu płaszczyznach tekstu, jak słusznie zauważyła Podraza-Kwiatkowska: „ta proza poetycka, pełna wirtuozerii słownej [...] interesująca jest m.in. z tego względu, że dzieło literackie, stworzone przez ciągle siebie analizującego pisarza Orlicza, zostało tu opisane za pomocą terminologii muzycznej”⁵⁶. *Sonata cierpienia* wpisuje się w znamienne dla Młodej Polski koncepcję utworu o utworze – a więc takiego, w którym opisany jest akt tworzenia umuzycznionego poematu. Warto zatem w tym miejscu zastanowić się: dlaczego Dąbrowski wykorzystał w swojej noweli nawiązanie do formy muzycznej?

T. Baird wielokrotnie podkreślał, że komponując, wyraża siebie, znamienne są jego słowa – „wszystko, co piszę, jest ujętą w dźwięki autobiografią”⁵⁷. Należy jednak założyć, że kompozytor nie musi odczuwać danego afektu, by go ukazać w utworze – czasem wystarczy, że będzie wiedział, jak go wyrazić za pomocą odpowiednich struktur dźwiękowych. W utworze Dąbrowskiego dzieje się jednak tak, jak opisuje to Baird – Orlicz wyraża w swojej „Sonacie cierpienia” wszystkie afekty/uczucia/emocje, których wcześniej doświadczył. Niewątpliwie jego dzieło można nazwać, jak wyżej – ujętą w dźwięki autobiografią. Dzięki temu, że utwór Orlicza jest ekwiwalentem jego stanów, wywołał ogromne poruszenie. Narrator stwierdza:

W pół roku później wielka sława opromieniła imię Orlicza. „Sonata Cierpienia” poruszyła umysły, podniecała uczucia, stała się powodem walk zaciętych i sporów gorączkowych, wywołała ruch serc i mózgow [...] „Sonata Cierpienia” już samą siłą wywołanego wrażenia zdawała się świadczyć, że to zadaje poezji grać na duszach ludzkich potęgą i czarem nie jest niemożliwe⁵⁸.

tu? By spokój mój wasz zmaćcił pisk? – zawołał głos zza niebios wrót. – Ni waszych skarg, ni waszych łez, ni waszych mąk, ni cierpień lkań nie widzi nikt, nie słucha nikt. Tu pustka jest i jam jest nic, i byłem nic, i będę nic. Nie pniście się, daremny trud: tu tylko trwa – okrągłe nic!”. Zob. I. Dąbrowski, op. cit., s. 88.

⁵⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2001, s. 216.

⁵⁷ T. Baird, I. Grzenkowicz, *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982, s. 31.

⁵⁸ I. Dąbrowski, op. cit., s. 107–108.

Dzieło bohatera ma więc ogromny potencjał afektywno-emocjonalny, a dzieje się tak dlatego, że autor wyraził w nim swój rzeczywisty stan w sposób bardzo ekspresyjny. Narrator podkreśla, że dzieło Orlicza zostało pozytywnie odebrane, ponieważ wierzono w jego szczerość. „Sonata cierpienia” wedle opisu operowała zatem afektami / uczuciami / emocjami w taki sposób, że wprowadziła odbiorców w stany przeżywane wcześniej przez bohatera-twórcę. Znamioną cechą modernizmu jest uznanie autentycznej sztuki, a więc takiej, która eksponuje szczerą ekspresję przeżyć artysty.

Ponadto Dąbrowski prawdopodobnie podzielał rozpowszechnione w Młodej Polsce przekonanie, wedle którego muzyka jest sztuką wyrażającą to, co wydaje się niewyraźne, a z pewnością chociaż wierzył, że coś „znaczy”⁵⁹ – ma pewnego rodzaju wymiar semantyczny dający się ukazać w utworze literackim. Dzieło stanowi zatem próbę werbalnego zobrazowania znaczeń zawartych w danej kompozycji muzycznej. Peter Kivy słusznie zauważył, że muzyka może sugerować afekty przez odpowiedni kształt linii melodycznej czy tempo, podobnie jak twarz ludzka robi to za pomocą spojrzenia i mimiki⁶⁰. Zupełnie inne wrażenia wywołuje wolne tempo jak *largo* czy *adagio*, a inne prędkie jak *allegro* lub *presto*. Orlicz właśnie za pomocą odwołania się do terminologii muzycznej ujawnia swoje afekty.

⁵⁹ Zob. K. Guzalowski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002. Badacz prezentuje różne historyczne i współczesne teorie znaczenia muzycznego, poświęcając uwagę także wybranym aspektom refleksji dziewiętnastowiecznej.

⁶⁰ P. Kivy, *Intruduction to Philosophy of Music*, Oxford 2002. Kivy uważa, że postrzeganie muzyki jako radosnej czy smutnej wiąże się z jej strukturą – tempem, tonacją, podobnie jak ekspresja człowieka z tonem głosu, sposobem poruszania się. Należy jednak podkreślić, że poglądy Kivy’ego są przykładem myśli kognitywistycznej, a zatem badacz uznaje emocje postrzegane w dziele, ale nie uważa, że te same emocje są doświadczane przez słuchacza. Ekspresja emocjonalna muzyki zatem nie jest równoznaczna z wywołaniem przez nią emocji w słuchaczu. Więcej na ten temat w: M. Chełkowska-Zacharewicz, *Reagowanie na muzykę. Afektywne podstawy i rola kontekstu poznawczego*, praca doktorska, Katowice 2017.

V. ZAKOŃCZENIE

Dzieło Orlicza okazało się wybitne, przyniosło mu wielką sławę, jednak jej urok dość szybko minął. Narrator podkreśla, że znów w jego duszy „zaczęła szerzyć się pustka”, która przerażała go teraz jeszcze bardziej, ponieważ nie wiedział, czym ją może wypełnić. Cierpienie minęło, zadowolenie również – powrócił bezbolesny stan, a więc bohater ponownie rozpoczął proces autoanalizy. Uświadomił sobie wówczas, że przez całe życie skupiał się jedynie na sobie, nie tworzył żadnych relacji z ludźmi, nie kierował się miłością. „Sonata cierpienia” zyskała uznanie, jednak Orlicz zauważa, że nie napisał jej dla ludzi, ale dla swoich egotycznych potrzeb. Dochodzi w tym momencie do wniosku:

[...] że jedynym zadaniem poety jest dać wyrazy myślom i uczuciom milionów, które czują potrzebę, żeby im nazwali czy ich łzy, czy uśmiechy, czy rozkosze, czy bóle: bo ulgą jest dla nich, gdy mają czym płakać, błogosławić i kochać. W Sonacie swojej dał właśnie wyrazy tym dręczącym każdego, a nienazwanym jeszcze, uczuciom skarg i bólów, co się zdawały⁶¹.

Następnie zaczyna konstatować, że dotychczasowe cierpienia były wynikiem braku relacji z innymi ludźmi. Postanawia zmienić swoje życie, pragnie poznać świat, stać się integralną częścią społeczeństwa. Nowela kończy się niemal entuzjastycznie wyśpiewanym i kilkakrotnie powtórzonym słowem: „kochajmy”. Dostrzec tu można pewnego rodzaju dydaktyczną intencję kierowaną w stronę dekadentów, którzy żyli jak Orlicz. Narzuca się jednak myśl, że mimo pozornej wesołości takie kontrastowe zakończenie zapowiada kolejne kryzysy podmiotu⁶².

Warto również zwrócić uwagę, że kompozycja noweli jest klamrowa – jej początek i koniec opisują pozytywne lub przynajmniej bezbolesne doznania

⁶¹ Ibidem, s. 123.

⁶² Zob. C. Zalewski, „Miazga istnienia” *Sonata cierpienia Ignacego Dąbrowskiego*, [w:] idem, *Istnienie zdegradowane. Problem masochizmu w polskiej literaturze nowoczesnej*, Kraków 2017, s. 101–106.

Orlicza. Najpierw narrator ukazuje stan niewyraźności – niemożliwości uchwycenia sedna przeżycia, afektu, który nie poddaje się artykulacji. Następnie praca tego afektu sprawia, że ból przeradza się w emocję, jaką jest uświadomione cierpienie. Gdy bohater zaczyna go doświadczać, tworzy „Sonatę cierpienia”, a zatem dzieło powstaje pod wpływem kryzysu i jest katalizatorem przemian afektów. Ostatni fragment przynosi ponowne uspokojenie, a nawet pewnego rodzaju nadzieję. Nowela jednak całościowo nie poddaje się żadnej innej logice sensu, pozbawiona jest nawet związku przyczynowo-skutkowego, natomiast z pewnością ulega logice wrażenia, doznania czy też afektu. *Sonata cierpienia* jest więc paradygmatycznym przykładem dzieła modernistycznego, którego bohater jest hipersensytywny – naprzemiennie rozhisteryzowany i owładnięty apatią. Dlatego stanowi doskonały rejestr afektów, wrażeń, nastrojów i emocji, ale także rozmaitych asocjacji, będących skutkiem zintensyfikowanej percepcji świata.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Dąbrowski I., *Sonata cierpienia*, [w:] idem, *Pisma*, t. III, *Nowele*, Warszawa 1900.

Literatura przedmiotu

Baird T., Grzenkowicz I., *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982.

Bohrer K.H., *Styl jest uderzający. O przemocy jako procedurze estetycznej*, przeł. E. Płomińska-Krawiec, [w:] *Języki przemocy*, wybór, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Poznań 2014.

Boruszkowska I., *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016.

Brzozowski S., Baudelaire K., *Drobne poezje prozą*, „Ateneum” 1903, z. 2.

Czachorowski M., *Cierpienie*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, T. 2, Lublin 2001.

Combe A., *Nerwowość u dzieci*, Warszawa 1904.

Dauksza A., *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. eadem, R. Nycz, A. Łebkowska, Warszawa 2015.

Dąbrowski I., *Śmierć*, wstęp i oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001.

Deschamps A., *Newrozy i pesymizm, odczyt wygłoszony w Towarzystwie Naukowym w Clermont-Ferrand*, Warszawa 1890.

Guczalski K., *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002.

Jaspers K., *Strindberg i van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006.

Kivy P., *Intruduction to Philosophy of Music*, Oxford 2002.

Klich A., *Pomiędzy antynomią a dopełnieniem. Z dziejów pojęć „natura” i „przyroda”*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.

Kłosińska K., *Powieść o „wieku nerwowym”*, Katowice 1989.

Knysz-Rudzka D., *Ignacy Dąbrowski, czyli naturalistyczne progi Młodej Polski*, [w:] *Naturalizm i naturaliści w Polsce*, red. J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, Warszawa 1992.

- Kolbuszewski J., *Krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Kuderowicz Z., *Tendencje światopoglądowe polskiego modernizmu*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981.
- Lombroso C., *Geniusz i obłąkanie*, Warszawa 1887.
- Maeterlinck M., *Życie termitów*, przeł. F. Mirandola, Warszawa 1991.
- Matuszek G., *Choroba jako maskarada? Neurotycy, histerycy i narcyzy w artystowskiej prozie polskiego modernizmu*, [w:] eadem, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014.
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Okulicz-Kozaryn M., „*Leżę na wznak na łące...*” *Leśmiana a młodopolskie wtańmniczenia w naturę*, [w:] *Stulecie Sadu rozstajnego*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2001.
- Przybyszewski S., *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966.
- Spinoza B., *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, Kraków 1954.
- Szymańska B., *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1991.
- Szpendowska J., *Programowa czy absolutna? „Sonata cierpienia” Ignacego Dąbrowskiego na tle dziewiętnastowiecznego sporu o istotę muzyki*, „Ruch Literacki” 2009, R. L, z. 3 (294).
- Tatarkiewicz W., *O szczęściu*. Warszawa 1962.
- Wicka J., *Ból i cierpienie – interdyscyplinarny przegląd stanowisk*, „Pielęgniarstwo i Zdrowie Publiczne” 2012, t. 2, nr 4.
- Zalewski C., „*Miazga istnienia*”. *Sonata cierpienia Ignacego Dąbrowskiego*, [w:] idem, *Istnienie zdegradowane. Problem masochizmu w polskiej literaturze nowoczesnej*, Kraków 2017.

NOTA O AUTORCE

Klaudia Korczyńska – studentka polonistyki-komparatystyki i kulturoznawstwa – tekstów kultury na Wydziale Polonistyki UJ. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na zagadnieniach związanych z uwarunkowaniami recepcji utworów literackich, zwłaszcza w sztuce XIX- i XX-wiecznej, ale także relacjach między antropologią kultury i literaturą oraz kierunkach badawczych nowej humanistyki. Współautorka projektu dofinansowanego ze środków Inicjatywy Doskonałości UJ (IDUJ), w ramach którego powstała recenzowana monografia wieloautorska *W kręgu relacji międzyludzkich w literaturze romantyzmu (i wokół niej)*, współredaktorka tej monografii i autorka zawartego w niej artykułu *Kornel Ujejski jako tłumacz pianistycznych interpretacji Leonii Wildowej. Wokół Marsza pogrzebowego z cyklu Tłumaczeń Szopena*.

Kontakt: klaudia.klapuch@student.uj.edu.pl

LIDIA KAMIŃSKA

UNIwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki

<https://orcid.org/0000-0002-5426-586X>

**„ZAKŁĘTA W MARMUR, ZMUSZONA BYĆ I TRWAĆ”.
O MOTYWIE KOBIETY-RZEŻBY W LITERATURZE
MŁODEJ POLSKI¹**

**‘ENCHANTED INTO MARBLE, FORCED TO BE AND TO
ENDURE’. ON THE WOMAN-SCULPTURE MOTIF IN THE
LITERATURE OF YOUNG POLAND**

Summary: The aim of this article is to interpret and create a typology of the woman-sculpture motif which was very popular in the literature of Young Poland. The author analyses texts written by male authors. The methods of the feminist criticism are used in the interpretations. The motifs which are shown in the article are connected with: viewing real women as sculptures, relations between the authority and the subordination, functions of the sphere of the sacred and androgynic motifs in descriptions of sculptures, the apollonian and the dionysian of monuments, the act of destruction, the problem of the feminity of allegorical sculptures which are representations of mythological goddesses.

Słowa kluczowe: Młoda Polska, kobieta, rzeźba, sztuka, artysta

Keywords: Young Poland, woman, sculpture, art, artist

¹ Pierwotną wersję niniejszego artykułu stanowi rozdział pracy magisterskiej *Kobieta-sztuka, sztuka-kobieta, kobieta jako dzieło sztuki w literaturze Młodej Polski*, napisanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr hab. Gabrieli Matuszek-Stec i obronionej w 2020 roku.

Rzeźbę należy uznać za sztukę charakteryzującą się największą trwałością i formalną niezmiennością², zatem posługiwanie się przez młodopolskich artystów figurą kobiety-rzeźby ewokować będzie dwojakie (co najmniej) znaczenia. Przede wszystkim jest to dziedzina sztuki, która w najsilniejszy sposób pozbawia postaci kobiecej autonomii. Antypigmalioński³ gest przekształcania żywej kobiety w posąg świadczy o pragnieniu jej zniewolenia, pozbawienia możliwości działania, wchodzenia w interakcje, zawłaszczenia kobiecego ciała przez mężczyznę. Zdaniem Katarzyny Trzeciak rzeźba jest „[...] zamkniętą, wyizolowaną z rzeczywistości figurą”⁴, zatem taki rodzaj ontologii skazuje kreacje kobiet-rzeźb na skrajne uprzedmiotowienie. W krąg wątków związanych z postawą antypigmaliońską wpisywać się będzie również interpretacja żywych ciał przez pryzmat rzeźbiarstwa⁵. Warto jednak podkreślić, że w tekstach młodopolskich pojawiają się także kreacje opozycyjne – motyw ożywiających posągów jest obecny choćby w twórczości Stanisława Wyspiańskiego.

W literaturze Młodej Polski rzeźba może odsyłać do idei wiecznego i niezmiennego piękna, w niej ujawnia się tajemnica bytu⁶ oraz tęsknota za doskonałością. Ta ostatnia z przywołanych cech wydaje się istotna również ze względu na wyraźne inspiracje parnastowskie w obrębie utworów

² Warto dodać, że w XIX wieku pojawiały się także opozycyjne sposoby rozumienia sztuki rzeźbiarskiej. Interesujące wydaje się spostrzeżenie Baudelaire’a, którego zdaniem: „Brutalna i rzeczywista jak natura, [rzeźba – L. K.] jest zarazem nieokreślona i nieuchwytna, ponieważ ze zbyt wielu stron ukazuje się naraz” (Ch. Baudelaire, *Dlaczego rzeźba jest nuda*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 140).

³ Píše o tym Wojciech Gutowski (zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 130–146).

⁴ K. Trzeciak, *Posągi i utopie. Rzeźba jako metafora nowoczesnej formy artystycznej, podmiotowości i politycznej wspólnoty*, Kraków 2018.

⁵ O takiej postawie męskiego bohatera pisała np. Katarzyna Trzeciak w kontekście *Panny de Maupin* Gautiere’a (zob. ibidem, s. 98–107).

⁶ O powiązaniu rzeźby z poznaniem w poezji Staffa pisała Bożena Mądra-Shallcross (zob. B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987). Również Dorota Kielak wskazuje na związki rzeźby z postawą idealistyczną (zob. D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007, s. 49).

wykorzystujących motywy rzeźbiarskie⁷. W przypadku rzeźb, obok artystycznego natchnienia, charakterystycznego dla aktu twórczego, znacząca będzie również długotrwała praca nad dziełem. Warto także dodać, że wprowadzane do tekstów posągi mogą przedstawiać fikcyjne postaci kobiece, jednak często pojawiać się będą inspiracje antyczne bądź odniesienia do rzeczywistych dzieł sztuki (również inspirowanych mitologią). Jak zauważa Dorota Kielak: „Wyobraźnia rzeźbiarska w dużej mierze zdominowała od początku lat 90. XIX w. młodopolską lirykę”⁸, a przykładów tego rodzaju nawiązań nie brak również w obrębie prozy i dramatu.

Kolejny wart uwagi aspekt relacji pomiędzy kobiecością a rzeźbą wiąże się z literackimi opisami posągów niszczących, rozpadających się i sfragmentaryzowanych – samoistnie bądź w wyniku aktu destrukcji, którego podmiotem będzie mężczyzna. Zdaniem Katarzyny Trzeciak:

„Kolumny”, „wsporniki”, „fundamenty” dzięki swojej materialności stają się figurami utraconej całości świata, jego integralności i stabilności, dlatego ich rozbicie, potraktowane jako metafora kryzysu, służy unaocznieniu skali modernistycznego rozpadu rzeczywistości⁹.

Co jednak, jeśli owym rozpadającym się przedmiotem będzie rzeźbiarska reprezentacja kobiecego ciała? Jakie dodatkowe sensory i które elementy modernistycznego światopoglądu ewokowało będzie pragnienie destrukcji męskiego wyobrażenia kobiety?

Dotychczas powstało kilka obszernych analiz wątków rzeźbiarskich w literaturze modernizmu: m.in. studium Doroty Kielak dotyczące roli posągów w młodopolskiej powieści o artyście, monografia Katarzyny Trzeciak poświęcona motywowi rzeźby w literaturze szeroko pojmowanego

⁷ Chętnie wykorzystywanym przez parnasistów zabiegiem była idealizacja. Postawą charakterystyczną dla tego nurtu było pojmowanie sztuki jako rzemiosła, z czym wiązały się dążenia do nadania utworom doskonałości formalnej (zob. A. Mazur, *Parnasizm poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 25–26).

⁸ D. Kielak, op. cit., s. 47.

⁹ K. Trzeciak, op. cit., s. 9.

modernizmu – przede wszystkim europejskiego, o posągach w poezji Leopolda Staffa pisały Bożena Mądra-Shallcross¹⁰ czy Anna Czabanowska-Wróbel¹¹, na motywy antypigmaliońskie zwrócił uwagę Wojciech Gutowski. Moim celem jest jednak wyłącznie zebranie i analiza tych tekstów, w których pojawiają się rzeźby przybierające kobiecą postać bądź kobiety, którym przypisane zostają cechy rzeźb – interesuje mnie sytuacyjna różnorodność, w jakiej kreacje te zostają przedstawione. Pozwoli to na wskazanie, jakie specyficzne cechy zyskują kobiece postaci dzięki ich interpretacji przez pryzmat sztuki rzeźbiarskiej i odwrotnie – jakie sensory zyskuje przywołany w tekście rzeźbiarski rekwizyt dzięki wejściu w relacje z kobiecością. Ze względu na mnogość literackich przykładów w niniejszym szkicu będzie interesowało mnie funkcjonowanie motywu w tekstach stworzonych przez mężczyzn¹².

O WYŻSZOŚCI PIĘKNA SZTUKI NAD PIĘKNEM NATURY

Bohater *Anioła śmierci* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, malarz oraz rzeźbiarz Roman Rdzawicz, spogląda na żywe kobiety jako na hipotetyczne dzieła sztuki. Wiąże się to ze wspomnianym już motywem inwersyjnej realizacji mitu Pigmaliona¹³. Rdzawicz, patrząc na kobietę, zaczyna jej przypisywać cechy martwej materii, porównywać ją do rzeźby (niekiedy również do obrazu), uznaje zatem, że dopiero taka forma wydobywa z niej prawdziwe piękno: „sam nos prosty, cienki, delikatny, z płaszczyznami jak u greckich posągów”¹⁴. Co więcej, bohater marzy, by realne kobiety w istocie nosiły w sobie cechy rzeźb, przenosiłoby je

¹⁰ B. Mądra-Shallcross, op. cit.

¹¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Miłość w posągach. Piękno efeba*, [w:] eadem, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 155–176.

¹² Funkcjonowanie kobiet-rzeźb w literaturze kobiecej stanowi odrębny problem. Motyw pojawia się np. w *Kasce Kariatydzie* Gabrieli Zapolskiej, *Dumaniu* Marii Komornickiej, *Spoglądam w przyszłość* Zofii Gordziałkowskiej.

¹³ Jak zaznacza Wojciech Gutowski: „Zgodnie z poglądami Wilde’a (nie sztuka naśladowa życie, lecz życie sztukę) młodopolski Anty-Pigmalion nie szukał w dziełach transformacji życia, lecz w żywych ciałach dostrzegał konkretyzację estetycznego ideału” (W. Gutowski, op. cit., s. 137).

¹⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Anioł śmierci*, Kraków 2004, s. 150.

to bowiem do idealnej sfery oczyszczającej sztuki – w rejony boskiego piękna: „Marię, która miała w sobie warunki na to, żeby być jak biały posąg piękna niewieściego”¹⁵, „Gdyby kobiety mogły mieć wewnątrz, tam, pod skórą i tłuszczem, marmur!”¹⁶. Martwa materia posągu tłumiałaby bowiem w kobiecie jej niebezpieczną cielesność. Kobieta-dzieło sztuki istnieje w tej samej przestrzeni kultury, w której funkcjonuje mężczyzna¹⁷. Spojrzenie na jej ciało jako na potencjalny posąg nie wyzwala zatem pożądania. Sztuka staje się swego rodzaju filtrem, który tłumia erotyzm. Idealna może być dopiero kobieta mająca cechy martwej materii, co wedle Ottona Weiningera hamuje działanie popędu¹⁸. Rdzawicz, widząc Elę: „z obojętną przyjemnością patrzył na jej twarz i na jej kształty, raczej jak rzeźbiarz na dzieło sztuki, niż młody człowiek na młodą kobietę”¹⁹.

W Tetmajerowskim sposobie pojmowania posągów widoczne są jednak wyraźne antynomie. Zdaniem Doroty Kielak rzeźba była dla autora *Aniola śmierci* sztuką pozwalającą na poznanie materialnego podłoża świata²⁰. Stanowić więc może paradoksalnie dziedzinę sztuki najbliższą naturze, najbardziej „cielesną”²¹ i może właśnie dlatego najbardziej odpowiednią, by w niej wyrazić prawdę o kobiecie. Warto dodać, że wedle Schopenhauera rzeźba wydawała się odpowiednia dla potwierdzenia woli życia²².

¹⁵ Ibidem, s. 88.

¹⁶ Ibidem, s. 40.

¹⁷ Zob. W. Gutowski, op. cit., s. 59.

¹⁸ Podobną opinię na temat wpływu sztuki na przedstawianie kobiecości prezentował Otto Weininger: „Znana to rzecz, że kobieta nie jest najpiękniejsza w swej nagości. Niewątpliwie, odtworzona w dziele sztuki jako posąg lub obraz, kobieta nieubrana może być piękna. Ale żywej nagiej kobiety już dlatego nikt za piękną uważać nie może, ponieważ popęd płciowy uniemożliwi owo bezinteresowne oglądanie, które jest niezbędne dla wszelkich doznań estetycznych” (O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, wstęp G. Kunigiel, posłowie J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 117).

¹⁹ K. Przerwa-Tetmajer, op. cit., s. 194.

²⁰ Zob. D. Kielak, op. cit., s. 248.

²¹ Dorota Kielak zwraca uwagę na rolę techniki impresjonistycznej stosowanej przez Tetmajera również w poetyckich ekfrazach rzeźb. Zdaniem badaczki taki sposób opisu eksponuje biologiczną perspektywę spoglądania na człowieka (zob. ibidem, s. 250–251).

²² Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, tłum., wstęp i komentarz J. Garewicz, Warszawa 2009, s. 593.

Podobnie na kobiety spogląda Witold Orski w *Chimerze* Tadeusza Jaroszyńskiego: „Kiedy myślę o miłości – marzę pocałunki, upojenie, rozkosz i... rzeźbę. Ona mi pozuje, oddaje ukochane ciało, precudne kształty na posąg – stwarzam arcydzieło i dalej myśl mi się kończy...”²³. Dla bohatera idealna kochanka nie jest żywą kobietą, lecz mającym jej formę posągiem. Cieleśna kobieta pozostaje istotna, dopóki pozuje artyście tworzącemu rzeźbę, jest zatem wyłącznie medium służącym do kreacji dzieła sztuki. Po powstaniu artefaktu dokonuje się niejako transpozycja miłości na wyidealizowany posąg. Realna kobieta może więc wyłącznie służyć sztuce, oddawać jej swoje ciało, by artysta mógł za jej pośrednictwem przekształcić owe kształty w nieśmiertelne piękno.

Pragnienie przeniesienia przemijalnego kobiecego piękna w sferę wiecznej sztuki²⁴ pojawia się także w licznych wierszach Leopolda Staffa, w których męskie spojrzenie na kobiece ciało dąży do ich utrwalenia. W wierszach autora *Snów o potędze* szczególnie istotna wydaje się opozycja pomiędzy ruchem a mającym utrwalać moc posągowym zastygnięciem²⁵, np.:

A letni wiatr, dziewczęcych kształtów rzeźbiarz boski,
Grę ciał ujawnia [...]²⁶

I stanęłaś spokojna jak piękno, co święci
Zwycięstwo swe! I taka żyjesz w mej pamięci:
Posąg zakrzepły w krasę najwyższą, jedyną²⁷.

²³ T. Jaroszyński, *Chimera. Powieść z życia artystów*, Petersburg 1903, s. 29.

²⁴ Choć Anna Czabanowska-Wróbel zwraca uwagę na to, że w poezji Staffa dzieło sztuki nie jest jeszcze sferą, w której sytuuje się ideał: „Ideałem nie jest ani marmurowy posąg, ani żywa neapolitańska dziewczyna, ale ten rodzaj piękna, który nie daje się w żaden sposób wysłowić” (zob. A. Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 156).

²⁵ Inną perspektywę przyjmuje Katarzyna Trzeciak, której zdaniem utwalony ruch tancerki z *Hory tańczącej* zaprzecza skończoności posągu i stanowi próbę przekroczenia ograniczeń, jakie narzuca materia (zob. K. Trzeciak, op. cit., s. 325–326).

²⁶ L. Staff, *Gra w piłkę*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. I, Warszawa 1967, s. 747.

²⁷ Idem, *Hora tańcząca*, [w:] ibidem, s. 580.

Zdaniem Bożeny Mądraj-Shallcross Staff w swojej poezji podejmuje próbę przesunięcia piękna fizyczności ze sfery witalnej w sferę sztuki, która eliminuje uczucie wstydu²⁸ i może prowadzić do przekształcenia „najczystszej dynamiki w unaocznioną ideę piękna” (jak w przypadku *Hory tańczącej*)²⁹. Podobny sposób percypowania walorów estetycznych kobiecego ciała przez pryzmat rzeźby można odnaleźć również w *Pięknej* Ludwika Szczepańskiego: „O marmurowa, w zorzy skąpana, / Smukła i biała”³⁰.

Wedle Camille Paglia kluczowym wyznacznikiem zachodniej kultury jest apollińskość, definiowana przez nią jako wymierzona przeciwko naturze, z którą zespolona jest sfera kobieca³¹, a dążenie do piękna stanowi rodzaj „apollińskiej korekty chtoniczności”³², a zatem również związanej z nią cielesności. W takiej perspektywie postrzeganie kobiecego ciała przez pryzmat sztuki rzeźbiarskiej stanowiłoby próbę odcięcia kobiety od jej naturalnego żywiołu (którego reprezentacją byłby również tak związany z cielesnością taniec pojawiający się np. w *Horze tańczącej*), a co za tym idzie – próbę neutralizacji tkwiącego w niej destrukcyjnego potencjału.

ZEMSTA RZEŹBIARZA. WŁADZA ARTYSTY CZY WŁADZA NAD ARTYSTĄ?

W *Chimerze* dostrzec można dwie interesujące wizje doświadczane przez Wiltolda Orskiego, których bohaterkami stają się kobiece rzeźby:

Widzi ją w blaskach promiennego piękna, o nieskazitelnej harmonii kształtów, o niewypowiedzianym uroku linii falistej, miękkiej słodkiej. Stała przed nim, jako posąg nagi, przezysty w swej nagości – bo ona jest posągiem... Białym marmur, pod uderzeniami dłuta ożywia się, krew

²⁸ Zob. B. Mądra-Shallcross, op. cit., s. 38.

²⁹ Ibidem, s. 45.

³⁰ L. Szczepański, *Piękna*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, oprac. A. Nowakowski, Kraków 1993, s. 69.

³¹ Zob. C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, tłum. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006, s. 11–12.

³² Zob. ibidem, s. 15.

pulsuje w przezroczu szlachetnego materiału. Białe odbryzgi kamienia, biały pył marmuru sypie mu się na głowę, na ręce, ubiela całego... Ostatnie uderzenie młota, ostatnie pociągnięcie raszpli...

Dzieło skończone – ukochanie w marmur zakłete – w marmurze pogrzebione – w marmurze nieśmiertelne!

Wyczerpany artysta osunął się w niemocy u stóp swego dzieła. [...] Naokół biało, marmurowo. Spojrzał jeszcze raz w twarz posągu, w twarz piękną, zimną, niewzruszoną i umiera w zachwyceniu. Głowa jego biała, obsypana marmurem zwisała bezwładnie, ciało osypane marmurem łączy się z blokiem kamienia, tworzy jedną całość... i tak zostało³³.

Pierwsza z nich rozpoczyna się od rozmyślań rzeźbiarza o prawdziwej kobiecie, które prowadzą do ogólnych wyobrażeń sztuki, finalnie zyskującej formę posągu³⁴. Dla artysty idealna ukochana nie ma formy cielesnej, jest bowiem stworzonym przez niego artefaktem, stanowiącym jednocześnie udoskonalony wizerunek realnej postaci. Rzeźbiarz może samodzielnie ożywić dopiero mające idealną formę dzieło sztuki (widoczny jest tutaj wątek pigmalioński). Wydaje się, że nad posągiem artysta może sprawować całkowitą kontrolę. Akt twórczy ma charakter dychotomiczny – jednocześnie utrwała przemijalne piękno i uśmierca żywą kobietę („w marmurze pogrzebione”), która stanowiła pierwowzór rzeźby – ona bowiem, niedoskonała, nie tak piękna jak marmurowy posąg, przestaje mieć dla artysty znaczenie³⁵. Stworzenie

³³ T. Jaroszyński, op. cit., s. 23–24.

³⁴ Również Dorota Kielak zauważa, że pojawiająca się w pierwszej wizji artysty rzeźba stanowi metaforę sztuki (zob. D. Kielak, op. cit., s. 324).

³⁵ Ten motyw powróci, gdy Witold wyjaśniać będzie Julii, dlaczego nie może pozować do jego rzeźby: „Zdawało mi się, że gdybym posiadał kobietę piękną, jak ty jesteś, gdybym ją ukochał, jak ciebie kocham, zakłąłbym ją w dzieło sztuki nieśmiertelne. Ale ja nie mógłbym, nie śmiałybym widzieć ciebie w nędznej lepionce z gliny, z zimnej gliny, ciebie, którą kocham żywą, bo wtedy znowu musiałbym cię ożywić jak Pigmalion i byłabyś znowu moją, moją, moją!...” (T. Jaroszyński, op. cit., s. 382). Sztuka jest środkiem uśmiercającym miłość, artysta przenosi bowiem uczucie na swoje dzieło. Wyrzeźbienie podobizny Julii zniszczyłoby miłość Witolda, nawet gdyby artysta miał moc ożywienia swojego posągu – uczucie nadal byłoby skierowane do jego dzieła, nie do prawdziwej kobiety.

dzieła życia jest jednak dla rzeźbiarza nie tylko spełnieniem, ale także zgubą – ożywianie artefaktu prowadzi do uśmiercenia jego twórcy. W pierwszej wizji po śmierci artysta łączy się ze swoją rzeźbą, wrasta w kamień – sztuka zapewnia mu nieśmiertelność. Można rzec, że sam rzeźbiarz przekształca się w dzieło („głowa jego [...] obsypana marmurem”).

Mając na uwadze wcześniejsze rozmyślania Witolda o tym, że będąc artystą, zostaje wyłączony z innych ról społecznych (m.in. męża czy ojca), można również interpretować wątek zespoleń rzeźbiarza ze stworzonym przez niego posągiem kobiety jako transponowany na dzieło sztuki ekwiwalent aktu seksualnego. W kontekście Freudowskiej teorii libido dochodziłoby tutaj do sublimacji popędu erotycznego³⁶. Libido z kobiety zostaje przeniesione na sztukę, ale percypowaną w specyficzny sposób – jako mającą kobiecą postać rzeźbę. Dlatego nawet w marzeniach Witolda nie pojawia się prawdziwa kochanka, lecz na poły ożywione, na poły zachowujące swoją postać dzieło sztuki. Zdaniem Andrzeja Makowieckiego w powieściach o artyście: „Opis dzieła sztuki stanowi najczęściej najprostszy ze sposobów ujawniania bogactw psychicznych bohatera”³⁷. Podobny problem transponowania popędów erotycznych na artefakt można dostrzec w opowiadaniu *Berlińska impresja*, którego autorstwo przypisuje się Tadeuszowi Micińskiemu³⁸. Rzeźba

³⁶ Tak Freud pisał na temat sublimacji: „Pośród tych procesów, chroniących przed zachowaniem na skutek braku zadowolenia, zyskał jeden zwłaszcza specjalne znaczenie kulturalne. Polega on na tym, że dążenie seksualne porzuca swój cel, skierowany ku rozkoszy cząstkowej lub ku rozkoszy płodzenia, i przyjmuje inny, który jest genetycznie związany z porzuconym, ale sam nie może już być nazwany seksualnym, lecz społecznym. Zwiemy proces ten «uwznioślaniem» (sublimacją) [...] Uwznioślenie jest zresztą tylko wypadkiem specjalnym wsparcia się dążeń seksualnych na innych, nieseksualnych [...] uwznioślenie zaś może zaspokoić tylko pewien fragment libido, pominąwszy tę okoliczność, że zdolność do uwznioślenia posiada wielu ludzi w nieznaczej jedynie mierze” (Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 341–342). Zdaniem Zofii Rosińskiej zdolność sublimowania jest jednym z psychologicznych warunków twórczości (zob. Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985, s. 114).

³⁷ A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 73.

³⁸ Tadeusz Linkner na podstawie faktów biograficznych oraz cech stylistycznych przypisuje autorstwo utworu Micińskiemu, choć zauważa, że tekst nosi również cechy pisarstwa

kobiety odpychającej węża (o sugestywnym tytule *Pokusa*) zyskuje podwójne konotacje seksualne. Po pierwsze, stanowi ona sublimację popędów samego rzeźbiarza, po drugie – przebywającego wieczorem w pracowni, opanowanego irracjonalnym lękiem³⁹, rozstrojonego nerwowo bohatera, którego chora imaginacja ożywia posąg:

Biała postać niewieścia podnosi się powoli z odłamu skalnego. Stąpa cicho, ostrożnie, długie wyciągając ramiona. U nóg jej wąż. Lśniący, gładki, obrzękły, ślizga się podnosząc z wolna olbrzymie swe cielsko. Dwa fosforyczne ogniki – To oczy jego – krwią ociekłe, straszne – w duszę się wpijają, obezwładniają⁴⁰.

Wyobraźnia rzeźbiarza zakłęła niespełnione pożądanie kobiecego ciała w symboliczny posąg. Umysł obserwującego rzeźbę bohatera, który – na co zwraca uwagę Tadeusz Linkner – został zdominowany m.in. przez lęk przed grzesznym *Erosem*⁴¹, powtórnie ją ożywia. Sztuka staje się więc sposobem przetworzenia cielesnych popędów, ale jednocześnie specyficzna, kobieca forma dzieła może posłużyć jako bodziec, który je nieświadomie wyzwala. Widoczna jest zatem dwubiegunowość oddziaływania kamiennej kobiety.

Drugie pojawiające się w *Chimerze* widzenie rzeźbiarza ma zgoła odmienny charakter od pierwszego – posąg kobiety przestaje już być figuracją idealnego piękna:

wreszcie wyłoniła się marmurowa postać kobiety, w całej plastyce i wyrazistości kształtów, ale jakżeż odmienna od tej, jaką marzył jeszcze dnia dzisiejszego. Miękkłość, słodycz wyrazu znikły zupełnie, natomiast

Przybyszewskiego (zob. T. Linkner, „Berlińska impresja”. Ze „Szkiców, fragmentów, utworów, notatek” T. Micińskiego, „Ruch Literacki” 1986, R. XXVII, z. 1 (III), s. 56–57).

³⁹ Sposób funkcjonowania lęku w tym utworze poddał analizie Tadeusz Linkner (zob. T. Linkner, *Lęk bohatera* Berlińskiej impresji Tadeusza Micińskiego, [w:] *Przestrzenie lęku*, red. D.K. Sikorski, T. Sucharski, Słupsk 2006, s. 45–57).

⁴⁰ T. Miciński, *Berlińska impresja*, „Ruch Literacki” 1986, z. 1 (III), s. 60.

⁴¹ Zob. T. Linkner, op. cit., s. 47.

wystąpiła jakaś srogość w spojrzeniu i zły sarkastyczny uśmiech w złożeniu wąskich ust.

Rzeźbiarz leży umierający na białym złomie marmuru, a ona potężnym kolaniem gniecie mu pierś i zatłacza na ostre zręby kamienia – miażdży i unicestwia. Czuje na piersiach swych to kolano marmurowej olbrzymki, czuje ciężar całej marmurowej postaci i twarde kanty marmuru pod sobą... Ginie [...]⁴².

Rzeźba oglądana przez Witolda za drugim razem staje się uosobieniem złej kobiecości, dążącej do zniszczenia artysty. Śmierć przestaje być momentem zespolenia ze sztuką. Przedstawiony w grupie rzeźbiarskiej mężczyzna jest miażdżony przez kobietę albo... artysta jest zabijany przez sztukę. W warstwie symbolicznej wyobrażona rzeźba odsyła bowiem również do fabuły całej powieści, w której finale Witold popełnia samobójstwo przez niespełnione artystyczne ambicje, a jednocześnie przez zazdrość żywioną wobec swojej żony Julii Rigaud – cenionej malarki. Właśnie Julię uznać należy za syntezę kobiecości i sztuki⁴³, którą rzeźbiarz poślubił ze względu na jej dualną naturę. Ich związek staje się jednak podświadomie prowadzoną walką o władzę pomiędzy dwojgiem artystów. Jej kulminacją staje się moment, w którym Julia przerywa Witoldowi akt twórczy, prosząc go o pozowanie do portretu, co już na zawsze pozbawi artystę natchnienia, doprowadzając do jego frustracji i ostatecznie samobójstwa. Julia staje się więc uosobieniem sztuki-kobiety z pierwszej wizji oraz niszczącej kobiecości z wizji drugiej – opozycyjnych potęg, nad którymi Witold chciał zapanować w swoim dziele, jednak ostatecznie to one uaktywniły w nim instynkt śmierci. Sztuka i kobiecość stają się dwiema siłami unicestwiającymi artystę, uzurpującymi nad nim podwójną władzę. Zdaniem Doroty Kielak scena śmierci Witolda ma także związek z jego niedokończonym rzeźbiarskim projektem: „w którym artysta również umiera zabijany przez Chimerę – sztukę, alegoryzowaną w postaci kobiety”⁴⁴.

⁴² T. Jaroszyński, op. cit., s. 57.

⁴³ Według Doroty Kielak Julia jest dla Witolda uosobieniem sztuki idealistycznej, a jednocześnie deterministycznej natury świata (zob. D. Kielak, op. cit., s. 344–345).

⁴⁴ Ibidem, s. 340.

Opis kobiecego posągu cechujący się znacznym podobieństwem do tego z drugiej wizji Witolda pojawia się w *Aniele śmierci* Tetmajera. Rdzawicz pragnie w swoim wyobrażeniu tytułowego „Anioła śmierci” zachowującego rysy jego byłej narzeczonej wyrazić władzę nad kobietą⁴⁵. Rzeźba ma bowiem przedstawiać to, co w sprawiającej pozory infantylności i niewinności Marii było, zdaniem artysty, ukryte – jej fatalny urok i rozpustną naturę⁴⁶. Mimo że kobieta sprzeciwiła się mężczyźnie, zrywając zaręczyny, dzieło sztuki nie może przeciwstawić się swojemu twórcy – wyłącznie on decyduje, w jakiej pozie pozostawi kamienny ekwiwalent Marii:

wszystko to wyprowadził z bryły marmuru, jakby życie w nią tchnął [...] A kiedy się cofał od roboty, aby się jej przypatrzeć, mimo woli dreszcz go przechodził, bo to była ona, Maria, zaklęta w marmur, zmuszona być i trwać.

Zniewolił ją. Zechciał i stworzył ją po raz drugi; rozkazał i powstała. Obnażył jej dziewicze ciało, dał jej ruch, w jakim by się nigdy nie pokazała nikomu, zgniótł ją w ręku jak wosk...⁴⁷

Władza nad posągami staje się dla Rdzawicza substytutem panowania nad Marią. Świadczy o tym pojawiające się w opisie słownictwo: „zmuszona”, „zniewolił ją”, „stworzył ją”, „rozkazał”, „obnażył”. Stworzenie posągu wyobrażającego kobietę w niedwuznacznej pozie jest również zemstą za okazany bohaterowi brak posłuszeństwa. Zdaniem Zofii Rosińskiej:

⁴⁵ Wątek twórczości jako erotycznej kompensacji Andrzej Makowiecki wskazuje jako motyw powracający w młodopolskich powieściach o artyście (zob. A.Z. Makowiecki, op. cit., s. 59).

⁴⁶ Dorota Kielak zwraca uwagę na wertrykalne usytuowanie posągu wyobrażającego „Anioła śmierci” – bryła jest skierowana w dół, kobieta przygniata mężczyznę do ziemi (zob. D. Kielak, op. cit., s. 206). Uwaga ta wydaje się cenna dla interpretacji postaci kobiecej – powiązanie kobiety z ziemią, a zatem z naturą, jeszcze bardziej eksponuje jej destrukcyjny charakter. Co więcej, sprawia, że sama rzeźba w widoczny sposób staje się przestrzenią starcia opozycyjnych pierwiastków – sztuki i wdzierającej się w jej przestrzeń natury.

⁴⁷ K. Przerwa-Tetmajer, op. cit., s. 240.

Zjawisko „panowania nad” czy kontrolowania według psychoanalizy możemy obserwować również wtedy, gdy artysta korzysta z modelu [...] i ten model zamierza odwzorować w swoim dziele. Nie mamy tu jednak do czynienia z procesem naśladowania [...], ale procesem tworzenia na nowo. [...] Model staje się własnością – w psychologicznym sensie słowa – artysty, który „ogółaca” go z jego cech (przynajmniej z części), a wyposaża w swoje, istniejące w wyobraźni. Podporządkowuje go swoim pragnieniom, emocjom, swojej „wewnętrznej wizji”⁴⁸.

Ponieważ artysta nie może skrzywdzić żywej kobiety, negatywne emocje wyładowuje w akcie twórczym, który nosi także cechy aktu destrukcji („zgniótł ją”). Jednocześnie zachowuje jednak pełną świadomość pozorności owej władzy. Wie, że obsesyjne myślenie o ukochanej niegdyś kobiecie i konieczność uobecniania jej wizerunku wiąże się w istocie z władzą, jaką ona zyskała nad jego życiem. Rdzawicz wyraża to wprost w swojej rzeźbie – nie wystarcza mu bowiem samo wyobrażenie Marii, przedstawia samego siebie jako postać słabą i zniszczoną:

Ale chwile poczucia tego jakby triumfu twórczej władzy kończyły się zawsze myślą, że to on sam tam leży w płaszczu z zasłoniętą twarzą, że to jego ta kobieta obaliła i odtrąca nogą jak martwą rzecz, jego depce, i że rzeźba ta jest symbolem klątwy jego życia, triumfu jego złego przeznaczenia nad nim, jego złej woli...⁴⁹

Czyżby zatem w tego rodzaju akcie twórczym ujawniał się Freudowski popęd śmierci?⁵⁰ Wszak to właśnie praca nad posągiem doprowadza bohatera do stanów o silnych znamionach autodestrukcyjnych.

⁴⁸ Z. Rosińska, op. cit., s. 135.

⁴⁹ K. Przerwa-Tetmajer, op. cit., s. 240.

⁵⁰ Tak o popędzie śmierci pisał Freud: „A zatem poza Erosem musi istnieć jakiś popęd śmierci; współdziałaniem i antagonizmem tych dwóch popędów można wyjaśnić zjawiska życia. [...] sam popęd śmierci zostałby wprzęgnięty na służbę Erosa w ten sposób, że niszczyłyby żywą naturę czegoś innego – zarówno ożywionego, jak nieożywionego – a nie

Warto także zaznaczyć, że choć sztuka miała stać się rodzajem ucieczki od chorej miłości, już u samych źródeł twórczości tkwi pierwiastek kobiecy – natchnienie: „Artyści odczuwają je jako stan pasywności, stan bycia kierowanym [...] przez jakiś czynnik zewnętrzny”⁵¹. Jego rola jest bardzo silnie wyeksponowana w opisach powstawania dzieła Rdzawicza:

[...] siła jakaś jednak większa, niż nawet sama możliwość zastanowienia się, refleksji, ośwładnęła nim i parła go naprzód. Był panem dłuta, młotka i ruchu swej ręki, ale pobudka tego ruchu przychodziła jakby skądś z zewnątrz i jakby niezależnie od niego. [...] Była to nieustanna, dziwnie potężna inspiracja twórcza czy też wprost gorączka, jakby jakiś obłąd twórczy [...]⁵².

W drugiej części *Aniola śmierci – Zatraceniu* – zamiast wizji kobiecości niszczącej odnaleźć można inny sposób prezentacji prób podporządkowania ukochanej kobiety. Rdzawicz doznaje wizji posągu, który miałby przedstawiać... dziecko obdarzone twarzą Teresy Morskiej. Kreacja kobiety-dziecka, opozycyjna względem przedstawień *femme fatale*, ale z podobną frekwencją pojawiająca się w literaturze epoki, odsyła do tych samych mizoginistycznych źródeł:

Wydalo mu się, że to ją widzi w kołysce, z wyciągniętymi ku sobie rączkami, jako dziecko...

Gdybym... gdybym zrobił taką rzeźbę?...

Nic podobnego jeszcze nie było...

Dałbym dziecku jej twarz – i siebiebym sportretował... Jej twarz odtworzyłbym, jako dziecko⁵³.

swoje jestestwo. I odwrotnie: ograniczenie tej agresji na zewnątrz musiałoby wzmóc i tak już postępujący proces samozniszczenia”. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] idem, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 207.

⁵¹ Z. Rosińska, op. cit., s. 111.

⁵² K. Przerwa-Tetmajer, op. cit., s. 239.

⁵³ Idem, *Zatracenie. Romans*, Warszawa 1928, s. 138.

Choć posągi, które tworzy Rdzawicz w drugiej części powieści, znacznie odbiegają od rzeźby „Anioła śmierci”, nie zmienia się motywacja artysty: „Nie tknie nikt marmurowego ciała Teresy, tak, jak nie tknie nikt żywej, tylko on...”⁵⁴. Bohater, żyjąc w odseparowanej od życia rzeczywistości sztuki, skupiając się jedynie na próbach zapanowania nad rzeźbą, sam pozbawia się możliwości podjęcia prób walki o ukochaną. Być może zatem kobieta jest potrzebna bohaterowi jedynie jako bodziec wyzwalający twórczość, żeński pierwiastek inspiracji⁵⁵.

Rzeźba jest również jedną z dziedzin sztuki pojawiających się w *Ślubach* Stanisława Przybyszewskiego. Przedstawiony w dramacie posąg to olbrzym trzymający kobietę:

Olbrzym, taki potężny, święty Chrystofor... unosi w górę ponad odmęty morskie kobiety, skarb i świat swój cały. Kobieta silnym, miłosnym opłotem objęła jego szyję, ale do jej nóg przyczepił się straszny potwór, który ją ściąga z powrotem w dół ku otchłani. Już mdleją jej ramiona, już obwisła bezwładna, bo w pół ją objęło martwe, olbrzymie cielsko [...]⁵⁶.

Klara w rzeźbie dostrzega artystyczne przetworzenie własnego losu. Mimo że kocha Zygmunta, nie może wyrzucić ze swojej świadomości pamięci o czasie przeszłym. Czuje się zniewolona przez mężczyznę, z którym wcześniej zawarła śluby i którego skrzywdziła. Pamięć o owych wydarzeniach staje się dla bohaterki otchłanią, a nieustanne reminiscencje prowadzą ją do samoudręczenia. Jednocześnie sposób przedstawienia kobiety nie jest neutralny znaczeniowo. Ciało kobiecego posągu charakteryzuje się falistymi liniami, kobieta oplata szyję mężczyzny. Mimo że ów gest jest dla ściąganej w otchłań próbą ocalenia, nie jest jednoznaczny – postać kobieca staje się bowiem niebezpieczna również dla mężczyzny, którego w „silnym, miłosnym oplocie” może udusić. Choć sama Klara nie nosi w sobie żądy destrukcji,

⁵⁴ Ibidem, s. 301.

⁵⁵ Sam Rdzawicz w końcowej partii powieści stwierdzi: „[...] spełniła swoje zadanie, zapłodniła mi mózg i poszła” (ibidem, s. 370).

⁵⁶ S. Przybyszewski, *Śluby*, Toruń 1906, s. 22–23.

tego rodzaju cechy eksponuje w jej rzeźbiarskim przetworzeniu Zygmunta. Artysta sam bowiem wskazuje, że to ukochana staje się dla niego źródłem inspiracji, rodzajem katalizatora twórczości:

Przez ciebie dokonuje się ten cud – przez ciebie mam te nieskończenie otchłanne chwile tam na szczytach, że mózg mi pęka od tajemnych przeżyć, od bolesnego darcia się przez skłębione wały mgieł⁵⁷.

Wydaje się jednak, że sam bohater nie jest świadom dodatkowych, wynikających z utajonego lęku przed kobiecością znaczeń, które wprowadza do swojego dzieła – to postać męską uznaje bowiem za zdobywcę, który wdziera potworowi ukochaną, postrzeganą jako strzeżony przez niego skarb, w uścisku ramion nie widzi natomiast niszczącej siły, lecz pozwalającą działać moc.

W ZWIERCIADLE PRZEKLĘTEGO SACRUM

W *Ijoli* Jerzego Żuławskiego wyrzeźbiony przez Arna posąg Maryi zyskuje mnogie znaczenia. Po pierwsze – jest odzwierciedleniem sfery *sacrum*, przedstawia wizerunek Matki Bożej, który ma zostać umieszczony w kościelnym ołtarzu:

O. HILGIER. Jest taka piękna, że aż znajomą mi się być wydaje. Nie mogła Najświętsza Dziewica wyglądać inaczej! Boże cię błogoślaw, mój synu. Godnie dzieła dokonałeś – na chwałę Jego i świętej Matki Chrystusa!⁵⁸

Rozumienie sztuki jako przebłyску transcendencji, wieczności byłoby bliskie koncepcji Schopenhauera, którego zdaniem: „Powtarza ona uchwycone drogą czystej kontemplacji wieczne idee”⁵⁹. W dramacie Żuławskiego taka interpretacja nie byłaby jednak całościowa. Wedle Weininger: „Cześć

⁵⁷ Ibidem, s. 35.

⁵⁸ J. Żuławski, *Ijola*, Lwów 1912, s. 23.

⁵⁹ A. Schopenhauer, op. cit., s. 293.

dla madonny nie może być czymś moralnym, gdyż zasłania przed oczyma rzeczywistość, bo ten, kto kocha, tą czcią się okłamuje⁶⁰. Posąg stworzony przez Arna tylko z pozoru odbija wieczne idee, ponieważ (po drugie) dla rzeźbiarza staje się odbiciem jego indywidualnego *sacrum* – Ijoli, pojmowanej jako inspiracja i uosobienie sztuki, która objawiając się w nocy, pomiędzy jawą a snem, pozwala mu na stworzenie arcydzieła:

w linjach i kształtach więzę je, zmuszając
to drzewo, aby moim snem się stało!
I oto sen mój przyjął kształt i ciało [...]⁶¹.

Rzekoma świętość okazuje się jednak przeklęta, rzeźba w istocie przedstawia bowiem nie Matkę Bożą czy boginię artysty, lecz rzeczywistą, podległą klątwie Marunę (sama zniekształcona forma imienia może wskazywać na desakralizację). Co więcej, Arno określa swoje dzieło mianem „posągu duszy mojej”, co dodatkowo komplikuje sensy, wprowadzając wątki androgyniczne⁶²:

ta Wniebowziętej postać wyrzezana
w drzewie lipowem... posąg duszy mojej⁶³

Gdy się chcę modlić do Panny Maryi
i przed figurą oną skłonię głowę,
to ja się modlę do mego natchnienia,
do duszy mojej⁶⁴

⁶⁰ O. Weininger, op. cit., s. 135.

⁶¹ J. Żuławski, op. cit., s. 15.

⁶² Wojciech Gutowski wśród postaci kobiecych odsyłających do poetyki mitu Androgynę wskazuje m.in. Psyche czy Madonny, a także święte, boginie i królowny (zob. W. Gutowski, op. cit., s. 183).

⁶³ J. Żuławski, op. cit., s. 15.

⁶⁴ Ibidem, s. 33

W dramacie Żuławskiego rzeźbiarz pragnąłby więc oglądać swoją wyidealizowaną duszę⁶⁵ w zwierciadle sztuki, jednak okazuje się, że w istocie *sacrum* jest tylko zewnętrzną formą, mającą ukryć jej mroczne oblicze. Artysta nie może się modlić do Maryi, modli się do własnej duszy i własnego wyobrażenia idealnej sztuki. Skłania to do próby odczytania postaci Ijoli-Maruny jako dychotomicznej projekcji wnętrza artysty, które staje się miejscem psychomachii pomiędzy czystą sferą nieskalanej (nawet przez dotyk) sztuki apollińskiej – Ijoli – a mroczną, ziemską, dionizyjską cielesnością – uosabiały ją Maruna. Posąg Maryi jest niejako przeklętą świętością, gdyż staje się odbiciem megalomańskich potrzeb artysty. Jednak skoro sztuka i kobiecość mogą być pojmowane jako dwa opozycyjne aspekty tego samego – duszy, to właśnie sztuka, ów przeklęty, nieistniejący obiektywnie ideał, doprowadza Arna do destrukcji. Zdaniem Schopenhauera:

Jeśli idea łatwiej dociera do nas w dziele sztuki niż bezpośrednio w naturze i rzeczywistości, wynika to tylko stąd, że artysta, który poznał jedynie ideę, a już nie rzeczywistość, powtórzył też w swym dziele w czysty sposób tylko ideę, wyodrębnił ją z rzeczywistości, pomijając wszystkie przeszkadzające temu momenty przypadkowe. Artysta pozwala nam spojrzeć swymi oczami na świat⁶⁶.

Można rzec, że w posągu Arna wystąpiły tego rodzaju zakłócenia, momenty przypadkowe, pochodne rzeczywistości, dlatego dla rzeźbiarza niemożliwe stało się stworzenie posągu prawdziwej świętości, dotarcia do transcendentnej idei.

⁶⁵ Zbieżne poglądy na temat miłostnego dyskursu prezentuje Luce Irigaray: „Czy może zatem istnieć miłość lub rozkosz innego? Poza krążeniem wokół otchłani teologii negatywnej, by zrytualizować się w stylu – miłości dworskiej? Sięgnięciem Innego jako granicy, przywłaszczaniem go wszakże sobie natychmiast w figurach, żłobieniach, znaczących, listach miłosnych. Osaczając go, starając się zawładnąć, przyozdabiając się [...], by mówić (o sobie): językiem miłości? Rozmawiać o tym z Innym w dyskursie, by mówić sobie o miłości, by wmówić sobie miłość” (L. Irigaray, *Così fan tutti*, [w:] eadem, *Ta plec (jedną) plec niebędąca*, przeł. S. Królak, Kraków 2010, s. 85–56).

⁶⁶ A. Schopenhauer, op. cit., t. I, s. 308.

W silnie polisemantycznym dramacie Żuławskiego należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden, zasygnalizowany wcześniej aspekt funkcjonowania Ijoli/Maruny – jej konotacje ze sferą oniryczną⁶⁷. O powiązaniu snu ze sztukami plastycznymi tak pisał Fryderyk Nietzsche:

Gdy więc sen jest igraniem człowieka z czymś rzeczywistym, to sztuka artysty [...] jest igraniem ze snem. Posąg jako blok marmuru jest bardzo rzeczywisty, rzeczywista w posągu jako sennej postaci jest żywa osoba boga. Dopóki posąg jako wytwór fantazji rysuje się w wyobraźni artysty, dopóty ten igra jeszcze z czymś rzeczywistym, gdy zaś przekłada obraz na marmur, igra ze snem⁶⁸.

W odniesieniu do dramatu Żuławskiego mianem „igrania ze snem” można określić spotkania Arna z objawiającą się mu w na poły onirycznych widzeniach Ijolą, której wizerunek służy mu jako inspiracja do powstania rzeźby. Odmienny od Nietzscheańskiego byłby jednak sposób pojmowania ontologii posągu – w przypadku wyrzeźbionej Maryi/Ijoli/Maruny artefakt nie odsyła bowiem do „żywej osoby boga”, lecz, po pierwsze, do pojmowanej przez Arna jako uosobienie sztuki Ijoli, po drugie – do tego, kim bohaterka w rzeczywistości jest, czyli do obciążonej klątwą Maruny. Można również stwierdzić, że posąg Arna, mimo że nie jest łącznikiem z istniejącym w świadomości zbiorowej *sacrum*, staje się artystyczną wizją ideału sztuki. Jest on bowiem

⁶⁷ Zofia Rosińska jako jedną spośród psychonalitycznych koncepcji twórczości wyróżnia model oniryczny, który: „[...] neguje rozróżnienie na formę, która jest świadoma i treść, która jest nieświadoma. Materiał nieświadomy [...] jest już uformowany. Zasadą metodologiczną, która organizuje oniryczny sposób myślenia o sztuce, jest przekonanie, iż *dzieło sztuki to rodzaj snu śnionego przez artystę*” (Z. Rosińska, op. cit., s. 154). W interesujący sposób na temat snu artysty, przede wszystkim w ujęciach malarskich, pisze Agnieszka Bagińska, zauważając, że jest to jeden z bardziej znaczących motywów w sztuce drugiej połowy XIX w. i nawiązując do przykładów literackich (zob. A. Bagińska, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2015, s. 161–167).

⁶⁸ F. Nietzsche, *Światopogląd dionizyjski*, [w:] idem, *Pisma pozostałe*, tłum. i przedmowa B. Baran, Warszawa 2009, s. 47.

wyobrażeniem dwuaspektowej kobiecości: Ijoli, którą można interpretować jako pierwiastek apolliński, oraz Maruny, która stanowiłaby uosobienie żywiołu dionizyjskiego.

AKT DESTRUKCJI, ROZPAD I ROZKŁAD

Bohaterowie młodopolskich tekstów nie tylko tworzą dzieła swojego życia, w przyływie gwałtownych emocji dokonują także ich destrukcji. Akt zniszczenia rzeźb przedstawiających kobiety ewokuje szczególne znaczenia mające związek z postawami mizoginistycznymi, próbami zapanowania nad niebezpieczną kobiecością. W *Ijoli* Arno niszczy stworzony przez siebie posąg Maryi mającej rysy Ijoli-Maruny (co nie powinno dziwić – zdaniem Wojciecha Gutowskiego atrybuty maryjne mogły być zbieżne ze sposobem przedstawiania idealnych kochanek⁶⁹). Bohater, pragnąc naprawić swoje winy, dokonuje jeszcze większego świętokradztwa, rozbijając poświęconą już rzeźbę. Destrukcję posągu można interpretować jako walkę z podwójną naturą Ijoli: Arno pragnąłby zniszczyć to, co w ukochanej złe, przeklęte, cielesne, jej dionizyjski pierwiastek, w istocie dokonuje jednak dewastacji *sacrum*:

MARUNA

Rozłupałeś ten posąg; wiedz-że, że ja to byłam! ja sama! Mnie zabiłeś tym ciosem, zabiłeś Ijolę! Maruna nigdy nie będzie twoją!⁷⁰

Posąg Maryi powstawał pod wpływem Ijoli pojmowanej przez rzeźbiarza jako czyste i piękne uosobienie sztuki, gdy nie wiedział jeszcze o istnieniu Maruny, ponadto sama rzeźba miała pełnić funkcje sakralne. Dlatego jej zniszczenie nie prowadzi do unicestwienia dionizyjskiego aspektu natury Maruny, lecz do pozbawienia jej pierwiastka apollińskiego. Zniszczenie dzieła sztuki nie wyzwala rzeźbiarza od żądz posiadania Ijoli, zmienia się jednak charakter owego pragnienia. Pierwotnie Arno próbował zakłócić swoje marzenie w trwałą posąg, wystarczały mu objawienia z pogranicza jawy i snu oraz

⁶⁹ Zob. W. Gutowski, op. cit., s. 197.

⁷⁰ J. Żuławski, op. cit., s. 225–226.

widok tworzonej przez siebie rzeźby, ewokującej wspomnienia o nich. Marzenie o Ijoli było więc marzeniem o sztuce. Weininger w swoich rozważaniach na temat relacji pomiędzy erotyką a estetyką zwracał uwagę na destrukcyjny aspekt zmysłu dotyku wobec idei piękna:

Piękno jest czymś niedotykalnym, nienamacalnym, czymś, co z niczym nie da się zmieszać i tylko z odległości może być oglądane, oddala się zaś wraz z każdym przybliżeniem się do niego. Popęd płciowy mężczyzny, prący go do połączenia się z kobietą, niszczy jej piękność [...]”⁷¹.

W akcie destrukcji rzeźby można więc upatrywać zwycięstwa męskiego popędu płciowego nad pragnieniem idealnego piękna. Gdy posąg przestał istnieć, pozostały wyłącznie żądze, których celem stała się kobieta – realna Maruna, zła cielesność, od której nie można się uwolnić. Z kolei w kontekście odczytania Ijoli-Maruny⁷² jako dwóch przeciwstawnych aspektów duszy Arna rozbicie posągu stanowiłoby nieudaną próbę zapanowania nad jej mrocznym, kobiecym pierwiastkiem.

W *Aniele śmierci* Tetmajera rzeźba staje się niejako zapowiedzią przyszłych wydarzeń – Rdzawicz, niszcząc posąg, traci panowanie nad sobą i uderza głową w – co znaczące – nogi kobiety. Ujawnia się tutaj symboliczna gra pomiędzy tym, co wysokie i związane z intelektem (głowa), oraz tym, co często pełni funkcję erotycznego fetyszu (nogi). Destrukcja bohatera nie pozostaje więc wyłącznie w sferze wyobrażonej – obsesyjne uczucie i obsesyjnie tworzone dzieło doprowadzają go do obłędu, a scena upadku ukazuje triumf nad jego życiem dwóch niszczących potęg – kobiety i sztuki. To, co miało stać się wyrazem władzy artysty, wyłącznie wyeksponowało sidła, w które wpędziły go maniackalne pragnienia.

Podobny finał pojawia się w noweli *Rzeźbiarz Merten*, która – jak zaznacza Tetmajer w przypisie do wydania z 1901 roku – zawiera pewne analogie

⁷¹ O. Weininger, op. cit., s. 120.

⁷² Na dwoistość kobiecej natury zwracają uwagę krytyczki feministyczne (zob. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University 2000, s. 28).

z *Aniołem śmierci*. W tekście wyeliminowany został jednak wpływ realnej kobiety na działania artysty – Juliusz Merten nie ma kochanki, pojawia się wyłącznie wizja będąca marzeniem o kobiecie. Do samobójczej śmierci popychają rzeźbiarza kłopoty finansowe i niezrozumienie jego twórczości, będące pochodną artystycznej misji, której pragnąłby się oddać. Symbolem uwodzicielskiej sztuki przybierającej kobietą postać staje się w noweli posąg Wenera. Co znaczące, jest ona oświetlona księżycowym blaskiem – symbolika lunarna z kolei łączona jest z kobiecością:

[...] a ponad wszystkimi wznosiła się melijska Wenus nieskazitelna. Na odwróconą twarz Kallipigos i na jej ciało padał najsilniej blask miesięczny i prawie żywą ją czynił.

[...]

Merten patrzył.

Jakieś pragnienie śmiertelnej rozkoszy ogarnęło go [...], pragnął tylko czegoś zmysłowo-nadmysłowego [...]⁷³.

Destrukcja przebiega w noweli w przeciwnym kierunku niż w *Aniele śmierci* – nie jest aktem intencjonalnym bohatera, to zwłoki osuwającego się na ziemię samobójcy pociągają za sobą posąg. Podobne jest jednak przesłanie – sztuka jako groźna kochanka o wyraźnie kobiecych rysach triumfuje nad artystą, który w trywialnych okolicznościach życia nie może znieść jej władzy nad sobą.

Zniszczenie posągu nie musi być koniecznym aktem zainicjowanym przez twórcę. W młodopolskich tekstach nie brak przedstawień rzeźb ulegających samoistnemu rozpadowi. W *Chimerze*:

Witold miał szkic główki fantastycznej, mającej wyobrazić tęsknotę. Zrobił go w czasie, kiedy pani de Rocher bawiła w Normandyi. [...] Stał w kącie mansardy, pod przykryciem zeschniętych szmat, sam kruszący się i popękany, gliniany wyraz uczuć artysty⁷⁴.

⁷³ K. Przerwa-Tetmajer, *Rzeźbiarz Merten*, [w:] idem, *Melancholia*, Warszawa 1901, s. 80.

⁷⁴ T. Jaroszyński, op. cit., s. 294.

Dla Witolda niszczejaca rzeźba⁷⁵, dla której inspiracją było uczucie do pani de Rocher, staje się zobrazowaniem wygasającej miłości albo raczej chwilowej fascynacji kobietą.

Władysław Reymont w opowiadaniu *Venus* zawarł opis samoistnego niszczenia wystawionego na działanie żywiołów, stojącego w ogrodzie posągu tytułowej bogini. Wykorzystane w całym tekście liczne zabiegi antropomorfizacyjne odnoszące się do elementów przyrody sugerują jednak nieco inną interpretację tekstu, zgodnie z którą proces rozpadu nie jest do końca samoistny. W ogrodzie odbywa się walka pomiędzy naturą a sztuką⁷⁶, której uosobienie stanowi rzeźba *Venus*:

Deszcz padał bezustannie i zimnymi strugami spływał po boskiej twarzy *Venus*, wyżerał jej oczy wpatrzone w dal niezgłębioną, i ściekał brudnymi smugami po surowych, nieubłaganych, dumnych ustach na tors poraniony[...]⁷⁷.

Dziki chmiel obejmował jej nogi lubieżnymi skrętami i plugawił jej boskie łono, a wielkie osiki [...] sypały na jej głowę przegniłe liście i brutalnie biły ją gałęziami, a droga, biegnąca poza nią, obrzucała ją błotem, a trup pałacu rzucał na nią gruzem, a deszcz pluł na jej boską nagość⁷⁸.

Można rzec, że natura pragnie dokonać ponownego zawłaszczenia należnej jej (bo zazwyczaj utożsamianej z jej siłami) kobiecości, wyrwania *Venus* z boskiej sfery sztuki, w której jest zatopiona, mimo cierpień zadawanych jej przez każdy niemal element otoczenia: „*Venus*, cicha w swej boskiej obojętności,

⁷⁵ Dorota Kielak przedstawia interesującą interpretację glinianego tworzywa pojawiającego się w młodopolskich utworach (zob. D. Kielak, op. cit., s. 329–334). Badaczka dostrzega związki gliny z podległością śmierci.

⁷⁶ Chociaż z drugiej strony zdaniem Baudelaire’a to właśnie rzeźba stanowi sztukę najbliższą naturze: „Rzeźba zbliża się daleko bardziej do natury i dlatego nasi wieśniacy, których cieszy widok zmyślnie obrobionego drewna czy kamienia, stają ogłupiali przed najpiękniejszym malowidłem” (Ch. Baudelaire, op. cit., s. 139).

⁷⁷ W. Reymont, *Venus*, [w:] idem, *O zmierzchu*, Warszawa 1911, s. 203.

⁷⁸ Ibidem.

patrzyła w dal niezgłębia⁷⁹. Według Camille Paglii Botticelli, przedstawiając na swoich słynnych *Narodzinach Wenus* seksualność w istocie powiązanej ze sferą chtoniczną bogini jako czystą, pozbawioną tajemniczości, niebudzącą lęku, dokonuje niejako jej zapośredniczenia do sfery apolińskiej⁸⁰. Reymont ukazuje rozpad idealizacyjnych wyobrażeń na temat odcieleśnionej, sakralnej kobiecości.

Oplatający ciało bogini chmiel nosi znamiona tego, co ziemskie, niskie i grzeszne – znaczące jest tutaj erotyczne nacechowanie jego spłotów, które można interpretować jako gwałt zadawany sztuce („plugawił jej boskie łono”). Natura⁸¹ nie uznaje boskiego wywyższenia Wenus, rozpoznaje w niej kobietę, dlatego dąży do rozpadu rzeźby, jej powtórnego zespolenia z tym, co chtoniczne⁸² i podległe siłom Erosa (znaczący jest również fakt, że Wenus to bogini miłości⁸³). Co istotne, w całym opowiadaniu nie brak opisów błota i nawiązań do procesu gnicia, które sugerują brud i skażenie wszystkiego,

⁷⁹ Ibidem, s. 204.

⁸⁰ „Botticelli w *Narodzinach Wenus* na nowo wyobraża sobie chtoniczną boginię jako osobowość apolińską [...]. W tej naturze nie ma chtonicznego uwikłania ani złowrogiej ciąży. Każdy kosmyk i ziolo mają doskonałą apolińską tożsamość. Samo morze nie ma mrocznej głębi” (C. Paglia, op. cit., s. 140).

⁸¹ Zdaniem Gabrieli Matuszek: „Ona bowiem [kobieta – przyp. L.K.] jest uosobieniem Natury, to jej cielesność zaprzecza transcendencji. Męski psychotyczny lęk przed kobiecością był więc z jednej strony strachem przed ekspansją kobiety w życie społeczne [...], z drugiej – strachem przed naturą, a zwłaszcza potęgą płci, zniewalającą człowieka przymusem prokreacji” (G. Matuszek, *Kultura kontra natura? O mizoginizmie fin de siècle 'u [w:] eadem, Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 71).

⁸² O problemie rozpadu rzeźb z podobnej perspektywy pisze Jean Starobinski: „Pył marmurowy zmieszany z ziemią stałby się sokiem i rośliną, roślina strawiona przez zwierzę lub człowieka stałaby się ciałem. Zmysłowość, obecna w stanie bezwładnym w kamieniu, przeszłaby w żywym ciele w stan aktywny” (J. Starobinski, *Atrament melancholii*, tłum. K. Beaid, Gdańsk 2017, s. 352).

⁸³ Wenus w dawnych wierzeniach była również uznawana za jedno z bóstw obdarzonych cechami androgynicznymi. Przypisywano jej elementy męskiej natury, podobnie jak np. Kybele, Astarte czy Artemidzie (zob. L. Kostuch, *Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego*, Kielce 2003, s. 25). W tym kontekście można odczytywać opowiadanie Reymonta jako walkę pomiędzy pragnieniem osiągnięcia androgynicznej pełni a sferą cielesnych popędów.

co związane z żywiołem ziemi i konotowanymi przez niego sferami kobiecą i seksualną. W tekście znacząca jest także pora roku, w której usytuowane zostały wydarzenia – listopadowa aura potęguje nastrój wszechobecnego rozkładu⁸⁴. Po stronie sił niszczycielskiej natury stają również ludzie – prymitywni chłopci widzący w rzeźbie wyłącznie przeszkodę na drodze i materiał przydatny w budowie domu (w dodatku najniższych jego warstw – fragment posągu chcą wykorzystać jako „próg chałupy”). Rozpad Wenus obrazuje więc proces rozpadu sztuki, ideałów i sfery duchowej⁸⁵, które zostają zastąpione przez trywialną cielesność. Podobny, choć nieco mniej drastyczny obraz samoistnej destrukcji posągu można dostrzec w *Pani z Milo* Staffa.

Chwast zielony porasta progi twoich świątnic,
Nie tykane stopami pielgrzymów i pątnic,
[...]
Na marmurach twych białych, które burza strąca,
Rój zielonych jaszczurek grzeje się do słońca⁸⁶.

Choć w wierszu pojawiają się sygnały walki rozgrywającej się pomiędzy światem natury a światem sztuki, Staff nie akcentuje tak wyraźnie jak Reymont próby ponownego zawłaszczenia kobiecości przez siły przyrody.

W *Galatei* Żuławskiego posąg, którego ożywienia pragnie podmiot liryczny, nie zostaje wyrwany ze sfery sztuki, rzeźba nie zyskuje cech cielesnej kobiety. Personifikacja sztuki miałaby zapanować nad światem, jednak proces ten nie dokonuje się przez szerzące się wśród ludzi okrucieństwo – tak odległe od sfery idealnej. Ono ostatecznie prowadzi do roztrzaskania rzeźby:

⁸⁴ Wojciech Gutowski w odniesieniu do wiersza Macieja Szukiewicza zauważa, że w młodopolskim imaginariu jesień mogła być: „[...] maską natury-nekrofilki, która nawet przy pomocy katastroficznego pejzażu pragnie uwodzić w wiadomym celu – aby zabić” (W. Gutowski, op. cit., s. 57).

⁸⁵ Zdaniem Sabiny Brzozowskiej: „Parnasistowski ideał niewzruszonego piękna Hellady odzwierciedlał modernistyczną tęsknotę za pięknem doskonałym i bezinteresowną kontemplacją dzieła sztuki, jednocześnie dawał okazję do oskarżeń zwyrodniałej kultury współczesnej” (S. Brzozowska, *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000, s. 11).

⁸⁶ L. Staff, *Pani z Milo*, [w:] idem, op. cit., t. I, s. 599.

To jest pieśń ta? – To odgłos mordy i pożogi!
bratobójczych walk szczęki i krzyki rozpaczy! –
Stójcie! – posąg mój pada! – stójcie! – co to znaczy?!⁸⁷

SZTUKA, KOBIEITA CZY ANTYCZNY MIT? ILE ZOSTAŁO Z KOBIECOŚCI W KOBIECEJ ALEGORII?

W cytowanym utworze Staffa bardziej znaczące od wspomnianego rozpadu posągu Wenus wydają się słowa wypowiedane przez samą boginię, mogące posłużyć jako przyczynek do refleksji nad alegorycznymi, odsyłającymi do mitologii przedstawieniami kobiecości, których nie brak w literackich opisach rzeźb. Wenus z wiersza *Pani z Milo* cechuje się dychotomiczną naturą – z jednej strony jest martwym posągiem, z drugiej – pod marmurową skorupą tli się życie⁸⁸. Widoczne jest tu więc odniesienie do wspomnianego już wielokrotnie mitu Pigmaliona, tak znamiennego w kontekście młodopolskich motywów rzeźbiarskich. Bardziej niż sposób jego realizacji interesować mnie będą relacje, jakie zachodzą pomiędzy kobiecością a rzeźbą – mianowicie: na ile kostium mitologiczny oraz rzeźbiarska forma deformują kobiecość? I czy w ogóle można mówić o kobiecości tego rodzaju przedstawień?

Posąg Wenus z Milo w końcowych partiach wiersza Staffa wypowiada znamienne słowa:

Niech nie widzi bolesnej krzywdy mego ciała!
Wracając mi ramiona, które-m postradała,
Jeszcze by podsyciło moją mękę srogą,
że w objęcia stęsknione ująć nie mam kogo...⁸⁹

⁸⁷ J. Żuławski, *Galatea*, [w:] idem, *Poezje*, t. II, Warszawa 1900, s. 108.

⁸⁸ Jak zauważa Sabina Brzozowska: „Bezręka bogini staje się symbolem kontaminacji czasu mitycznego z linearnym, harmonii z dysharmonią, beztroski posągu ze smutkiem historii” (S. Brzozowska, op. cit., s. 39–40).

⁸⁹ L. Staff, *Pani z Milo*, op. cit., s. 600.

Wenus ma więc świadomość swojej niepełnej kobiecości – wie, że sytuuje się na pograniczu światów – to sfera sztuki (i jednocześnie aspekt boski) jest jej bardziej dostępna. Odrywając ją jednak od świata ziemskiego, pozbawia marmurową kobietę prawa do miłości. Bogini wie, że może być wyłącznie alegorycznym przedstawieniem uczucia, wzorcem idealnej kobiecości, który sam może tylko milcząco spoglądać na to, co ziemskie i cielesne. Taka obserwacja wywołuje u niej cierpienie, dlatego z własnej woli pragnie poddać się procesowi rozpadu. Podobną interpretację posągu bogini zauważyć można w *Venus* Ludwika Szczepańskiego. W wierszu rzeźba również utożsamiana jest z pięknem⁹⁰, które wraz z wdziękiem Schopenhauer uznawał za najistotniejszy wyznacznik tej dziedziny twórczości⁹¹. Sztuka swoim urokiem zniewoliła artystę do tego stopnia, że nawet niebiańskie rozkosze gotów był zamienić na tęskne wpatrywanie się w swój wyśniony posąg⁹². Piękno staje się dla twórcy wartością przekraczającą śmierć, życie i wieczność, a narcystyczna kontemplacja potęgi własnego talentu jest przez niego utożsamiana z indywidualnym, egoistycznym rajem:

Duchu artysty, coś niebios błonie
Rzucił, gdzie gwiazdy mleczne się złocą,
By znów miłośnie wyciągnąć dłonie,
Ku Piękna w marmur kutemu kwiatu,
Duchu tęsknoty, niesiony mocą
Ku dzieła swego białemu kwiatu!⁹³

Podobną interpretację posągu Wenus zawarł w jednym ze swoich wierszy Tetmajer:

⁹⁰ Do idei piękna odsyła nie tylko doskonała forma rzeźby, ale również symboliczna postać Wenus, która w młodopolskich tekstach wiązała się z semantyką odkrywania ideału i przeżywania momentu epifanii (zob. S. Brzozowska, op. cit., s. 37).

⁹¹ „W rzeźbie piękno i wdzięk pozostają rzeczą najważniejszą” (A. Schopenhauer, op. cit., t. I, s. 352).

⁹² Widoczna jest tutaj Nietzscheańska analogia pomiędzy rzeźbą a snem, którą posłużyłam się w części dotyczącej posągu stworzonego przez Arna w *Ijoli*.

⁹³ L. Szczepański, *Venus*, [w:] idem, op. cit., s. 144.

Wenus Milo, piękna i spokojna,
jest s n e m duszy, która cierpi tam⁹⁴ [podkreśl. moje – L.K.].

W przeciwstawnym sposobie tę samą rzeźbę pojmują obserwujący ją Tomasz Judym w *Ludziach bezdomnych* Stefana Żeromskiego:

Judym przyglądał się jej nawzajem i wtedy dopiero ujrzał małą, niewidoczną fałdę między brwiami, która sprawia, że ta głowa, że ta bryła kamienna w istocie — myśli. [...] Zatopiła je [oczy – przyp. L.K.] w skrytości życia i do czegoś w nim uśmiech swój obraca. [...] Jeszcze z białego czoła bogini nie zdążyła odejść mądra o tym zaduma, a już wielka radość dziewicza pachnie z jej ust rozmarzonych. W uśmiechu ich zamyka się wyraz uwielbienia. [...] Uśmiech bogini pozdrawia nadchodzącego z daleka. Oto zakochała się w pięknym śmiertelniku Adonisie... Cudne marzenia pierwszej miłości rozkwitły w łonie jej jako kwiat siedmioramienny amarylisa. Barki jej wąskie, wysmukłe, okrągłe dźwignęły się do góry. Dziewicze łono drży od westchnienia... Długi szereg wieków, który odtrącił jej ręce, który zrabował jej ciało od piersi i zorał prześliczne ramiona szczerbami, nie zdołał go zniweczyć⁹⁵.

Bohater nie interpretuje posągu jako martwego uosobienia sztuki czy idealnego piękna. Jego uwagę przykuwa wyraz twarzy bogini wskazujący na tła ce się w rzeźbie życie, którego oznaką jest – zdaniem Judyma – rozmyślanie o miłości. Posąg nie jest zatem wyłącznie martwym kamieniem, spod marmurowej powłoki prześwitują „zachwyty zmysłów” i „wielka radość dziewicza”, a „dziewicze łono drży od westchnienia”. W mitologicznym świecie alegoria miłości doświadcza na swój sposób zmysłowego spełnienia, dlatego – w przeciwieństwie do Wenus z wiersza Staffa – destrukcja kamiennego ciała nie wywołuje u niej cierpienia.

⁹⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *[Laokona w węzowych oplotach...]*, [w:] idem, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 763.

⁹⁵ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, oprac. I. Maciejewska, Wrocław 1987, s. 6–7.

Miłość staje się także siłą ożywiającą wawelskie posągi w *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego. W dramacie *Niewiasta z Pomnika Ankwicza* oraz *Pani z Pomnika Skotnickiego* jako rzeźby, trwając w letargicznym śnie i wspomnieniowej próżni, stanowią alegoryczne wyobrażenie smutku. Po zainicjowaniu przebudzenia posągów przez Anioły i Amora cierpienie przeraża się w radość. Jednocześnie bohaterki nie potrafią przywołać wspomnień z czasu, gdy istniały jako nieruchome posągi. Za dominantę konstrukcyjną w scenach z udziałem kobiecych rzeźb należy uznać zasadę przekształcania przeciwieństw: śmierci w życie, martwego posągu w żywe ciało, kamienia w krew, nieruchomego i milczącego dzieła sztuki w prawdziwą kobietę, uczuciowej pustki w nagłe rozpoznanie minionych i aktualnych stanów emocjonalnych. Kobieta i rzeźba rozdzielają się w dramacie Wyspiańskiego na dwie opozycyjne alegorie. Rzeźba staje się alegorią śmierci, kobieta – życia.

W przypadku rzeźb bogiń pojawiających się w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego trudno natomiast mówić zarówno o kobiecości, jak i o posągowości. Ożywione kamienne posągi (m.in. Pallas, Nike, Demeter i Kora) włączają się w wydarzenia, sprawiając wrażenie rzeczywistych mitologicznych bóstw. „[...] to ostatnie chwile, / jako na ciebie patrzę ży w ą [podkreśl. – L.K.]?”⁹⁶; „Śmierć biorąc ży w a [podkreśl. – L.K.], spełniasz zbrodnię!”⁹⁷ – powie Demeter do Kory, co sugeruje zatarcie granic pomiędzy światem żywych, sferą sztuki i mitologią. W tekście w zasadzie tylko raz, w didaskaliach, pojawia się sugestia wskazująca na to, że bohaterki są posągami:

Znacie tę Nike Fidiaszową,
jak sandał wiąże szybka,
jak ze zwróconą w górę głową,
(tej brak, gdyż dzieło jest fragmentem)
wstrzymana w locie, gibka,
sandał chce splątać rozplątany,
a strój jej, taśmą nie wiązany,

⁹⁶ S. Wyspiański, *Noc listopadowa. Sceny dramatyczne*, [w:] idem, *Dramaty*, oprac. L. Płoszewski, T. Podoska, Kraków 1955, s. 577.

⁹⁷ Ibidem, s. 579.

z polotnych fałdów tors odkrywa
i pierś na ciele wpełprzegiętem.
Otóż to ona się odzywa⁹⁸
[...].

Wyspiański odsyła odbiorcę tekstu do rzeczywistej, funkcjonującej w świadomości kulturowej rzeźby Fidiasza, by stworzyć wyobrażenie na temat wyglądu bogini – aluzję do prawdziwego dzieła stanowi nazwisko konkretnego artysty oraz opis stanu posągu w czasie rzeczywistym (brak głowy). W dalszej części dramatu nie występuje jednak więcej aluzji rzeźbiarskich, zdecydowanie silniej zostaje przez Wyspiańskiego zaakcentowany świat mitologii i konotowane przez niego alegoryczne znaczenia postaci. Pojawiające się w tekście kobiece boginie w przeciwieństwie do pojawiającego się w utworach wielu autorów posągu Wenus nie symbolizują więc kobiecości.

Przywołanie przez młodopolskich pisarzy rzeźbiarskich rekwizytów doprowadza do otwarcia tekstów na znaczenia symboliczne – nie tylko w warstwie semantycznej samych posągów, ale również całych utworów. Rzeźba jako dzieło sztuki najbardziej trwałe, a więc – wydawałoby się – idealne (stąd liczne aluzje do wątków androgynicznych), staje się chętnie wykorzystywanym sposobem nie tylko na wyeksponowanie kobiecego piękna, ale także interesującą drogą przedstawienia samoistnego rozpadu wyższych ideałów. Co znaczące, rzeźba jednak najczęściej funkcjonuje w postaci wytworzonego przez mężczyznę obiektu, a co za tym idzie – zostaje pozbawiona prawa działania. Kobiece posągi są zatem całkowicie zależne od woli artysty, który może je upiększać, ale także wydobywać z nich najgorsze cechy czy wreszcie – zniszczyć (lub ożywić). Stają się także sposobem kompensacji niezrealizowanej libidalnej energii, niemogącej znaleźć ujścia w miłości do kobiety. Być może z tego względu artyści przeżywający miłosne odrzucenie czy mogący jedynie z dala kontemplować kobiecy ideał decydują się na stworzenie posągowych ekwiwalentów. Chociaż wprowadzenie rzeźby kobiety staje się doskonałym

⁹⁸ Ibidem, s. 520–521.

sposobem na przedstawienie bezwarunkowego panowania artysty nad swoim wytworem, mężczyzny nad podległą mu kobietą, młodopolscy twórcy pokazują, że przekonanie o władzy nad kobietą i sztuką jest w istocie iluzoryczną grą z wytworzoną przez własny umysł fikcją. Z kolei wprowadzenie motywu żywych, obdarzonych świadomością i zdolnością mowy posągów staje się niejako dopuszczeniem kobiecych pragnień w obręb męskiego tekstu, diagnozą spętania kobiety, zakucia jej w nieruchomą, idealną formę, której odrzucenia będzie się coraz częściej domagać.

BIBLIOGRAFIA

- Bagińska A., *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2015.
- Baudelaire Ch., *Dlaczego rzeźba jest nuda*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Brzozowska S., *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000.
- Czabanowska-Wróbel A., *Miłość w posągach. Piękno efeba*, [w:] eadem, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] idem, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1984.
- Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University 2000.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Irigaray L., *Così fan tutti*, [w:] eadem, *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Kraków 2010.
- Jaroszyński T., *Chimera. Powieść z życia artystów*, Petersburg 1903.
- Kielak D., *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.
- Kostuch L., *Wymagania androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego*, Kielce 2003.
- Linkner T., „Berlińska impresja”. Ze „Szkiców, fragmentów, utworów, notatek” T. Micińskiego, „Ruch Literacki” 1986, R. XXVII, z. 1 (III).
- Linkner T., *Lęk bohatera Berlińskiej impresji Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Przestrzenie lęku*, red. D.K. Sikorski, T. Sucharski, Słupsk 2006.
- Makowiecki A.Z., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- Matuszek G., *Kultura kontra natura? O mizoginizmie fin de siècle 'u*, [w:] eadem, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014.
- Mazur A., *Parnasizm poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993.

- Mądra-Shallcross B., *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987.
- Miciński T., *Berlińska impresja*, „Ruch Literacki” 1986, z. 1 (III).
- Nietzsche F., *Światopogląd dionizyjski*, [w:] idem, *Pisma pozostałe*, tłum. i przedmowa B. Baran, Warszawa 2009.
- Paglia C., *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006.
- Przerwa-Tetmajer K., *Anioł śmierci*, Kraków 2004.
- Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.
- Przerwa-Tetmajer K., *Rzeźbiarz Merten*, [w:] idem, *Melancholia*, Warszawa 1901.
- Przerwa-Tetmajer K., *Zatrącenie. Romans*, Warszawa 1928.
- Przybyszewski S., *Śluby*, Toruń 1906.
- Reymont W., *Venus*, [w:] idem, *O zmierzchu*, Warszawa 1911.
- Rosińska Z., *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I i II, tłum., wstęp i komentarz J. Garewicz, Warszawa 2009.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. I, Warszawa 1967.
- Starobinski J., *Atrament melancholii*, przeł. K. Beaid, Gdańsk 2017.
- Szczepeński L., *Poezje wybrane*, oprac. A. Nowakowski, Kraków 1993.
- Trzeciak K., *Posągi i utopie. Rzeźba jako metafora nowoczesnej formy artystycznej, podmiotowości i politycznej wspólnoty*, Kraków 2018.
- Weininger O., *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, wstęp G. Kunigiel, posłowie J. Prokopiuk, Warszawa 1994.
- Wyspiański S., *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Wrocław 1985.
- Wyspiański S., *Noc listopadowa. Sceny dramatyczne*, [w:] idem, *Dramaty*, oprac. L. Płoszewski, T. Podoska, Kraków 1955.
- Żeromski S., *Ludzie bezdomni*, oprac. I. Maciejewska, Wrocław 1987.
- Żuławski J., *Ijola*, Lwów 1912.
- Żuławski J., *Poezje*, t. II, Warszawa 1900.

NOTA O AUTORCE

Lidia Kamińska – doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą twórczości poetyckiej Kazimierza Przerwy-Tetmajera w ujęciu afektywnym. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na literaturze Młodej Polski oraz europejskiego modernizmu. Współredaktorka tomu *Sny kobiet, sny o kobietach – od romantyzmu do Młodej Polski* (Kraków 2020). Autorka kilkunastu artykułów naukowych, które opublikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Wielogłosie”. Stypendystka MNiSW (2019/2020). Członkini zespołu w granicie *Stanisław Przybyszewski, Dzieła literackie. Edycja krytyczna w jedenastu tomach* (kierownik: prof. dr hab. Gabriela Matuszek-Stec). Jej praca magisterska pt. *Kobieta-sztuka, sztuka-kobieta, kobieta jako dzieło sztuki w literaturze Młodej Polski*, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Gabrieli Matuszek-Stec, otrzymała pierwsze miejsce w VII edycji konkursu na najlepszą pracę magisterską na Wydziale Polonistyki UJ oraz została wyróżniona w XX edycji Ogólnopolskiego Konkursu im. Profesora Czesława Zgorzelskiego.

Kontakt: lidia.kaminska@doctoral.uj.edu.pl

KAMIL KACZMAREK

SZKOŁA DOKTORSKA NAUK HUMANISTYCZNYCH
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

<https://orcid.org/0000-0003-0707-2480>

KONCEPT „PASJI MYŚLENIA” KAROLA IRZYKOWSKIEGO

KAROL IRZYKOWSKI’S CONCEPT OF THE PASSION OF THINKING

Summary: Karol Irzykowski constructs the aesthetics of passion in critical literary works as a life and creative attitude. Passion vis-à-vis modernisation is a distinctive formula of experience as an enduring life attitude of the creator, not relying solely on the construction of an image. The experience of passion unites passion and thought, unifying thought and life. The passion of thought is identical with creation. The necessary complement to the above creative attitude is the volitional action and the effort undertaken. The hardship inherent in the creative process marks the duality of understanding passion as suffering and love.

Słowa kluczowe: Karol Irzykowski, modernizm, pasja myślenia, estetyka pasji

Keywords: Karol Irzykowski, modernism, passion of thinking, aesthetics of passion

19 czerwca 1938 roku wychodzą drukiem dwa numery tygodnika literacko-społecznego „Pion”, w całości poświęcone Karolowi Irzykowskiemu z okazji 45-lecia pracy literackiej. „Pasja oryginalności”, „romans myśli ludzkiej”, „pasja diagnostyczna”, „tropicielstwo cienia”, „egzaltacja trudu” to tylko niektóre opinie o Irzykowski, sięgające prób opisanego „orbity procesu twórczego” artysty. Tymon Terlecki w artykule otwierającym numer napisze: „Całe życie powstawał Irzykowski przeciw statyce, przeciw zastojowi, występował jako apostoł kulturalnego i intelektualnego dynamizmu, *doctor energiae*”. Kazimierz Czachowski upatruje „tajemnicy duchowej młodości” artysty w pasji tworzenia; obok porównania myśli Irzykowskiego z figurą feniksa obracającego się w proch i nieustannie powstającego z popiołów, dodaje: „Ma ona [myśl – przyp. K.K.] ów jakby nietzscheański krok taneczny, w którym nic nie roniąc ze swej siły poznawczej, zaiste staje się poezją”¹. Wizerunek Irzykowskiego złożony z wielokrotnych opowieści skupia się w słowach „pasji myślenia”, wynikających z doświadczenia pasji tworzenia, niekiedy błędnie wykluczanej w dominujących o krytyku opiniach analitycznego pedantyzmu czy chłodnego intelektualizmu².

W 2018 roku (80 lat później) na łamach „Tekstów Drugich” Włodzimierz Bolecki zamieści proklamację o prowokującym tytule *Dlaczego nie ma dziś Irzykowskiego?*³, będącą tyleż apelem, co pesymistyczną odezwą na temat powojennej zmiany modelu kultury. Świadomość nieobecności Irzykowskiego w życiu literacko-społecznym jako typu artysty/postawy życiowej przywołuje

¹ Cyt. 1: T. Terlecki, *Nielatwy żywot*, „Pion” 1938, nr 24–25, s. 1; cyt. 2: K. Czachowski, *Myśli o Irzykowski*, „Pion” 1938, nr 24–25, s. 2. Cytaty z pism Irzykowskiego lokalizuję w tekście, stosując następujące skróty: C – *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, red. A. Lam, Kraków 1980; S – *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, red. A. Lam, Kraków 1976; WB – *Walka o treść. Beniaminek*, red. A. Lam, Kraków 1976; WD – *Wiersze i dramaty*, red. A. Lam, Kraków 1977; DM – *Dziesiąta muza*, red. A. Lam, Kraków 1982; P1 – *Pisma rozproszone 1897–1922*, red. A. Lam, Kraków 1998, tom 1; P4 – *Pisma rozproszone 1936–1939*, red. A. Lam, Kraków 2000, tom 4; P – *Paluba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, BN I/240, Wrocław 1981. Liczba po skrócie wskazuje stronę.

² W. Głowała, *Sentymentalizm i pedanteria*, Wrocław 1972, s. 6–19.

³ W. Bolecki, *Dlaczego nie ma dziś Irzykowskiego?*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 392–399.

rudymen tarne napięcia obecne już u początków modernizmu, przyczyniające się do zaniku pasji jako indywidualnej formy „bycia w świecie” i zmiany zakresu semantycznego pojęcia.

Jednymi z istotnych czynników pasji twórczego myślenia są dla Irzykowskiego nowatorstwo i oryginalność. Łączy je z indywidualnością i wolnością, wartościami przeciwnymi formom i zasadom organizacji zmodernizowanych społeczeństw. Irzykowski nawet kino, którym jest zafascynowany, postrzega jako zagrożenie jednostki: „Zdawałoby się, że człowiek dzisiejszy nie ma już osobistego losu lub – jeżeli ma, że powinien się go wstydzić. Stąd pęd do formy widowiskowej, epickiej, w której los pojedynczy jest tylko epizodem”⁴ (DM, 453). Modernistyczny człowiek staje się przede wszystkim uczestnikiem kultury masowej i procesu uniformizacji, a doświadczenie pasji zyskuje status wyjątkowości i w kontraście do figury tłumu zaczyna dotyczyć nielicznych. W kontekście modernizacji autor *Dziesiątej muzy* wypowiada się niejednoznacznie na temat reprodukcji⁵, a powtórzenie w wariacie „zdublowania świata” traktuje jako wtórne, co znajduje wyraz w autorskiej koncepcji oryginału i plagiatu, gdzie kopia, negowana przez autora tekstu *O plagiatowym charakterze przełomów literackich*, staje w opozycji do nowatorstwa i oryginalności jako czynników pasji twórczego podmiotu. Rozważania Irzykowskiego o formach plagiatowania sięgają aż ku plagiatowi nieświadomionemu, którego rozpoznanie zbliża do wyróżnienia pierwiastka oryginalności twórcy.

Fenomen pasji w rozumieniu Irzykowskiego skupia problem tworzenia i związanej z nim indywidualności, często kosztem braku uznania w społeczeństwie, co autor *Czynu i słowa* wielokrotnie podkreśla, opisując potrzebę uznania jako skazę twórcy⁶. Tak rozumiane doświadczenie pasji nie godzi się ze zmodernizowanym modelem kultury, gdzie twórca to przede wszystkim wizerunek wykreowany na potrzeby aprobaty „niepewnej tożsamości”

⁴ Irzykowski jednocześnie negatywnie opisuje skutki utowarowienia i umasowienia literatury, a także zinstytucjonalizowania zawodu literata: (P4, 508–509).

⁵ Choć jak wyjaśnia Irzykowski: „[...] reprodukcja nie wyklucza produkcji” (DM, 467–468). W powyższym kontekście stosuję termin reprodukcji jedynie w wariacie kopiowania.

⁶ Irzykowski pisze o psychologii uznania jako istotnym problemie twórczości artystycznej (C, 342–346).

w ramach kultury narcyzmu⁷ czy w perspektywie rozumienia artysty jako marki⁸, pełniący co najwyżej funkcję edukacyjno-popularyzatorską. Współczesne rozumienie pasji jako doświadczenia zamyka się w ramach aktualnych potrzeb społeczeństwa, często stereotypowych i powierzchownych, wystrzegając brak gotowości twórcy na samotność, której zapobiega – zdaniem Boleckiego – *establishment literacki*, a której był gotów poświęcić się Irzykowski, pozostając poza „*mainstreamem* (literackim gettem)”⁹. Bolecki, opisując pasję poznawczą i stawiając w roli pasjonata Irzykowskiego, tworzy granicę pomiędzy modelem kultury utożsamiającym pasję z wytworem wizerunkowym a pasją rozumianą jako (wyjątkowy, bo zanikający dziś) typ postawy życiowej, skierowanej nie na zewnątrz jednostki w imię uznania, ale do wewnątrz, ku doświadczeniu tworzenia. Pasja Irzykowskiego jest bliska znanej mu germańskiej formie indywidualizmu w rozumieniu simmłowskim:

Indywidualizm, popęd wyodrębniania się, wyróżniania, samowystarczalności, dotyczy tu właściwie nie poszczególnej istoty, ale „człowieka” jako typu, którego owa istota jest czołowym reprezentantem, ucieleśnieniem, kwintesencją. [...] Przy tej formie indywidualizmu [...] skazane jest na samotnie krążącą wokół własnej osi samowiedzę¹⁰.

Tak rozumiana pasja na tle modernizacji przyjmuje mocniej wyodrębnioną formułę doświadczenia jako trwałej postawy życiowej twórcy (typu), nie opierając się jedynie na konstruowaniu wizerunku. Zanik i degeneracja omawianego zjawiska w kulturze sugerują, w celu odtworzenia i przywrócenia

⁷ M. Krajewski, *Pasja i formy jej degeneracji*, [w:] *O pasjach cudzych i własnych – profesorowie*, red. M. Dudzikowa, Lublin 2015, s. 48.

⁸ Zob. D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.

⁹ W. Bolecki, op. cit., s. 397.

¹⁰ G. Simmel, *Indywidualizm*, [w:] idem, *Pisma socjologiczne*, wybór, oprac. i wprowadzenie H.-J. Dahme, O. Rammstedt, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2008, s. 413–418. Zob. M. Stala, *Człowiek z właściwościami. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 146–151. Wszystkie rozstrzelenia w tekście dodane przeze mnie.

jego pełnych właściwości, przyjrzeć się doświadczeniu pasji Irzykowskiego (w ramach estetyki tworzenia, czy szerzej: estetyki artystów) jako jednemu z reprezentatywnych typów modernistycznego twórcy, który współtworzą różnorodne artykulacje potencjalnego *praxis* podmiotu twórczego i jego stosunek do zagadnienia tworzenia. Estetykę pasji organizuje narracja Irzykowskiego (też autopoietyczna) w polu twórczości krytycznoliterackiej, szczególnie eksponowana już w młodopolskiej działalności krytyka.

NAMIĘTNOŚĆ I MYŚL – W STRONĘ ESTETYKI PASJI

Fascynacja Irzykowskiego problematem charakteru przekłada się na źródło rozumienia doświadczenia pasji, które ma początek we właściwościach charakterologicznych, gdzie zdolność do wysokiej intensywności odczuwania to początkowa dyspozycja namiętności. Estetyka pasji w ujęciu Irzykowskiego jest alternatywą dla ówczesnych prób definiowania jednostki twórczej w kontekście zagadnienia geniuszu. W *Prolegomenach do charakterologii* napisze on o drodze do jej ukształtowania:

Dajmy na to, że ktoś zapatrzył się [...] w zachodzące słońce, [...] albo też naszło go jakieś wspomnienie – „zatonął” w tych obrazach, one go chwyciły, porwały z sobą, zapomniał o sobie, stał się żywiołem. To jest droga do entuzjazmu, do pasji intelektualnej, estetycznej lub etycznej, [...] na jej końcu jest szal dionizyjski, upojenie, ekstaza¹¹ (C, 651).

Zestawienie pasji z pochłaniającym żywiołem odczuwania wiąże swobodny akt poddania się namiętności, lecz nie poprzestając jedynie na nim. Choć to warunek *sine qua non*, to nie jest on jednoznaczny z nietzscheańskim pierwiastkiem dionizyjskim, to jedynie droga, na której w poprzek staje „duch”, rozumiany przez Irzykowskiego (za Ludwikiem Klagesem) jako aktywny element indywidualnej świadomości, przeciwny duszy i biernemu żywiołowi dionizyjskiemu, za to realizujący zadanie kształtujące namiętność w dążenie woli: „krystalizuje w wiecznie zmiennej rzece wrażeń skały przedmiotów [...]

¹¹ K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii*, pierwodruk: „Museion” 1913, z. 8, s. 10–30.

wprowadza prawo przyczynowości [...]” (C, 652). Namiętność nie przekłada się na pełną formułę doświadczenia pasji, lecz jako właściwość charakteru jest jej niezbędnym uzupełnieniem.

Namiętność rozumiana jako żywioł w przeciwieństwie z pierwiastkiem świadomości przyjmuje postać intensywności skupiającej uwagę. Irzykowski napisze w kontekście platońskiego *thaumadzejn*: „Ale oprócz filozofa jeszcze poeta może sobie rościć największe pretensje do tego, żeby go uważać za specjalistę od zdziwienia” (P1, 584). Funkcja zdziwienia dla filozofa, czyli inauguracja myślenia, przybiera tę samą postać dla twórcy, prowadząc do utożsamienia tworzenia z myśleniem. Autor *Paluby* jednocześnie wyraża niewystarczającą zdolność podtrzymywania uwagi w chwilowej intensywności: „Zwykle czytelnik, [...] zwraca tylko uwagę na ich sensacyjną, anegdotyczną stronę, która go interesuje, przyciąga i odpycha lub mierzi zarazem, nasyciwszy zaś swą pierwszą ciekawość, [...] dalej już o nich nie myśli” (P, 424–5). Samo zdziwienie jest niepełnym skupieniem uwagi, dlatego Irzykowski postuluje wyznaczenie *thaumadzejn* formy długotrwałego zainteresowania. Myśląc anachronicznie, Heidegger *inter-esse* odnosi nie tylko do chwilowego zaciekania, ale i wyznacza zainteresowaniu rodzaj dyscyplinującej praktyki „pozostawiania pośrodku sprawy”: „Uczymy się myśleć, gdy zwracamy uwagę na to, co daje do myślenia. [...] *Inter-esse* znaczy: być pochłoniętym sprawami, stanąć pośrodku sprawy i pozostać przy niej”¹². Tak też dla Irzykowskiego namiętność i myśl w doświadczeniu pasji wymagają kontroli i dyscypliny, gdzie platońskie zdziwienie przeplata ogólnoludzkie kształtowanie własnego charakteru, który w ścisłym znaczeniu słowa rozumie Irzykowski jako ideał wychowania samego siebie.

W *Fajdroście* Platona uskrzydłony rydwan jako metafora duszy składająca się z trzech elementów to obraz woźnicy i zaprzęgniętych dwóch koni pędzących wertykalnie w dwóch różnych kierunkach. Biały koń jako maska rozumu kierowanego logosem wznosi się ku górze, czarny jako namiętność (łac. *passio*) ciągnie ku dołowi; zadaniem woźnicy jest obranie właściwego kursu, tj. okiełznanie koni, by bezpiecznie kontynuować podróż. Wystarczy zadać pytanie: czym miałyby powozić woźnica, gdyby nie konie, które

¹² M. Heidegger, *Co zwie się myśleniem?*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2017, s. 12.

napędzały rydwan i wyznaczały mu określone zadanie? Metaforę rydwanu ujawnia Sokrates w mowie o miłości, której przysłuchuje się Fajdros (ten z kolei w *Uczcie* wygłasza pochwałę Erosa). Obraz doświadczenia życia wyznacza samoregulacja niezbędnych, bo współdziałających, namiętności i rozumu (po kilku lekcjach woźnicy konie pokornieją), pozostając stale pod znakiem Erosa, rozumianego też jako pragnienie z wpisanym brakiem tego, co jest w granicach pożądania. Irzykowski w kontekście namiętności pasji, obok zdziwienia jako „głównej sprężyny popędu poznawczego”, wyznacza tę samą rolę, związanemu z brakiem, rozczarowaniu (C, 656). Jak Platon wywodzi w *Uczcie*: Eros jest zatem filozofem, miłuje i pragnie mądrości, bo jej nie posiada; w swej dwoistości łączy i pełni funkcję mediatora, stając się czystą aktywnością. Sens egzystencji opatrzony jest szczególnym modusem „życia problematycznego”¹³, któremu jako „wyzwaniu” należy stawić czoła, co w przypadku konstytuowania się tożsamości podmiotu twórczego realizuje ufundowany w doświadczeniu pasji szczególnie rytm „opowieści narcystycznej skierowanej ku samopoznaniu oraz opowieści ekscentrycznej zorientowanej ku tworzeniu”, konstruując obraz artysty z „gry napięć między kondycją ludzką a koncepcją sztuki”¹⁴.

Passio – czarny koń pożądania platońskiej metafory, wysuwa się na pierwszy plan w wydarzeniu przejścia kontroli nad woźnicą i rozumem, uosabiając rodzaj energii o wysokim natężeniu, sprzyjającej nagłemu działaniu. Pasja rozumiana w kontekście czynnika osobowości jako wzmożona intensywność (przejmować, porywać, wpadać w pasję) to silny afekt związany z jednej strony z negatywnym uczuciem furii, szału czy wzburzenia, prowokujący stan destabilizacji, który staje się trudny do opanowania przez rządy rozumu. Intensywność pasji w swej krótkotrwałości znajduje wydzwitek w odmiennym stanie ekscytacji powiązany ze skupieniem uwagi w zdziwieniu czy zainteresowaniu, a więc w pozostawaniu w napięciu wobec tego, co pasjonuje. Chwilowa afektywność

¹³ Zob. A. Bielik-Robson, *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012, s. 7–10. M. Heidegger stwierdza: „Wspomnieliśmy już, jak rozumieć słowo «coś problematycznego»”. Jest to coś, co daje nam do myślenia. [...] Jest coś, co namawia nas do zważania na nie, do tego, abyśmy – myśląc – zwracali się ku temu czemuś: myśleli je”. M. Heidegger, op. cit., s. 13.

¹⁴ M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 156–157.

poddawana charakterologicznemu ukształtowaniu utrwała rodzaj rozciągniętego w czasie zaangażowania czy poszerzenia zdolności uwagi, przechodząc w formułę namiętności i skłonności ku czemuś, czyli trwałą dyspozycję charakteru. Namiętność podtrzymuje określone działanie i zapewnia nieustanną serię repetycji poprzez długotrwałość zainteresowania przedmiotem pasji i wpisana w nie refleksję. W słowniku Peter Lichenthal wyraźnie odróżnia afekt od namiętności, której przypisuje skłonność opartą na refleksji:

Rozpatrują oni pierwsze jako nagle uczucie, powodowane przez jakieś doznania – uczucie wzburzające duszę i nieomal uniemożliwiające refleksję; drugie zaś traktują jako silną skłonność, którą w ogólny sposób można określić mianem pożądania, a więc ambicja, żądza zemsty, pragnienie bogactwa itd. Czego afekt nie zdziała natychmiast, tego nie zdziała już w ogóle i dusza o nim zapomina; [...] ¹⁵.

Irzykowski organizuje estetykę pasji w granicach postawy twórczej pomiędzy problematem charakteru w kształtowaniu jednoczącej myśl i życie namiętności myślenia a zagadnieniem procesu twórczego, gdzie tworzenie utożsamia z myśleniem.

PASJA MYŚLENIA, CZYLI WOLA, PRACA I TRUD

Powracając do *Fajdrosa*: woźnica dyscyplinuje czarnego konia namiętności, równocześnie regulując współdziałanie dwóch pędzących koni, by skrzydlaty rydwan w ciągle ponawianej *praxis* woźnicy trwał w poznawczej podróży. Utrwalanie pasji kształtujące się w jej naprzemiennie występującej dwoistości wyznacza typ świadomej postawy życiowej opartej na zasadach dynamiki bliskości i dali, namiętności i trudu, obcowania z przedmiotem pasji w nieustannym ruchu.

¹⁵ P. Lichenthal, *Dictionnaire de musique*, tłum. D. Mondo, t. 1, Paryż 1839, s. 34–37, cyt. za: M. Lisiecka, *Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, Toruń 2013, s. 8–9. Zob. https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1850/afekt_i_patos_prm.pdf?sequence=1 [dostęp: 11.08.2022], s. 14.

W przytaczanych już *Prolegomenach do charakterologii* Irzykowski nie przeciwstawia, ale uzupełnia żywiołową namiętność działaniami wolicjonalnymi: „Jako pobudka ogólnoludzka popęd samozachowawczy jest wolą do myślenia świata (rozum logiczny), wolą do naoczności (rozum estetyczny), wolą do równości (rozum etyczny)” (C, 652). Świadome działanie jednostki wynika z energii wewnętrznego pobudzenia czy zdolności do reagowania na bodziec i jego uświadomienie. W szkicu *Wychowanie woli* autor próbuje syntetycznie ująć metody kształcenia woli w związku z podstawami inteligencji, odchodząc od działania w rozumieniu konkretnego czynu w stronę samego myślenia jako przyczyny, czyli pracy świadomości, gdzie „myśl jest czynnością w stanie stawania się, to znaczy początkiem czynności” (C, 321). Irzykowski łączy kształcenie woli z możliwością korekty charakteru, który jako wypadkowa sił dąży do zmiany, znajdując się zawsze *in statu nascendi*. Myśl tworzy się w stanie wysiłku skupienia umysłu, by przybrać konkretne wyobrażenie jako *idees forces* czynu. Działania wolicjonalne związane z wysiłkiem reagującym na doświadczenie trudu myślenia podtrzymują namiętność, która choć niezbędna doświadczeniu pasji, wymaga świadomej kontroli:

„Opanować myśl od środka”, to powinno by raczej znaczyć tyle, co: przekonać się na pewne, ponad wątpliwość o tym, co czynić należy. To zaś jest rzeczą najtrudniejszą. Po pierwsze dlatego, ponieważ namiętności fałszują nie tylko wyniki, lecz i przesłanki naszego myślenia; [...] (C, 331–2).

Doświadczenie pasji to długotrwała namiętność splatająca się z wysiłkiem opanowywania trudności, podtrzymującym jednocześnie energię tej namiętności w zaangażowaniu.

Wolicjonalny wysiłek kontrolujący poziom energii namiętności przedstawia zjawisko pasji jako syntetyczny zbiór na pozór przeciwstawnych treści. Tak jak Irzykowski postępuje z pojęciem miłości, wypada pasję opatrzeć cudzysłowem, dynamizującym pole semantyczne przez rozchwianie, gdzie *Logos* i *Eros* dzięki współdziałaniu utrzymują się w istnieniu. „Pasja” to jednocześnie w myśl teorii bezimienności „pojęcie-worek” (sformułowanie Irzykowskiego), które w dekonstrukcji rozpada się „na swoje części składowe (popęd, ambicja, potrzeba

twórczości, ciekawość psychologiczna, energia w regulowaniu swego stosunku do innych ludzi m.in.)” (P, 173) – jak napisze autor *Pałuby* o miłości. W kontekście wyróżnionych składowych utożsamienie miłości z kategorią pasji byłoby jednostronne, bo skupiające uwagę jedynie na pozytywnych i związanych z poziomem energetycznym właściwościach pojęcia. Doświadczenie pasji zakłada dodatkowo trud i ból wpisane w działania wolicjonalne podmiotu twórczego.

W monografii *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* Irzykowski, krytykując kwietystyczny (łac. *quietus* – spokojny, bierny, poza wołą) wydźwięk hebbelowskiego światopoglądu w związku z rozumieniem konieczności przez greckie fatum¹⁶, używa pojęć statyki i dynamiki, gdzie statyka związana z szybką przyjemnością i kwietyzmem zwalnia miejsce dynamice, rozumianej jako trud występujący przeciw wygodzie – posługując się terminologią *Pałuby* – przeciw błędom myślowym: punktom fałszywym, garderobie duszy i jej płaszczykom. Mylne utożsamianie statyki z dynamiką prezentuje koncepcja talentu, którą Irzykowski rozwinie w studium *Talent jako fetysz*, wyraźnie przeciwstawiając się fetyszyzacji sztuki i arcyzmu, gdzie talent rozumiany jako natchnienie wyklucza dynamiczną i długotrwałą namiętność na rzecz statyki: „[...] głównym przedmiotem uwagi dla krytyka ma być [...] to, co ten talent robi, jakiego rodzaju opór i o ile pokonywa, jaki jest jego konkretny wysiłek i co ten wysiłek znaczy [...]” (C, 143). Talentyzm to „obojętność wobec istoty twórczości”, bo jak napisze Irzykowski, krytykując „warszawistowskie życie literackie”, gdzie wszyscy sobie wzajemnie przyznają talent lub go odmawiają: „z talentu samego i Salomon nie naleje”, ale i poważniej: „Norwid powiedział słusznie: talent to zasługa” (S, 210). Wystąpienie przeciw krytyce tabutowej, która za ostatnią instancję uznaje tabu zamykające drogę myśleniu, jest sprzeciwem wobec bierności i plagiatowi fundowanemu przez artystów-Adamitów jako „ludzi z drzwiami na plecach” (sformułowanie Anatola Sterna dotyczące autorów „odkrywających drugi raz Amerykę”). Irzykowski sprzeciwia się leseferyzmowi, rozumianemu jako wygodne unikanie dyskomfortu, podkreślając niezbędność wysiłku w drodze do oryginalnej twórczości. Podobnie autorska teoria niezrozumiałości zakłada konieczność trudności

¹⁶ Irzykowski jednoznacznie nie neguje konieczności, zauważając, że treść tego pojęcia okazuje się potencjalnym gestem twórczym: „Konieczności przeciwstawić kontrkonieczność, kombinować konieczności” (C, 150).

myślenia, wiążącej wysiłek twórczy „wykuwania myśli”, w przeciwieństwie do niejasności jako negatywnego niezrozumiałstwa, uniemożliwiającego proces rozumienia. Irzykowski utożsamia trud niezrozumiałości z podstawowym warunkiem kontaktowania się ze światem, który w ramach postawy poznawczej wyznacza możliwość rozumienia. Co więcej, to właśnie pokonywany trud rozumienia wskutek niezrozumiałości gwarantuje przyjemność estetyczno-poznawczą¹⁷.

***PATHOS I EROTAS* – WARUNKI TWÓRCZEGO MYŚLENIA**

O niezbędnym trudzie dyscyplinującym myślenie napisze Irzykowski, czytając Georga Simmla: „był pisarzem trudnym, ale jasnym, bo rzetelnym, [...] trud zagłębiania się w jego pisma stoi w dobrym stosunku do zdobywania plonów. [...] Zamiast systemów daje on samo życie filozoficzne”¹⁸ (P1, 418). Trud nie jest tożsamy z nieczytelnością i brakiem naukowej rzetelności, lecz stanowi rudymentarną właściwość procesów poznawczych. „Życie filozoficzne” Simmla to życie myślenia utożsamione z samą aktywnością i refleksją nad myśleniem; jak przypomni sobie Angelika w obecności Strumieńskiego na kartach *Pałuby*, za aforystyczną kwestią Mefistofelesa z *Fausta* Goethego: „*Grau ist alle Theorie/ Und grün des Lebens goldner Baum*” („Wszelka teoria jest szara / Zielone zaś jest życia drzewo złote”), (P, 70).

¹⁷ O pośrednich i bezpośrednich modelach trudności w teorii niezrozumiałości: K. Irzykowski, *Niezrozumiałstwo*, [w:] (S, 82 in.). O niezrozumiałości jako „sposobie odkrywania” w przeciwieństwie do niezrozumiałości „stylizowanej”, będącej jedynie efektem R. Nycz, *Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, [w:] idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. 2, Toruń 2013, s. 171–175. Obecność zagadnienia niezrozumiałości w dyskursie krytycznoliterackim opisuje S. Panek, *Spór o niezrozumiałstwo w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018.

¹⁸ O podobieństwach stylu myślenia Irzykowskiego i Simmla: S. Panek, *O stosunku Karola Irzykowskiego do Georga Simmla*, [w:] eadem, *Mosty Karola Irzykowskiego*, Poznań 2019. M. Chmurski zauważa w stosunku Irzykowskiego do Simmla retorykę zbliżeń i oddaleń myśli, wynikającą z niepokoju możliwej identyfikacji, niebezpiecznie podważającej własną oryginalność. M. Chmurski, *Tak, ale: Karola Irzykowskiego retoryka zbliżeń i oddaleń myśli*, [w:] *Karol Irzykowski – człowiek sporu, postać sporna*, red. M. Chmurski, K. Sadkowska, K. Siatkowska-Callebat, Warszawa 2020, s. 104–105.

Trud poznawczy rozumiany jako wysiłek i ciężka praca może sankcjonować ból, wykraczający poza działania wolicjonalne i jednocześnie docierający do granic poznania, jak i na nowo je konstytuujący. Irzykowski na kartach *Paluby* opisze postawę twórczą jako gest przekroczenia granic poznania:

Wspominaną wyjątkowość dostrzegamy w chwilach cierpienia i rozkoszy, a zwłaszcza podczas cierpień intelektualnych na tle zdarzeń osobistych, które zmuszają nas zapomnieć o znanych kategoriach, pobudzają do wynalazczości we własnym zakresie, [...]. W chwilach takich na chwilę nie kłamiemy, jesteśmy oryginalni, wiszący nad nami bicz losu pędzi nas do wszechwiedzy, do „genialności”, do strasznej, uspokajającej analizy, aż wreszcie stajemy przy jakichś atomach. W atomach jest to co jest bezimienne, bogate, rzeczywiste, to, co jest boskie, niewymierne, nie dające się niczym porównać, wyjątkowe (P, 151–152).

Ciało bólu, ciało rozkoszy, tak brzmiał pierwotny tytuł zapowiadanej przez Irzykowskiego powieści w przygotowującym studium *Alchemia ciała. (Zagadnienie okrucieństwa)*, gdzie autor, analizując kulturowe zjawisko zadawania cierpienia, skorelowane z pracą alchemika, podąża za myślą bliskich mu filozofów, Arthura Schopenhauera i właśnie Simmla, w kierunku koncepcji uczuć mieszanych: rozkoszy płynącej z doświadczenia cierpienia. Irzykowski zastanawia się, w jakim stopniu zjawisko cierpienia jest zależne od intelektu człowieka, i przekłada kulturową historię tortur na doświadczenie bólu tożsame ze zjawiskiem świadomości. Ból, przerywając myślenie, „gwałci niejako świadomość”, „każąc się sobie przypatrywać, bezpośrednio chwytając” (S, 532), w czym przejawia się „rozkosz okrucieństwa właściwa naturom, które spragnione są ekspansji własnego «ja»” (S, 524). Związane ze zjawiskami wykraczającymi poza normę uczucie mieszane (rozkosz cierpienia), rozpięte w napięciu swych przeciwstawieństw, „wewnętrznie potęguje jaźń” (S, 523), aktualizując możliwości poznawcze i twórcze.

Oryginalność czy „genialność” twórcy wynika z doznawania ambiwalentnych uczuć mieszanych, pobudzających twórcze myślenie: w rozkoszy i bólu rozumianym jako rodzaj wysiłku wobec trudności (by pamiętać o fizycznym odczuwaniu

cierpienia psychicznego). Irzykowski organizuje estetykę pasji twórczego myślenia nie tylko w podtrzymywanym wysiłkiem woli splocie namiętności i trudu, ale też w intensywnej energii, która wyznacza dwoistość zjawiska pasji: gr. *pathos* (cierpienie) i *erotas* (miłość), następnie późno łac. *passio*, w kontekście ofiary i cierpienia w granicach kultu religijnego. Rozkosz cierpienia intelektualnego jako czynnik procesu twórczego zakłada „egzaltację trudu”, jak Terlecki określi postawę Irzykowskiego. Pasja myślenia to doświadczenie oscylujące w granicach poznania, pomiędzy namiętnością a myślą, rozkoszą i cierpieniem, nieświadomością a świadomym działaniem woli w celu twórczej ekspansji własnego „ja”.

Przedstawione powyżej postulowane przez Irzykowskiego warunki twórczości, organizujące estetykę pasji w ramach postawy życiowej i twórczej, realizują się w pełni zarówno w granicach własnego „ja”, jak i wobec konfrontacji z cudzym myśleniem w autorskiej idei „Mostów” – metodzie polegającej na artykułowaniu siebie zawsze wobec myśli cudzej, poszukiwaniu podobieństw i różnic. Założenie konfliktowości doświadczenia myślenia dopełnia określenie „walki intelektualnej”, niekoniecznie zakładającej pokonanie przeciwnika, a wprowadzenie procesów poznawczych na wysoki poziom energetyczny, bo, jak napisze o namiętności myślenia autor *Zwycięstwa* (za *Odą do młodości* Mickiewicza): „żywiły chęci zawsze są w wojnie”¹⁹ (P4, 162). „Walka intelektualna” odbywa się jednocześnie w przestrzeni własnych myśli; jak powie w *Palubie* narrator o Strumieńskim: „Wszystko było na swoim miejscu [...] tylko rzuciła się nań cała ćma latających tu, niezaspokojonych myśli” (P, 312). Konfrontacja myślenia fundująca sytuację „bycia nie w porządku”, czy w pozycji *inter esse*, splata namiętność walki z porządkującą figurą intelektu, podkreślając doświadczenie trudności obecne we wzmóżyonym wysiłku opanowywania namiętności myślenia.

Jednak to „walka intelektualna” toczona wobec myśli cudzej przybiera wyższy potencjał twórczy, ze względu na konfrontację ze złożonym mechanizmem myślenia innego, na który nie ma się wpływu, co wymaga zwiększenia intensywności procesów myślowych w celu długodystansowego pokonywania trudności i nieustannego usprawniania własnych technik działania. Irzykowski

¹⁹ K. Wyka określi postawę krytycznoliteracką Irzykowskiego jako „gryzące napięcie intelektualizmu”. K. Wyka, *Ciągle krytyka*, [w:] *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 95.

tworzy trudne Mosty, wprowadzając „walkę intelektualną” z myślą Stanisława Brzozowskiego: „Umysłowość ludzka prze do tego, że „poeta” stać się musi każdy człowiek [...]. Myśl jest o wiele ważniejszą niż czyny – których repertuar jest tylu przymusami ograniczony i których ostatecznym celem jest zwykle pewien stan myśli” (P, 438). Myśl dla Irzykowskiego jest przestrzenią nieustannego tworzenia, zakładającą nieograniczoną ilość możliwości, zatem bliższa oryginalności, w przeciwieństwie do czynu, który jest ograniczonym i sfinalizowanym konstruktem rzeczywistości zewnętrznej. Autor *Czynu i słowa* uzupełnia światopogląd pracy i swobody Brzozowskiego refleksją nad relacją czynu i myśli. Czyn umniejszony już w *Kuźni bluźnierstw* (zbiorze aforyzmów o czynie) traci przewagę na rzecz figury myśli, przyjmującej wartość nadrzędną w procesie tworczym, szczególnie w polu sztuki, w którym to przestrzeń swobody przynależy artyście: „Sztuka jest wielką antycypacją, dziedziną, w której duch wykonywa te swoje prace, na które nie ma miejsca w tzw. rzeczywistym życiu” (C, 489) – powtórzy za Brzozowskim. Dlatego Irzykowski łączy twórczość z myśleniem i przekracza dualizm swobody i pracy, stawiając pracę (umysłową) jako czynnik pierwotny i twórczy w roli dyscyplinującej: „Każda swoboda, jeśli chce się wcielić w czyn, a nie zawisać w próżni, musi się sama wiązać i stawiać niewolą, a wtedy wytwarza filozofie bytowe” (C, 490). Twórcze doświadczenie pasji uzupełnia wysiłek pracy umysłowej: „W pracy są dwie strony: ta, która tworzy i ta, która cierpi” (S, 321).

Obok walki intelektualnej opartej na twórczej koegzystencji swobody i pracy, myślenie obrazuje formuła „Tajemnicy Intelektualnej”, rozumianej jako kategoria poznawcza i estetyczna zarazem. W kontekście dyskusji o niezrozumiałości Irzykowski odwołał się do artykułu Norwida *Jasność i ciemność* z roku 1850, zarzucając mu nieumiejętność odróżnienia nieczytelności, fundującej zbędne niezrozumiałstwo, od trudności jako pożądanego aspektu niezrozumiałości. Autor teorii niezrozumiałości postawi jasność i ciemność w innym świetle: „jasność jest fikcją zrobioną z chaosu” (S, 76), a „ciemność jest obrysowaniem i konturem kształtu prawdy” (S, 86). Jasność tożsama z „grobem banalności” myślenia jest zrozumieniem, „stanem uspokojenia, wygody” (tym, co znane). Ciemność przedstawia niezrozumiałość, a więc to, „co nowe, co tylko z trudem da się wcielić do dotychczasowych nabytków” (C, 476). Irzykowski postuluje ciemność (jednak nie w znaczeniu norwidowskim) jako element niezrozumiałości

niezbędny w każdym wartościowym dziele, które musi stawiać trudności. Powtarzając za Hebblem, że „tajemnica jest źródłem i rdzeniem poezji”, wiąże metaforę tajemnicy i ciemności z koniecznym, intensywnym odczuwaniem trudności w sztuce, ale też z egzystencjalnym poczuciem nieskończoności i chaosu: „Poeci wielkiej miary kończą swoje utwory dotarciem do ostatecznych tajemnic, otwarciem perspektywy nieskończoności i szaleństwa, [...]” (S, 73). Twórczość rodzi się z odczuwania tajemnicy i chaosu, będąc jednocześnie próbami ich organizującego opisu, choć nie próbami rozwiązywania. Tajemnica jako narzędzie poetologiczne sprowadza myślenie do stanu chaosu, intensyfikującego potencjał twórczy, prowokując wysiłek odzyskania jasności w rozumieniu:

Myślenie na tej krawędzi jest z natury rzeczy chaotyczne – w ogóle człowiek tylko dla drugich robi pewną sugestię jasności, sam sobie zaś zostawiony udaje się nad tę krawędź i zaczyna na serio myśleć, tj. gubić się w przestrzeniach, które zabudowuje wieżyczkami nonsensu (P, 363).

Temat tajemnicy i związanego z nią intensywnego natężenia ciekawości powraca w *Beniaminku*, gdzie Irzykowski, sprzeciwiając się negatywnym tendencjom krytyki literackiej, napisze o Boyu-Żeleńskim, że ten tautologicznie wyjaśnia jedną tajemnicę, zastępując ją kolejną: „Praktyczność przede wszystkim: redukuje on każdą kwestię do jakiegoś cudownego: ot, co po prostu jest! I z tego się ludzie cieszą, bo to zwalnia od myślenia” (WB, 330). Tajemnica w wariacie problemu poznania, jak i estetyki jest narzędziem inicjującym wysiłek twórczy: „Tajemnica jest i rozumie się sama przez się; trzeba jednak coraz bardziej zawężać jej granice, a nie plackiem przed nią padać” (WB, 347). Pozostawiając w tle szczegółowe motywacje *Beniaminka*, Irzykowski kreśli krytykę oddziaływania Boya na ówczesną kulturę literacką i obraz literata daleki od dyscyplinującego myślenie obcowania z „tajemnicą”, bo w ramach redukcjonizmu metodologicznego oparty na skandalu, agitowaniu publiczności, publicystyce, „felietonizmie”, czyli „plotkowaniu o sztuce”, wyznaczając mu miano „autoplotkarza literackiego”, który nie tyle zajmuje się dziełem, ile życiorysem i marginesem twórczości. *Beniaminek* – jak napisze Henryk Markiewicz – jest „materiałem przykładowym dla ataku przeciw pewnemu typowi literatury, przeciw „pewnym metodom myślicielstwa i zachowania się literackiego”, [...]; jest „walką o literaturę bez reszty nowatorską, na najwyższym

stopniu intelektualnego skomplikowania, [...]”²⁰. To zderzenie dwóch życiowych postaw artystów, przekładających się na modele kultury literackiej i typy myślenia. By posłużyć się simmlowską metaforyką ozdoby i tajemnicy: aktywność twórcza Boya jest zdaniem Irzykowskiego zdominowana przez charakter figury „ozdoby”, przeciwnej figurze „tajemnicy”, opisującej dwoistość estetyki pasji, która ekspozuje twórczą aktywność myślenia, zawsze trwającą i niedokończoną w podejmowanym wysiłku intelektualnym.

W kontekście simmlowskich form indywidualizmu „ozdoba”, choć różna od „tajemnicy”, to nie jest jej przeciwieństwem. Ozdoba jaśniej i błyszczniej, przez co zasłania potencjał twórczy zasady tajemnicy, która pozostaje w „ciemności” wzbudzającej twórczą ciekawość, ale ztraca swoje możliwości pod jednoznacznym blaskiem.

Możliwe, że ocena Irzykowskiego dotyczy przyjętej przez Boya formy wizerunkowej, która, podążając za tym, co modne i popularyzujące, oczywiście, by dotrzeć do jak najszerszego grona odbiorców, ztraca oryginalność myśli i możliwości twórcze tak ważnej postaci dla literatury polskiej.

Indywidualność, ale i aprobowana postawa twórcza Irzykowskiego to te, które mają coś jeszcze ponad to, co widzialne, to, co pozostaje w kręgu pobudzającej myślenie tajemniczości, która wymaga dociekliwości i wyznacza trud poznawczy. Stąd Irzykowski nie daje gotowych rozwiązań, nie tworząc systemu, a jeżeli już, to wielokrotnie wchodzi ze swą myślą w polemikę, podkreślając chwilowość wyników poznania. Punktem wspólnym tych odmiennych postaw życiowych pozostaje jednak wymiar obu pojęć tajemnicy i ozdoby „jako rozszerzon[ej] sfer[y] znaczenia podmiotu”²¹: „Podobnie jak tajemnica, ozdoba nie ma sensu poza społeczeństwem. Jest przeznaczona dla oczu innych. Jej blask to niemal namacalny symbol interakcji, uspołecznienia jako takiego, gdyż nie służy niczemu innemu

²⁰ H. Markiewicz, *Jak zrobiony jest Beniaminek?*, [w:] idem, *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011, s. 108. Markiewicz pisze o rozbieżności „metodologii formułowanej jako kryterium wobec Boya i o metodologii formułowanej w polemice Irzykowskiego” jako krytyce *ad personam* i krytyce pseudoimmanentnej, wysuwając na pierwszy plan charakter pamfletowy *Beniaminka*. Większy nacisk na stronę przedmiotowo-metodologiczną niż wymiar personalny kładzie D. Skórczewski, „Sprawa Irzykowskiego i Boya”. *Wokół głośnego epizodu międzywojennego sporu o krytykę*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 223–231.

²¹ G. Simmel, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 428.

jak zwróceniu uwagi”²². Boy-Żeleński i Irzykowski to artyści, dla których pasja urzeczywistniająca się wobec innego jest formą „bycia w świecie” i wpisuje się w koncepcję angażującej literatury, lecz służy różnym od siebie w celowości modelom krytyki literatury czy kultury²³. Autor *Paluby* utożsamia szczególnie wariant pasji poznawczej, zorientowanej i angażującej ku życiu myślenia, przy mniejszym nacisku na psychologię uznania i popularyzację sztuki. Karol Ludwik Koniński napisze, recenzując *Palubę*:

Zagadnienie [*Paluby* – przyp. K.K.] jest zagadnieniem rzetelności moralnej – a w traktowaniu go widzę za wiele pasji myślowej, abym mógł przypuścić, że ta książka była pisana tylko z zimnym okrucieństwem czystego intelektualisty, wyrafinowanego analityka. Nie wierzę bowiem, aby można było myśleć wiele – nie czując wiele²⁴.

Cierpienie, walka, tajemnica opatrzone znakiem intelektu i wyrażające życie myślenia najpełniej realizuje syntetyczne zagadnienie „zazdrości intelektualnej”, choć:

ta nazwa nie wystarczy na wyczerpanie treści całego kłębka uczuć i ruchów myśli, które tu mogły w grę wchodzić. Zamiast zbiorowej nazwy „zazdrość intelektualna” mógłbym z równą niedokładnością powiedzieć „potrzeba oporu w ogóle” lub Schopenhauerowska „wola” (P, 260).

Zazdrość, jako emocja doświadczana w sytuacjach społecznych, nie tyle przyjmuje miano negatywnej intensywności, ile wyraża pragnienie jako uczucie mobilizujące do działania, będąc rodzajem namiętności i żywiołowej woli, dążącej do samookreślenia na gruncie myślenia w sytuacji oporu. Obecne tu zniesie dualizmu

²² M. Tokarzewska, *Georg Simmel o tajemnicy*, „Studia Socjologiczne” 2008, nr 2, s. 80.

²³ Różnice między Irzykowskim a Boyem dotyczą też rozumienia kategorii modernistycznej indywidualności. Typ indywidualności Żeleńskiego znacząco odstaje od simmlowskiego znaczenia tego pojęcia (bliskiego Irzykowskiemu), przeformułując jednocześnie rozumienie doświadczenia pasji, bliższe już wizerunkowi i autokreacji. Uzupełniający kontekst: D. Niedźwiedź, *Jak Tadeusz Żeleński stworzył Boya. Strategie, autokreacje, wizerunki*, Kraków 2023.

²⁴ K.L. Koniński, *Katastrofa wierności. Uwagi o „Palubie” Karola Irzykowskiego*, „Przegląd Współczesny” 1931, nr 5.

istotne dla Irzykowskiego warunkuje gra szachowa, której filozofia wyraża pełną formułę doświadczenia pasji myślenia. Autor dramatu *Zwycięstwo*, opartego na partii szachów konkretnego turnieju, jako szachista sprzeciwia się schopenhauerowskiemu dualizmowi woli i intelektu, widząc w intelekcie ten sam żywiołowy pęd (II akt), co w pędzie woli i szale erotyzmu (I akt), dlatego też w tej syntezie, prowadzącej do zwycięstwa protagonisty Sola w walce intelektualnej, czyli rozgrywce szachowej paralelnej doświadczeniu rzeczywistości, unaocznia się twórcze myślenie, dokonujące własnej introspekcji na szachownicy uzewnętrznionego umysłu, któremu patronuje żywioł ognia, dający życie i unicestwiający zarazem.

W posłowniu m.in. do *Zwycięstwa* Irzykowski ironicznie formułuje pożądaną koncepcję pasji myślenia jako postawy twórczej:

Jeżeli już trzeba przyznać [...], że jestem myślicielem, no to za to z pewnością nie jestem artystą; [...] jeżeli mam cokolwiek rozumu, to za to nie mam ani krzty uczucia; im lepiej potrafię mówić o poezji, tym gorszym – rzecz jasna! – jestem poetą; [...] (WD, 211).

Uwagi dążące do syntezy figury artysty myśli, jednoczącego rozum i uczucie, to koncepcja myśli jako formy odczuwania, a odczuwania jako formy myślenia. Sformułowanie pasji myślenia jako oksymoron rozumu i uczucia pozostaje jednak w ścisłej zależności znaczeniowej, dzięki czemu prowadzi do zniesienia pozornej sprzeczności.

TWÓRCA – MYŚLENIE ŻYCIA I ŻYCIE MYŚLENIA

W szkicu *Dwie rewolucje*, odnoszącym się do młodopolskiego hasła „sztuka dla sztuki” i polityczno-społecznych wydarzeń z 1905 roku, Irzykowski postuluje dostrzeżenie związku sztuki i życia:

[...] bo nie ma sprzeczności między różnymi przekrojami życia i życie praktyczne należy tak samo do artystycznego, jak artystyczne do praktycznego – bo ludzkość jest zamkniętym w skale „rzeczy samej w sobie” rzeźbiarzem, który wyłoniwszy się już od piersi, sam siebie dalej w tej skale wykuwa i z tej skały rozkuwa, własny twórca i wyzwoliciel zarazem – [...] (C, 222).

Życie praktyczne posiada swój pierwiastek artystyczny, tj. twórczy. Skała, czyli kantowska „rzecz sama w sobie”, jako niepoznawalna istota rzeczy przybiera kształt właśnie w oporze materii, czyli w świadomej konfrontacji z tym, co poznawalne, konstytuując indywidualną tożsamość. Kreacja spełnia się w tradycyjnym dla estetyki pojęciu *Kunstvollen*, będącym podstawą doświadczenia pasji. Tak jak George Steiner opisuje relację poezji i filozofii słowami Jeana-Luca Nancy’ego o trudnościach, które wzajemnie współdzielą: „Wspólnie są trudnością samą: trudnością kreowania sensu”²⁵, tak Irzykowski znajduje wspólny mianownik życia i sztuki właśnie na poziomie trudności kreowania sensu w doświadczeniu pasji twórczego myślenia. Gest przekroczenia utożsamiający myśl z *creatio*, wynikający z dialektyki swobody i pracy, mającej swój początek w pasji jako energii podtrzymywanej ciągłym *praxis*, będzie dla Irzykowskiego zasadniczy: „poezja [...] podwaja życie. Nie odbija, nie kopiuje, nie powtarza, lecz tworzy je drugi raz, nowe, inne, z materiału pierwszego życia” (P4, 501–2). Metafora rzeźbiarza, stwórcy własnego życia, powołuje projekt syntezy życia i sztuki rozumianej w geście *Kunstvollen*, wyłaniający się z myślenia życia i życia myślenia, jak opisze Julia Kristeva „geniusz kobiecy” Hannah Arendt:

Teraz [...], chodzi o zetknięcie pomiędzy „światem zmysłowym” i „wielokrotnością myślenia”, o doświadczenie życia jako myślenia, myślenia jako życia. [...] Powinniśmy zrozumieć: owo życie prawdy, które nie jest niczym innym, jak tylko życiem myślenia, utożsamia się z samą aktywnością myślenia i nie ma innej „prawdy” poza samą aktywnością, która jest stale dekonstruktywna. Myślenie-życia czy życie-myślenia – przenosi nas ono tam, gdzie przecinają się pytanie o znaczenie i upojenie, które unosi z tego miejsca umysł²⁶.

Myślenie to doświadczenie życia, a życie to doświadczenie myślenia, które wysuwają na pierwszy plan czystą aktywność – jak podkreśla Kristeva

²⁵ G. Steiner, *Poezja myślenia*, tłum. B. Baran, Warszawa 2016, s. 10.

²⁶ J. Kristeva, *Geniusz kobiecy. Hannah Arendt. Biografia*, tłum. J. Levin, Warszawa 2007, s. 29.

za Arendt – będącą jedyną przyjemnością, w której pozostajemy niezależni. Proces myślenia jako formy odczuwania ma charakter samowystarczalny²⁷, jednak, by zachować namiętność w doświadczeniu pasji myślenia, należy nie tyle poddać się, ile z wysiłkiem utrzymywać sokratejski wiatr myśli: „Sokrates przez całe życie, aż do śmierci, nie robił nic innego, poza tym, że stawał w przeciągu i w nim się utrzymywał”²⁸. Pasję myślenia Irzykowskiego przenika owo wietrzne powietrze:

O, tu był wir nie dopowiedzianych, pozostawionych na krańcach możliwości cudów, wir objawień i dalekich znaków, w którym jego umysł kąpał się i tonął z rozkoszą, tu był początek jakiejś szalonej i wzniosłej orgii wszystkich ze wszystkimi (P, 395).

Namiętność pasji współgra w „szalonej i wzniosłej orgii” myślenia – kombinowania znaczeń, tworzenia ich oryginalnych relacji i komplikowania zjawisk, włączając się w złożoną postawę intelektualną. Koncept pasji myślenia zakłada dwa komponenty myślowej strategii Irzykowskiego: estetykę pasji w złożoności zaangażowania i element czysto rozumowy w postaci dystansu intelektualnego.

Afirmowana przez Irzykowskiego pasja myślenia łączy przyjmowany przez niego dystans wobec analizowanych zjawisk, który razem z zaangażowaniem w jednym z wariantów doświadczenia pasji organizuje polemiczność („zradycalizowaną dialogiczność”) jako metodę postępowania krytycznego²⁹. Dystans w pasji myślenia stanowi warunek krytycznego sądu i możliwość korekty osiągniętych wyników, podtrzymując w swej energii zaangażowanie w „życie myślenia” i ponawianą obiektywizację. Strategia pasji myślenia nie wpisuje

²⁷ H. Arendt, *Co skłania nas do myślenia?*, [w:] eadem, *Życie umysłu*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz i in., Warszawa 2016, s. 153.

²⁸ Ksenofont, *Wspomnienia o Sokratesie*, [w:] *Pisma sokratyczne*, tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1967.

²⁹ S. Panek, *Strategie krytycznoliterackie autora „Czynu i słowa”*, [w:] eadem, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2006, s. 40–69.

się w proponowane przez Michała Głowińskiego kategorie ekspresji i empatii, opisujące dominantę młodopolskiego modelu uprawiania krytyki literackiej³⁰, tj. nie identyfikuje dzieła z ekspresją podmiotu i nie utożsamia krytyka z autorskim podmiotem, odchodząc od rekonstruowania przeżyć autora czy też wrażeń odbiorcy i krytyka, w stronę zdystansowanej analizy i uniwersalizacji wyników myślenia. Pasja w tym przypadku współtworzy poziom myślenia z koniecznym obok zaangażowania dystansem, odchodząc od krytyki opartej na emocjonalnym „wzuciu”. Konsekwencje pasji myślenia w krytyce Irzykowskiego (zaangażowania i dystansu) wyrażają się w przeciwnej patetyzmowi żywej potoczności, formie dyskusji ustnej, polemicznej dygresyjności, asystemowości i niekonsekwencji, niechęci do stałej aparatury nazewniczej, niejasnej eliptyczności, ekspresji ja krytycznego, ironii i autoironii, ferworze dyskusyjnym, inwektywach i ich autokorektach czy inwencji problemotwórczej, ale wciąż podejmując kwestie fundamentalne i traktując je z pełną powagą intelektualną³¹.

Pasja twórczego myślenia to postawa intelektualnej aktywności w nieustannym ruchu, występująca przeciw finalizacji w ciągłym dostosowywaniu się warunków poznania do rzeczywistości, rozumianej przez Irzykowskiego w dynamicznym aspekcie. Wypełnia postulat rzetelności poznawczej w wariacie refleksji nad sposobami myślenia, prowadząc ku afirmacji „życia myślenia” i „myślenia życia”. To nie tylko myślowa strategia Irzykowskiego czy postulowana koncepcja literatury, ale projekt antropologiczny w syntezie życia i sztuki. Modernistyczna pasja myślenia jako postawa twórcza wzmacnia indywidualność i wolność w samoświadomym kreowaniu sensu oryginalnej tożsamości, wychodząc naprzeciw modernizacji.

³⁰ Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

³¹ S. Panek, op. cit., s. 97–98. Zob. H. Markiewicz, *Strategie krytycznoliterackie*, [w:] *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011, s. 5–24. Zob. K. Sadkowska, *Charakter i cele krytyki według Irzykowskiego*, [w:] *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbła w Polsce (1890–1939)*, Kraków 2007, s. 199–214.

BIBLIOGRAFIA

- Antonik D., *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.
- Arendt H., *Co skłania nas do myślenia?*, [w:] eadem, *Życie umysłu*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz i in., Warszawa 2016.
- Bolecki W., *Dlaczego nie ma dziś Irzykowskiego?*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2.
- Chmurski M., *Tak, ale: Karola Irzykowskiego retoryka zbliżeń i oddaleń myśli*, [w:] *Karol Irzykowski – człowiek sporu, postać sporna*, red. M. Chmurski, K. Sadowska, K. Siatkowska-Callebat, Warszawa 2020.
- Czachowski K., *Myśli o Irzykowskim*, „Pion” 1938, nr 24–25.
- Głowala W., *Sentymentalizm i pedanteria*, Wrocław 1972.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Heidegger M., *Co zwie się myśleniem?*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2017.
- Irzykowski K., *Czyn i słowo. Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, red. A. Lam, Kraków 1980.
- Irzykowski K., *Dziesiąta muza*, red. A. Lam, Kraków 1982.
- Irzykowski K., *Pisma rozproszone 1897–1922*, t. 1, red. A. Lam, Kraków 1998.
- Irzykowski K., *Pisma rozproszone 1936–1939*, t. 4, red. A. Lam, Kraków 2000.
- Irzykowski K., *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, BN I/240, Wrocław 1981.
- Irzykowski K., *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, red. A. Lam, Kraków 1976.
- Irzykowski K., *Walka o treść. Beniaminek*, red. A. Lam, Kraków 1976.
- Irzykowski K., *Wiersze i dramaty*, red. A. Lam, Kraków 1977.
- Koniński K.L., *Katastrofa wierności. Uwagi o „Pałubie” Karola Irzykowskiego*, „Przegląd Współczesny” 1931, nr 5.
- Krajewski M., *Pasja i formy jej degeneracji*, [w:] *O pasjach cudzych i własnych – profesorowie*, red. M. Dudzikowa, Lublin 2015.
- Kristeva J., *Geniusz kobiecy. Hannah Arendt. Biografia*, tłum. J. Levin, Warszawa 2007.
- Ksenofont, *Wspomnienia o Sokratesie*, [w:] *Pisma sokratyczne*, tłum. L. Joachimowicz, Warszawa 1967.

- Markiewicz H., *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011.
- Niedźwiedź D., *Jak Tadeusz Żeleński stworzył Boya. Strategie, autokreacje, wizerunki*, Kraków 2023.
- Nycz R., *Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, [w:] idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. 2, Toruń 2013.
- Panek S., *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2006.
- Panek S., *O stosunku Karola Irzykowskiego do Georga Simmla*, [w:] eadem, *Mosty Karola Irzykowskiego*, Poznań 2019.
- Panek S., *Spór o niezrozumiałstwo w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018.
- Popiel M., *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.
- Sadkowska K., *Charakter i cele krytyki według Irzykowskiego*, [w:] *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbła w Polsce (1890–1939)*, Kraków 2007.
- Simmel G., *Indywidualizm*, [w:] idem, *Pisma socjologiczne*, wybór, oprac. i wprowadzenie H.-J. Dahme, O. Rammstedt, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2008.
- Simmel G., *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.
- Skórczewski D., „Sprawa Irzykowskiego i Boya” Wokół głośnego epizodu międzywojennego sporu o krytykę, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.
- Stala M., *Człowiek z właściwościami. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Steiner, G. *Poezja myślenia*, tłum. B. Baran, Warszawa 2016.
- Terlecki T., *Nielatwy Żywot*, „Pion” 1938, nr 24–25.
- Tokarzewska M., *Georg Simmel o tajemnicy*, „Studia Socjologiczne” 2008, nr 2.

NOTA O AUTORZE

Kamil Kaczmarek – mgr, doktorant Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, pisze rozprawę na temat estetyki Karola Irzykowskiego, zainteresowania badawcze: estetyka literatury, historia literatury XIX i XX wieku.

Kontakt: kamil.kaczmarek@doctoral.uj.edu.pl

DANIEL NATKANIEC

UNIwersytet Jagielloński,
SZKOŁA DOKTORSKA NAUK HUMANISTYCZNYCH

ORCID ID: 0000-0002-9933-8460

**ZWROT KU PROSTOCIE – GRZESZNE GOŁĘBIE
LUDWIKA MARII STAFFA JAKO MANIFEST
ANTYMŁODOPOLSKI**

**A TURN TO SIMPLICITY – „GRZESZNE GOŁĘBIE”
AS A MANIFESTO OF THE ANTI-YOUNG POLAND
BREAKTHROUGH**

Abstrakt: The article is devoted to the anti-Young Poland turn, the manifestations of which are visible in *Grzeszne gołębie*, a novel written by Ludwik Maria Staff. The conducted study is not a complete, exhaustive and comprehensive analysis of all the issues that arise while reading the work. The main intention was rather to select a few issues emerging from the book, and at the same time often raised in the era of fin de siècle. The outlined structure made it possible to read the cited work as a signal heralding a breakthrough in art after the First World War. The writer proposed a radical change in the perception of reality and the individual's place in society, thus criticizing the main assumptions of symbolism, decadence and Young Poland. Thus, the author of *Grzeszne gołębie* can be seen as a precursor of avant-garde art, whose representatives deliberately rejected the heritage of the previous era.

Słowa kluczowe w języku polskim: Ludwik Maria Staff, *Grzeszne gołębie*, przełom antymłodopolski, Młoda Polska, franciszkanizm, symbolizm, dekadentyzm, powieść XX wieku

Słowa kluczowe w języku angielskim: Ludwik Maria Staff, „Grzeszne gołębie”, anti-Young Poland breakthrough, Young Poland, Franciscanism, symbolism, decadentism, a novel of the 20th century

WSTĘP

Choć Ludwik Maria Staff – brat, a zarazem, jak stwierdza Anna Czabanowska-Wróbel, uczeń słynnego Leopolda Staffa¹ – umarł młodo z powodu gruźlicy na początku 1914 roku (miał raptem dwadzieścia cztery lata)², to w ciągu nader krótkiego życia niedoświadczonemu artyście udało się zmierzyć z niemal każdą formą literacką. Początkujący, a zarazem niewątpliwie utalentowany twórca próbował bowiem swoich sił jako poeta (*Zgrzebna kantyczka*), powieściopisarz (*Grzeszne gołębie*), nowelista (*Dwie pieśni i inne nowele*) oraz dramaturg (*Dary ziemi. Legenda rybacka*³). Niemniej dokonania autora nie wzbudziły większego zainteresowania przedwojennych recenzentów. Co więcej, próżno obecnie szukać prac naukowych, w których współcześni badacze zwróciliby uwagę na wspomniany dorobek. Dość powiedzieć, że nazwisko Ludwika Marii Staffa mimochodem pojawiło się dotychczas w zaledwie kilku tekstach. Z tego względu starano się w niniejszym artykule poniekąd wydobyć *Grzeszne gołębie* – jedyną większą powieść Staffa – z niepamięci oraz wpisać omawiane dzieło w szerszy kontekst historycznoliteracki, ukazując tym samym polemiczny stosunek autora do formalno-ideowych założeń Młodej Polski. Rzecz jasna, przedstawiona tu interpretacja nie ma bynajmniej charakteru pełnej, wyczerpującej i całościowej analizy tego utworu. Głównym zamierzeniem było raczej wybranie kilku zagadnień charakterystycznych dla prozy Ludwika Marii Staffa i ukazanie jej na tle najważniejszych zjawisk kulturowych przełomu XIX i XX wieku. Jednym słowem: podjęte wysiłki miały na celu zaprezentowanie młodego poety jako człowieka znajdującego się w opozycji do współczesnych mu tendencji artystycznych.

¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 9.

² Na temat motywu choroby w poezji Ludwika Marii Staffa zob. M. Sieradzka, *Życie „miedzą w śmierć worane”*. *Ekspresyjny wymiar choroby w liryce Ludwika Marii Staffa*, [w:] *Emocje, literatura, medycyna*, red. D. Saniewska, Kraków 2015, s. 203–212.

³ Interpretacji tego dramatu podjęła się Katarzyna Fazan, która wykazała, że Ludwik Maria Staff inspirował się dokonaniem Maurice’a Maeterlincka. Zob. K. Fazan, *Dary ziemi. Legenda rybacka – pożegnalny dramat Ludwika Marii Staffa i jego artystyczne powinowactwa*, „Ruch Literacki” 2008, nr 4–5, s. 455–470.

ZWROT KU PROSTOCIE

Pojawiający się w tytule niniejszego artykułu termin „zwrot ku prostocie” nie występuje we współczesnych podręcznikach do historii literatury. Być może powodem takiego stanu rzeczy jest trudność z jednoznacznym zdefiniowaniem wspomnianego pojęcia, które oznacza raczej zespół charakterystycznych dla danego pisarza, różnorodnych cech stylu. Niemniej, na przełomie XIX i XX wieku daje się dostrzec u niektórych poetów wyraźny wzrost zainteresowania prostotą pojmowaną jako nadrzędna zasada organizująca życie jednostki. Badacze usiłujący doprecyzować terminologię określającą to zjawisko najczęściej odwoływali się do ogólnikowych haseł, takich jak: kult codzienności, bezpośredniość wyrazu, duchowa harmonia, skupienie uwagi na zwykłym człowieku czy posługiwanie się językiem potocznym; niejednokrotnie naukowcy wskazywali także franciszkanizm, czyli postawę przejawiającą się afirmacją świata, akceptacją istnienia obok siebie pierwiastków dobra i zła, kultem przyrody oraz szacunkiem wobec wszelkich żyjących istot. Paradoksalnie, przywołane wartości, docenione i zauważone przez twórców Młodej Polski, stały się zapowiedzią nowych prądów kulturowych popularnych w dwudziestolecium międzywojennym. Jako najważniejszych przedstawicieli propagujących omawiane idee po 1918 roku trzeba wymienić członków ugrupowania Skamander, którzy w latach 20. nader często opisywali zwyczajne wydarzenia toczące się każdego dnia. Radosław Sioma w artykule *Niecodzienna codzienność. Nie tylko o jednym wierszu Juliana Tuwima* wysunął następujący wniosek:

Jedną z istotnych cech Skamandra, grupy poetyckiej, do której należał w dwudziestolecium międzywojennym Tuwim, stanowi ucodziennienie, jeśli tak można powiedzieć, i uzwyczajnienie tego, co do tej pory było uznawane za wzniosłe, wprowadzenie wielu podniosłych tematów, w tym również poezji, w szerszy kontekst społeczny. Ważnym aspektem tego procesu jest uczynienie z mowy potocznej istotnej składowej języka poetyckiego, co przejawiało się nie tylko w poszerzeniu mowy wiersza o różne sfery języka codziennego, ale i w upodobnieniu wielu wypowiedzi poetyckich do zwyczajnej rozmowy⁴.

⁴ R. Sioma, *Niecodzienna codzienność. Nie tylko o jednym wierszu Juliana Tuwima*, „Fabrica Societatis” 2018, nr 1, s. 138.

Z kolei Ryszard Koziej w rozprawie *Modlitwa, zachwyty, pokora. Franciszkanizm w poezji Młodej Polski* zauważył, że literaci próbujący swoich sił na polu artystycznym po pierwszej wojnie światowej inspirowali się dokonaniem młodopolskich poprzedników ceniących sobie filozofię franciszkańską:

Zainicjowany przez poetów Młodej Polski franciszkanizm literacki okazał się na tyle świeżym i nowym pomysłem w kształtowaniu warstwy semantycznej i strukturalnej dzieła literackiego, że mimo radykalnych zmian w kierunkach twórczości poetyckiej po pierwszej wojnie światowej, jako nurt literacki, nie dość, że przeszedł do kolejnej epoki, ale właśnie w dwudziestoleciu międzywojennym twórczo został rozwinięty⁵.

Autor przytoczonej publikacji za pomysłodawców tego nurtu uznał m.in. Leopolda Staffa, Jana Kasprowicza, Tadeusza Micińskiego i – co najważniejsze dla niniejszego artykułu – Ludwika Marię Staffa⁶. Choć wysunięte przez Kozieja tezy niewątpliwie należy określić jako interesujące, to wspomniany naukowiec nie był pierwszą osobą, która dostrzegła w twórczości ostatniego z wymienionych poetów nawiązania do myśli świętego Franciszka z Asyżu, ponieważ analogiczne spostrzeżenia poczynili wcześniej Ostap Ortwin, Kazimierz Czachowski, Irena Maciejewska, Władysław Studencki oraz Katarzyna

⁵ R. Koziej, *Modlitwa, zachwyty, pokora. Franciszkanizm w poezji Młodej Polski*, Ząbki 2013, s. 255.

⁶ Ibidem, s. 82–255. Na marginesie warto dodać: choć większość badaczy datuje obecność franciszkanizmu w perspektywie historycznoliterackiej dopiero od czasów Młodej Polski, to Antoni Bednarek poczynił ciekawe spostrzeżenie dotyczące twórczości Elizy Orzeszkowej. Zdaniem naukowca w dziełach pisarki można doszukiwać się pewnych „refleksów” wspomnianego motywu, co pozwala określić ją mianem prekursorki epoki następnej: „Ustalenie jego [franciszkanizmu] charakterystycznych przejawów być może pozwoli właściwiej oświetlić i ocenić dojrzałość motywu u Orzeszkowej, jej pokoleniowe prekursorstwo w stosunku do epoki następnej, modyfikując wręcz kanoniczne już przekonanie, że Franciszek wkroczył do literatury dopiero w okresie Młodej Polski”. Zob. A. Bednarek, *Poezja miłosierdzia. Refleksy franciszkańskie w twórczości Elizy Orzeszkowej*, Niepokalanów 2001, s. 9.

Fazan⁷. Znamienny wydaje się jednak fakt, że wszyscy literaturoznawcy interpretowali tylko wiersze przedwcześnie zmarłego pisarza⁸, nie zwracając tym samym uwagi na motywy franciszkańskie zawarte w *Grzesznych gołębiach* – i choćby dlatego warto zbadać, jak Ludwik Maria Staff wykorzystał je w swojej powieści.

Niemniej wypada przedtem doprecyzować następującą kwestię: franciszkanizm nie jest tożsamy ze „zwrotem ku prostocie”, lecz stanowi wyłącznie jeden z jego symptomów. Moim zdaniem przywołane w tytule artykułu pojęcie oznacza szersze zjawisko, którego przejawy można zobaczyć w trzech warstwach omawianej książki: fabularno-kompozycyjnej, stylistycznej oraz ideowo-filozoficznej. Analiza każdej z nich jest więc próbą określenia, co tak naprawdę oznacza wspomniany termin.

WARSTWA FABULARNO-KOMPOZYCYJNA

Jak stwierdzono wcześniej, „zwrot ku prostocie” występuje przede wszystkim w płaszczyźnie konstrukcyjno-treściowej *Grzesznych gołębi*, toteż wskazane jest, aby w kilku zdaniach opowiedzieć mało znaną fabułę dzieła. Powieść przedstawia historię Celiny oraz Karola Opielów – rodzeństwa mieszkającego na wsi wraz z okrutną matką Elżbietą zmuszającą dzieci do katorżniczej pracy w gospodarstwie. Nastolatki postanawiają uciec z rodzinnego domu i dzięki pomocy kawalera Łabędzia – byłego kościelnego – trafiają do pobliskiego miasteczka. Celina po długich poszukiwaniach znajduje pracę jako ekspedientka w magazynie szat żałobnych „Szarotka” oraz wynajmuje ciasny, kiepsko oświetlony pokój na poddaszu. Wkrótce bohaterka zapada na ostre zapalenie płuc z powodu złych warunków panujących w lokalu. Chora dziewczyna trafia

⁷ Por. O. Ortwin, *Ludwik Maria Staff (Jan Strzemię). Zgrzebna kantyczka*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 19, s. 100–102; K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, s. 46–47; I. Maciejewska, *Nieznany Staff*, „Twórczość” 1961, nr 10, s. 43; W. Studencki, *Życie i twórczość L.M. Staffa*, Opole 1963, s. 196; K. Fazan, *Wstęp*, [w:] L.M. Staff, *Utwory wybrane*, Kraków 2004, s. 20, 31.

⁸ Co ciekawe, wspomniana wcześniej Katarzyna Fazan przekonująco udowodniła, że kultura chińska była bardzo ważnym kontekstem dla tej poezji. Zob. K. Fazan, *Dwugłos na chińską fletnię*, [w:] *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2005, s. 427–449.

pod opiekę doktora Ryszarda Skiernickiego, pałającego nienawiścią do swojej żony Nastki: w przeszłości kobieta dwukrotnie poroniła i tym samym nie spełniła oczekiwań męża, który za wszelką cenę pragnie unieść na rękach zdrowego potomka. Lekarz, rozgoryczony nieudanym małżeństwem, wyznaje pacjentce miłość i nawiązuje z nią romans – w konsekwencji Celina zachodzi w ciążę. Mniej więcej w tym samym czasie dziecka wyczekuje również jego żona, lecz Skiernicki jest przekonany, że kolejny raz urodzi ona martwego syna. Opielowa, chcąc stłumić wyrzuty sumienia, prosi przyjaciela Roberta Wrońskiego o podmianą noworodków, a następnie wyjeżdża do Francji i zrywa kontakty z byłym kochankiem. Po upływie kilku tygodni córka Elżbiety wraca do rodzinnej wsi, gdzie ponownie spotyka Sikorskiego – zakochanego w niej, niestroniącego od alkoholu pisarza gminnego, z którym bierze ślub. Niestety po paru miesiącach Celina coraz częściej okazuje mężowi niechęć i uświadamia sobie, że nigdy nie darzyła go prawdziwym uczuciem, co wpłynie na jego decyzję o samobójstwie. Pod koniec powieści bohaterka otrzymuje informację na temat groźnej choroby Wrońskiego i postanawia natychmiast pojechać do miasteczka, by odwiedzić przyjaciela w jego mieszkaniu. Ku jej zaskoczeniu na miejscu spotyka również Skiernickiego. Podczas finałowej sceny Wroński krytykuje Celinę oraz lekarza za decyzję o lekkomyślnym zrezygnowaniu z osobistego szczęścia, po czym umiera we własnym łóżku. Ludwik Maria Staff wplótł do *Grzesznych gołębi* również liczne wątki poboczne, takie jak historie o miejskim apaszu Wicku Łupie, starającym się bez powodzenia zostać uczciwym i ciężko pracującym człowiekiem, oraz o arystokratce Urszuli Roskowej, która chce porzucić męża, bo jest zawiedziona drobnomieszczańską codziennością.

Wypada zatem zaznaczyć: fabuła omawianej książki nie jest skomplikowana i opowiada przede wszystkim o silnym uczuciu rodzącym się pomiędzy dwojgiem ludzi. Uwaga czytelnika koncentruje się przede wszystkim na sprawach związanych z życiem wewnętrznym postaci świata przedstawionego, przez co tempo akcji wydaje się powolne. Mimo to Irena Maciejewska zauważyła w analizowanym utworze elementy pałubiczne, argumentując wysuniętą tezę tym, że autor *Zgrzebnej kantyczki* świadomie rozbił strukturę dzieła i wprowadził do niego kilka planów narracyjnych, a także symultанизm⁹. Trudno jednak zgodzić się z opi-

⁹ Zob. I. Maciejewska, *Nieznany Staff*, op. cit., s. 41–51.

nią badaczki, ponieważ Ludwik Maria Staff nawiązał w *Grzesznych gołębiach* do kultywowanej w drugiej połowie XIX wieku tradycji chronologii i logiczności, dzięki czemu konstrukcję książki należy uznać za przejrzystą i spójną. Narrator tylko raz odchodzi od przywołanej reguły, gdy w rozdziałach dwudziestym drugim i dwudziestym trzecim stosuje retrospekcję mającą na celu przybliżenie odbiorcy zagranicznych przygód wspomnianego Wicka Łupy, który pojechał do Włoch, gdzie uwiódł żonę polskiego emigranta Józefa Macha. Niemniej trzeba pamiętać o następującej kwestii: urodzony we Lwowie poeta miał zaledwie dwadzieścia jeden lat, kiedy ukończył pisanie jedynej powieści w swoim dorobku literackim, dlatego pojedynczy (być może nawet przypadkowy) zabieg, polegający na przedstawieniu wcześniejszych wydarzeń, świadczy raczej o niedoskonałym jeszcze warsztacie pisarskim aniżeli o świadomym nawiązaniu do *Pałuby* Karola Irzykowskiego. Pod względem strukturalnym i fabularnym *Grzeszne gołębie* przypominają obszerne dzieła realistyczne tworzone w czasach pozytywizmu. Jeden z czołowych badaczy tego okresu, Henryk Markiewicz, w artykule pt. *Literatura okresu pozytywizmu w perspektywie polskiej i światowej* wskazał, że proza po 1863 roku występowała w dwóch odmianach, co potwierdza poniższy cytat:

Powieść występuje w dwóch odmianach; pierwsza z nich (przykładem może być *Placówka* czy *Niziny*) to konstrukcja o jednym głównym wątku fabularnym, w którym tradycyjne czynniki romansowe, a więc miłosne, zepchnięte są na plan dalszy lub w ogóle pominięte. [...] Poszczególne odcinki narracji mają charakter zdarzeniowy; obraz świata przedstawionego powstaje jakby mimochodem, z cząstek dynamicznych przynależnych do fabuły, a nie z samostycznych i statycznych opisów, jak to się dzieje potem w utworach naturalistów.

Odmiana druga – to powieść ukazująca za pomocą kompozycji wielowątkowej różne środowiska społeczne i ich powiązania. W osiągnięciach najwybitniejszych tej rozległości panoramicznej towarzyszy głęboka perspektywa czasowa, obejmująca dwa, a nawet trzy pokolenia. Pełnią obrazu wzbogacają tu opisowe epizody obyczajowe, ale i one są ogniwa-
mi wmontowanymi w akcję i posuwającymi ją naprzód¹⁰.

¹⁰ H. Markiewicz, *Literatura okresu pozytywizmu w perspektywie polskiej i światowej*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 3, s. 193.

Co ciekawe, w analizowanym dziele daje się zaobserwować cechy obu wymienionych rodzajów powieści, nieszczęśliwa miłość Celiny i Skiernickiego to najważniejszy temat *Grzesznych gołębi* (choć twórcy pozytywistyczni, jak stwierdził Markiewicz, spychali na dalszy plan czynniki romansowe), wokół którego Ludwik Maria Staff rozwinął liczne wątki poboczne, ukazujące powiązania różnych środowisk. Tym samym czytelnik ma okazję poznać losy nie tylko głównych bohaterów, ale także reprezentantów kilku warstw społecznych, np.: arystokratów (Urszula i Albin Roskowie, Nastka), chłopów (Elżbieta Opiełowa, Stanisław Sikorski), duchownych (ksiądz rektor Czytma) bądź też członków przestępczego półświatka miejskiego (Wicek Łupa). Środkiem artystycznym spajającym wszystkie motywy jest niewątpliwie zasada werystycznego, jak najbardziej zgodnego z prawdopodobieństwem życiowym i wyczerpująco umotywowanego pokazywania rzeczywistości. Nie bez powodu więc Studencki nazwał *Grzeszne gołębie* „opowieścią zasłyszaną”¹¹. Inspiracją do napisania książki stała się bowiem prawdziwa historia rodziców Raymondy Cesarin Leontine Labbé – żony poety – o czym świadczą fragmenty jej zachowanych listów¹². Można wobec tego powiedzieć, że autentyczne wydarzenia oraz proste życie stanowiły dla Ludwika Marii Staffa najistotniejsze tworzywo fabularne, co zdają się potwierdzać słowa Celiny, która powróciwszy z Francji do rodzinnej wsi, wysłała Skiernickiemu taki oto list:

...Jak chciałam – pisała Celina do Skiernickiego – mieszkam w małym domku, patrzę na świat przez miniaturowe okienka, ozdobione doniczkami i wiodę proste życie bez gwałtownych wrażeń wśród ludzi – prostaczków, niezepsutych, niemal pierwotnych. Powoli zapominam, że istnieje

¹¹ W. Studencki, *Życie i twórczość L.M. Staffa*, op. cit., s. 41.

¹² Zob. List Raymondy Cesarin Leontine Labbé do Władysława Studenckiego z dnia 10 V 1962, cyt. za: W. Studencki, *Życie i twórczość L.M. Staffa*, op. cit., s. 258: „Pyta się Pan [Studencki] o *Grzeszne gołębie*. Oto są po prostu dzieje mojej matki, wszystko jest prawdziwe, oprócz kilku dodatkowych i mało znaczących postaci. Książka kończy się, gdy ja przychodzę na świat”; List Raymondy Cesarin Leontine Labbé do Władysława Studenckiego z dnia 26 V 1962, cyt. za: W. Studencki, *Życie i twórczość L.M. Staffa*, op. cit., s. 259: „Ludwik pisał *Grzeszne gołębie* w Brzuchowicach. Główni bohaterowie to moi rodzice, prawdziwe koleje ich życia”.

życie inne, cała spragnioną duszą nurzam się w tej orzeźwiającej fali, jak w naturalnej, górskiej rzece. Teraz słońce jest regulatorem czynów i spraw mego dnia – niczego nie pragnę więcej, niczego mi nie brak. Radości moje są proste i niewymyślne; cieszę się byle czym i ograniczam swe potrzeby i wymagania do potrzeb i wymagań ogólnie tu panujących [...]”¹³.

Autor świadomie przedstawił zatem problemy, z jakimi prędkiej czy później zmierzyć się musi każdy człowiek – i choćby dlatego narrator skupia uwagę przede wszystkim na małych, powszednich sprawach. Wniosek ten potwierdza m.in. opis radości Karola z powodu znalezienia pracy w miasteczku:

Tak Karolowi uszły nagle z myśli wszelkie rzeczy niedobre, co ścieśniały go w żelaznym pierścieniu, i naraz stał się lekki, spokojny, płynny – jak zając lub rentier. Trzeba zaprawdę być rentierem albo emerytem, by o godzinie jedenastej przed południem iść ulicą wolnym krokiem, nie potrzebując się śpieszyć. Po raz pierwszy od czasu tak dawnego mógł Karol chodzić bez frasobliwej myśli niepewności i bez zdenerwowania. Gdzieś znikła jego fałszywa pokora człowieka proszącego o posadę. Mógł teraz śmiało patrzeć w oczy ludziom biegnącym przez ulicę z godną zazdrości skrzętnością. Tak, wiadomo, że i on ma swoje zajęcie. Nie jest już próżniakiem, który zjada beczynnymi oszczędności kawalera Łabędzia. Śmiało może już chwycić w rękę łopatę, owitą w smrekową zieleń, i nieść przed sobą to godło pracy¹⁴.

Innymi słowy: impulsem do napisania *Grzesznych gołębi* była obserwacja zwykłego, niczym się niewyróżniającego dnia. Podobne spostrzeżenia poczyniła Maciejewska we wstępie do *Zgrzebnej kantyczki*; analizując wiersze przedwcześnie zmarłego poety, badaczka stwierdziła bowiem: „Małe sprawy, powszednie, rzadko przez literaturę dostrzegane, doznania ludzi niezauważanych przez los, ich marzenia, ich troski – oto treść jego [Staffa] poezji”¹⁵.

¹³ L.M. Staff, *Grzeszne gołębie*, Lwów 1914, s. 378–379.

¹⁴ Ibidem, s. 121.

¹⁵ I. Maciejewska, *Wstęp*, [w:] L.M. Staff, *Zgrzebna kantyczka. Poezje*, oprac. eadem, Warszawa 1977, s. 11.

Dotychczasowe rozważania umożliwiają wskazanie niektórych przejawów „zwrotu ku prostocie” widocznych w płaszczyźnie fabularno-kompozycyjnej omawianej powieści; wśród nich należy wymienić takie cechy, jak: nawiązywanie do tradycji chronologii i logiczności, stosowanie pozytywistycznych reguł w zakresie konstrukcji dzieła, werystyczne ukazywanie rzeczywistości, wprowadzenie jednego wątku nadrzędnego, rozwijanie motywów pobocznych w celu panoramicznego przedstawienia kilku grup społecznych oraz wykorzystywanie prawdziwych zdarzeń jako najistotniejszego tworzywa fabularnego. Choć cały dorobek literacki Ludwika Marii Staffa przypadł na okres Młodej Polski, to autor *Dwóch nowel i innych pieśni* chętnie odwoływał się do zasad, którymi kierowali się twórcy prozy realistycznej, dzięki czemu *Grzeszne gołębie* warto interpretować w kategoriach powieści zapowiadającej przełom antymodernistyczny dokonany po 1918 roku. Jak dostrzegł bowiem wspomniany wcześniej Markiewicz:

[...] w międzywojennym dwudziestoleciu zachodzi pewna zmiana w pozycji literackiej przyznawanej twórcom pozytywistycznym. Przełom antymodernistyczny, zwrot ku realizmowi w prozie, poszukiwania demokratycznych i racjonalistycznych tradycji literackich – wszystko to wywołało zjawiska takie, jak nowe wydania zbiorowe, studia historycznoliterackie, entuzjastyczne wypowiedzi pisarzy i krytyków. [...] Z pewną przesadą zaczęto mówić wówczas o renesansie przede wszystkim Prusa i Orzeszkowej, ale także Dygasińskiego i Lama¹⁶.

Niemniej, „zwrot ku prostocie” – co postaram się udowodnić poniżej – przekłada się nie tylko na warstwę fabularno-kompozycyjną analizowanego utworu, ale również na jego stylistykę oraz język.

WARSTWA STYLISTYCZNA

Postawa dekadenska, poczucie kryzysu tradycyjnych reguł estetycznych, odrzucenie racjonalistycznych prawd o świecie – wszystkie wymienione czynniki sprawiły, że na przełomie XIX i XX wieku pisarze szukali nowych form artystycznego wyrazu. „Swoistym antidotum [...] – zauważyła Iwona

¹⁶ H. Markiewicz, op. cit., s. 190.

Loewe – staje się dążenie do przesadnego efektu, do krzyczącej oryginalności i dysharmonii. [...] Niebagatelny udział w bogactwie zabiegów estetyczno-stylistyczno-językowych, stosowanych przez twórców młodopolskich, ma głęboka świadomość językowa modernistów i chęć odżegnienia się od „bezstylowego” pozytywizmu”¹⁷. Z tej przyczyny w utworach młodopolskich coraz częściej pojawiały się zaskakujące środki formalne, takie jak poetyckie metafory, mające na celu wywołać zdumienie wśród odbiorców.

Ludwik Maria Staff – jakby na przekór panującym wówczas konwencjom literackim – odżegnywał się jednak w *Grzesznych gołębiach* od zwyczaju posługiwania się wzorzystą, „barokową” mową. Dla potwierdzenia wysuniętej tezy warto przytoczyć fragment jednego z listów, który Celina wysłała Skiernickiemu po rozstaniu z kochankiem:

Już mnie tak zmęczyła zawilość naszego życia, tak mi obrzydły cywilizacja, automobile, miasta, książki, przekonania, cienka bielizna, teatry i to wszystko co tylko skomplikowało ludziom rzecz tak prostą, jaką jest życie – że chciałabym wrócić do lasu w wilczej, czy jakiej tam skórze na plecach, jeść jagody, surowe mięso drzeć zębami, kraść dzikim pszczołom plastry miodu jak niedźwiedź i posługiwać się dwudziestu słowami, niezbędnymi do oznaczenia przedmiotów codziennego użytku¹⁸.

Jak widać, tradycji bogactwa oraz wzorzystej mowy artysta przeciwstawia prostotę, objawiającą się używaniem szorstkich, powszednich, czasem wręcz zgrzytliwych wyrazów, wskutek czego bohaterowie posługują się licznymi potoczizmami. I tak Wicek Łupa wypomina Julii Machowej, że zdradza męża Józefa z byle „zawłoką”; natomiast wieśniacy określają pijacznę Sikorskiego mianem „zalewaki”. Ponadto autor *Zgrzebnej kantyczki*, posługując się zwrotami kolokwialnymi, naśladował w powieści strukturę zdań wypowiedzianych spontanicznie, a przykładem tego zjawiska mogą być słowa Wrońskiego, który zachęca Sikorskiego do wspólnego wyjazdu w góry:

¹⁷ I. Loewe, *Konstrukcje analityczne w poezji Młodej Polski*, Katowice 2000, s. 41.

¹⁸ L.M. Staff, *Grzeszne gołębie*, op. cit., s. 334.

– Ue! – zapłakał z rozczarowaniem Wroński. – Czemuż, Ryszku, czemu?
Na tydzień – nie! Na dwa dni... Przejechać się do Krakowa, zjeść obiad
w Sucheju, przejść się pod regle... Nuże , ślimaku!¹⁹

Za najciekawsze osiągnięcie Ludwika Marii Staffa w zakresie stylistyki trzeba wszakże uznać wprowadzenie do prozy „śpiczastej gwary podmieszczan”, czyli ludzi zepchniętych na margines społeczny. Narrator niejednokrotnie oddaje bowiem głos rzezimieszkom, przestępcom oraz bezdomnym, podkreślając ich charakterystyczną artykulację. Nie należy się więc dziwić, kiedy jeden z szabrowników, sprzedający ptaki na targu, zachęca potencjalnych klientów w taki oto sposób: „Kup se pan «ciżika». Mały taki... syn, ale śpiwa jak «ozieł»”²⁰. Łatwo zatem dostrzec, że mowa środowisk dotychczas pomijanych przez innych twórców stała się dla lwowskiego pisarza nowym źródłem inspiracji językowej. Piewcą „najniższego [...] proletariusza” jest m.in. Wicek Łupa, który chce stworzyć epos prezentujący losy miejskich apaszów, co potwierdza następujący cytat:

Niezwykłe się ożywił [Wicek], gdy zaczął o tym mówić. Jest entuzjastą poezji i odkrył jej źródło niewyczerpane w duszy najniższego miejskiego proletariusza. Cóż my o niej wiemy? Co wiemy o strasznej, dusznej melancholii rzezimieszków i ich kochanek? Chciał być ich epikiem: chciał stworzyć dzieło przedziwne o tych księżycowych bohaterach²¹.

Wymienione dotychczas zabiegi formalne świadczą bez wątpienia o programowym nawiązaniu do dzieł utrzymanych w poetyce realizmu. Jak stwierdził przytaczany wcześniej Markiewicz: „W swym nurcie głównym, którego przedstawicielami są oczywiście Sienkiewicz i Prus – proza ta wyswobadza się z retorycznego gorsetu, zrywa z metaforycznym zdobnictwem, odchyła się od bieguny języka poetyckiego ku biegunowi języka potocznego [...]”²². Tym

¹⁹ Ibidem, s. 160.

²⁰ Ibidem, s. 136.

²¹ Ibidem, s. 133.

²² H. Markiewicz, op. cit., s. 192.

samym Ludwik Maria Staff przeciwstawił się popularnemu na przełomie XIX i XX wieku symbolizmowi, posługującemu się metaforami i niejednoznacznymi obrazami. Zwolennicy tego prądu – zauważyła Maria Podraza-Kwiatkowska – „próbują [...] zamienić słowa na dźwięki, nadają wierszowi bardziej giętką formę bezrymową (wiersz wolny); zmieniają znaczenie słów, kojarzą je w ten sposób, aby trażyły określony sens, stając się zatarte i tajemnicze”²³. Nie da się ukryć: autor *Grzesznych gołębi* nad wymienione przez badaczkę właściwości przedkładał bezpośrednio wyrazu, konkretność, prostotę, a także zwięzłość stylu. W konsekwencji przedwcześnie zmarły poeta wołał posługiwać się słowami „niezbędnymi do oznaczenia przedmiotów codziennego użytku”, zamiast używać zatartych i tajemniczych określeń. Widać to przede wszystkim w zestawieniu z inną powieścią tego okresu – *Dziejami grzechu*, które również opowiadają o losach kobiety romansującej z żonatym mężczyzną. Utwór Żeromskiego został napisany jednak podniosłym, niemalże barokowym językiem, czego dowodzi charakterystyka oczu głównej bohaterki Ewy Pobratyńskiej: „[...] o barwie gencjany górskiej i owej wody z rodzinnej wsi, oczy zakłete, oczy – wszechświat ducha, oczy najmądrzejsze i nieśmiertelne”²⁴. Ponadto Ewa Skorupa, interpretując *Pana Grabę* Elizy Orzeszkowej, dostrzegła, że wzrok pełni u pisarki funkcje ekspresywne: „Zmysłem często wykorzystywanym przez Orzeszkową jest narząd wzroku. Oko pełni po wielokroć funkcję samoistnego bohatera, [...] jest to jedna z najciekawszych figur [...] z obszaru emocyjnego”²⁵. Dla porównania – narrator w dziele Ludwika Marii Staffa rezygnuje z wszelkich ozdobników, toteż opis spojrzenia Celiny wydaje się wręcz ascetyczny: „Wygląda [Celina] wcale interesująco: ma duże czarne oczy [...]”²⁶.

Co najistotniejsze, przeprowadzona analiza pozwala wskazać przejawy „zwrotu ku prostocie” widoczne w warstwie stylistycznej *Grzesznych gołębi*.

²³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolistyczna koncepcja poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 61, s. 99.

²⁴ S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, Warszawa 2016, s. 36.

²⁵ E. Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, s. 414.

²⁶ L.M. Staff, *Grzeszne gołębie*, op. cit., s. 85.

Za immanentne cechy tego zjawiska wypada uznać m.in. częste występowanie kolokwializmów, naśladowanie składni żywej mowy, brak metafor, powściągliwość estetyczną oraz sprzeciw wobec podstawowych założeń symbolizmu. Jak można zauważyć, Ludwik Maria Staff nawiązywał do tradycji realizmu nie tylko w obrębie kompozycji, ale także w płaszczyźnie językowej powieści, dzięki czemu warto ją interpretować jako świadomy manifest antymłodopolski oraz utwór zapowiadający radykalne zmiany w sztuce po pierwszej wojnie światowej. Niemniej, w następnej części artykułu postaram się dowiedzieć, że pod względem ideowo-filozoficznym autor *Zgrzebnej kantyczki* nie odwoływał się do wartości pozytywistycznych, lecz przejawiał postawę franciszkańską, która na gruncie rodzimej literatury stała się popularna dopiero od czasów Młodej Polski.

WARSTWA IDEOWO-FILOZOFICZNA

Zdaniem większości badaczy franciszkanizm jako nurt w liryce i prozie wyłonił się na początku XX wieku. Michał Głowiński, jeden ze współtwórców *Słownika terminów literackich*, upatrywał genezy wspomnianego prądu artystycznego w reakcji przeciw symbolizmowi i Nietzscheańskiej koncepcji nadczłowieka. „Moralnym i estetycznym ideałem franciszkanizmu – orzekł naukowiec – był człowiek prosty, bliski natury, aprobujący świat i cieszący się nim, religijny, ale obcy wyznaniowej refleksji”²⁷. Współcześnie przytoczona definicja sprawia wrażenie niekompletnej z dwóch powodów: po pierwsze – impulsem do bliższego poznania filozofii Biedaczyny z Asyżu stał się również protest wobec destrukcyjnej apatii dekadentów, na co zwrócił uwagę Koziej, analizując poezję Ludwika Marii Staffa: „Złym grzechem jest w wierszach współczesna autorowi, choć przełamywana na początku XX wieku, postawa dekadenska – brak woli, lenistwo, nuda, te wszystkie cechy, które usilnie piętnował Franciszek z Asyżu [...]”²⁸; po drugie – nauki oraz przekonania Poverella okazały się na tyle złożone, że nie sposób ich obecnie kojarzyć wyłącznie z naiwną afirmacją rzeczywistości. Duchowny wyróżniał się bowiem

²⁷ M. Głowiński, *Franciszkanizm*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sawińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 153.

²⁸ R. Koziej, op. cit., s. 239.

niejednoznaczny, często paradoksalnymi cechami osobowości, o czym można przeczytać w rozprawie naukowej pt. *Modlitwa, zachwyty, pokora. Franciszkanizm w poezji Młodej Polski*:

Franciszek stanowił dla artystów zagadkę człowieka, który potrafił łączyć w swoim życiu właśnie skrajności: indywidualizm z otwartością wobec każdego „stworzenia”; wolność z uległością i pokorą; uniwersalną, intuicyjną, mistyczną wiedzę z odrzuceniem wiedzy racjonalnej; naiwny, dziecięcy, czyli bezpośredni sposób postrzegania świata z odkrywaniem jego głębi; ubóstwo życia doczesnego z bogactwem duchownym; skupienie mistycznej medytacji z modlitewną spontanicznością i ekspresją²⁹.

Niezależnie jednak od rozważań nad historycznym i terminologicznym ujęciem omawianego zagadnienia trzeba odnotować następujący fakt: pod względem ideowym Ludwik Maria Staff nawiązywał do myśli ubogiego mnicha zarówno w wierszach, jak i utworach prozatorskich. Co więcej, filozofia franciszkańska stała się dla twórcy *Zgrzebnej kantyczki* nie tylko zbiorem religijnych zasad, ale sposobem życia w ogóle. Podobną myśl wyrażają także Celina i Ryszard, którzy starają się każdego dnia postępować według reguł Biedaczyny z Asyżu. Z tej przyczyny kochankowie nie chcą wyrzucić Nastce krzywdy i rezygnują z marzeń o stworzeniu udanego związku, narażając się w konsekwencji na krytykę Wrońskiego:

Cierpisz Ryszardzie, bolejesz wraz ze swą małą przyjaciółką nad niemożnością rozwikłania fatalnego węzła? Boście dziećmi jeszcze, moi drodzy, dziećmi jesteście. I ona ze swym poświęceniem, ze swoimi czarnymi oczyma jaskółki, ze swą dobrocią, i ty ze swoimi niby siwymi na skroniach włosami i ze swoją harmonią sumienia i ze swoim świętofranciszkaństwem. Gdybyście umieli spojrzeć na siebie z pewnego dystansu – ho! Po cóż mówić o dystansie? [...] Jak można pograżać tak lekkomyślnie pomyślność swego losu w pustej beczce frazesu? Jeśli do dwóch tygodni mi się nie pobierzecie, zrywam z wami wszelkie stosunki towarzyskie.

²⁹ Ibidem, s. 32.

Kochacie się [...], jesteście dla siebie stworzeni, co moje stare oczy widzą, bo niemało już widziały – jednym słowem pasujecie do siebie jak skrzypce w futerale, czemuż więc sprawiacie mi zmartwienie fantastycznymi skrupułami?

Tak rozważał i tak bez ogródek mówił stary Robert Wroński, ilekroć miał sposobność natknąć się na „świętego Franciszka i świętą Klarę”³⁰.

Jak widać, wedle autora *Grzesznych gołębi* koncepcje Poverella zasadały się na przekonaniu o paradoksalnej naturze rzeczywistości. W analizowanym dziele dominuje bowiem przekonanie, że doskonałość moralną osiąga się kosztem własnego szczęścia, czego dowodzi poniższy dialog między Opiełową a Wrońskim:

– Lecz twoje szczęście, gdzie jest twoje szczęście?! Skoro czujesz, że Ryszard dać ci je może, czemu się wzbranasz?

– Nie byłoby to szczęście doskonałe, jak ja je rozumiem. Kryłoby w sobie zawsze ziarno owej krzywdy, wyrządzonej komuś u progu nowego życia. Nie! Za nic w świecie [...]

– To tchórzostwo! Jesteście oboje zwariowani albo tchórzliwi. Nie mówię więcej z wami [...].

A ich duma przejmowała. Ogromna, potężna duma. Cały świat zadziwili.

Spełnienie wzajemnych marzeń o sobie znajdowało się u zenitu. Któż im teraz zaprzeczy, że postulatu doskonałości, dobroci nie zrealizowali kosztem swego szczęścia?³¹

Zdaniem Ludwika Marii Staffa głównym założeniem franciszkanizmu nie była więc bezrefleksyjna apoteoza świata, lecz akceptacja jego rażących sprzeczności. Krótko mówiąc: jeśli człowiek chce czerpać radość z codziennej egzystencji, musi najpierw doświadczyć bólu oraz smutku. Dwuznaczną

³⁰ L.M. Staff, *Grzeszne gołębie*, op. cit., 227–228.

³¹ Ibidem, s. 229.

wizję Kosmosu nakreśla m.in. siostra Karola, która porównuje Ryszarda i Wicka Łupę w taki oto sposób:

Spojrzała na obu stojących obok siebie. Nie mogła nie porównać. I zrozumiała nagle, że to nie tylko dwaj ludzie; stanęły naprzeciw siebie dwa światy, tak sobie przeciwne, odległe, obce... Ten jeden [Wick Łupa] przejmuję ją strachem i niepewnością. Nie wiedzieć nie można. Tam wszystko może być za chwilę inaczej, niż jest obecnie. Ręka, podana miłosiernie, może być zniecka ukąszona. Jakieś fatalne siły, razem wszechpotężne i nikczemne, niskie i plugawe względy żarłoczności i chciwości, żądze łapczywe i wiecznie niesyte – panują tam niepodzielnie. Wydał się Wick symbolem wszystkiego, co nieprawe.

A tu on, Ryszard Skiernicki. Z jaką ufnością wyciągnęłaby ramiona, zdając się jemu wszystka, bez wahań i drżenia...! Nie bała się zagadek utajonych na dnie duszy, wiedziała, że są jasne i czyste, jak to białe czoło³².

Identyczny wniosek wysnuł również Jan Kasprowicz w tomach *Ginącemu światu* oraz *Salve Regina*, co zaobserwował Koziej: „[...] franciszkańskie paradoksy były w stanie opisać dylematy i rozterki współczesnego artystom człowieka. Stąd w ramach [...] dwóch cykli poetyckich Jana Kasprowicza możliwy stał się epistemologiczny sukces, dojście do poznawczej odpowiedzi, że świat jest piękny, mimo że tyle w nim brzydoty, zła i cierpienia [...]”³³.

Choć Ludwik Maria Staff postrzegał rzeczywistość jako ambiwalentną i trudną do zdefiniowania, to bohaterowie jego powieści nieustannie szukają prostoty w życiu prywatnym. „W tych chwilach oczy jej [Celiny] były modlitwą o zasłużoną już może wreszcie cichość serca, w jakiej żyją drzewa, o świętą prostotę dnia pilnej mrówki [...]”³⁴ – opowiada narrator o rozterkach Celiny przechodzącej załamanie nerwowe wskutek trudnej relacji małżeńskiej z pogrążonym w alkoholizmie Sikorskim. Chęć osiągnięcia duchowej

³² Ibidem, s. 179.

³³ R. Koziej, op. cit., s. 232.

³⁴ L.M. Staff, *Grzeszne gołębie*, op. cit., s. 389.

ascezy skłania Ryszarda Skiernickiego i Opielową ku długim spacerom oraz poszukiwaniom ukojenia na łonie natury: „Chwilę wytchnienia znajdzie jeno ten, kto może «z ucisku miasta, z ulic cieśni» wyjść pod wolne niebo, w pole, «pomiędzy drzewa, między kwiaty [...]». Wielkie były ich [Celiny i Ryszarda] zmęczenia ludzkim bólem [...]. Więc tu szukali ukojenia, w łaskawym towarzystwie niestarzejącej się matki przyrody”³⁵. Lwowski pisarz uważał zatem, że jedno z najcięższych przewinień współczesnych mu ludzi stanowiła rezygnacja z prostego, radosnego odbierania świata. Zdanie to podziela także pan Edwin Bartosz – znajomy Karola pracujący jako farmaceuta w miejskiej aptece: „A winę wszystkiego ponosi ludzka niepomyślowość i odwyknienie od prostoty. Komplikują sobie życie z amatorstwem i w sposób nader pomyślowy. O, bo w tym wykazują pomyślowość. Pomyślowość nieodgadłą”³⁶.

Tym samym franciszkanizm był dla Ludwika Marii Staffa wyrazem buntu wobec popularnego na przełomie wieków dekadentyzmu. Za typową przedstawicielkę *fin de siècle* w *Grzesznych gołębiach* należy uznać Urszulę Roskową – melancholijną poetkę, która negatywnie odnosi się do postawy drobnomieszczańskiej. Bohaterka – podobnie jak inni reprezentanci pokolenia schyłkowców – nie stroni od czarnej kawy i papierosów, o czym wspomina pan Albin, mąż artystki: „Urszula wypija takie horrendalne ilości czarnej kawy, że mnie to niekiedy aż przeraża. Szczególnie kiedy pisze: papierosy i czarna kawa, papierosy i czarna kawa”³⁷. Kobieta z wielką pasją śpiewa także utwór Kazimierza Przerwy-Tetmajera (głównego patrona młodopolskiej bohemy) pt. *Mów do mnie jeszcze*, stając się przedmiotem drwin i żartów narratora: „Cała śpiewna melancholia piosenki zagubiła się kędyś w dragońskiej interpretacji [...]. [...] muzyczna pani myślała o sobie jako o śpiewaczce «o potężnym organie», który oto chciała zaprodukować w całej jego tubowej mocy. Niech ją Ares, bóg wrzawy wojennej, ma w swojej opiece!”³⁸. Urszula – co widać dokładnie – przybiera pozę dekadentki okazującej pogardę dla zwykłego, przeciętnego życia u boku pana Albina. Z tego względu pomiędzy małżeństwem Rosków

³⁵ Ibidem, s. 218.

³⁶ Ibidem, s. 172.

³⁷ Ibidem, s. 162.

³⁸ Ibidem, s. 167.

wywiązuje się kłótnia, a jej mimowolnym świadkiem jest Skiernicki, który następnie relacjonuje całe zajście Celinie:

Rozwichrzyła się Urszula jak bachantka. „Duszę się w waszej atmosferze! Ona mnie dławi! Ja chcę wolności, nie stworzomam do jarzma”. Mówiła bardzo wiele o duszy, o swobodzie, o przegniłych prawach, z których drwi. [...] Targała się, rwała. Że pójdzie, gdzie ją dusza woła. Nie może się zaprzedać za cenę pełnego korytka. A gdy zaczęła Albinowi wyrzucać jego małość, niskość, głupotę, bezduszność, te wszystkie przyziemne wady zabagnionej w marności duszy, przypomniał mi się Wicek ze swą wzgardą dla banalnej przeciętności. Powiedziałem coś w tym sensie. Zaśmiała się diabolicznie: „Jacyście wy mali! Jak wam dobrze u źłóbka!” Wyciągała ramiona z tęsknotą do Wielkiego Życia³⁹.

W rezultacie ekscentryczne zachowanie poetki sprawia, że bohaterka zostaje dotkliwie pobita przez męża:

Nie wiem, co się stało. Rosko poczył ją naraz bić. Chwytał za włosy i na ziemię rzucił. Prał pięściami po głowie, po twarzy, gdzie trafił. Zaczęła jęczeć, skomleć cichutko i płakać. Gdy nie ustawał, całowała jego bucki wilgotnymi ustami. Kuliła się pod razami jak robak. Nie bronilem jej. Trwało bardzo długo. A ona zanosila się cichutkim, dziecinnym płaczem. Patrzyła błagalnie na męża i coś mówiła, przepraszając⁴⁰.

Brutalność tej sceny jednoznacznie wskazuje na pogardliwy stosunek pana Albina wobec dekadencej natury Urszuli Roskowej, niepotrafiącej czerpać radości z drobnych oraz banalnych zdarzeń.

Kierowanie się filozofią franciszkańską, znajdowanie przyjemności w powszednich sprawach, zdecydowana dezaprobata dla dekadentyzmu – to główne przejawy zwrotu ku prostocie w warstwie ideowej *Grzesznych gołębi*. Choć pod względem konstrukcyjnym i stylistycznym lwowski pisarz inspirował się

³⁹ Ibidem, s. 256.

⁴⁰ Ibidem, s. 257.

dzielami realistycznymi, to dominujący wpływ na jego światopogląd miały tendencje nasilające się już w epoce Młodej Polski, a rozwinięte w pełni po 1914 roku. Wynika stąd, że analizowany utwór sytuuje się gdzieś na pograniczu rozmaitych prądów literackich, dzięki czemu wydany przez Ostapa Ortwiną sąd na temat „haniebnego przemilczenia” powieści nabiera większej siły wyrazu. Wspomniany krytyk stwierdził bowiem:

[...] otworzyła mu się niespodzianie jako noweliście i powieściopisarzowi, autorowi ciekawej i oryginalnej, a przez krytykę naszą haniebnie przemilczanej powieści pt. *Grzeszne gołębie* – złota żyła samorodnych motywów. Umiał podglądać, ująć i odtworzyć ciche, szare, drobne, w małości spowite dramaty przedmiejskich zaścianków i zaułków, zepchniętych z szerokich, bitych gościńców na jakieś marginesy życia⁴¹.

ZAKOŃCZENIE – W STRONĘ DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Pod względem artystycznym dzieło Ludwika Marii Staffa nie dorównuje najwybitniejszym młodopolskim powieściom, m.in.: *Ludziom bezdomnym*, *Dziejom grzechu*, *Chłopom*, *Ziemi obiecanej* czy *Próchnu*. Niemniej *Grzeszne gołębie* należy uznać za książkę ważną i przede wszystkim wartą szerszego omówienia, ponieważ wpisuje się ona w cały zespół tekstów powstałych u schyłku epoki, a zwiastujących nowe trendy w literaturze polskiej. Innymi słowy: utwór ma wartość poznawczą, jako że dopełnia obraz rodzimej prozy z początku XX wieku i pozwala dogłębniej prześledzić zmiany, jakie poczęły w niej zachodzić jeszcze przed pierwszą wojną światową.

Młody literat, zmagający się z chorobą płuc, trafnie przewidział bowiem nadejście odmiennych prądów ideowych oraz nurtów estetycznych i – co za tym idzie – krytykował główne założenia symbolizmu, dekadentyzmu i Młodej Polski. W konsekwencji Ludwik Maria Staff chętnie nawiązywał nie tylko do tradycji polskiego realizmu, ale również do postawy franciszkańskiej, ukształtowanej na przełomie XIX i XX wieku. Artysta chciał w ten sposób

⁴¹ O. Ortwin, op. cit., s. 102.

znaleźć remedium na ewokowaną przez schyłkowców atmosferę nerwowości, rezygnacji, a także duchowej apatii. Na koniec wypada stwierdzić: Ludwik Maria Staff przejawiał wrodzoną skłonność do toczenia zażartych polemik z tezami starszych kolegów po piórze, wskutek czego *Grzeszne gołębie* zapowiadały poetykę codzienności, charakterystyczną dla pisarzy dwudziestolecia międzywojennego.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarek A., *Poezja miłosierdzia. Refleksy franciszkańskie w twórczości Elizy Orzeszkowej*, Niepokalanów 2001.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934.
- Fazan K., Dary ziemi. Legenda rybacka – pożegnalny dramat Ludwika Marii Staffa i jego artystyczne powinowactwa, „Ruch Literacki” 2008, nr 4–5, s. 455–470.
- Fazan K., *Dwugłos na chińską fletnię*, [w:] *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2005, s. 427–449.
- Fazan K., *Wstęp*, [w:] L.M. Staff, *Utwory wybrane*, Kraków 2004, s. 5–49.
- Koziej R., *Modlitwa, zachwyty, pokora. Franciszkanizm w poezji Młodej Polski*, Ząbki 2013.
- Loewe I., *Konstrukcje analityczne w poezji Młodej Polski*, Katowice 2000.
- Maciejewska I., *Nieznany Staff*, „Twórczość” 1961, nr 10, s. 41–51.
- Maciejewska I., *Wstęp*, [w:] L.M. Staff, *Zgrzebna kantyczka. Poezje*, oprac. eadem, Warszawa 1977, s. 5–19.
- Markiewicz H., *Literatura okresu pozytywizmu w perspektywie polskiej i światowej*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 3, s. 187–200.
- Ortwin O., *Ludwik Maria Staff (Jan Strzemię)*. *Zgrzebna kantyczka*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 19, s. 100–102.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolistyczna koncepcja poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 61, s. 91–138.
- Sieradzka M., *Życie „miedzą w śmierć worane”*. *Ekspresyjny wymiar choroby w liryce Ludwika Marii Staffa*, [w:] *Emocje, literatura, medycyna*, red. D. Saniowska, Kraków 2015, s. 203–212.
- Sioma R., *Niecodzienna codzienność. Nie tylko o jednym wierszu Juliana Tuwima*, „Fabrica Societatis” 2018, nr 1, s. 136–147.
- Skorupa E., *Twarze, emocje, charakter. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.

Słownik terminów literackich, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sawińska, J. Sławiński, Wrocław 1988.

Staff L.M., *Grzeszne gołębie*, Lwów 1914.

Studencki W., *Życie i twórczość L.M. Staffa*, Opole 1963.

Żeromski S., *Dzieje grzechu*, Warszawa 2016.

NOTA O AUTORZE

Daniel Natkaniec – Polska, Kraków; doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ; spec.: literaturoznawstwo; zainteresowania naukowe: postmodernizm, literatura dwudziestolecia międzywojennego, psychoanaliza; najnowsze publikacje:

1. D. Natkaniec, *Strony tytułowe krakowskich druków polemicznych wydanych w latach 1560–1600*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio FF” 2021, nr 1 (34), s. 15–32.
2. D. Natkaniec, „*Więc były w tych schodach zarazem i strach, i chęć ucieczki*” – los podmiotu uwikłanego w dwuznaczność świata (Schodami w górę, schodami w dół *Michała Choromańskiego*), „Ruch Literacki” 2022, nr 1 (371), s. 73–93.

Kontakt: daniel.natkaniec@doctoral.uj.edu.pl

MACIEJ WCISŁO

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI, WYDZIAŁ POLONISTYKI

<https://orcid.org/0000-0002-9202-0353>

***BALLADA ANIELSKA – O ZAPOMNIANYM WIERSZU
JÓZEFA WITTLINA***¹

**„THE ANGELIC BALLAD” – ABOUT A FORGOTTEN POEM
BY JÓZEF WITTLIN**

Summary: This article is a discussion of Joseph Wittlin’s poem „Ballada anielska” („The angelic ballad”), which was published in the journal „Kurier Lwowski” a century ago and has never been reprinted or discussed again. The article uses the tools of French genetic criticism to analyse the manuscript – it juxtaposes the found manuscript with the printed version and explains the differences. In addition, it draws attention to the poem’s message and noticeable connections to other works by this author. The article also attempts to answer the question of why this work has never been remembered by the author himself.

Słowa kluczowe: Wittlin, poezja, krytyka genetyczna

Keywords: Wittlin, poetry, genetic criticism

¹ Podejmowana w tym artykule kwestia wpisuje się główny temat przygotowywanej przeze mnie rozprawy doktorskiej (opis procesu tekstotwórczego Józefa Wittlina w kontekście zachowanych materiałów archiwalnych pisarza), powstającej pod opieką dra hab. Mateusza Antoniuka, prof. UJ, literaturoznawcy, kierownika Pracowni Badań nad Procesem Twórczym utworzonej na Wydziale Polonistyki UJ, autora licznych publikacji naukowych z zakresu stosowania francuskiej krytyki genetycznej na gruncie polskim, czego przykładem jest m.in. zredagowany przez niego tom *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, Kraków 2017.

UWAGI WSTĘPNE

W archiwach dawnego lwowskiego Ossolineum odnaleźć można interesujące materiały dotyczące Józefa Wittlina, które nie zostały dotychczas opublikowane i skomentowane. Są to: rękopis wiersza *Ballada anielska*, list Józefa Wittlina do Ostapa Ortwina oraz fragment przekładu *Odysei*. Niniejszy artykuł skupia się na pierwszym z wymienionych dokumentów. Rękopis, który w ramach niniejszego tekstu zostanie po raz pierwszy przedstawiony w formie transliteracji oraz przedrukowany po raz pierwszy po ponad stu latach, zostanie ponadto skomentowany oraz zestawiony z pierwodrukiem gazetowym w „Kurierze Lwowskim”. Podsumowaniem tych rozważań będzie próba wpisania utworu w występujące w twórczości Józefa Wittlina konteksty i motywy.

Rękopis wiersza *Ballada anielska* znajduje się obecnie w Lwowskiej Naukowej Bibliotece im. W. Stefanyka². Nie miałem okazji zobaczyć go na żywo z uwagi na trwającą obecnie wojnę, jego odnalezienie oraz możliwość zapoznania się z nim (oraz z innymi materiałami) zawdzięczam digitalizacji części zbiorów Ossolineum – skany lwowskich archiwaliów dostępne są bowiem w sieci³. Omawiany dokument jest częścią korpusu oznaczonego jako „archiwum Ostapa Ortwina”. Wykaz dokumentów składających się na ten zbiór znalazł się w artykule Jadwigi Czachowskiej⁴. Znajdziemy tam następujące

² http://bazy.oss.wroc.pl/kzc/wyniki_proste_op.php?OP-009113 [dostęp: 7.06.2022].

³ Jedną z badających archiwum Ostapa Ortwina (choć nie pod kątem twórczości Józefa Wittlina) jest mgr Dominika Pękalska, doktorantka z Uniwersytetu Warszawskiego, która w czasie jednego z zebrań naukowych zwróciła mi uwagę, że nie wszystkie materiały znajdujące się w lwowskich zbiorach zostały zdigitalizowane. Kwerenda na miejscu mogłaby potencjalnie ujawnić inne dokumenty dotyczące Józefa Wittlina, których nie sposób odnaleźć poprzez kwerendy internetowe. Poszukiwania dokumentów dotyczących Józefa Wittlina we Lwowie, skutkujące „odnalezieniem” wzmiankowanych materiałów, motywuję faktem, że Wittlin sporą część życia spędził we Lwowie, stąd za wysoce prawdopodobne uznałem pozostawienie przez niego w tym mieście jakiegoś rodzaju dokumentów archiwalnych. Jak pisał Wittlin: „Mój Lwów! Mój, chociaż wcale się tam nie urodziłem. Z dokładnych obliczeń wynika, że wszystkiego spędziłem we Lwowie osiemnaście lat. Nie tak wiele, jak na człowieka, który słusznie czy niesłusznie uchodzi za lwowianina i sam się tym chlubi”. J. Wittlin, *Mój Lwów*, Warszawa 1991, s. 10.

⁴ J. Czachowska, *Archiwum Ostapa Ortwina we Lwowie*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 3, s. 177–195. Czachowska przypomina, że obecne we Lwowie zbiory, znajdujące się

wzmianki o tekstach Józefa Wittlina: „Wittlin Józef *Ballada anielska* (wiersz), *Z przekładu Homerowej «Odyssei»*”⁵. Materiały te znajdują się w teczce 27, scharakteryzowanej przez autorkę artykułu jako „Rękopisy drobnych utworów literackich oraz tekstów związanych z literaturą, głównie z redakcji «Kurier Lwowski» (z lat 1921–1922) – m.in. następujących autorów”⁶. Wykaz pomija list Józefa Wittlina do Ostapa Ortwina, który znajduje się w tym samym archiwum⁷. Całość zbiorów Ortwina dostępna jest obecnie w sieci w formie skanów.

Informacja o tym, że rękopis wiersza znajduje się w materiałach redakcyjnych „Kuriera Lwowskiego”, w bezpośredni sposób sugerowała, że mógł on (choć oczywiście nie musiał) zostać w nim wydrukowany. Dzięki przeprowadzonej przeze mnie kwerendzie archiwalnych numerów „Kuriera Lwowskiego” dostępnych w bibliotece cyfrowej⁸ udało się odnaleźć pierwodruk wier-

obecnie w rękach ukraińskich, były polską własnością i nigdy nie zostały zwrócone Polsce w całości: „Szczególną wagę miały bogate zbiory należącej po 1945 roku do Ukraińskiej Akademii Nauk (UAN) Lwowskiej Naukowej Biblioteki im. W. Stefanyka (przed zajęciem Lwowa przez Armię Czerwoną we wrześniu 1939 Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, której tylko część została oddana Polsce i przewieziona do Wrocławia). Znajdowały się tu liczne polskie druki, zwłaszcza czasopisma, nieistniejące w bibliotekach krajowych, oraz zbiory rękopisów, w tym kilkadziesiąt zespołów polskich przejętych przez Bibliotekę po 1939 roku. Ich pełne wykorzystanie przez badaczy z Polski, delegowanych w ramach umowy, natrafiało jednak wielokrotnie na duże trudności, spowodowane m.in. rygorystycznym stosowaniem przez dyrekcję Biblioteki UAN zasady, iż udostępnia się jedynie materiały związane bezpośrednio z podanym w delegacji tematem”. Ibidem, s. 177. „W r. 1946 Ossolineum we Wrocławiu posiadało tylko 30 proc. zasobów przedwojennych”. K. Sadkowska, *Między estetyką a polityką. O poezji polskiej Lwowa międzywojennego 1919–1939*, [w:] *Galicja w krainie Czarów. Antologia poezji polskiej międzywojennego Lwowa*, wybór i oprac. eadem, Warszawa 2022, s. 474.

⁵ J. Czachowska, op. cit., s. 194.

⁶ Ibidem.

⁷ Rękopis fragmentu przekładu *Odyssei*: http://bazy.oss.wroc.pl/kzc/wyniki_proste_op.php?OP-009118 [dostęp: 7.06.2022], list do Ostapa Ortwina: https://dbs.ossolineum.pl/kzc/wyniki_proste_op.php?OP-009261 [dostęp: 7.06.2022].

⁸ <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/38876?language=pl#structure> [dostęp: 14.01.2023].

sza Wittlina⁹. Należy przy tym dodać, że utwór ten nie znalazł się w żadnym z trzech wydań *Hymnów*. W pierwszym z nich nie mógł się pojawić – tom bowiem został wydany w sierpniu¹⁰ 1920 roku, a wiersz pochodzi z 1921. Kolejne wydania *Hymnów* to lata 1927, 1929 i (podobnie jak pierwodruk) oprócz tytułowych hymnów zawierają one również utwory oznaczone jako „Nie-hymny” i zebrane w osobną kategorię w obrębie tomu, interesujący nas wiersz mógł więc znaleźć się między nimi. Tekst nie ukazał się w zbiorach poezji Wittlina: *Poezjach* ze wstępem Juliana Rogozińskiego¹¹ czy w *Wyborze poezji* ze wstępem Wojciecha Ligęzy z 1998 roku¹². Nie pojawił się on również w przekrojowej antologii twórczości Wittlina dołączonej do pracy Katarzyny Szewczyk-Haake *Moralna strona ludzkiego bytu*¹³. Co godne ubolewania, darmo szukałem go w niedawno opublikowanej antologii poezji lwowskiej *Galicja w krainie czarów*¹⁴ – w idealny sposób łączyłby się z tytułem oraz zakreślonym obszarem tematycznym (poeci lwowscy) i chronologicznym tomu (dwudziestolecie międzywojenne)¹⁵.

⁹ „Kurier Lwowski” 1921, nr 215, s. 5. Notabene w tym samym numerze na następnej stronie znalazł się wiersz przyjaciela Wittlina Jana Stura.

¹⁰ *List Józefa Wittlina do Kazimierza Żuławskiej*, [w:] J. Wittlin, *Listy*, wstęp i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1996, s. 14.

¹¹ J. Wittlin, *Poezje*, wstęp J. Rogoziński, wyd. 2, Warszawa 1981.

¹² Idem, *Wybór poezji*, wstęp i nota biograficzna W. Ligęza, Kraków 1998.

¹³ K. Szewczyk-Haake, *Moralna strona ludzkiego bytu. O twórczości Józefa Wittlina*, Kraków–Warszawa 2019 (Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”).

¹⁴ *Galicja w krainie czarów. Antologia poezji polskiej międzywojennego Lwowa*, wybór i oprac. K. Sadkowska, Warszawa 2022.

¹⁵ W antologii znalazły się za to następujące utwory Józefa Wittlina: *Kołysanka*, *Elegia do Homera*, *Skrucha w Asyżu*, *Święty Franciszek i biedni Żydzi*, *Ludzie w tramwaju*, *À la recherche du temps perdu*, *Oda na cześć mowy i poezji polskiej*. Wbrew informacji zawartej w notce o autorze z zastrzeżeniem „najprawdopodobniej” (s. 95), za pierwodruk *Ody do Homera* uważam nie pierwsze wydanie *Odysei* w przekładzie Wittlina z roku 1924, lecz pierwodruk gazetowy w „Kurierze Lwowskim” z roku 1921 (taka data zresztą widnieje pod przedrukowanym tekstem utworu). Dyskusyjne i upraszczające sprawę jest również sformułowanie o „wcieleniu do armii austriackiej” (s. 94), do której Wittlin tak naprawdę zgłosił się na ochotnika. Tak sprawę tę komentowała monografistka pisarza Zoya Yurieff:

Dlatego też w pełni uzasadnione wydaje się twierdzenie, że jedynymi dostępnymi formami tego utworu są wyłącznie rękopis (wedle mojego odczytania czystopis, o czym później) oraz pierwodruk gazetowy¹⁶.

Zwraca uwagę fakt, że w dedykacji widnieje data 10 września 1921, zaś tekst został opublikowany już dwa dni później, bo 12 września. Nie wiemy, czy jego powstanie było inicjatywą samego poety, czy też *Ballada* została napisana na zamówienie Ostapa Ortwina, któremu została zadedykowana. Dziwi również brak jakichkolwiek innych przedruków tekstu (o czym była mowa wyżej), ale także jego całkowita nieobecność w literaturze przedmiotu. Wyjątkiem jest poboczny zapis w charakterze przypisu w pracy Ryszarda Zajączkowskiego:

„Tak oto możemy lepiej zrozumieć, dlaczego młody Wittlin, od dzieciństwa przecież przejawiający osobowość głęboko humanistyczną, ochotniczo wstąpił do Polskiego Legionu Wschodniego. Wychowany na mistycznej poezji i pieśniach patriotycznych, przeniknięty ideałem o wolność Polski bez względu na cenę, już choćby w imię pamięci o tych, co w tej walce oddali życie, uważał tę wojnę za „dyktowaną rozkazami zza grobu” i dlatego też osądził, że „daje się usprawiedliwić i jest usprawiedliwiona”. I czy fascynacja śmiercią i jej przejawami nie tłumaczy też innej irracjonalnej decyzji, która miała silnie zaważyć na całym późniejszym życiu i twórczości, że mianowicie ochotniczo wstąpił do armii austro-węgierskiej”. Z. Yurieff, *Józef Wittlin*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997, s. 10. Problematyka dobrowolności wstąpienia do wojska przy jednoczesnym deklarowaniu poglądów pacyfistycznych znalazła wyraz w tekstach Wittlina, m.in. we *Wspomnieniu o Józefie Rocie* – decyzja wynikała z wpływów Karla Krausa i przekonania, że należy zaznać wojska i wojny, aby mieć podstawy do ich krytyki. Ten pozorny paradoks (wstąpienie do wojska mimo pacyfistycznych poglądów) rozpatrywałem w pracy magisterskiej poświęconej wpływowi św. Franciszka na życie i twórczość Wittlina w części rekonstruującej jego światopogląd.

¹⁶ Podobna sytuacja dotyczy debiutu poetyckiego Józefa Wittlina. Dysponujemy pierwodrukiem gazetowym, utwór jednak nie został nigdy przedrukowany ani w jakikolwiek sposób skomentowany przez badaczy literatury zajmujących się twórczością Józefa Wittlina, poza przytaczaniem tytułu utworu, roku i miejsca jego publikacji oraz faktu konfiskaty nakładu numeru czasopisma, w którym się on znalazł (J. Wittlin, *Zygmuntowi Krasińskiemu w holdzie*, „Wici” 1912, nr 3). Sprawa ta zostanie przeze mnie omówiona w osobnym tekście.

Świadczą o tym [o fascynacjach Wittlina – przyp. M.W.] artykuły opublikowane na łamach „Kuriera Lwowskiego”, a konkretnie dodatku „Tydzień Literacki”. Dodatek ten pod redakcją Ostapa Ortwina ukazywał się od maja 1921 r., a Wittlin ogłosił w nim fragment swego tłumaczenia *Odysei*, dwa wiersze, dwa artykuły: *O Homerze, Biblii i św. Franciszku* („Kurier Lwowski” 1921 nr 173 i 179) – był to tekst jego odczytu, który wygłosił na Wieczorze Poezji Archaicznej jesienią 1920 r. w sali Muzeum Przemysłowego we Lwowie – oraz dwuczęściowa praca *Z powodu J. Ejsmonda przekładu utworów łacińskich Kochanowskiego* („Kurier Lwowski” 1922 nr 12 i 19) poświęcona Janowi Kochanowskiemu i kulturze europejskiej w okresie przejścia od średniowiecza do renesansu¹⁷.

Dziwi fakt, że mając do czynienia z tak wyjątkowym utworem, Zajązkowski nie podaje nawet jego tytułu, nie mówiąc już o dokładnym adresie bibliograficznym¹⁸ czy jego krótkim omówieniu. Drugim z utworów wzmiankowanym przez Zajązkowskiego jest równie ciekawa, choć mająca dużo bardziej ugruntowaną pozycję w przedrukach *Elegia do Homera (na ukończenie przekładu „Odysei”)*¹⁹.

Córka poety, Elżbieta Wittlin-Lipton, poinformowana o niniejszym wierszu (nie miała z nim wcześniej styczności), prosiła, aby w tym kontekście

¹⁷ R. Zajązkowski, *W labiryncie prozy Józefa Wittlina*, Lublin 2019, s. 191. Bardzo podobnie brzmiąca adnotacja znalazła się w przypisie w najnowszym wydaniu *Orfeusza w piekle XX wieku*: J. Wittlin, *Inwentarz kultury narodowej*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, oprac. K. Szewczyk-Haake, t. 1, Kraków 2021, s. 87. Tutaj również *Ballada anielska* oraz *Elegia do Homera* kryją się pod określeniem „dwa wiersze” – bez jakichkolwiek szczegółów.

¹⁸ „Kurier Lwowski” 1921, nr 215, s. 5.

¹⁹ „Kurier Lwowski” 1921, nr 155, s. 5. Jak zaznaczyłem w przypisie 15, prawie na pewno jest to pierwodruk tego utworu. Tekst ten ukazał się później również w drugim i trzecim wydaniu *Hymnów* (włączony do grupy niehymnów), w *Poezjach* oraz *Wyborze poezji* (w ramach wierszy przygodnych). Każdorazowo otwiera także książkowy przekład *Odysei* Wittlina. Informacji tej brakuje w tekście Katarzyny Niesporek na ten temat, co daje przy tym niepełny obraz genetyki druku tego utworu. Zob. K. Niesporek, „*Ojczyznę Homera jest Ból*”. *Wokół trzech Odysei Józefa Wittlina*, „Scripta Classica” 2020, nr 17, s. 117–134.

napisać, iż wiele z utworów ojca nie zostało przez niego uwzględnionych w jego autorskim wyborze poezji. Zasugerowała, iż ojciec mógł się wstydzić tego wiersza, podobnie jak innych, nieprzewidzianych przez niego do druku w opracowywanym zbiorze poezji, który miał zostać wydany nakładem paryskiej „Kultury” jako drugi tom jego pism zatytułowany *Kontrabanda* (pierwszym był wydany w roku 1963 tom esejów *Orfeusz w piekle XX wieku*, nieprzypadkowo mający na okładce dopisek: *Pisma **)²⁰. Brak jednak jednoznacznych informacji w tym zakresie – nie udało mi się dotrzeć do jakichkolwiek autokomentarzy pisarza, które poruszałyby temat tego konkretnego utworu. Można jednak przychylić się sugestii córki o niezadowoleniu z własnego dzieła. Sugestii, bowiem nie zna ona okoliczności podjęcia przez ojca decyzji na temat tego konkretnego utworu, lecz niejako *per analogiam* stosuje do nieznanej sobie wcześniej *Ballady anielskiej* decyzje pisarskie związane z przygotowaniem przez Józefa Wittlina wyboru własnej poezji. Jak bowiem pisał Wittlin w przedmowie do drugiego, zmienionego wydania *Hymnów*, spoglądając na swoje poetyckie dzieło z perspektywy kilku lat i tłumacząc się z modyfikacji: „Niniejsze, drugie wydanie, a raczej wybór z *Hymnów*, przygotował już literat. Sporo utworów skrócił i wygładził – uznał bowiem, że tajemnicą poezji jest miara”²¹.

²⁰ Finalnie zbiór okazał się po śmierci Wittlina w Państwowym Instytucie Wydawniczym w opracowaniu Juliana Rogozińskiego. Kulisy wydania poezji Wittlina w komunistycznej Polsce zawierają listy Haliny Wittlinowej do Toli i Tymona Terleckich wymieniane już po śmierci Józefa Wittlina, przedrukowane w tomie: T. Terlecki, J. Wittlin, *Listy 1944–1976*, oprac., przypisami i posł. opatrzyła N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014 (Biblioteka „Więzi”, t. 303). Projekt okładki tomu *Kontrabanda* odnajdziemy w rękopisach Józefa Wittlina znajdujących się w zbiorach Działu Rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie: sygn. 935, k. 39 r. Okładka zawiera adnotację „Pisma **” oraz tytuł: *KONTRABANDA uprawiana wierszem w latach 1919–1969*. Pisała o tym również Zoya Yurieff: „Trzy wydania *Hymnów* różnią się zarówno liczbą utworów, jak i kształtem wielu z osobna. Ostatnio pisarz, przygotowując drugi tom *Pism zebranych*, przejrzał stare wiersze i sporządził nowe wersje”. Z. Yurieff, op. cit., s. 6.

²¹ J. Wittlin, *Przedmowa do drugiego wydania*, [w:] idem, *Hymny*, wyd. 2, Warszawa 1927, s. 7.

OPIS RĘKOPISU *BALLADY ANIELSKIEJ*

Przyjrzyjmy się uważnie rękopisowi, poprzez jego dostępną online reprodukcję²². Sam fakt jego „odnalezienia” byłby znacząco utrudniony bez digitalizacji zbiorów, dodatkową korzyścią płynącą z tego rozwiązania jest swobodny dostęp i możliwość naocznego przekonania się co do omówionych poniżej faktów.

Wedle klasyfikacji zaczerpniętej z francuskiej krytyki genetycznej zachowany dokument to czystopis, a zatem dokument końcowego etapu procesu tekstotwórczego przed wydrukowaniem utworu²³, o czym świadczą jego wygląd, sposób zapisania i funkcja. Wnioskując po kształcie rękopisu ze skanu, składa się on z dwóch kart, na których trzy strony (odautorska numeracja strony drugiej i trzeciej na górze tych stron, dodatkowo foliacja archiwalna ołówkiem w prawym górnym rogu stron)²⁴ zostały zapisane bardzo starannym pismem (o czym możemy przekonać się, zestawiając go z listem Wittlina do Ostapa Ortwina z podobnego okresu lub z jakimkolwiek innym jego rękopisem, np. ze zbiorów Działu Rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie²⁵ czy z ostatnimi słowami zapisanymi przez Józefa Wittlina²⁶), co zapewne miało na celu uniknięcie pomyłek przy składzie i druku.

W manuskrypcie znajdują się nieliczne skreślenia. Jednocześnie należy wskazać, że skreśleń tych jest zbyt mało, aby był to brudnopis – nie mamy niestety wglądu w całość procesu tekstotwórczego, gdyż nie dysponujemy

²² http://bazy.oss.wroc.pl/kzc/wyniki_proste_op.php?OP-009113 [dostęp: 7.06.2022].

²³ P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015 (Filologia XXI, t. 5), s. 76–77.

²⁴ Dokładny fizyczny opis rękopisu będzie konieczny do uzupełnienia po uzyskaniu możliwości wglądu do niego na żywo we Lwowie.

²⁵ *Katalog rękopisów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie*, red. T. Januszewski, t. 2: *Poezja polska XX w.*, Warszawa 2002. Przykładem dokumentów o rażąco odmiennym charakterze pisma są notatniki pisarza, będące elementem projektu niezrealizowanej książki *Raptus Europae* (sygn. 943, s. 317 w przytoczonym katalogu).

²⁶ M. Wcisło, *Rękopisy Józefa Wittlina – rekonstrucja badawcza, ostatni tekst pisarza*, [w:] *Littera scripta manet – zbiory rękopiśmienne w zasobach bibliotek, archiwów i muzeów*, red. E. Danowska, A. Fluda-Krokos, Kraków 2022, s. 181–198.

jakimikolwiek innymi dokumentami genezy, mogącymi unaocznic etapy kształtowania się utworu na przestrzeni poszczególnych rękopisów. *Dossier* genezy nie jest możliwe do zrekonstruowania. Zakładam istnienie innych, wcześniejszych dokumentów genezy, które doprowadziły do znanego nam finalnego efektu – jednak mogą one już nie istnieć bądź nie zostały dotychczas odnalezione. Przyjrzyjmy się tym – z pozoru drobnym – skreśleniom zakłócającym nieskazitelny charakter przepisanego „na czysto” utworu.

W pierwszym wersie drugiej strofy skreślono jedną literę, co mogło być pomyłką (błąd zapisu) bądź rozpoczęciem innego wyrazu, z którego zrezygnowano w toku przepisywania. Pomyłką mogło również być rozpoczęcie wyrazu „An...” w strofie: „Jak wymawiał to słowo: Anieli”, przez co został on przekreślony podwójną linią i zapisany obok poprawnie (czyżby ręka autora zawahała się w tak kluczowym momencie utworu, od którego zaczyna się niezwykłość przedstawionej w niej sytuacji?). Substytucją jest niewątpliwie skreślenie w wersie: „Znów rumieńce się budzą na licach”, gdzie „się budzą” przekreślono, a powyżej zapisano „gorzeją”. Fraza „się budzą” wydaje się najpierw podkreślona (co mogło być zasygnalizowaniem, że mimo przepisania takiego brzmienia wersu, należy z jakichś względów tę frazę zastąpić inną), następnie zaś przekreślona i zastąpiona – niemal na pewno nie jest to podwójne przekreślenie. Położenie zastępującego wyrazu nad wyrazem usuniętym wyraźnie wskazuje na to, że najpierw zostało zapisane „się budzi”, które następnie zostało skreślone i podmienione – w przeciwieństwie do innych omawianych tu skreśleń, gdzie występuje skreślony wyraz bądź znak, który natychmiast obok, w tej samej linijce, zostaje zastąpiony odpowiednim słowem (musiało to więc następować bezpośrednio w czasie przepisywania). Bardziej zastanawiające jest skreślenie: „Żaden uczeń nie ~~dozn~~ dostał złej noty”. Być może poeta chciał zapisać „doznał”... Hipotetycznie brzmienie tego wersu w poprzednim dokumencie genezy mogło być inne i spontanicznie zostało zmienione. Można brać również pod uwagę, że z powodu podobieństwa w zapisie liter „s” i „z” tak naprawdę jest tam wyraz zaczynający się na „dos”, ale w tym wypadku nie byłoby przecież konieczności jego skreślenia. Zmiana frazy „się budzą” na „gorzeją” ewidentnie świadczy o modyfikacji pierwotnego zamysłu, przygotowanego w potencjalnym brudnopisie poprzedzającym omawiany dokument genezy, pozostałe skreślenia mogą wskazywać

na spontaniczne zastępowanie wyrazów w toku przepisywania, jednak aby nie popaść w nadinterpretację, bezpieczniej będzie założyć, że stanowią one ślad ewentualnych pomyłek w toku przepisywania utworu z przygotowanego wcześniej brulionu. Oznacza to również, że pewne jest, że są to skreślenia i substytucje dokonane ręką Józefa Wittlina, o czym świadczą: kolor i charakter pisma (kształt linii) – cechy te są spójne w obrębie całego dokumentu.

W brulionie znajdują się jednak skreślenia, co do których nie mam takiej pewności. Chodzi o skreślenie niemal refrenicznych fraz „– [w całym mieście] –” wieńczących cztery wersy dwóch strof znajdujących się na stronie drugiej rękopisu. Nasuwa się pytanie, czy za ich usunięcie odpowiada autor, czy wydawca szykujący tekst do publikacji? Oczywiście, poeta po przepisaniu utworu bądź w trakcie procesu przepisywania mógł uznać te passusy za zbędne, ale również za takie mógł je uznać Ostap Ortwin przygotowujący tekst do druku. Za ingerencją wydawcy przemawiałoby to, że wersy te wydają się przekreślone innym narzędziem pisarskim, które pozostawiło inny kolor i kształt linii (skreśleń dokonano ukośnymi czy zygzakowatymi liniami), w sposób zgoła odmienny od dotychczas omówionych skreśleń. A może zapis tych fraz – na marginesach wersów, w nawiasach i dodatkowo obustronnie oddzielonych pauzami – wskazywał na ich wariantywność, fakultatywność? Trudno rozstrzygnąć.

Mimo obecności omówionych poprawek za klasyfikacją tego dokumentu genezy jako czystopisu niech przemawia fakt, że znajduje się on w materiałach archiwalnych redakcji „Kurieria Lwowskiego”, miał on więc niezaprzeczalnie stanowić podstawę druku w czasopiśmie.

Wciąż jednak zastanawiające pozostają daty: czystopis datowany jest na 10 września 1921 (sobota), wiersz opublikowany został w „Tygodniu Literackim” „Kurieria Lwowskiego” w poniedziałek 12 września 1921. Proces przygotowania do druku trwał zaledwie weekend. Pozostaje zagadką, czy utwór ten wcześniej pozostawał w fazie brudnopisu i został naprędce przepisany i dostarczony redakcji, trudno raczej zakładać, że 10 września utwór został przekazany do druku jako spontaniczna propozycja wydawnicza i natychmiast znalazło się dla niego miejsce do publikacji niemal z dnia na dzień. Niewiadomą też pozostaje, czy utwór ten został zamówiony specjalnie na potrzeby konkretnego wydania „Kurieria Lwowskiego”, czy też istniał wcześniej

w sferze potencjalności i czekał na właściwy moment, tj. umówioną wcześniej możliwość publikacji... Pewnym wyjaśnieniem może okazać się informacja, którą Józef Wittlin podzielił się w korespondencji z Tymonem Terleckim (list cytowany w dalszej części pracy, dotyczącej relacji między Terleckim, Wittlinem a Ortwinem) – z informacji pisarza wynika, że pomagał on Ortwinowi redagować „Tydzień Literacki”. Oznacza to zatem, że tekst mógł się ukazać na zamówienie Ortwina bądź z własnej inicjatywy Wittlina, zaaprobowany przez Ortwina. Fakt współredagowania „Tygodnia Literackiego” stawia Wittlina w pozycji poniekąd uprzywilejowanej względem innych poetów, którzy nadsyłali swoje propozycje publikacji – nie musiał raczej martwić się o odrzucenie tekstu i mógł pozwolić sobie na późne jego dostarczenie do druku. Nagłówkowa data jest – rzecz jasna – datą wytworzenia czystopisu przekazanego Ortwinowi do redakcji, nie zaś datą „stworzenia” wiersza, czyli jego wymyślenia, zapisania od początku do końca. Wydaje się też, że nie mógł on powstać razem z *Hymnami* do roku 1920, inaczej prawie na pewno znalazłby się w pierwszym wydaniu *Hymnów* w grupie „Nie – hymnów” (i zostałby ewentualnie pominięty na etapie mającego tendencję do redukcji wydania II z 1927)²⁷. Można założyć zatem, że utwór ten musiał powstać między rokiem 1920 a wrześniem 1921.

²⁷ Jak wspomniałem, w drugim wydaniu *Hymnów* autor zdecydował się na pominięcie kilku utworów, tłumacząc to rozwojem i dojrzewaniem swojego poetyckiego warsztatu. Sprawa modyfikacji *Hymnów* jest zagadnieniem obszernym. Każde z wydań zawiera odmienny zestaw tekstów – część utworów była publikowana we wszystkich wydaniach *Hymnów*, jednak nie została przedrukowana w wydaniu pośmiertnym, niektóre z utworów raz były publikowane i przedrukowywane, a raz nie. Dodatkowo w obrębie przedrukowywanych tekstów następowały znaczące zmiany. Kwestia ta jest obecnie przeze mnie opracowywana na potrzeby osobnej publikacji, zestawiającej i objaśniającej zawartość treściową poszczególnych wydań oraz zestawiającą warianty tekstów zgodnie z metodologią genetyki druków.

BALLADA ANIELSKA – TRANSLITERACJA RĘKOPISU²⁸

[...] ²⁹

Józef Wittlin

Ballada anielska.

Na ulicy Legionów we Lwowie, Kochanemu Panu
– Posłuchajcie kochani ludkowie – Ostapowi Ortwinowi
Przechadzali się trzej aniołowie. Lwów 10.IX.21 Józef Wittlin³⁰

Jakoż przyszli? Skądże się tū n wzięli
W naszym mieście, w tych czasach – anieli?! –
Mówię prawdę: Raz, – jednej niedzieli – – –

Już z katedry³¹ – panowie i panie
I panienki, Marysie i Hanie
Wychodziły na drugie śniadanie.

Już godzina wybiła dwunasta
Na zegarach, na wieżycach miasta:
Już w cukierniach podawano ciasta – –

Pod katedrą³² stał dziadek Walenty,
Więc ktokolwiek chciał w niebo być wzięty, –
Wcisnął w rękę żebraka – trzy centy – –

²⁸ Jest to transliteracja dyplomatyczna – zob. P.-M. de Biasi, op. cit., s. 104. Lekcje wątpliwe są komentowane w przypisach.

²⁹ Nieodczytany zapis ołówkiem.

³⁰ Dedykacja zapisana ukosem wzdłuż pierwszej zwrotki na prawym marginesie. Wydawać by się mogło, że cyfra przypomina bardziej 2, jednak konfrontacja rękopisu z drukiem z 12 września wyraźnie wskazuje na to, że czystopis jest opatrzony datą 10 września.

³¹ Duża lub mała litera „k”.

³² Duża lub mała litera „k”.

Każdy człowiek, co czyni jałmużnę,
Serca dziadów – na wieki ma dłużne,
[Choć poglądy bywają tu różne.]

A Walenty odmawiał litańje³³,
Błogosławił i panów i panie
Które idąc na drugie śniadanie

Pamiętały, pamiętały o nim, –
I stał siwy, jak święty Hieronim,
[My świętości żebrakom nie bronim.]

A że prawie już cztery godziny
Żebrał dziadek zgłodniały i siny
[Niech nam Pan Bóg odpuści przewiny]

A że, właśnie – obok przechodziła
Sześćioletnia dziewczynka Hanusia
I rzuciwszy mu grosz od tatusia,
Najpierw mu się grzecznie ukloniła, –

Wtedy w ustach dziada: [sam widziałem]
Słowo żywem się stawało ciałem,

-2-

A dreszcz nagły zatrzęsł miastem całym!
Oslupiałem!

Bowiem z ust żebraka wyfrunęli
Jak wymawiał to słowo: An[...:] Anieli, –
Trzej skrzydlaci, trzej w złocistej bieli. – – –

³³ Lub „litanje”.

Do aresztów nie gnali stójkowi
Na banknoty łakomej hołoty!

Błogość biła z każdego komina, [~~w całym mieście~~]
Szczęście z każdej tryskało dziś cegły [~~w całym mieście~~]³⁶
Śniła w budzie owej psina – chudzina,
Nawet szczury z nor swoich wybiegły.

– 3 –

Dnia onego – kto serce miał czyste,
Ten się cieszył i płakał w zachwycie,
Kto zaś serce miał złe i fałszywe, –
O tym lepiej, gdy nie usłyszycie! –

Żaden język tego nie wypowie,
Jaka jasność się wtedy rozlała
Kiedy zesli raz trzej aniołowie,
Na ulicę Legionów we Lwowie. –

÷

Zasię którzy w cuda nie wierzycie, –
Tym się anioł nijaki nie zjawi,
Pędźcie dalej w smutkach swoje życie,
Pieśniarzowi zaś bądźcie łaskawi.

[W całym mieście i na całym świecie!]

³⁶ Oba wersy skreślone razem kilkoma grubymi, ukośnymi liniami.

TRANSLITERACJA PIERWODRUKU

JÓZEF WITTLIN

BALLADA ANIELSKA.

Na ulicy Legionów we Lwowie
– Posłuchajcie kochani ludkowie –
Przechadzali się trzej aniołowie.

Jakoż przyszli? Skądże się tu wzięli
W naszym mieście, w tych czasach – anieli?!
Mówię prawdę: Raz, – jednej niedzieli – – –

Już z katedry – panowie i panie
I panienki, Marysie i Hanie
Wychodziły na drugie śniadanie.

Już godzina wybiła dwunasta
Na zegarach, na wieżycach miasta:
Już w cukierniach podawano ciasta – –

Pod katedrą stał dziadek Walenty,
Więc ktokolwiek chciał w niebo być wzięty, –
Wcisnął w rękę żebraka – trzy centy – –

Każdy człowiek, co czyni jałmużnę,
Serca dziadów – na wieki ma dłużne,
(Choć poglądy bywają tu różne).
A Walenty odmawiał litanje,
Błogosławił i panów i panie
Które idąc na drugie śniadanie

Pamiętały, pamiętały o nim, –
I stał siwy jak święty Hieronim,
(My świętości żebrakom nie bronim).

A że prawie już cztery godziny
Żebrał dziadek zgłodniały i siny
(Niech nam Pan Bóg odpuści przewiny).

A że, właśnie – obok przechodziła
Sześćioletnia dziewczynka Hanusia
I rzuciwszy mu grosz od tatusia,
Najpierw mu się grzecznie ukloniła, –

Wtedy w ustach dziada: (sam widziałem)
Słowo żywym się stawało ciałem,
A dreszcz nagły zatrząsł miastem całym!
Ośłupiałem!

Bowiem z ust żebraka wyfrunęli,
Jak wymawiał to słowo: Anieli, –
Trzej skrzydlaci, trzej w złocistej bieli. – – –

Wszelki człek oniemiał patrząc na to,
Oglądając tę łaskę skrzydlatą
I przecierał oczy, – oślepiiony
Tą słoneczną, tą wieczną poświatą.

Wszystko żywe – zastygło w tej chwili
W błogą martwość, – a ci trzej chodzili
Ulicami i – błogosławili – – –

Nawet serca ucichły, a w górze
Ptaki nagle stanęły w lazurze
Przerywając³⁷ swe cudne podróże, – – –

Stały cicho konie i tramwaje,

³⁷ Słabo odbita litera „j” bądź odstęp w miejscu, gdzie powinna się znajdować.

Jakby gromem tknięte – wszystko staje,
Jeno czuje – i jeno poznaje. –

A gdy cała zmartwiała ulica,
A gdy wszystko cudem się zachwyca, –
Wszyscy chorzy podnoszą się w łózkach:³⁸
Nasłuchują, – – – a w zwiędłych staruszkach
Znów rumieńce gorzeją na licach.

Nie umierał dziś nikt w całym mieście,
Ani żadne zapłakało dziecko –
Ani wietrzyk klócił się w szeleście
Z wywieszoną do wietrzenia kiecką.

Żaden uczeń nie dostał złej noty,
W całym mieście nie było idjoty!
Do aresztów nie gnali stójkowi
Na banknoty łakomej hołoty!

Błogość biła z każdego komina,
Szczęście z każdej tryskało dziś cegły
Śniła w budzie owej psina – chudzina,
Nawet szczury z nor swoich wybiegły.

Dnia onego – kto serce miał czyste,
Ten się cieszył i płakał w zachwycie,
Kto zaś serce miał złe i fałszywe, –
O tym lepiej, gdy nie usłyszycie! –

Żaden język tego nie wypowie,
Jaka jasność się wtedy rozlała

³⁸ Słabo odbita litera „ż” bądź odstęp w miejscu, gdzie powinna się znajdować.

Kiedy zeszli raz trzej aniołowie,
Na ulicę Legionów we Lwowie. –

*

Zasię którzy w cuda nie wierzycie, –
Tym się anioł nijaki nie zjawi,
Pędźcie dalej w smutkach swoje życie,
Pieśniarzowi zaś bądźcie łaskawi.

(W całym mieście i na całym świecie!)

PORÓWNANIE RĘKOPISU Z PIERWODRUKIEM

Rozbieżności między rękopisem a pierwodrukiem są niewielkie i zasadniczo nie wpływają one na wymowę utworu. Najbardziej zauważalną modyfikacją jest brak przedrukowanych fraz „w całym mieście”, przekreślonych w rękopisie. Zmiany w pierwodruku dotyczą przede wszystkim interpunkcji: na końcu pierwszego wersu nie znalazł się przecinek, zrezygnowano z pauzy na końcu piątego wersu. W wersie „I stał siwy jak święty Hieronim” pominięto przecinek przed „jak”, nawiasowe wtrącenie „Niech nam Pan Bóg odpuści przewiny” kończy kropka, której w rękopisie nie ma. „Litańje” przedrukowano jako „litanje” (przy okazji można napomknąć, że w zapisie rękopiśmiennym przy jednym z „a że” dużo łatwiej dopatrzeć się kreseczki niż kropki nad „z”). Ewidentnie kwadratowe w rękopisie nawiasy z kropkami wewnątrz zamieniono na nawiasy okrągłe z kropkami na zewnątrz nich. Na końcu wersu „Bowiem z ust żebraka wyfrunęli” pojawia się przecinek, którego nie sposób dostrzec w rękopisie. Zmiany te, z wyjątkiem skreśleń czterech fraz „w całym mieście”, nie zostały w jakikolwiek sposób naniesione na rękopis, musiały być zatem bezpośrednim efektem przygotowania tekstu do druku. W pierwodruku pominięto również znajdującą się w rękopisie datę oraz dedykację dla Ostapa Ortwina – być może została ona potraktowana jako dopisek do wyłączonej wiadomości Ortwina.

O BALLADZIE ANIELSKIEJ – INTERPRETACJA, KONTEKSTY

Ballada anielska jest niewątpliwie interesującym utworem, który rozpatrywać można na kilka sposobów: po pierwsze w kontekście tradycji balladowej polskiej literatury (z uwagi na jej gatunkowość), po drugie w kontekście

szeroko pojętej poezji lwowskiej (z uwagi na tematykę), jednak wreszcie i przede wszystkim w kontekście tego, jak utwór ten sytuuje się w twórczości Józefa Wittlina, to znaczy w jaki sposób może potencjalnie wchodzić w dialog z innymi jego tekstami, czy powiela typowe (jeśli można tak ująć) strategie poetyckie autora bądź czy obecne w nim motywy, tematy również występują w innych miejscach tej twórczości. Biorąc pod uwagę, że najbliższy jest mi trzeci z zaproponowanych powyżej kontekstów, czyli próba wpisania *Ballady anielskiej* w dotychczasowe badania związane z Wittlinem, zamieszczone poniżej uwagi nie roszczą sobie prawa do wyczerpującego opracowania tego zagadnienia, lecz bardziej stanowią otwarcie i zaproszenie do dalszego namysłu badawczego nad wątkami, które uruchamia wiersz Wittlina.

Wiersz cechuje regularna budowa – jest napisany dziesięciozłogłosem podzielonym na strofy o rymach parzystych bądź krzyżowych. Dominują strofy trzywersowe, choć pojawiają się również czterowersowe, jedna pięciowersowa i pojedynczy wers domykający. W wierszu mowa o fantastycznym wydarzeniu, jakim jest pojawienie się trzech aniołów we Lwowie, rodzinnym mieście poety, którzy w nadnaturalny sposób oddziałują na miasto i jego mieszkańców, dokonując czegoś w rodzaju duchowego oczyszczenia. Z budowy wiersza wyziera pewna balladowa, ludowa naiwność, prymitywność (sąsiadujące ze sobą frazy o tym, że żaden uczeń nie dostał złej noty i że w mieście nie było... idioty; nieco infantylizująca fraza „posłuchajcie kochani ludkowie”). Niewątpliwie można tu mówić o niezwykłości, nadnaturalne wydarzenie podpadające pod kategorię cudu przerywa codzienną monotonię miasta i dokonuje czegoś w rodzaju jego przemiany, duchowego przeobrażenia – tak można by streścić wymowę tego wiersza. Podkreślana przeze mnie niezwykłość stanowi realizację wzorca gatunkowego ballady. Tak pisze o tym Adam Kulawik:

Pierwsza odmiana miała charakter bardziej liryczny, pieśniowy o dość zrygoryzowanej budowie stroficznej, druga odznaczała się ujęciem epickim, była relacją o niecodziennym wydarzeniu, nadającym fabule fantastyczny, przesycony grozą charakter. Taki był pierwotny, ludowy kształt ballady. [...] Ballada romantyczna jest relacją zaintrygowanego narratora. Akcja czerpała motywy z folkloru i fantastyki ludowej.

Zatarcie granicy między światem realnym a fantastycznym funkcjonowało również na płaszczyźnie ideowej i moralnej. Balladowy podmiot literacki ma charakter najczęściej epicki, niemniej jego zaangażowanie zdradza emocjonalny stosunek do relacjonowanych zdarzeń, znajdujący wyraz w stylistyce lirycznej: paralelizmy składniowe, refreny, powtórzenia. Wreszcie status obserwatora relacjonującego zdarzenia każe narratorowi dramatyzować przebieg akcji przez przytoczenia wypowiedzi bohaterów wplataną w narrację. W taki sposób dopełnia się syntetyczny epicko-liryczny charakter ballady. Poszczególne utwory mogą być bardziej epickie lub bliższe liryki³⁹.

Warto również zderzyć utwór z inną definicją ballady, której wyznaczniki gatunkowe *Ballada anielska* w większości spełnia:

Ballada [...] – gatunek obejmujący pieśni o charakterze epicko-lirycznym, nasycone elementami dramatycznymi, opowiadające o niezwykłych wydarzeniach legendarnych lub historycznych. Fabuła b. charakteryzuje się szkicowością, zawiera zwykle momenty tajemnicze i zagadkowe, jej dominantę stanowi jakieś jedno wyraziście zarysowane zdarzenie. Przedstawione postacie są silnie stypizowane, a ich charakterystyka zmierza do uwydatnienia jakiejś cechy podstawowej; narracja b. jest wysokim stopniu zsubiektywizowana, w jej obrębie pojawiają się często partie dialogowe; dla stylu balladowej opowieści znamienne jest obecność konwencjonalnych w tym gatunku ujęć i środków, takich jak paralelizm składniowy, stałe epitety, porównania, powtórzenia i refreny; budowa utworu najczęściej stroficzna⁴⁰.

Ballada anielska niewątpliwie jest utworem, który stanowi relację o niecodziennym wydarzeniu, da się w niej dostrzec emocjonalny stosunek narratora, ale już świadczące o rozmachu anielskich działań powtórzenia „w całym

³⁹ A. Kulawik, *Zarys poetyki*, Kraków 2013, s. 202–203.

⁴⁰ J. Sławiński, *Ballada*, [w:] M. Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2 poszerzone i popr., Wrocław 1988 (Vademecum Polonisty), s. 53–54.

mieście” zostały z tekstu usunięte – być może zostały uznane za nadmiarowe, a fraza ta w pełnej mocy wybrzmiewa na samym końcu utworu, bez konieczności jej powtórzenia. Prostota języka i frazy zapewniające potencjalnych słuchaczy o prawdziwości opisywanego wydarzenia kierują skojarzenia również w stronę baśni czy legendy. Balladowość tego utworu wymaga głębszego namysłu oraz porównania z innymi realizacjami tego gatunku, głównie z okresu Młodej Polski oraz dwudziestolecia międzywojennego, być może interesujące byłoby porównanie Wittlinowej ballady z balladami Leśmiana.

Trzeba podkreślić, że za tym prostym konceptem niezwykle wydarzenia, opisanego nieco infantylnym językiem, stać może coś śmiertelnie poważnego – głębokie pragnienie duchowej odnowy mieszkańców miasta, którzy jeszcze kilka lat wcześniej (1918–1919) bratobójczo walczyli na ulicach o przynależność państwową Lwowa, co ewidentnie strauumatyzowało Wittlina, świadka tamtych wydarzeń, który właśnie z powodu obserwacji i intensywnego przeżywania walk polsko-ukraińskich napisał *Hymny*⁴¹. Już piąty wers wyrażać może zdziwienie, że aniołowie pojawili się nie tylko w tym mieście, ale i „w tych czasach” – czasach piekła dwudziestego wieku, pierwszej wojny światowej i zabijania się z powodu wrażeń guzików i kształtu mundurów⁴². Nadprzyrodzone istoty niosące pokój zjawiają się w miejscu i czasie, który, mogłoby się wydawać, na ten pokój nie zasłużył.

⁴¹ Problematykę tę porusza m.in.: I. Maciejewska, *Doświadczenie wielkiej wojny – Józef Wittlin*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 2, Warszawa 1982, s. 489–519. Sam Wittlin pisał o tym następująco: „W owym czasie, ulegając wewnętrznym nakazom, napisałem *Hymn nienawiści*, *Kołysankę*, *Trwogę przed śmiercią*, *Hymn o łyżce zupy*, *Tęsknotę za przyjacielem* i *Grzebanie wroga*. «Treść» do tych utworów czerpałem ściśle z rzeczywistości, ale nie w tym celu, aby jej schlebiać, jak to dziś czynią młodzi poeci (słowiańscy i germańscy), lecz po to jedynie, aby tę rzeczywistość, potworną i haniebną – przez poezję przezwyciężyć i unicestwić”. J. Wittlin, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 79.

⁴² „Rażno chwyciłem łopatę, a nie wiem, kim jest mój wróg: / Czy chłop, czy pan, czy robotnik, / Czy podły człek, czy szlachetny – / Wiem tylko jedno: wróg. / Bo wraży kształt jego czapki i wraże na nim guziki, / Choć oczy na poły przywarte i ręka, co ścisła broń / Tak samo, tak samo bolesna, / Tak samo, tak samo zmęczona / Jak ręka brata mojego, jak

Możliwa jest jeszcze inna perspektywa interpretacyjna. Katarzyna Sadkowska przypomina, że Wittlin był krytykiem poziomu życia artystycznego Lwowa:

W 1919 r. Józef Wittlin ubolewał nad wojennym spustoszeniem Lwowa i ograniczeniem sfery ducha na rzecz „potrzeb brzucha”, podstawowych potrzeb materialnych. Poeta dostrzegał jednak zapowiedź przełomu w publikacjach Jana Stura, na łamach „Gazety Wieczornej” prezentującego młodą poezję polską: Skamandrytów i ekspresjonistów⁴³.

Poruszające te problematykę teksty publicystyczne to: *Ruch artystyczny we Lwowie* (1919), *Requiem aeternam – lwowskiej sztuce* (1920), *Pod adresem lwowskiego Teatru Miejskiego – garść pytań* (1920)⁴⁴. Czas wyrażania krytycznych diagnoz na temat lwowskiego życia artystycznego zasadniczo pokrywa się z datą powstania *Ballady anielskiej* (1921). Być może więc jedyną nadzieją na uduchowanie społeczeństwa Lwowa również w zakresie gustów literackich, artystycznych, życia kulturalnego miałyby być anielska interwencja?

Warto podkreślić, że *spiritus movens* nadzwyczajnych wydarzeń opisanych w wierszu jest dziecko, dziewczynka (katalizatorem niezwykłych działań jest jej jałmużna) – oraz żebrak. Skoro zaś to właśnie z ust żebraka wyłaniają się aniołowie, a ponadto został on nobilitująco skojarzony ze świętym

brata mojego dłoń”. J. Wittlin, *Grzebanie wroga*, [w:] idem, *Wybór poezji*, wstęp i nota biograficzna W. Ligęza, Kraków 1998, s. 37.

⁴³ K. Sadkowska, op. cit., s. 475.

⁴⁴ „Otwierające pierwszy tom niniejszego wydania teksty powstały w okresie, gdy Wittlin mieszkał we Lwowie i ogłaszał swe utwory w poznańskim czasopiśmie ekspresjonistów «Zdrój». Ta poznańsko-lwowska współpraca zaowocować miała w 1920 roku ukazaniem się nakładem Wydawnictwa «Zdrój» Wittlinowskich *Hymnów*, tymczasem w 1919 i 1920 roku przybrała kształt artykułów polemicznych, w których Wittlin, orędownik zmian służących stworzeniu nowej kultury niepodległej Polski, rozprawiał się z mankamentami życia artystycznego w swym rodzinnym mieście”. K. Szewczyk-Haake, *Słowo wstępne*, [w:] J. Wittlin, *Teksty rozproszone*, oprac. K. Szewczyk-Haake, t. 1, Kraków 2022, s. 12.

Hieronimem, dodatkowo „My świętości żebrakom nie bronim”, przekonuje to o rysie franciszkańskim utworu, który, jak wiadomo, zdominował światopogląd Wittlina i przesądził o przyjęciu przez niego chrztu⁴⁵. Refreniczne frazy „w całym mieście” miały zapewne podkreślić skalę anielskich działań, niemniej jednak mogły one zostać odebrane jako wprowadzające niepotrzebny nadmiar. Inne wtrącenia nawiasowe jednak pozostały w tekście i stanowią one interesującą formę dopowiedzeń, jakby wypowiedzi „na stronie”. Przykładowo, zdanie: „Niech nam Pan Bóg odpuści przewiny”, pojawiające się po opisanu losu żebraka, może być gestem oskarżycielskim wobec społeczeństwa, odpowiedzialnego za to, że żebrak był „z głodniały i siny”. To również ironiczny komentarz „Choć poglądy bywają tu różne” czy mające uwiarygodnić całą narrację dopowiedzenie „sam widziałem”. Zmiany, jakie wprowadzają aniołowie w mieście, wydają się nieco konwencjonalne, dając się zakwalifikować do kategorii religijnych (bądź też baśniowych) cudów: uzdrowienie chorych, napełnienie życiową energią starców, powstrzymanie (przynajmniej chwilowe) śmierci, można także nadmienić brak popełnianych przestępstw (z uwagi na domniemane nawrócenie przestępców). Co ciekawe, aniołowie mają

⁴⁵ Temat ten został przeze mnie gruntownie opisany w pracy magisterskiej *Józef Wittlin i jego naśladowanie świętego Franciszka z Asyżu*, napisanej pod kierunkiem dra hab. Łukasza Tischnera, prof. UJ i obronionej na Wydziale Polonistyki UJ w 2021 roku. Zagadnienie franciszkańskiej postawy Józefa Wittlina opisują m.in. następujące teksty: W. Kudyba, *Święty Franciszek Józefa Wittlina*, [w:] *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W.S. Wocław, Kraków 2014; B. Olech, *Franciszkańskie fascynacje Józefa Wittlina*, [w:] eadem, *Zachor. Żydowskie losy odzyskane w słowie*, Białystok 2017 (Przełomy/Pogranicza. Studia Literackie, nr XXX); J. Rzepa, *Reinventing Saint Francis: Józef Wittlin, Anti-Semitism, and the Idea of Modern Sainthood*, „Konteksty Kultury” 2018, t. 15, z. 3; K. Szewczyk-Haake, *Cóż po świętym w czasie marnym? Święty Franciszek Gilberta K. Chestertona i Józefa Wittlina*, [w:] *Literatura polska w świecie*, red. R. Cudak, t. 4: *Oblicza świadomości*, Katowice 2012. Szlusznie skonstratowała Nina Taylor-Terlecka: „Fascynacja żywotem i osobowością św. Franciszka była przełomowa, zaważyła na całym jego dalszym rozwoju duchowym. Poverello z Asyżu stanowił rodzaj freudowskiego superego, wzór do nieustającej aspiracji, jedyny wartościowy model do naśladowania”. N. Taylor-Terlecka, *Ja, Józef Wittlin, z pokolenia Judy. Józef Wittlin i świat kultury żydowskiej*, [w:] *Żydzi Wschodniej Polski. Seria II. W blasku i w cieniu historii*, red. J. Ławski, B. Olech, Białystok 2014 (Colloquia Orientalia Bialostocensia, t. VII), s. 384.

również moc oddziaływania na zwierzęta, co znowu odsyła do przekazów o świętym Franciszku z Asyżu (wiersz opisuje psy i szczury). Ostatnie strofy tekstu dobitnie wskazują na cel „wizyty” boskich wysłanników – umocnienie w wierze i rodzaj przywileju (możliwość ujrzenia cudu) dla ludzi o czystym sercu, a dla grzesznych – wywołanie wyrzutów sumienia, przekazanie przestrogi. Ostatnia strofa wydaje się mieć charakter niemal bajkowego morału, skierowanego wprost do czytelników (niewierzącym, nieskorym do duchowej przemiany żaden anioł się nie objawi). Nie powinno dziwić, że podmiot mówiący sam siebie nazywa na końcu pieśniarzem – *Hymny* wszak otwiera *Przedśpiew* (podmiot można więc uznać za pieśniarza), zaś inicjalny wers *Hymnu nienawiści* (który w pierwszym wydaniu *Hymnów* znajduje się bezpośrednio po *Przedśpiewie*) brzmi: „[...] będę dzisiaj śpiewał”⁴⁶, z kolei w otwarciu *Scherzo* Wittlin nazywa samego siebie „piewczą z bożej łaski”⁴⁷. Wittlin jest ponadto autorem eseju *Orfeusz w piekle XX wieku*, w którym akcentował związki muzyki i poezji w kontekście ich wspólnej, antycznej genezy. Esej dał potem tytuł całemu zbiorowi eseistyki pisarza. Jak pisał Wittlin, „przywykliśmy również każdego człowieka, który swe myśli wyraża mową związaną nazywać śpiewakiem, pieśniarzem, piewczą. Mówimy, że w swych książkach coś śpiewa, coś wyśpiewuje. W rzeczywistości nigdy nie słyszeliśmy śpiewającego poety, co najwyżej byliśmy świadkami, jak swe wiersze recytował”⁴⁸.

Warto zwrócić uwagę na interesujące połączenia *Ballady* z innymi tekstami Józefa Wittlina. Ulica Legionów, po której przechadzają się aniołowie, to lwowskie Corso, na którym w *Moim Lwowie*, eseistycznej autobiografii pisarza⁴⁹, odbywa się inna, równie niecodzienna wędrówka, którą warto zestawić z pojawieniem się aniołów w *Balladzie*:

⁴⁶ J. Wittlin, *Hymn nienawiści*, [w:] idem, *Hymny*, Poznań 1920, s. 8.

⁴⁷ Idem, *Scherzo*, [w:] idem, *Hymny*, Poznań 1920, s. 91.

⁴⁸ Idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 424.

⁴⁹ *Mój Lwów* stanowi niezwykle cenny opis rodzinnego miasta z perspektywy emigracji i odłączenia Lwowa od Polski. Jest wybitnym przykładem emigracyjnej literatury wspomnieniowej, bowiem wspominający nie popada w naiwną idealizację miasta swojej młodości, lecz jest w pełni świadomy idealizujących mechanizmów pamięci. Sprawa ta została przeze mnie przedstawiona w pracy licencjackiej *Mój Lwów Józefa Wittlina – wymiary autobiografii*, na-

Zamykam oczy i widzę tłumy snujące się po Corsie. Płyną od Teatru Miejskiego, ulicą Legionów, do Kasy Oszczędności, i płyną dalej pod pasaż Mikolascha. Szeroką strugą rozlewają się na placu Mariackim, mijają hotel George'a i skręcają w ulicę Akademicką aż do końca, do apteki Pileckiego. Tam zawracają i powoli, rytmicznie, spokojnie odfalowują z powrotem pod Teatr Miejski. Umarli spacerują z żywymi. Umarli zatrzymują żywych, proszą o ogień do papierosa. Lowelasi przywalają się do dam w tiurniurach, do dam, które od dawna są już cieniami. Promenada cieni. Zbratani w śmierci wrogowie ujęli się pod ręce jak przyjaciele. Zatrzymują się na rogach, gdzie w dymiących piecykach pieką się kasztany. Nad piecykami płoną naftowe latarnie z wymalowanym na szkle Tyrolczykiem i czerwonym krzyżem. Oficerowie austriackich dragonów, z monoklami w pustych oczodołach, dzwonią ostrogami. Właśnie wyszli z cukierni Sotschka na placu Mariackim i salutują szeleszczące jedwabiem szansonistki. Ukraińscy siczowcy z roku 1918 idą pod rękę

pisanej pod kierunkiem dra Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego, obronionej na Wydziale Polonistyki w 2019 roku. Dodatkowo walory artystyczne eseju były przeze mnie przypomniane w recenzji najnowszego wydania *Mojego Lwowa*: M. Wcisło, „*Tytuł tej gawędy; narzucony przez wydawców*”, (Rec.: J. Wittlin, *Mój Lwów*, wyd. 4, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2017, s. 78), „*Konteksty Kultury*” 2022, t. 17, z. 2, s. 237–241. Fundamentalne znaczenie dla dostrzeżenia i nazwania walorów artystycznych *Mojego Lwowa* miał w moim poznawaniu Wittlina Wojciech Ligęza, który opisywał ten esej m.in. w pracach: *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 51–59 (podrozdział *Tęsknić do Lwowa*); *Spokój jest u Bernardynów...*, „*Dekada Literacka*” 1991, nr 18 (23). Na temat *Mojego Lwowa* zob. również: B. Hadaczek, *Lwów w eseistyce Wittlina i Vincenza*, [w:] idem, *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*, Szczecin 1993; K. Kotyńska, *Eseiści o Lwowie. Pamięć, sąsiedztwo, mity*, Warszawa 2006 (Prace Slawistyczne, t. 118); K. Kotyńska, *Lwów. O odczytywaniu miasta na nowo*, Kraków 2015 (Biblioteka Europy Środką); N. Taylor-Terlecka, *Dwaj panowie z Galicji*, [w:] T. Terlecki, J. Wittlin, *Listy 1944–1976*, oprac., przypisami i posł. opatrzyła N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014 (Biblioteka „Więzi”, t. 303); T. Terlecki, *Wittlin i Lwów*, [w:] T. Terlecki, J. Wittlin, *Listy 1944–1976*, oprac., przypisami i posł. opatrzyła N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014 (Biblioteka „Więzi”, t. 303); J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992; A. Woldan, *Mój Lwów Józefa Wittlina w niemieckim, polskim i ukraińskim kontekście*, [w:] *Józef Wittlin pisarz kulturowego pogranicza*, red. R. Zajączkowski, Lublin 2016 (Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II – Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego, t. 188; Literacki Wymiar Kultury, t. 3).

z polskimi obrońcami Lwowa, z „orlętami”. Duchy Sokołów promenują obok żydowskich footballistów z drużyny „Hasmonea”. Tłum rośnie. Z bocznych ulic dołączają się strażacy, sługi, „co stały na bramie i były piskate”, i panny, co na reunionach z samym Grottgerem tańczyły lansjera, i primadonny, co występowały w pierwszych operetkach Offenbacha. Cała złota młodzież, jaką w ciągu stuleci widział Lwów, wyroila się na Corso. Czarna fala wylewa się na jezdnię i wali pod pomnik Mickiewicza. Z tłumu odrywa się fircyk w pudrowanej peruce i kusym fraczku. Staje pod kolumną Mickiewicza, gdzie już na stopniach ustawił się cały „Cäcilienchor”. Syn Mozarta kłania się żywym i umarłym. Daje znak pałeczką i plac Mariacki, szczelnie wypełniony milczącą ciżbą, rozbrzmiewa pieśnią z r. 1914: „W dzień deszczowy i ponury”... Wówczas na dachu domu Dittmara i Ski zapala się świetlny transparent: „BAJKA”. Zapala się jeden raz i gaśnie. Naraz słyhać przeraźliwe świstanie. To Sacher-Masoch z nadkomisarzem Tauerem dali sygnał konnej policji, schowanej w ulicy Wałowej. Rozlega się stuk kopyt walących o bruk: policja szablami rozpęda tłum. Ścigane cienie pierzchają bezgłośnie na wszystkie strony, lecz zaraz skupiają się z powrotem, zbijają się, gęstnieją — i znów na Corsie panuje normalny ruch, miarowe falowanie, beztroska promenada. Milczące cienie suną pod Teatr Miejski, skąd zawracają, aby znów popłynąć na Akademicką. I tak bez przerwy: tam i z powrotem — tam i z powrotem — w nieskończoność — aż po kres wszystkich dni⁵⁰.

Należy również odnotować, że balladowa atrybucja pojawia się w tytule innego utworu Wittlina – mam tu na myśli *Balladę – hymn*, występującą we wszystkich wydaniach *Hymnów*. Podobnie jak w *Balladzie anielskiej*, tutaj również poetycka wizja w ostatnim wersie ogarnia cały świat: „Świecie! Ty moja ojczyzno!” *versus* „W całym mieście i na całym świecie!”, co pokazuje, że analogie między utworami nie sprowadzają się wyłącznie do balladowej atrybucji. W *Balladzie – hymnie* również występują aniołowie, choć nie stanowią oni głównego tematu utworu, lecz warto odnotować ich obecność: „a w mych obłokach tańczą aniołkowie”⁵¹. Co szczególnie interesujące, w ręk-

⁵⁰ J. Wittlin, *Mój Lwów*, op. cit., s. 92–94.

⁵¹ Idem, *Ballada – hymn*, [w:] idem, *Hymny*, Poznań 1920, s. 59. W wydaniu PIW „aniołowie”.

kopisach Wittlina ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie znaleźć można inne teksty balladowe o różnym stopniu testowiczego zaawansowania, znajdujące się niemal w bezpośrednim sąsiedztwie na kartach jego poetyckiego notatnika – są to: *Ballada o rumaku doskonałym*⁵², *Ballada o zdrowiu*⁵³, *Ballada o „A...”*⁵⁴, *Ballada w języku ulicy*⁵⁵, *Ballada królewska*⁵⁶, *Ballada o wstydzie*⁵⁷. Czyżby więc Wittlin w pewnym okresie swojego życia i twórczości upatrywał w balladzie gatunek szczególnie interesujący i dający lepszą możliwość poetyckiej ekspresji? Biorąc pod uwagę, że dysponujemy wyłącznie dwoma opublikowanymi utworami Wittlina z balladą w tytule (z czego jedna jest na poły balladą, na poły hymnem), wydawać by się mogło, że nie darzył tego gatunku szczególnym zainteresowaniem. Sprawa ta wymaga niewątpliwie dodatkowego zbadania.

Jak wspomniałem, za istotny uważam fakt, że sprawcą postacią jest tutaj żebrak, co na pewno ma związek z frapującym i pogłębianym przez Wittlina od około lat 20. XX w. franciszkańskim światopoglądem (pełne empatii spojrzenie na najbiedniejszych, którym nie odmawia się świętości). Motyw żebraków, przestępców, chorych psychicznie, policjantów oraz osób postrzeganych powszechnie jako tzw. margines społeczny powraca w roku 1946 w *Moim Lwowie* (tam jednak osoby te zostały opisane jako część składowa folkloru miasta), z kolei w późniejszym okresie twórczości Wittlina daje się zauważyć interesujące wykorzystanie motywu anioła. Poeta poświęcił aniołom osobliwy wiersz *Przed końcem świata*, w którym w eschatologicznej wizji aniołowie pojawiają się... na motocyklach. Z kolei upadłe anioły stanowią temat wiersza *Wniebowstąpienie roku 1958*, będącego interesującą refleksją na temat zagrożeń, jakie niesie dla ludzkości opanowanie techniki podróży kosmicznych (generalnym założeniem utworu jest to, że upadłe anioły, strącone

⁵² Archiwum Józefa Wittlina, sygn. 934, k. 8 r., 12 v., 13 r.

⁵³ Ibidem, sygn. 934, k. 13 v.

⁵⁴ Ibidem, sygn. 934, k. 15 r. W tytule utworu zawarto nazwę na literę „a” w cudzysłowie – na razie nieodczytaną.

⁵⁵ Ibidem, sygn. 934, k. 15 v.

⁵⁶ Ibidem, sygn. 934, k. 16 r., 43 r., sygn. 936, k. 2 r.

⁵⁷ Ibidem, sygn. 934, k. 16 r., 43 v., 44 r.

z nieba, odsyła się tam z powrotem – przez ludzi i to w dodatku uzbrojone). Tak utwory te skomentował Wojciech Ligęza:

Grupę „apokaliptyków” tworzą wiersze *Przed końcem świata* i *Wniebowstąpienie roku 1958*. Tak określony przedmiot i sposób myślenia odsłania związek z apokaliptycznymi tekstami Starego i Nowego Testamentu, a także z apokalipsami pozabiblijnymi, czyli tradycją judeochrześcijańskich wypowiedzi poza kanonem, które tworzą „antycypujący reportaż” na temat ostatecznej przyszłości. [...] W liryku *Przed końcem świata* wizja trzech „aniołów na motorach” może być tak odczytywana: w zdesakralizowanym świecie znaki świętości są trudno rozpoznawalne, zanika wrażliwość na treści eschatologiczne, również codzienny egzystencjalny koniec świata spełnia się bez udziału ludzkiej refleksji. Ironiczny jest tytuł *Wniebowstąpienia roku 1958*, bowiem wiersz traktuje o szatańskim wzlocie. Z podszepu sił zła człowiek wymyślił wyrafinowane, nader skuteczne maszyny do zabijania oraz podboju nowych terytoriów. Grzeszna wiedza przekroczyła wszelkie moralne granice. Zaborcza bezwzględność technologicznej myśli wyraża obraz porąbania siekierami „drzewa poznania dobrego i złego” (P 146). Ekspansja kosmiczna to bardzo dwuznaczny triumf, dopowiedzieć można: kosztem metafizycznego wymiaru człowieczeństwa⁵⁸.

Wcześniej aniołowie byli obecni w Wittlinowych *Hymnach*⁵⁹, niemniej jednak nigdy nie odgrywali oni w tych utworach roli pierwszoplanowej. W *Grzebaniu wroga* nazwani są „grajkami niebios”, którzy mają grać mówiącemu na Sądzie Ostatecznym⁶⁰. W *Kołysance* łaska dobrego anioła ma wypogodzić czoła⁶¹. W hymnie *O rękach* tytułowe ręce zostały porównane do aniołów:

⁵⁸ W. Ligęza, *Świadek czasów i wyznawca wiecznych wartości. O poezji Józefa Wittlina*, [w:] idem, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 30–31.

⁵⁹ W dalszej części znajdują się cytaty z pierwszego wydania *Hymnów* z 1920 roku, najbliższego czasowo *Balladzie anielskiej* z 1921 roku.

⁶⁰ J. Wittlin, *Grzebanie wroga*, [w:] idem, *Hymny*, Poznań 1920, s. 24.

⁶¹ Idem, *Kołysanka*, [w:] idem, *Hymny*, op. cit., s. 34.

„Śnieżyste skrzydła anioła, / roztrzepotane nad niedolą naszą!”⁶². Z kolei w utworze *Matka żegna jedynaka na tamten idąc świat*⁶³ umierająca matka zdaje się porównywać do anioła stróża: „I nawet w duchu przy tobie nie być, jak stróże-anioły”⁶⁴. W *Hymnie ognia* pojawiają się archanioły („Dmuchnij już na mnie — tchnieniem swoich płuc!/ Lej na mnie kubły łez, zdroistych łez,/ które ściekają z ocz Twoich archaniołów/ nad nędzą ziemi płaczących!”)⁶⁵, w *Kantacie dziecinnej* anioły występują w dziecięcej modlitwie: „I proszę także: niech mnie od złego/ na każdym kroku aniołki strzegą”⁶⁶. W *Hymnie nad hymnami* mowa o „puchu z archanielskich piór”⁶⁷, w *Hymnie pogody ducha* czytamy z kolei: „Ciebie jam poczuł — byłeś w poszumie anielskich piór”⁶⁸ oraz „— Tyś mnie nastroił, o stroicielu anielskich harf!”⁶⁹. W *Scherzo* podmiot, nazywający się Józefem Wittlinem, „piewcą z bożej łaski”, mówi do ludzi: „Wszak nie zniesiecie, abym umarł z głodu,/ wy, co tak błogo kiwacie głowami,/ winem mych rytmów słodko upojeni,/ rozkołysani i rozanieleni”⁷⁰. W *Hymnie nienawiści* miłość nazywana jest anielską⁷¹. O aniołkach w *Balladzie – hymnie* wspominałem wcześniej. Dodatkowo można jeszcze przypomnieć o „anielskiej urodzie” z *A la recherche du temps perdu*⁷². Sakralizujący charakter mają postacie aniołów w puencie wiersza *Do języka polskiego*: „A gdy wrócimy na to krwawe łono,/ Z którego ty i myśmy się poczęli –/ Polskim milczeniem ziemię umęczoną/ Niech powitają anieli”⁷³. Liczne nawiązania do aniołów znajdują się również w esejach przedrukowanych w tomie

⁶² Idem, *O rękach*, [w:] idem, *Hymny*, op. cit., s. 42. W wydaniu PIW tytuł to *Hymn o rękach*.

⁶³ Od wydania drugiego nosi tytuł: *Matka żegna jedynaka*.

⁶⁴ J. Wittlin, *Matka żegna jedynaka na tamten idąc świat*, [w:] idem, *Hymny*, op. cit., s. 51.

⁶⁵ Idem, *Hymn ognia*, [w:] idem, *Hymny*, op. cit., s. 56.

⁶⁶ Idem, *Kantata dziecinna*, [w:] idem, *Hymny*, op. cit., s. 87.

⁶⁷ Idem, *Hymn nad hymnami*, [w:] idem, *Hymny*, op. cit., s. 64.

⁶⁸ Idem, *Hymn pogody ducha*, [w:] idem, *Hymny*, op. cit., s. 81.

⁶⁹ Ibidem, s. 81, 83.

⁷⁰ Idem, *Scherzo*, [w:] idem, *Hymny*, op. cit., s. 91.

⁷¹ Idem, *Hymn nienawiści*, [w:] idem, *Hymny*, op. cit., s. 8.

⁷² Idem, *Poezje*, op. cit., s. 118.

⁷³ Idem, *Poezje*, op. cit., s. 131.

Orfeusz w piekle XX wieku. Widzimy zatem, że „motyw anielski” w poezji Wittlina cechuje intrygująca ewolucja.

Motyw uświęconego żebraka i jałmużny pojawia się u Wittlina w tekście *Ślepi i głuchoniemi w Asyżu*, wchodzącym w skład włoskiej walizy *Etapów*, czyli tekstów bezpośrednio związanych z przebywaniem w Asyżu i odczuwaniem w jego przestrzeni franciszkańskiej duchowości:

Istnieje w Asyżu stary zwyczaj, że Bracia Mniejsi w każdą sobotę wysyłają jednego spośród siebie na kwestię dla instytutu, który zresztą utrzymuje się z okazałych ofiar bogatych ludzi oraz zasiłków rządowych. Pewnej soboty kwestujący brat spotyka na ulicy starego żebraka. Ten wzywa go do siebie charakterystycznym na Południu gestem ręki. Brat zbliża się do żebraka, który daje mu dwa soldy na ślepych i prosi, żeby w każdą sobotę o nim pamiętano. I powiada: „Zawsze mnie spotkać można o tej godzinie na tym samym miejscu. Gdyby mnie tutaj którejś soboty nie było, to znaczy, że umarłem”. Ojciec Principe, usłyszawszy o tej historii z żebrakiem, zrazu nie chciał wierzyć, potem jednak opowiedział ją swoim wychowankom i dodał: „Gdy ten żebrak umrze, pójdziecie wszyscy odprowadzić go do grobu”. Przez długi czas żebrak co sobota dawał swoje dwa soldy dla ślepych dzieci. Aż pewnego dnia umarł. Pochowano go jednak tak, że ani ojciec Principe, ani ślepi nie wiedzieli kiedy. Prawdopodobnie trupa jego obmyły łzy świętego Franciszka, który na krótki czas przed śmiercią przez piętnaście dni był ślepy. I wtedy właśnie ułożył pieśń ku czci słońca i wszystkiego stworzenia⁷⁴.

W niedokończonej biografii św. Franciszka z Asyżu pióra Wittlina znajdziemy opisy konfrontacji młodego Franciszka z ubogimi i żebrakami. Jedną z opisanych sytuacji wydaje się bardzo podobna do tej, która znalazła się w *Balladzie anielskiej*: w wierszu mała dziewczynka wręcza żebrakowi stojącemu pod katedrą pieniądze przekazane jej przez ojca, tymczasem w Wittlinowej wizji młody Franciszek przekazuje żebraczce z dzieckiem (również

⁷⁴ J. Wittlin, *Ślepi i głuchoniemi w Asyżu*, [w:] idem, *Etapy. Italia – Francja – Jugosławia*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2012 (Biblioteka „Więzi”, t. 279), s. 28.

spod katedry) pieniądze od matki, myśląc, że „uboga” oznacza „u Boga”⁷⁵. Jak zaznaczono, było to jego pierwsze spotkanie z ubóstwem⁷⁶.

Obowiązkowym do zaznaczenia kontekstem, będącym *de facto* kontekstem macierzystym niniejszego utworu (jeżeli przyjąć, że tekst powstał na zamówienie)⁷⁷, jest przyjaźń Józefa Wittlina z Ostapem Ortwinem oraz jego rola w świecie literackim Lwowa. Wittlin w sposób szczególnie wspomina go na kartach *Mojego Lwowa*⁷⁸, przywołuje go także w tekście *Ze wspomnień byłego pacyfisty* jako niezwykle istotny autorytet literacki i życiowy – w tekście tym Wittlin tłumaczy, że militarystyczne zapatrywania Ortwina były dla niego istotne przy zmianie spojrzenia na zagadnienia pacyfizmu i skłoniły go do zrewidowania swoich poglądów:

W owych czasach, to jest w roku 1919, przypadł mi wielki zaszczyt poznania jednego z najmądrzejszych ludzi w Polsce: Ostapa Ortwina. Prawie przez trzy lata spotykaliśmy się codziennie, a z rozmów prowadzonych

⁷⁵ Idem, *Święty Franciszek z Asyżu*, posł. P. Kądziała, il. D. Łoskot-Cichočka, Warszawa 1997 (Biblioteka „Więzi”, t. 95), s. 25–27. Zob. również ibidem, s. 38–39.

⁷⁶ „Kiedy wrócili do domu, Franciszek prosi ojca, żeby mu stale dawał soldi dla takich matek, które są u Boga, i dla ich synów. Ojciec uważa to za zbyt duże, lecz matka (jak to matka – zawsze ustępliwa) uszyła mu trzosik, w którym odtąd Franciszek zawsze nosi przy sobie pieniądze. Jeszcze nie zna ich wartości, a już zaczyna być rozrzutny”. Ibidem, s. 30.

⁷⁷ „Z jednej strony konkretne dzieło tkwi wśród tych okoliczności historycznoliterackich i socjopsychologicznych, które towarzyszyły jego powstawaniu i które dostępne są w drodze rekonstrukcji. Jest to macierzysty kontekst utworu. Z drugiej strony dzieło takie zostaje odniesione do kultury literackiej interpretatora, do jego wrażliwości, gustów i zapatrywań ukształtowanych przez bliskie mu tradycje i poetyki, a także do tych norm i postulatów, które głosi, gdy usiłuje wpływać na bieg zdarzeń literackich w swojej współczesności. Oczywiście, oba te rodzaje kontekstów są równoczesne, ale nie są równorzędne. W zależności od tego, który z nich uzyskuje większą wyrazistość, kształtują się dwa typy podejścia interpretacyjnego, w krańcowych wypadkach zdecydowanie opozycyjne: interpretacja historycznoliteracka i interpretacja krytycznoliteracka”. J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. II: *Dzieło – Język – Tradycja*, Kraków 1998 (Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej), s. 155.

⁷⁸ J. Wittlin, *Mój Lwów*, op. cit., s. 71–73.

z tym niezwykle wszechstronnie wykształconym i niezwykle życzliwym krytykiem nauczyłem się znacznie więcej – jak to dziś widzę – niż z czytanych w tych latach książek. Major Ortwin, pełniący wówczas funkcje sędziego przy sądzie wojskowym, ustosunkował się sceptycznie do naszego pacyfizmu, a jego argumenty prawie zawsze uważałem za słuszne. W każdym razie dawały mi one więcej do myślenia niż moje własne argumenty pacyfistyczne. Za wszelką cenę starałem się zrozumieć, dlaczego ten mądry i niezwyklej dobroci człowiek, ten głęboki myśliciel, do którego odnosiłem się z bezgranicznym zaufaniem – jest zapalonym militarystą. [...] Zaczynałem rozumieć Ortwina⁷⁹.

Innym przejawem obecności myśli Ortwina w twórczości Wittlina jest tekst *Inwentarz kultury narodowej*. Jak wskazuje w przypisie Katarzyna Szewczyk-Haake, opracowująca najnowsze wydanie *Orfeusza w piekle XX wieku*: „[...] cały wywód zawarty w eseju *Inwentarz kultury narodowej*, a także właściwe poecie rozumienie kultury i tradycji, jakie ujął w innych esejach z tego okresu, poświadczone również utworami literackimi i działalnością translatorską, wydają się zawdzięczać przywoływanemu artykulowi Ortwina ważną inspirację”⁸⁰. Wittlin powołuje się również na niego w tekstach *Poeci polscy po niemiecku*⁸¹

⁷⁹ Idem, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 80–81. Konkluzja Wittlina wynika z opuszczonego w cytacie fragmentu, w którym tłumaczył, że obecność uzbrojonego stróża nocnego w czasie pobytu pisarza na wsi, gdzie tworzył tekst *Wojna, pokój i dusza poety*, działała na niego kojąco, tworząc poczucie bezpieczeństwa.

⁸⁰ Przypis do: J. Wittlin, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, oprac. K. Szewczyk-Haake, t. 1, Kraków 2021, s. 87. Na tej samej stronie znajduje się poprzedzający przypis wyjaśniający, kim był Ortwin, oraz podkreślający fakt, że Wittlin znał osobiście Ortwina i że publikował on na łamach „Kurieria Lwowskiego” – o tej adnotacji wspominam w przypisie 17 niniejszego tekstu. Przypis wskazuje też, w jakich innych tekstach Wittlina znajdują się wzmianki o Ortwinie (*Ze wspomnień byłego pacyfisty*, *Mój Lwów*).

⁸¹ „Z jeszcze większym zdziwieniem spotykają się w tej antologii starzy wrogowie. Są tutaj reprezentowani byli ministrowie i urzędnicy kultury i sztuki, rektorzy i profesorowie uniwersytetów – i muszą rzędem stać alfabetycznie obok utalentowanych maturzystów. Są tutaj narodowi demokraci obok socjalistów, są semici, filosemici i antysemita, są katolicy,

oraz *O szczerości w poezji*⁸². Zagadnienie zarysowane przez Szewczyk-Haake warte jest osobnego omówienia. Na znajomość z Ortwinem oraz jego rangę w środowisku literackim Lwowa zwraca również uwagę Nina Taylor-Terlecka, omawiając losy Józefa Wittlina i Tymona Terleckiego:

Z dalszych reminiscencji wynikałoby, że główny opiekun naukowy Terleckiego i promotor jego pracy doktorskiej, niemal przybrany ojciec duchowy – Juliusz Kleiner, to przyjaciel Wittlina od najmłodszych lat, pierwszy recenzent i obrońca *Hymnów*, który „wylansował” Wittlina, tak jak później protegował Terleckiego. Jeszcze podczas studiów Terlecki poznał Ostapa Ortwina, polemizował z nim, klócił się i przyjaźnił. A to właśnie z Ortwinem Wittlin – dziesięć lat wcześniej – przesiadywał niemal codziennie w kawiarni „Roma” przy ulicy Akademickiej. Warto tu podkreślić, że ci dwaj przyjaciele Wittlina to dwie najbardziej znaczące postacie w kształtowaniu się intelektualnym i duchowym Terleckiego. Obaj też podczas okupacji sowieckiej mieli się wykazać wzorową postawą moralną i patriotyczną, twardo stojąc przy polskiej racji stanu⁸³.

są nieprzejednani pozytywiści i naturaliści obok łagodnych, limfatycznych impresjonistów, lunatyków i ekspresjonistów. Dostojne matrony poezji obok starych, niezłomnych panien, mistycy w Chrystusie obok mistyków w Wenerze. Przymaszerowali «infanterzyści», jak Ostap Ortwin nazywa tych liryków, do których (w wierszu) zawsze «coś przychodzi nocą», «idzie ku mnie z dala» lub «kroczy hen». A więc piechota, obok «cyklistów», to znaczy poetów ujmujących «duszę» w cykle z trzema kropkami”. J. Wittlin, *Poeci polscy po niemiecku*, [w:] idem, *Teksty rozproszone*, oprac. K. Szewczyk-Haake, Kraków 2022, t. 1, s. 119.

⁸² „Powiedział kiedyś bardzo mądrze Ostap Ortwin, że «za wielkie prawdy – ginie się na krzyżu, ale nie pisze wierszy». O tych, co zginęli za prawdę, można pisać wiersze, ale nie o sobie samym, jeśli się ma dopiero zamiar za nią ginąć” J. Wittlin, *O szczerości w poezji*, [w:] idem, *Teksty rozproszone*, op. cit., s. 129.

⁸³ N. Taylor-Terlecka, *Dwaj panowie z Galicji*, op. cit., s. 429–430. Szczegółowy opis dotyczący postawy Ortwina w czasie okupacji zob. przypis do listu Józefa Wittlina do Tymona Terleckiego z dnia 30 października 1962, [w:] T. Terlecki, J. Wittlin, *Listy 1944–1976*, op. cit., s. 218.

Wiele informacji na temat znajomości Wittlina i Ortwina dostarcza korespondencja z Tymonem Terleckim:

3 listopada 1960

Drogi Panie Tymonie,

Dziękuję serdecznie za list i za obie książki, które nadeszły już po „dyskusji” o Pańskiej książce. Otrzymałem ją na parę dni od p. Frylinga i przeczytałem tylko dwie rzeczy: o Ortwinie i biednym Marku Eigerze. Mówiliśmy właściwie najwięcej o Ortwinie, którego znał Fryling i ja. Szkic Pański rzeczywiście piękny i niezmiernie trafnie sugerujący postać i umysłowość O.O. Przesiadywałem z nim i jego żoną niemal codziennie w Rzymie w latach 1918–1921 do mego wyjazdu ze Lwowa. Nie wiem, czy Panu wiadomo, iż przez rok pomagałem mu w redagowaniu „Tygodnia Literackiego” w „Kurierze Lwowskim”. Po moim wyjeździe „Tydzień” przestał wychodzić. O.O. nie był czerwoną płachtą dla wszystkich skamandrytów. Do „Tygodnia” nadsyłali rękopisy nigdzie przedtem niedrukowanych wierszy: Tuwim, Baliński, Wierzyński, Przysiecki, Podhorski-Okołów, Horzyca (przez jego ręce to przechodziło). O ile wiem, tylko Lechoń i Słonimski odnosili się do O.O. nieprzychylnie⁸⁴.

Jak dopowiada Terlecka w przypisie: „Dawna przyjaźń dla Ortwina sprawiła, że Wittlin mocno się obruszył na artykuł A. Korczyńskiego *Rozprawa nad życiem i śmiercią Ostapa Ortwina* («Wiadomości» 1949, nr 39)”⁸⁵. Ślad tej sprawy odnajdujemy w korespondencji Wittlina do Mieczysława Grydzewskiego:

⁸⁴ List Józefa Wittlina do Tymona Terleckiego z 3 listopada 1960, [w:] T. Terlecki, J. Wittlin, *Listy 1944–1976*, op. cit., s. 154.

⁸⁵ Ibidem, s. 159.

5400 Fieldston Road
New York 63, N.Y.
17 października 1949

Mój kochany Mieciu,

tym razem ja Ciebie muszę przeprosić za długie milczenie spowodowane jak zwykle nadmiarem tego, co chciałoby się napisać, ale że teraz mam zamiar napisać do „Wiadomości” duży list czy artykuł polemiczny, więc pytam się Ciebie z góry, czy mi go zamieścisz. Chodzi o Ortwina i Rudnickiego. Rzadko już w tym życiu oburzam się, ale artykuł Korczyńskiego wyprowadził mnie ze starczej równowagi, w której niestety tkwię od dłuższego czasu. Ponieważ ta moja polemika wymaga i kilku lektur, i w ogóle jak wszelkie u mnie pisanie – pracy, więc chcę się upewnić, czy dasz mi w „Wiadomościach” parę szpalt na to. Chcę bronić dwóch rzeczy. Tu nie chodzi tylko o Ortwina, którego, o ile pamiętasz, bardzo dobrze znałem i który decydująco wpłynął, choć nie wiem, z jakim skutkiem, na moją tzw. formację intelektualną. Kto wie, czy też jemu nie zawdzięczam awersji do pisania, a pasji do czytania. Mianowicie chce bronić prawa beletrysty (*a fiction-writer*) do deformowania znanych z życia postaci oraz Ortwina przed opinią Korczyńskiego, ubliżającą moim zdaniem jego pamięci: jakoby Ortwin zerwał z żydostwem. W ogóle chce pisać o tym zrywaniu i przyznawaniu się w decydujących momentach. Czekam na Twoją odpowiedź, ale uprzedzam że rzecz będzie dłuższa i ostra, bo i nawet chcę wprowadzić do polemiki parę danych naukowych na podstawie ostatnich prac z dziedziny psychoanalizy, która, zwłaszcza tu w Ameryce, porobiła rewelacyjne odkrycia, jeśli idzie o antysemityzm⁸⁶.

⁸⁶ *List Józefa Wittlina do Mieczysława Grydzewskiego z 17 października 1949*, [w:] J. Wittlin, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. i przypisami opatrzył J. Olejniczak, konsultacja edytorska B. Dorosz, Toruń 2014 (Archiwum Emigracji, t. LIV), s. 59–60. Tekst ten nigdy się nie ukazał. Temat ten porusza również w liście z 30 listopada 1949. Temat ten znajdziemy również w korespondencji między Józefem Wittlinem a Jerzym Giedroyciem – Wittlin brał pod uwagę zamieszczenie swojej polemiki w „Kulturze” zamiast w „Wiadomościach”, włączając w to jednocześnie polemikę z artykułem Wańkowicza o Żydach, który zbulwersował Wittlina. J. Giedroyc, J. Wittlin, *Listy 1947–1976*, oprac.,

Ballada anielska stanowi interesujący i niesłusznie zapomniany element dorobku poetyckiego Józefa Wittlina. Analiza rękopisu niezaprzeczalnie zachęca przy tym do dalszych prac nad archiwum pisarza rozumianym jako całościowy kształt pozostawionych przez niego materiałów, gdziekolwiek by się one nie znajdowały⁸⁷. Niniejszy artykuł, skupiając się na zaprezentowaniu rękopisu, pierwodruku oraz różnic między nimi, nie stanowi wyczerpującego omówienia zapomnianego utworu poety – ustalając najistotniejsze konteksty, niezbędne w jego prawidłowym odczytaniu, jest bardziej zachętą do włączenia tego interesującego wiersza w przyszłe naukowe opracowania dotyczące twórczości Wittlina i jego związków ze Lwowem.

wstępem i przypisami opatrzyli R. Habielski i P. Kądziela, Warszawa 2017 (Biblioteka „Więzi”, t. 338), s. 10, 50–54, 68.

⁸⁷ Więcej na temat twórczości Józefa Wittlina i krytyki genetycznej zob. M. Wcisło, *Twórczość Józefa Wittlina – perspektywy krytycznogenetyczne*, „Forum Poetyki” 2020, nr 22, s. 100–119.

BIBLIOGRAFIA

Twórczość Józefa Wittlina

- Archiwum Józefa Wittlina (ze zbiorów Działu Rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie).
- Giedroyc J., Wittlin J., *Listy 1947–1976*, oprac., wstępem i przypisami opatrzyli R. Habielski i P. Kądziała, Warszawa 2017 (Biblioteka „Więzi”, t. 338).
- Terlecki T., Wittlin J., *Listy 1944–1976*, oprac., przypisami i posł. opatrzyła N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014 (Biblioteka „Więzi”, t. 303).
- Wittlin J., *Ballada anielska* [rękopis].
- Wittlin J., *Ballada anielska*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 215.
- Wittlin J., *Hymny*, Poznań 1920, wyd. 2, Warszawa 1927, wyd. 3, Warszawa 1929.
- Wittlin J., *Listy*, wstęp i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1996.
- Wittlin J., *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. i przypisami opatrzył J. Olejniczak, konsultacja edytorska B. Dorosz, Toruń 2014 (Archiwum Emigracji, t. LIV).
- Wittlin J., *Mój Lwów*, Warszawa 1991.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000.
- Wittlin J., *O szczerości w poezji*, [w:] idem, *Teksty rozproszone*, oprac. K. Szewczyk-Haake, t. 1, Kraków 2022.
- Wittlin J., *Poeci polscy po niemiecku*, [w:] idem, *Teksty rozproszone*, oprac. K. Szewczyk-Haake, t. 1, Kraków 2022.
- Wittlin J., *Poezje*, wstęp J. Rogoziński, wyd. 2, Warszawa 1981.
- Wittlin J., *Przedmowa do drugiego wydania*, [w:] idem, *Hymny*, wyd. 2, Warszawa 1927.
- Wittlin J., *Ślepi i głuchoniemi w Asyżu*, [w:] idem, *Etapy. Italia – Francja – Jugosławia*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2012 (Biblioteka „Więzi”, t. 279).
- Wittlin J., *Święty Franciszek z Asyżu*, posł. P. Kądziała, il. D. Łoskot-Cichocka, Warszawa 1997 (Biblioteka „Więzi”, t. 95).
- Wittlin J., *Wybór poezji*, wstęp i nota biograficzna W. Ligęza, Kraków 1998.
- Wittlin J., *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000.
- Wittlin J., *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, oprac. K. Szewczyk-Haake, t. 1, Kraków 2021.

Opracowania

- de Biasi P.-M., *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015 (Filologia XXI, t. 5).
- Czachowska J., *Archiwum Ostapa Ortwina we Lwowie*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 3, s. 177–195.
- Galicja w krainie Czarów. Antologia poezji polskiej międzywojennego Lwowa*, wybór i oprac. K. Sadkowska, Warszawa 2022.
- Katalog rękopisów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie*, red. T. Januszewski, t. 2: *Poezja polska XX w.*, Warszawa 2002.
- Kulawik A., *Zarys poetyki*, Kraków 2013.
- Ligęza W., *Świadek czasów i wyznawca wiecznych wartości. O poezji Józefa Wittlina*, [w:] idem, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001.
- Taylor-Terlecka N., *Dwaj panowie z Galicji*, [w:] T. Terlecki, J. Wittlin, *Listy 1944–1976*, oprac., przypisami i posł. opatrzyła N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014 (Biblioteka „Więzi”, t. 303).
- Taylor-Terlecka N., *Ja, Józef Wittlin, z pokolenia Judy. Józef Wittlin i świat kultury żydowskiej*, [w:] *Żydzi Wschodniej Polski. Seria II. W blasku i w cieniu historii*, red. J. Ławski, B. Olech, Białystok 2014 (Colloquia Orientalia Białostocensia, t. VII).
- Sadkowska K., *Między estetyką a polityką. O poezji polskiej Lwowa międzywojennego 1919–1939*, [w:] *Galicja w krainie Czarów. Antologia poezji polskiej międzywojennego Lwowa*, wybór i oprac. K. Sadkowska, Warszawa 2022.
- Sławiński J., *Ballada*, [w:] M. Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2 poszerzone i popr., Wrocław 1988 (Vademecum Polonisty).
- Sławiński J., *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. II: *Dzieło – Język – Tradycja*, Kraków 1998 (Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej).
- Szewczyk-Haake K., *Moralna strona ludzkiego bytu. O twórczości Józefa Wittlina*, Kraków–Warszawa 2019 (Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”).
- Szewczyk-Haake K., *Słowo wstępne*, [w:] J. Wittlin, *Teksty rozproszone*, oprac. K. Szewczyk-Haake, t. 1, Kraków 2022.

- Wcisło M., *Józef Wittlin i jego naśladowanie świętego Franciszka z Asyżu*, Kraków 2021 [praca magisterska].
- Wcisło M., *Mój Lwów Józefa Wittlina – wymiary autobiografii*, Kraków 2019 [praca licencjacka].
- Wcisło M., *Rękopisy Józefa Wittlina – rekonesans badawczy, ostatni tekst pisarza*, [w:] *Littera scripta manet. Zbiory rękopiśmienne w zasobach bibliotek, archiwów i muzeów*, red. E. Danowska, A. Fluda-Krokos, Kraków 2022, s. 181–198.
- Wcisło M., *Twórczość Józefa Wittlina – perspektywy krytycznogenetyczne*, „Forum Poetyki” 2020, nr 22, s. 100–119.
- Wcisło M., „*Tytuł tej gawędy, narzucony przez wydawców*”, (Rec.: J. Wittlin, *Mój Lwów*, wyd. 4, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2017, s. 78), „Konteksty Kultury” 2022, t. 17, z. 2, s. 237–241.
- Yurieff Z., *Józef Wittlin*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997.
- Zajączkowski R., *W labiryncie prozy Józefa Wittlina*, Lublin 2019.

NOTA O AUTORZE

Maciej Wcisło – magister filologii polskiej, doktorant III roku literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, Prezes Towarzystwa Doktorantów UJ. Interesuje się historią literatury polskiej XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem życia i twórczości Józefa Wittlina. Publikował w „Kontekstach Kultury”, „Forum Poetyki”, „Littera/Historica” oraz „Alma Mater”.

Kontakt: maciej.wcislo@doctoral.uj.edu.pl

DOMINIKA TABIS

SZKOŁA DOKTORSKA NAUK SPOŁECZNYCH
UNIwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-6722-4138

**HISTORIA JEDNEGO ARTYKUŁU... „JESTEM
ANARCHYSTĄ” AUGUSTYNA WRÓBLEWSKIEGO
JAKO PIERWSZY PUBLICZNY MANIFEST POGLĄDÓW
AUTORA**

**THE STORY OF THE ONE ARTICLE... “I AM THE
ANARCHIST” BY AUGUSTYN WRÓBLEWSKI AS THE
FIRST PUBLIC MANIFESTO OF THE AUTHOR’S VIEWS**

Abstract: This thesis is a detailed analysis of the article *I am an anarchist* by Augustyn Wróblewski. Its aim is to examine the historical, contextual, comparative and philological aspects of the publication and to indicate the importance of the manifesto in the thinker’s heritage. In this way, issues will be clarified that create difficulties in understanding the text, which make it impossible to interpret its meaning and thus its significance in the work of the eponymous anarchist. As a result, using a qualitative content analysis, it is demonstrated that the article represents a significant role in the thinker’s entire works.

Słowa kluczowe: anarchizm, anarcho-syndykalizm, syndykalizm, socjalizm, Augustyn Wróblewski, Sprawa Robotnicza, myśl polityczna, polityka.

Keywords: anarchism, anarcho-syndicalism, syndicalism, socialism, Augustyn Wróblewski, Sprawa Robotnicza, political thought, politics.

1. WSTĘP

Artykuł pod tytułem *Jestem anarchistą* stanowi istotny element twórczości Augustyna Wróblewskiego. To, co decyduje o wadze publikacji, to z pewnością zawarta w niej, po raz pierwszy wyrażona wprost, publiczna deklaracja przynależności myśliciela do grona anarchistów, stanowiąca fundament jego przyszłych dzieł. Celem niniejszej pracy jest wykazanie, że wspomniana publikacja odgrywa znaczącą rolę w całokształcie twórczości autora, ale także jej analiza z uwzględnieniem aspektów historycznych, kontekstualnych, porównawczych oraz filologicznych. Kolejnym celem jest pokazanie i wyjaśnienie potencjalnie niejasnych dla czytelnika zagadnień, stwarzających trudności w rozumieniu i interpretacji tekstu. W pierwszej części opracowania przedstawiony zostanie życiorys autora analizowanego artykułu. W kolejnej opisane będą najważniejsze poglądy myśliciela na tematy społeczno-polityczne. Przedostatnia część poświęcona zostanie szczegółowej analizie artykułu pod tytułem *Jestem anarchistą*. Zakończenie pracy będzie stanowić podsumowanie przeprowadzonej interpretacji tekstu Augustyna Wróblewskiego. W efekcie przedstawiona zostanie refleksja nad jego działalnością w kontekście twórczości jako myśliciela politycznego. Należy bowiem podkreślić, że aktywność autora może stanowić inspirację także do badań z innych dziedzin nauki. Analizując życiorys anarchisty, nie sposób pominąć w nim osiągnięć związanych przede wszystkim z chemią biologiczną. Zanim jednak przedstawiona zostanie biografia pisarza, trzeba zauważyć, że fakty z jego życia pochodzą przede wszystkim z listów, artykułów w czasopiśmie publicystycznych oraz wyznań zawartych w książkach, co czyni je stosunkowo lakonicznymi i niekompletnymi. Warto także podkreślić, że na skutek zniszczeń powstałych w wyniku I i II wojny światowej utracono dostęp do części dorobku myśliciela, przede wszystkim do licznych numerów czasopisma „Przyrodniczy Pogląd na Świat i Życie”, które stanowiło istotną część jego twórczości. Niemniej jednak na bazie posiadanych źródeł z pewnością możemy sondować o całokształcie jego twórczości.

2. ŻYCIORYS AUGUSTYNA WRÓBLEWSKIEGO

Augustyn Wróblewski urodził się 20 lipca 1866 roku w Wilnie, w rodzinie polskich patriotów o szlacheckich korzeniach¹. Dużą rolę w przekazywaniu mu patriotycznych postaw odegrał ojciec Eustachy Wróblewski – lekarz i uczestnik Wiosny Ludów, zesłany za swoją działalność niepodległościową na 8 lat na Syberię². Ponadto stryj Walery Antoni Wróblewski był uczestnikiem powstania styczniowego, a także działaczem rewolucjo-demokratycznym. Rodzina ze strony matki również brała czynny udział w walce o niepodległą Polskę. Dziadkiem myśliciela był Bartłomiej Beniowski – powstaniec listopadowy i radykalny czartysta. Pradziadkiem – Maurycy Beniowski, słynny podróżnik, kolonizator Madagaskaru i konfederata barski³. Postawy krewnych oraz relacjonowane przez nich wydarzenia spowodowały, że zarówno dzieciństwo, jak i nastoletnie lata upłynęły na wychowaniu Wróblewskiego wśród narracji o mesjanizmie Polski, niczym nieusprawiedliwionej krzywdzie, jakiej doznała, a także opowieściach o bohaterskiej śmierci w imię wolności i konieczności dążenia do niepodległości wszelkimi sposobami. Czynniki te wywarły ogromny wpływ na poglądy autora, co widoczne jest w jego pracach, ale także przyznawane przez niego wprost. Dla przykładu należy wskazać książki: *Listopadówka. 29 listopada* (1911) czy *Krzywda* (1913). Opowieści o ojczyźnie przeplatały się z kultem wiedzy i rozwoju, opartym na naukach przyrodniczych, w których specjalizowali się rodzice⁴. Zarażony pasją do biologii i chemii, znalazł szansę na realizację swoich zainteresowań podczas studiów chemicznych na politechnice w Petersburgu, gdzie wyjechał w 1884 roku⁵. Tuż po rozpoczęciu kształcenia myśliciel połączył wykonywanie swoich uniwersyteckich obowiązków z działalnością w rosyjskich stowarzyszeniach o rewolucyjnych poglądach. W efekcie

¹ I.Z. Siemon, *Sława i zniesławienie. O życiu i pracach Augustyna Wróblewskiego*, „Analecta. Studia i materiały z dzienników”, rok XI, zeszyt 1–2 (21–22), Warszawa 2002, s. 252.

² A. Wróblewski, *Krzywda: szkice psychologiczne*, Kraków 1913, s. 113.

³ A. Lewak, *Polski Słownik Biograficzny*, t. 1. Kraków 1935, s. 429.

⁴ Mama była nauczycielką, nauczała chemii. Zob. R. Griškaitė, *Dzienniki Emilii z Beniowskich Wróblewskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 1.

⁵ B. Białokozowicz, *Poszukiwania etyczne Augustyna Wróblewskiego i literatura rosyjska*, „Acta Polono-Ruthenica” 2000, t. 5, s. 103.

w 1886 roku został aresztowany za udział w nielegalnej manifestacji oraz wyrzucony z uczelni. Choć po interwencji brata Tadeusza udało mu się opuścić areszt i kontynuować studia na politechnice w Rydze, ograniczenie wolności nie zniechęciło go do działalności aktywistycznej, która po raz kolejny zakończyła się więzieniem oraz wydaleniem z uniwersytetu⁶. Tym razem bezpośrednim powodem była: „działalność w duchu socjalistycznym, w tym szczególnie propagowanie i upowszechnianie wydawnictw nielegalnych”⁷. Po ponownej interwencji brata naukowiec pod koniec 1890 roku wrócił do Wilna, z którego krótko po powrocie został wysłany na służbę wojskową do obwodu zakaspijskiego⁸. W marcu 1892 roku został zwolniony, a następnie wyjechał do Brunszwiku, aby podjąć studia z zakresu fizjologii rolnej oraz botaniki. Rok później kontynuował naukę w Bernie, koncentrując się na kursach z zakresu chemii oraz fizjologii chemicznej⁹. W kolejnym roku Augustyn Wróblewski ukończył z tytułem doktora nauk na Wydziale Filozoficznym berneńskiego uniwersytetu¹⁰. Następnie rozpoczął pracę w I Zakładzie Chemicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie wykonywał swoje obowiązki do 1896 roku¹¹. Wówczas zaczął pracę w Zakładzie Fizjologii, w którym opublikował liczne badania z zakresu chemii biologicznej, w tym przełomowe publikacje w dziedzinie fermentacji drożdży. Tym samym w 1901 roku uzyskał habilitację na UJ¹². Pragnął wtedy rozwoju zawodowego i nic nie wskazywało na szybkie zakończenie kariery tak utalentowanego chemika.

⁶ Z. Łukawski, *Polacy w rosyjskim ruchu socjaldemokratycznym w latach 1883–1893*, Kraków 1970, s. 92.

⁷ B. Białokozowicz, dz. cyt., s. 107.

⁸ *Деятели революционного движения в России: био-библиографический словарь: От предшественников декабристов до падения царизма*, т. 3: 80-е годы, в. 1: А–В, сост. М.М. Клевенским, Е.Н., Кушевой, А.А. Шиловым, Москва 1933, s. 675–676.

⁹ J. Franke, „Czystość” (1905–1090) Augustyna Wróblewskiego albo iluzja etycznej krucjaty, Warszawa 2013, s. 19–22.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ A. Łaniewski, *Augustyn Wróblewski – krakowski anarchista i „advokat umarłych”*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 2010, t. 45, s. 279.

¹² Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, *Teczka osobowa Augustyna Wróblewskiego*, sygn. WF II 121.

Wszystko zmieniło się w 1902 roku, kiedy Wróblewski doznał załamania nerwowego, wywołanego nieuzyskaniem awansu zawodowego. Wówczas udał się do domu swojego konkurenta Leona Marchlewskiego, aby przekonać go do udziału w pojedynku. Agresywne zachowanie niedocenionego doktora doprowadziło jednak do zatrzymania i umieszczenia go w szpitalu psychiatrycznym, a następnie ubezwłasnowolnienia oraz zwolnienia z pracy. Półtora roku później opuścił placówkę, w której zdiagnozowano u niego paranoję, oraz rozpoczął starania o odzyskanie wolności. Nie zgadzając się z otrzymaną opinią lekarską, poddał się badaniom w zagranicznych ośrodkach, które jednoznacznie wykazały, że pacjent jest zdrowy. Pomimo usilnych ośmioletnich prób nie udało mu się jednak odzyskać posady na uniwersytecie. Wówczas piętrzyło się w nim bardzo silne poczucie krzywdy będące inspiracją do działalności jako myśliciela politycznego. Warto zauważyć, że podczas pracy na Uniwersytecie Jagiellońskim Wróblewski łączył zawód chemika z działalnością w stowarzyszeniach o charakterze reformatorskim oraz walczących o odnowę etyczną związaną z koniecznością uwolnienia społeczeństwa „od alkoholu, od hazardu, od tytoniu i od rozpusty”¹³. Po porażce w walce o powrót do pracy poświęcił się działalności społeczno-politycznej jako aktywny uczestnik stowarzyszeń socjalistyczno-anarchistycznych oraz pisarz dzieł o tejsze tematyce. Jego najintensywniejsza działalność w tej sferze przypada na lata 1911–1913. Należy jednak podkreślić, że około 1911 roku w twórczości Augustyna Wróblewskiego możemy zaobserwować zmianę. W tym czasie jego dzieła zaczynają nabierać bardziej radykalnego, ale i anarchistyczno-syndykalistycznego charakteru, w stosunku do charakterystyki wcześniej działalności, skoncentrowanej przede wszystkim na propagowaniu poglądów socjalistycznych¹⁴. Po ewolucji poglądów Wróblewski pochłonięty był rozpowszechnianiem swoich idei poprzez zakładanie towarzystw etycznych, redakcje periodyków, publikacje książek, a także

¹³ R. Antonów, *Wstęp*, [w:] A. Wróblewski, *Anarchista z rozpacy. Wybór pism*, Kraków 2011, s. XII.

¹⁴ Zob. J. Salwiński, *Krakowscy anarchosyndykaliści Augustyna Wróblewskiego przed I wojną światową*, „Studia Historyczne” R. XXXIV: 1991, z. 2, s. 248–261.

liczne odczyty referatów skierowane przede wszystkim do robotników. Zdecydowana większość jego działalności miała miejsce na terenie Galicji¹⁵.

Zwieńczenie publicznej działalności Augustyna Wróblewskiego przypada na koniec 1913 roku. Wówczas, aby uniknąć kolejnego aresztowania, wyjechał on do Paryża, gdzie opublikował *Czarną listę agentów prowokatorów polskich*, na której umieścił nazwiska osób uznawanych przez niego za wrogów odrodzenia Polski. Poza członkami najbliższej rodziny (żoną i bratem) i dawnymi przyjaciółmi na liście znaleźli się m.in. Józef Piłsudski oraz Roman Dmowski¹⁶. Aby uchronić Augustyna Wróblewskiego przed karą za publikację i obrazę wymienionych w niej osób, dawni polscy współpracownicy doprowadzili do umieszczenia pisarza w szpitalu psychiatrycznym. Z relacji żony Jadwigi Wróblewskiej wynika, że był on wówczas w bardzo złym stanie zdrowia oraz przechodził załamanie nerwowe. Pomimo licznych prób mąż odmawiał jednak powrotu do Polski. Wspominany wyżej rok przez lata wskazywano jako prawdopodobną datę śmierci myśliciela w Paryżu¹⁷.

Ciekawego odkrycia dokonał jednak profesor Przemysław Dąbrowski, który odnalazł dokumenty udowadniające, że jeszcze w 1924 roku Augustyn Wróblewski przebywał w paryskim szpitalu. Wówczas polscy przyjaciele podejmowali starania, aby umożliwić mu powrót do Polski i przeprowadzkę do Gdańska¹⁸.

Interpretując działalność Wróblewskiego, należy pamiętać, że kontekst historyczny jego rozważań stanowi działalność społeczeństwa na ziemiach polskich, znajdujących się pod zaborami. Podstawę poglądów stanowiły związane z tym ograniczenia podstawowych praw i wolności polskiego społeczeństwa, cenzura, problemy społeczno-ekonomiczne, a także liczne emigracje i konieczność dążenia do niepodległości Polski. Wśród wydarzeń, które wywarły największy wpływ na kształt twórczości Wróblewskiego, należy wymienić:

¹⁵ A. Łaniewski, op. cit., s. 283–297.

¹⁶ A. Wróblewski, *Czarna lista agentów prowokatorów polskich*, Paryż 1913, s. 1–2.

¹⁷ J. Wróblewska, *Listy z Polski*, Londyn 1960, s. 27–31.

¹⁸ Zob. P. Dąbrowski, *Tradycja Wielkiego Księstwa Litewskiego a rzeczywistość. Myśl polityczno-prawna i działalność Tadeusza Wróblewskiego (1858–1925)*, Sopot 2018.

powstanie styczniowe i listopadowe, Wiosnę Ludów, a także rewolucje robotnicze lat 1905–1907 na terenie Królestwa Polskiego. Wspominane wcześniej tradycje rodzinne powodowały, że dla myśliciela był to czas dążenia do mobilizacji polskiego społeczeństwa do walki o wolność. Uświadomienie mu trudnej pozycji, w jakiej się znajduje, wskazanie diagnozy oraz recepty na narodowe problemy stanowiły istotny element działalności autora.

3. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA POGLĄDÓW AUGUSTYNA WRÓBLEWSKIEGO

Charakteryzując ogólne założenia myśli politycznej Augustyna Wróblewskiego, należy zwrócić szczególną uwagę na jego, obsesyjną wręcz, walkę o moralność, rozumianą jako „każdy czyn, świadomie skierowany do podtrzymania i rozwoju bytu jednostki i gatunku ludzkiego”¹⁹. Idea ta miała być dominującym czynnikiem przy podejmowaniu wszystkich decyzji – zarówno na poziomie jednostkowym, jak i społecznym. Ponadto priorytetem stało się dla niego uświadomienie członkom społeczeństwa, że ówczesna władza hamuje ich rozwój i ogranicza wolność, co miało przerodzić się w pokojowy bunt robotników, którzy poprzez zakładanie związków zawodowych będą prowadzić do miejscowych reform. Następnie integracja zrzeszeń, ich skuteczność i zdolność do samorządności miały przyczynić się do zastąpienia nimi idei państwa²⁰. Syndykalizm w oczach myśliciela: „wzrasta jak lawina, a wreszcie przez kraj się przeleje powódź. Jest on więc objawem posuwania się po drodze postępu żywiołu ludzkiego. Dlatego więc powiedzieć możemy, że jest on ruchem żywiołowym i tworzącym się przez same prawa natury”²¹. Zauważalne tutaj odniesienia do świata przyrody są często spotykanym

¹⁹ A. Wróblewski, *Nasz program życia i czynu*, „Czystość. Tygodnik Etyczny”, 26 czerwca 1909, nr 26.

²⁰ Choć prace Augustyna Wróblewskiego były kierowane do całego społeczeństwa i miały mieć uniwersalny charakter, jako bezpośredni odbiorcy najczęściej wymieniani byli robotnicy, jako osoby najmniej świadome trudnego położenia, w którym się znajdują, oraz ze względu na swoją liczebność i wykonywaną pracę niezbędne do przeprowadzenia reform.

²¹ Idem, *Syndykalizm rewolucyjny. Anarchizm komunistyczny*, „Sprawa Robotnicza”, 1 maja 1913, nr 11.

w pismach Wróblewskiego motywem. Jego biologiczno-chemiczna wiedza stanowiła ważny punkt odniesienia dla poglądów społeczno-politycznych, a także inspirację do poszukiwania w przyrodzie sposobów na rozwiązanie ludzkich problemów.

Wrogiem działalności świadomego społeczeństwa była według twórcy partia polityczna, której zadaniem było nie służenie dobru ogółu, lecz ślepa realizacja doktryny oraz interesów wewnętrznych członków stronnictw. W przyszłości miałyby ona także potencjał do przejścia aparatu zniewolenia obywateli, wówczas kontrolowanego przez instytucje państwa, do którego obalenia dążył Wróblewski. W efekcie pragnął stworzyć społeczeństwo wolnych ludzi w wolnych gminach²². Wrogowie ludzkiego dobrobytu, wolności oraz rozwoju – państwo, ustrój kapitalistyczny, armia i pieniądze – stanowiły w myśli politycznej wspomnianego autora sprzeczność z naturą ludzką oraz źródło deprawacji. Podmioty te miały zanikać stopniowo, poprzez reformy zainicjowane przez robotników, a następnie doprowadzić do organizacji społeczeństwa opartej na samorządnych, ściśle współpracujących ze sobą syndykatkach. Ostatecznie ludzie, niczym wolni bracia i siostry, mieli przewyciężyć swój egoizm i żyć w oparciu o federalistyczną organizację syndykatów oraz zasady solidarności społecznej²³.

Jak zostało już wcześniej wspomniane, istotną część rozważań Augustyna Wróblewskiego zajmują rozmyślenia na temat wolności. Ta rozumiana była jako swoboda polityczno-ekonomiczna, ale i nieskrępowana możliwość rozwoju. W swojej myśli pisarz stworzył utopijną wizję egalitarnego społeczeństwa, w którym każdy, niezależnie od swoich predyspozycji, mógł realizować pasję w taki sposób, aby przysłużyć się innym członkom wspólnoty. Za najpilniejsze do rozwiązania problemy społeczne uważał walkę z prostytutką oraz uzależnieniem od alkoholu, stanowiącymi największe zagrożenia dla moralności, a co za tym idzie rozwoju ludzkiego. Za podobnego wroga uważał Kościół, kler oraz jego naukę, która miała zostać zastąpiona humanistyczną, nadwyznaniową *Czerwoną Religią*, będącą kultem człowieka, jego

²² Idem, *Przyrodniczy pogląd na świat i życie*, [w:] idem, *Monizm*, Kraków 1912, s. 91–95.

²³ Idem, *Porywy w dal kierunkową*, Kraków 1911, s. 45–59.

sukcesów oraz cierpienia²⁴. W kwestiach ekonomicznych myśl polityczna anarchisty powieliała marksistowską zasadę: „od każdego według jego możliwości – każdemu według jego potrzeb”. Współnotowione, nadzorowane przez syndykaty środki produkcji miały stać się receptą na ubóstwo oraz wyzysk, a także uchronić społeczeństwo przed zniewoleniem przez partię. Mimo to Wróblewski nie był zwolennikiem teorii Karola Marksa, które krytykował za ich nierealność oraz propagowanie socjalizmu, mogącego doprowadzić do zmiany agresora z państwa na partię, a nie realnego wyzwolenia jednostek. Głosząc, że „nasza metoda rewolucyjna jest racjonalną”, planował przemiany w sposób ewolucyjny, które pozwolą na otrzymanie rewolucyjnego względem stanu początkowego efektu²⁵. Impuls do zmiany miały dać pokojowe marsze, demonstracje uliczne oraz strajki. Wiele kwestii dotyczących przyszłego społeczeństwa nie zostało jednak uregulowanych, gdyż pomysłodawca wierzył w spontaniczność przemian i samego ruchu robotniczego, a także twierdził, że w wielu dziedzinach ludzkiego życia zasady wykreują się w sposób samoistny i naturalny, najwygodniejszy dla wszystkich podmiotów danej sfery²⁶.

4. SZCZEGÓŁOWA ANALIZA ARTYKUŁU POD TYTUŁEM *JESTEM ANARCHISTĄ*

Publikacja *Jestem anarchistą* jest krótką manifestacją stanowiska autora na tematy społeczno-polityczne i podsumowaniem dotychczasowej działalności. Periodyk „Sprawa Robotnicza”, w którym ukazał się artykuł, był czasopismem wypełnionym tekstami o poglądach pacyfistycznych, syndykalistycznych, a także anarchistycznych i rewolucyjnych. Funkcję redaktora naczelnego pełnił Augustyn Wróblewski, z którego inicjatywy powstało pismo. Wśród osób, które publikowały w nim swoje prace, można wymienić m.in.: Pierre’a Ramusa, Ludwika Stanisława Licińskiego czy Jana Wiktora. Początkowo planowano wydawanie jednego numeru w tygodniu, jednak w wyniku

²⁴ Idem, *Czerwona Religia*, Paryż 1912, s. 4–83.

²⁵ *List Augustyna Wróblewskiego z 20 VIII 1906*, Dział Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 116/98.

²⁶ A. Wróblewski, *Czy będą ludzie pracować w przyszłym ustroju?*, „Sprawa Robotnicza”, 1 maja 1913, nr 11.

problemów z cenzurą, w związku z konfiskatami w domach twórców i niechęcią ze strony policji oraz władz Galicji gazeta ukazywała się nieregularnie.

Po raz pierwszy czasopismo ukazało się 24 lutego 1912 roku²⁷. Ze względu na fakt, że jedynie kilka wydań zachowało się w archiwalnych zbiorach, trudno określić, ile dokładnie numerów periodyku zostało opublikowanych, jednak z uwagi na wspomniane wyżej problemy oraz relacje redaktora ich liczbę można szacować na około kilkunastu wydań. Działalność redakcji „Sprawy Robotniczej” zakończyła się wraz w wyjazdem pomysłodawcy do Paryża, w połowie maja kolejnego roku. Wspominana wcześniej, ogłoszona we Francji, *Czarna lista agentów prowokatorów polskich* zawierała adnotację mówiącą, że jest ona wydana zamiast kolejnego numeru „Sprawy Robotniczej”. Konkludując linię tematyczną pisma, należy uwzględnić, że poza wymienionymi wyżej tematami pełna była zagadnień antykościelnych, antyparlamentarnych oraz antypaństwowych. Dodatkowo w każdym numerze pojawiały się aktualne wiadomości z różnych zakątków świata, poruszające wymienione kwestie²⁸.

Artykuł pod tytułem *Jestem anarchistą* stanowi odpowiedź na informacje prasowe pojawiające się na przełomie marca i kwietnia 1912 roku w czasopiśmie socjalistów, będące komentarzem do wydanego 23 marca 1912 roku, piątego numeru periodyku „Sprawa Robotnicza”²⁹. Na jego łamach została wtedy opisana wizja strajku powszechnego, koniecznego do przeprowadzenia reform społecznych, mających na celu poprawę bytu proletariatu na ziemiach polskich. Powołując się na przykłady m.in. z Włoch, Czech, Anglii, Rosji czy Niemiec, Augustyn Wróblewski wzywał do zakładania anarchistycznych syndykatów zdolnych do zmiany ustroju. Ponadto redaktor naczelny zawarł tam *Odezwę Programową Sprawy Robotniczej*, będącą wyrazem sprzeciwu wobec wyzyskiwania robotników oraz krytyką stosunków społecznych opartych na religijnych, politycznych i tradycyjnych poglądach sankcjonujących wykorzystywanie pracowników³⁰. Ta bazowała na krytyce kapitalizmu, auto-

²⁷ „Sprawa Robotnicza”, 24 lutego 1912 roku, nr 1.

²⁸ Informacja na podstawie zachowanych w archiwalnych zbiorach numerów czasopism.

²⁹ A. Wróblewski, *Strajk Powszechny*, „Sprawa Robotnicza”, 23 marca 1912, nr 5.

³⁰ Ibidem.

rytaryzmu, militarizmu oraz parlamentaryzmu. Samą „Sprawę Robotniczą” autor odezwy opisał jako niezależny organ rewolucyjnego ruchu robotników. Celem zrzeszenia było dążenie: „do zniesienia systemu najemnictwa i do wywłaszczenia środków produkcji przez proletaryat”³¹.

Wymienione bezpośrednio w numerze szóstym czasopismo „Naprzód” było wówczas dziennikiem polityczno-informacyjnym tworzonym przez członków *Partyi Socjalno-demokratycznej*, pod redakcją Emila Haeckera. Ci byli przez tytułowego anarchistę krytykowani za opieszałość i działalność przede wszystkim na rzecz własnych interesów. Z drugiej strony redakcja wspomnianego czasopisma negatywnie oceniała poglądy Wróblewskiego na temat postulowanej organizacji ruchu robotniczego, zarzucając mu dezintegrację zrzeszeń, która może doprowadzić jedynie do chaosu i pogorszenia bytu robotników. Warto bowiem wspomnieć, że myśliciel wzywał swoich zwolenników do likwidowania socjaldemokratycznych związków zawodowych, uważając je za nieskuteczne i marnujące czas oraz zapal działaczy³².

Bezpośrednim impulsem do publikacji Augustyna Wróblewskiego był artykuł pod tytułem *Domorośły Anarchizm*, opublikowany 24 marca 1912 roku w 69. numerze „Naprzód”³³. W prasie zacytowano wówczas fragmenty czwartego numeru „Sprawy Robotniczej”, „nie tylko na to, aby ubawić naszych czytelników, ale lecz także w tym celu by pokazać robotnikom, w imię jakich idiotycznych nonsensów nakłania się ich do rozbijania organizacji”³⁴. Choć artykuł był reakcją na opublikowany 23 marca piąty numer „Sprawy Robotniczej”, aby podważyć zawarte w nim założenia, zacytowano fragmenty wydania czwartego, opublikowanego kilka dni wcześniej. W pracy przedstawiono fragmenty dotyczące przede wszystkim anarchizmu oraz organizacji związków zawodowych. Cytaty przeplatały się z szyderczymi komentarzami podważającymi wiarygodność i sensowność założeń Wróblewskiego. Krytykę

³¹ Ibidem.

³² M. Śliwa, *Syndykalizm i anarchizm Augustyna Wróblewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Ekonomiczno-Społeczne” 1985, z. 4, s. 30

³³ *Domorośły anarchizm*, „Naprzód: organ centralny polskiej partii socjalno-demokratycznej”, 24 marca 1912, nr 69. Autor artykułu nieznan.

³⁴ Ibidem.

indywidualistycznego odłamu anarchizmu redakcja „Naprzód” komentuje słowami: „Czegóż więc szuka wśród tłumu robotniczego człowiek, który gardzi tłumem, jest wrogiem organizowania się i nie uznaje żadnych obowiązków względem nikogo?!!”³⁵. Indywidualiści byli przez Wróblewskiego krytykowani za dążenie przede wszystkim do realizacji swoich partykularnych potrzeb, a nie walkę o kolektywne szczęście i realizację zasad solidarności społecznej. „Naprzód” cytuje stwierdzenie Wróblewskiego, w którym w imieniu twórców „Sprawy Robotniczej” wyznaje: „Wolimy bowiem brodziągę-mordercę, niż burżuja-anarchistę”. To kontrowersyjne, ale jednak wyrwane z kontekstu stwierdzenie daje redakcji „Naprzód” pretekst do skomentowania poglądów Wróblewskiego słowami: „to, co on głosi, odpowiada instynktom bandytów i wszelkiego rodzaju szumowin społecznych”. Ponadto w artykule pojawiają się podtytuły: *Oświata, Kultura, Komunizm, Maniactwo*, przedstawiające wycinki publikacji Augustyna Wróblewskiego, traktujące kolejno o porównaniu ludzi do zwierząt, zwalczaniu katolicyzmu, zbiórki pieniężnej na działalność gazety oraz wizytach kobiet w redakcji czasopisma³⁶. W efekcie autor publikacji został przedstawiony jako osoba niepoważna, stanowiąca zagrożenie dla działalności ruchu robotniczego, a także głosząca kontrowersyjne i niespójne poglądy. Należy zaznaczyć, że wszystkie fragmenty zostały opublikowane bez merytorycznego komentarza oraz przedstawienia kontekstu i dobrane w taki sposób, aby ośmieszyć autora. W praktyce redakcja „Naprzód” dokonała manipulacji, która doprowadziła do szerszej krytyki działalności Wróblewskiego i „Sprawy Robotniczej” wśród krakowskich robotników oraz środowisk socjalistycznych³⁷.

W reakcji na powyższe wydarzenia myśliciel opublikował artykuł, z dumą definiując się jako anarchista oraz wyjaśniając, co rozumie przez to pojęcie. Wśród innych anarchistów, obok znanego wszystkim Lwa Tołstoja (1828–1910), wymieniał Piotra Kropotkina (1842–1921), wybitnego rosyjskiego anarchistę i geografę, reprezentującego nurt komunistyczny tejże doktryny. Jego poglądy oparte były na dążeniu do całkowitej likwidacji własności

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ A. Wróblewski, *Jestem Anarchistą*, „Sprawa Robotnicza”, 12 kwietnia 1912, nr 6.

prywatnej i stworzeniu społeczeństwa opartego na zasadach wzajemnej pomocy. Wychodząc z założenia o dobrej naturze człowieka, propagował powstanie sieci komun, wzorowanych na modelu średniowiecznych gildii³⁸. Trzecim wymienionym anarchistą jest Élisée Reclus (1830–1905), z zawodu geograf, z zamiłowania francuski przedstawiciel anarchokomunizmu, postulujący ewolucyjne zmiany społeczne, mające na celu obalenie wszelkich przejawów kapitalizmu i utworzenie wolnego komunistycznego społeczeństwa. W swoich pracach dopuszczał używanie przemocy, jednak stosowanej jedynie do walki z przejawami zła stosowanymi ze strony władz. Warto także wspomnieć, że był przyjacielem i uczniem Michaiła Bakunina, który wywarł ogromny wpływ na kształtowanie się jego poglądów³⁹. Ponadto Wróblewski przywołuje nazwiska znanych genewskich wykładowców utożsamiających się z doktryną anarchizmu. Wymieniony Moritz Schiff (1823–1869) był wybitnym niemiecko-szwajcarskim fizjologiem, specjalizującym się w badaniach nad ludzkim układem krążenia. Co więcej, odkrył nowe zastosowanie użycia ekstraktu z tarczycy zwierzęcej do leczenia chorób tego organu u ludzi⁴⁰. Drugim naukowcem był Oskar Georg Dieckmann Vogt (1870–1959) – niemiecki lekarz specjalizujący się w badaniach z dziedziny neurologii i neuronatomii. Jego szczególną uwagę przyciągało funkcjonowanie ludzkiego mózgu, co doprowadziło do założenia Instytutu Badań Mózgu w Berlinie. Jako ciekawostkę warto także dodać, że zaproszono go do Moskwy w celu diagnozy znajdującego się wówczas na łożu śmierci Włodzimierza Lenina⁴¹.

Po przywołaniu anarchistycznych autorytetów autor przechodzi do zdefiniowania owej idei. Idealizując doktrynę, uznaje ją za jedyną drogę do wolności i szczęścia, jaką mogą podążać robotnicy. Określając środowisko sprawy robotniczej wprost jako syndykalistów, bezpaństwowych federalistów oraz

³⁸ G.E. Woodcock, I. Avakumovic, *Peter Kropotkin: from prince to rebel*, New York 1990, s. 145–200.

³⁹ D. Grinberg, *Ruch anarchistyczny w Europie Zachodniej 1870–1914*, Warszawa 1994, s. 62–153.

⁴⁰ R. Antonow, op. cit., s. 45.

⁴¹ M. Judaš, C. Cepanec, *Oskar Vogt: The First Myeloarchitectonic Map of the Human Frontal Cortex*, „Translational Neuroscience” 2010, nr 1, s. 72–94.

komunistów, potwierdza przynależność do ruchu anarchistyczno-komunistycznego, przeciwstawiając się anarchizmowi indywidualistycznemu. Powołuje się także na czwarty numer „Sprawy Robotniczej”, w którym dokonuje rozróżnienia obu odłamów. Numer ten nie jest obecnie dostępny w publicznych zbiorach archiwalnych, a bezpośrednie cytaty pochodzą z 69. numeru „Naprzód”. Obiektywnego rozróżnienia można jednak dokonać na podstawie pozostałych dostępnych prac Augustyna Wróblewskiego. W tychże redaktor „Sprawy Robotniczej” charakteryzuje anarchizm komunistyczny jako system górujący nad socjalizmem, ze względu na możliwość wyeliminowania w nim aparatu przemocy, który może stosować państwo, np. poprzez swoje instytucje, a także działalność partii politycznych⁴². W anarchizmie komunistycznym funkcje te mają zostać zastąpione poprzez samoregulujące się stosunki społeczne, oparte na chęciach podmiotów oraz wzajemnych zachętach. System ten uznawał także za: „światopogląd ruchu syndykalistycznego oraz system życia psychicznego, kultury duchowej”. Wróblewski podkreślał, że celem jest obalenie państwa jako podmiotu ograniczającego wolność. Do przedstawicieli tego odłamu zaliczał m.in. wspomnianych wcześniej Lwa Tołstoja oraz Piotra Kropotkina⁴³.

Drugi, indywidualistyczny nurt spotykał się z krytyką myśliciela, gdyż charakteryzował się przede wszystkim eksponowaniem prymatu jednostki, w przeciwieństwie do komunistycznego, wynoszącego na piedestał społeczeństwo, traktując człowieka jako element większej wspólnoty. Autor uważał, że choć zastosowanie założeń tego nurtu doprowadzi do obalenia władzy państwowej, to zastąpi używaną przez nią przemoc, uciskiem silniejszych jednostek wobec słabszych. W praktyce miałyby to być efektem całkowitego wyzwolenia człowieka, które doprowadzi do postaw egoistycznych. Przedstawiciele tego nurtu uważał za osoby nieuznające żadnych prawidłowości społecznych, dobra i zła, moralności, zasad, pryncypiów, obowiązków. „Żądaniem ich jest pełna

⁴² Augustyn Wróblewski krytykował sens istnienia partii, gdyż uważał, że po dojściu do władzy mogą one stosować analogiczne mechanizmy ograniczania ludzkiej wolności do państwa oraz działać na własną korzyść. Takie działania zarzucał także działającym ówczesnie partiom socjalistycznym.

⁴³ A. Wróblewski, *Syndykalizm rewolucyjny...*, op. cit.

ekspanzya jaźni – dla siebie samych”⁴⁴. Zaliczał do nich m.in. Maxa Stirnera (1806–1856) oraz Friedircha Nietzschego (1844–1900). To, co miało uratować społeczeństwo przed tego typu postawami, to anarchizm komunistyczny, oparty na nauce i propagowaniu postaw etycznych, ale przede wszystkim utworzeniu wspomnianego wcześniej społeczeństwa wolnych ludzi w wolnych gminach, którzy będą kierować się „miłością wszechludzką”⁴⁵.

Wspominany w tekście pobyt w więzieniu to odwołanie do aresztowania anarchisty za przekroczenia prasowe. Ze względu na głoszone poglądy był on pod stałą kontrolą policji oraz organów sprawdzających publikowane przez niego treści. Nie wiadomo jednak, o który dokładnie pobyt chodzi, jednakże z dostępnych źródeł wynika, że był on za tego typu przewinienia kilkukrotnie aresztowany oraz karany grzywną. Z kontekstu oraz późniejszych prac można wywnioskować, że artykuł „Naprzód” został opublikowany podczas pobytu Wróblewskiego w areszcie, co spowodowało nagłe przeszukanie jego mieszkania. To zostało jednak przerwane wizytą adwokata Józefa Moskwy (1873–1916), krakowskiego doktora nauk prawnych, znanego przede wszystkim jako członka ruchu ludowego⁴⁶. Rzekomym powodem zajścia były podejrzenia o spisek anarchistyczno-bandycki, zagrażający bezpieczeństwu publicznemu i państwu, wywołane publikacją „Naprzód”. Choć gazeta przedstawiła Wróblewskiego jednoznacznie negatywnie, można założyć, że publikacja była jedynie pretekstem do kontroli mieszkania redaktora „Sprawy Robotniczej”. W *Domorosłym Anarchizmie* zabrakło bowiem zarzutów sugerujących, że Wróblewski może prowadzić działalność realnie zagrażającą pokojowi społecznemu oraz że może mieć do tego jakiegokolwiek praktyczne narzędzia⁴⁷.

Posłany przez „Naprzód” do aresztu śledczego doktor Bernard Heski (1871–1928) był prawnikiem oraz członkiem Polskiej Partii

⁴⁴ Idem, *Jestem anarchistą...*, op. cit.

⁴⁵ Miłość wszechludzka stanowiła hasło przewodnie wielu dzieł Augustyna Wróblewskiego oraz miała być podstawą nowego idealnego ustroju.

⁴⁶ Ł. Adamski, *Nieznany kurier Piusa XII. Analiza postawy katolickiego misjonarza w sowieckim więzieniu i procesy jego rozpracowywania przez NKGB*, „Dzieje Najnowsze” 2016, R. XLVIII, nr 2, s. 26–27.

⁴⁷ *Domorosły Anarchizm*, op. cit.

Socjalno-Demokratycznej, broniącym robotników oskarżanych o akcje sabotażu⁴⁸. Zdaniem redakcji czasopisma został on skierowany do aresztu, aby wyjaśnić okoliczności powstania artykułu i jego cel oraz doprowadzić do zwolnienia Wróblewskiego. Ten nie wierzył jednak w szczerą intencję Heskiego. Wyjście zawdzięczał doktorowi Józefowi Lustgartenowi (1889–1973), krakowskiemu urzędnikowi i prawnikowi, szerszej publiczności znanemu przede wszystkim jako piłkarz, sędzia piłkarski i pomysłodawca nazwy *Cracovia*, a także późniejszy członek Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej⁴⁹.

Po zwolnieniu z aresztu Augustyn Wróblewski opublikował analizowany artykuł, kończąc go deklaracją, że twórcy „Sprawy Robotniczej” nigdy nie rozbili żadnego związku zawodowego, i raz jeszcze manifestując swoją przynależność do grona anarchistów. Ponadto uprawnił do dołączenia do nich każdego, kto się na to zdecyduje. Wspomniane manifestowanie ma tutaj kluczową i dosłowną rolę. Tekst stanowi bowiem formę manifestu. Jest reakcją na personalny atak redakcji „Naprzód” – z jednej strony próbą obrony, z drugiej jednoznacznym ogłoszeniem swoich poglądów. W *Jestem anarchistą* przejawia się osobisty dramat autora, który czuje się pokrzywdzony w wyniku fałszywych oskarżeń oraz nadużyć policji, a także szykanowań wśród robotników. Obecnie *Słownik języka polskiego* Państwowego Wydawnictwa Naukowego definiuje manifest jako: „to, co jest wyrazem czyichś uczuć lub poglądów oraz publiczny protest lub skarga”⁵⁰. Tłumaczenie to nie pozostawia wątpliwości co do obwieszczenia Wróblewskiego. Warto zwrócić uwagę, że artykuł „Naprzód” był bezpośrednio skierowany do myśliciela, a informacja o tym, że jest on redaktorem „Sprawy Robotniczej”, i sama nazwa pisma pojawiła się tylko raz, w przeciwieństwie do powtarzającego się w każdej części nazwiska. Z tego względu należy stwierdzić, że celem ataku był przede wszystkim anarchista. W odpowiedzi, choć dominujące jest użycie pierwszej

⁴⁸ B. Heski, *Czerwony adwokat czyli poradnik prawniczy dla ludu roboczego*, Kraków 1905, s. 1–35.

⁴⁹ M. Kozłowski, *Naród Wybrany – Cracovia Pany. Z wielokulturowej historii polskiego sportu*, Warszawa 2015, s. 16–18.

⁵⁰ *Manifest*, *Słownik Języka Polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, <https://sjp.pwn.pl/sjp/manifest;2566922.html>, [dostęp: 1.10.2021].

osoby liczby pojedynczej, w tekście pojawiają się liczne zwroty wypowiedziane w imieniu całej redakcji „Sprawy Robotniczej”. Zabieg taki może mieć na celu obronę stanowiska środowiska, ale także ukazanie, że autor nie jest sam w głoszeniu tego typu poglądów i posiada poparcie konkretnej grupy.

W publikacji brakuje merytorycznego i spójnego uzasadnienia poglądów. Choć może to budzić zawód czytelników, należy pamiętać, że miał on służyć odpowiedzi na wystosowany w artykule atak, a nie wy tłumaczeniu założeń politycznych swojej działalności. Tekst pisany jest prostym i zrozumiałym dla wszystkich językiem. Choć niektóre wyrazy są obecnie stosowane w nieznacznie zmienionej formie (np. „nizki”, „kuryer”, „sensacya”), nie wpływa to w żadnym razie na odbiór tekstu. W manifestie obecna jest duża liczba przymiotników wartościujących, pozytywnych w odniesieniu do działalności Wróblewskiego i twórców „Sprawy Robotniczej” (np. „najszlachetniejszy”, „najznakomitszy”, „genialny”, „najwznieśliwszy”) oraz negatywnych w stosunku do redakcji „Naprzód” (np. „najbrudniejszymi”, „zbrodniczą”, „najgorszych”, „nizkich”). Tym samym autor dokonuje oceny wymienionych podmiotów oraz uwydatnia kontrast między zgrupowaniami, przedstawiając je w wyraźnej opozycji. Warto także porównać miejsce, jakie zajęły artykuły. *Jestem anarchistą* znalazło się na pierwszej stronie „Sprawy Robotniczej”, zajmując dwie i pół z trzech znajdujących się tam kolumn oraz około 6,5 tysięcy znaków. *Domorośli anarchizm* znalazł się na trzeciej z ośmiu stron periodyku, zajmując niewiele ponad dwie z trzech zawartych na kartce kolumn, o objętości około 7,5 tysięcy liter. Na tej podstawie można ocenić, że praca Wróblewskiego zajmowała najważniejsze miejsce w wydaniu, podczas gdy gazeta pod redakcją Haeckera umieściła publikację w połowie numeru, pomiędzy relacjami z wiedeńskiej i londyńskiej sceny politycznej. Objętość obu prac jest zbliżona, choć Wróblewski nie odwołuje się bezpośrednio do wszystkich cytatów i zarzutów „Naprzód”, a jedynie tłumaczy źródło swojego anarchizmu oraz definiuje, w jaki sposób redakcja wspomnianej wcześniej gazety dokonała nadużyć.

Augustyn Wróblewski zmierza do apoteozy anarchizmu, nazywając propagowanie go „zdążaniem wprost w jasność dni jutrzejszych, w to nowe wolne życie społeczne, które rozwojem własnego swego życia stworzą

[anarchiści]”⁵¹. Klamrę kompozycyjną artykułu tworzy bezpośrednia deklaracja anarchistycznych poglądów wyrażona śmiało i wprost. Tekst zbudowany jest poprzez przeplatanie się wątków dotyczących anarchizmu oraz opisywanie wymierzonej w pisarz działalności „Naprzód”. Zdania formułowane są w sposób prosty, jednak zdecydowana większość z nich zawiera więcej niż jedno orzeczenie, co dodaje pracy dynamiki. W efekcie w stosunkowo lakonicznej pracy Wróblewski dokonuje manifestacji swoich poglądów, a także pokrótce tłumaczy swoją postawę.

5. PODSUMOWANIE

Artykuł pod tytułem *Jestem anarchistą* jest bardzo ważnym elementem twórczości Augustyna Wróblewskiego. Był on sprowokowanym przez gazetę „Naprzód” impulsem do publicznej manifestacji przynależności myśliciela oraz redakcji „Sprawy Robotniczej” do grona anarchistów. Choć celem „Naprzód” było przede wszystkim ośmieszenie autora analizowanej publikacji, działania te doprowadziły do rozwoju myśli politycznej i radykalizacji poglądów Wróblewskiego. Ośmielony swoim wyznaniem, rozpoczął nowy rozdział działalności, który doprowadził do publikacji najważniejszych dzieł w jego twórczości. Dla przykładu należy wskazać *Manifest człowieczeństwa* (1912) czy *Przyrodniczo naukową teorię moralności* (1912), które prezentowały szczegółowe poglądy autora na stosunki społeczne, najważniejsze wartości w życiu ludzkim oraz miejsce człowieka w naturze.

Mimo lakonicznej formy artykuł obfituje w emocjonalne wyznania, a także odwołania do nazwisk i wydarzeń, które mogą sprawiać trudności w odbiorze osobom niezaznajomionym z dorobkiem myśliciela. Szczególny moment w historii Polski, dążenie do odzyskania niepodległości, wolności oraz swobody twórczości z pewnością zadziałały stymulująco na rozwój działalności anarchisty oraz stanowiły inspirację do podejmowanych inicjatyw. Powołując się na autorytety oraz popularność idei anarchistycznych, uzasadnia on swoją postawę, a także dokonuje istotnego rozróżnienia postulowanych przez siebie idei względem nurtu indywidualistycznego. W efekcie przedstawia anarchizm jako gwarancję wolności i jedyną szansę na godną i szczęśliwą przyszłość.

⁵¹ A. Wróblewski, *Jestem anarchistą...*, op. cit.

Autor stwierdza, że cytaty „Naprzód” były spowodowane chęcią „nagrywania się” oraz „szykanowania” zarówno samych idei, jak i personalnie ich twórcy. Działalność gazety określa natomiast „fałszywą zbrodniczą denuncyacją”⁵². Czytając *Domorosły anarchizm*, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że celem autora było przedstawienie twórczości Augustyna Wróblewskiego w jednoznacznie negatywnym świetle. Zaprezentowanie jego działalności w nieobiektywny, oderwany od kontekstu sposób dało asumpt do rozwoju i jeszcze intensywniejszego propagowania anarchistycznych idei, czyniąc go prekursorem tychże poglądów na ziemiach polskich.

Podsumowując analizę tekstu *Jestem anarchistą*, warto raz jeszcze podkreślić jego duże znaczenie w twórczości Augustyna Wróblewskiego. Choć jego niepozorna forma oraz brak konkretnych i merytorycznych uzasadnień dotyczących wyboru wyznawanych i propagowanych poglądów mogą budzić wątpliwości, interpretacja publikacji, publicznych odczytów oraz inicjatyw podejmowanych później udowadnia jego wpływ na działalność autora. Przykład ten stanowi także interesujący dowód na to, jak jeden krótki tekst może zmienić bieg działalności twórcy⁵³.

Chociaż *Jestem anarchistą* był pierwszym tak śmiałym publicznym manifestem poglądów autora, nie był jedynym. Już rok później, w trakcie procesu sądowego wytyczonego za obrazę armii oraz rodziny cesarskiej, a także podgrzania do nienawiści wobec ówczesnego rządu Galicji, Wróblewski dokona kolejnej demonstracji. Tym razem na ławie sądowej przejdzie do szczegółowej eksplanacji własnych stanowisk i wskaże cel, jaki pragnie zrealizować, nawołując polskie społeczeństwo do zmian⁵⁴.

⁵² Ibidem.

⁵³ Analizując artykuł Augustyna Wróblewskiego, należy wspomnieć, że nie jest on jedynym tego typu dziełem. Zamanifestowanie anarchistycznych poglądów odegrało także istotną rolę w twórczości zagranicznych autorów. Dla przykładu należy wskazać pracę Anselme’a Bellegarrigue’a – francuskiego pisarza uważanego za autora pierwszego manifestu komunistycznego, opublikowaną w 1850 roku, na łamach czasopisma „L’anarchie. Journal de l’Ordre”. Kolejnym słynnym dziełem o zbieżnej tematyce jest sławna deklaracja Pierre’a Josepha Proudhona wyrażona w książce *Czym jest własność?*.

⁵⁴ A. Wróblewski, *Dwa procesy anarchistyczne w Krakowie*, Kraków 1913.

Zarówno publikacja w „Sprawie Robotniczej”, jak i w „Naprzód” udowodnia, że wnioski płynące z lektury tekstu uzależnione są od szerokiego katalogu czynników, takich jak chociażby znajomość okoliczności historycznych oraz kontekstu powstania dzieła i jego miejsca w dorobku danego autora. Choć pierwszy kontakt z *Jestem anarchistą* może doprowadzić do konkluzji, że jest to jedynie krótka notatka prasowa, będąca elementem konfliktu dwóch konkurujących redakcji, wnikliwa analiza tekstu udowadnia jego wagę, ale także odsłania istotne tło podejmowanych rozważań. W efekcie doprowadza do obnażenia prawdziwego znaczenia artykułu.

BIBLIOGRAFIA

- „Sprawa Robotnicza”, 24 lutego 1912 roku, nr 1.
- Adamski Ł., *Nieznany kurier Piusa XII. Analiza postawy katolickiego misjonarza w sowieckim więzieniu i procesy jego rozpracowywania przez NKGB*, „Dzieje Najnowsze” 2016, R. XLVIII, nr 2.
- Antonów R., *Wstęp*, [w:] Augustyn Wróblewski, *Anarchista z rozpaczcy. Wybór Pism*, Kraków 2011.
- Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, *Teczka osobowa Augustyna Wróblewskiego*, sygn. WF II 121.
- Białokozowicz B., *Poszukiwania etyczne Augustyna Wróblewskiego i literatura rosyjska*, „Acta Polono-Ruthenica” 2000, t. 5.
- Dąbrowski P., *Tradycja Wielkiego Księstwa Litewskiego a rzeczywistość. Myśl polityczno-prawna i działalność Tadeusza Wróblewskiego (1858–1925)*, Sopot 2018.
- Domorosły anarchizm*, „Naprzód: organ centralny polskiej partii socjalno-demokratycznej”, 24 marca 1912, nr 69. Autor artykułu nieznan.
- Franke J., *„Czystość” (1905–1909) Augustyna Wróblewskiego albo iluzja etycznej krucjaty*, Warszawa 2013.
- Grinberg D., *Ruch anarchistyczny w Europie Zachodniej 1870–1914*, Warszawa 1994.
- Heski B., *Czerwony adwokat czyli poradnik prawniczy dla ludu roboczego*, Kraków 1905.
- Judaś M., Capanec C., *Oskar Vogt: The First Myeloarchitectonic Map of the Human Frontal Cortex*, „Translational Neuroscience” 2010, nr 1.
- Kozłowski M., *Naród Wybrany – Cracovia Pany. Z wielokulturowej historii polskiego sportu*, Warszawa 2015.
- Lewak A., *Polski Słownik Biograficzny*, t. 1. Kraków 1935.
- List Augustyna Wróblewskiego z 20 VIII 1906*, Dział Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 116/98.
- Łaniewski A., *Augustyn Wróblewski – krakowski anarchista i „adwokat umarłych”*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 2010, t. 45.
- Łukawski Z., *Polacy w rosyjskim ruchu socjaldemokratycznym w latach 1883–1893*, Kraków 1970.

- Manifest*, [w:] *Słownik Języka Polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, <https://sjp.pwn.pl/sjp/manifest;2566922.html>, [dostęp: 1.10.2021].
- Griškaitė R., *Dzienniki Emilii z Beniowskich Wróblewskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 1.
- Salwiński J., *Krakowscy anarchosyndykaliści Augustyna Wróblewskiego przed I wojną światową*, „Studia Historyczne” 1991, R. XXXIV, z. 2, s. 248–261.
- Siemon I.Z., *Sława i zniesławienie. O życiu i pracach Augustyna Wróblewskiego*, „Analecta. Studia i materiały z dzienników”, rok XI, zeszyt 1–2 (21–22), Warszawa 2002.
- Śliwa M., *Syndykalizm i anarchizm Augustyna Wróblewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Ekonomiczno-Społeczne” 1985, z. 4.
- Woodcock G.E., Avakumovic I., *Peter Kropotkin: from prince to rebel*, New York 1990.
- Wróblewska J., *Listy z Polski*, Londyn 1960.
- Wróblewski A., *Czarna lista agentów prowokatorów polskich*, Paryż 1913.
- Wróblewski A., *Czerwona Religia*, Paryż 1912.
- Wróblewski A., *Czy będą ludzie pracować w przyszłym ustroju?*, „Sprawa Robotnicza” 1 maja 1913, nr 11.
- Wróblewski A., *Dwa procesy anarchistyczne w Krakowie*, Kraków 1913.
- Wróblewski A., *Jestem Anarchistą*, „Sprawa Robotnicza”, 12 kwietnia 1912, nr 6.
- Wróblewski A., *Krzywda: szkice psychologiczne*, Kraków 1913.
- Wróblewski A., *Monizm*, Kraków 1912.
- Wróblewski A., *Nasz program życia i czynu*, „Czystość. Tygodnik Etyczny”, 26 czerwca 1909, nr 26.
- Wróblewski A., *Porywy w dal kierunkową*, Kraków 1911.
- Wróblewski A., *Strejk Powszechny*, „Sprawa Robotnicza”, 23 marca 1912, nr 5.
- Wróblewski A., *Syndykalizm rewolucyjny. Anarchizm komunistyczny*, „Sprawa Robotnicza”, 1 maja 1913, nr 11.
- Деятели революционного движения в России: био-библиографический словарь: От предшественников декабристов до падения царизма*, т. 3: 80-е годы, в. 1: А-В, сост. М.М. Клевенским, Е.Н., Кушевой, А.А. Шиловым, Москва 1933, s. 675–676.

NOTA O AUTORCE

Dominika Tabis, mgr – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Społecznych. Absolwentka kierunków stosunki międzynarodowe i bezpieczeństwo narodowe. Stypendystka na East Carolina University (Greenville, NC, USA). Autorka artykułów w czasopismach naukowych oraz rozdziałów w monografiach. Prelegentka licznych konferencji naukowych. Uczestniczka projektów naukowych z zakresu m.in. zarządzania zasobami ludzkimi oraz analizy statystycznej, a także kursów doształcających organizowanych przez ośrodki naukowe takie jak Yale University czy Stanford University. Główne zainteresowania badawcze: historia myśli politycznej, polityka wewnętrzna Polski, reformy wewnętrzne UE oraz stosunki polsko-amerykańskie.

Kontakt: dominika.tabis@doctoral.uj.edu.pl

ALEKSANDRA PROKOPEK

SZKOŁA DOKTORSKA NAUK HUMANISTYCZNYCH UJ

<https://orcid.org/0000-0002-6618-3802>

MIĘDZY SZTUKĄ A GRAMI: O LUDYCZNOŚCI LITERATURY I ARTYSTYCZNOŚCI SZACHÓW

BETWEEN ART AND GAMES: ON THE LUDICITY OF LITERATURE AND THE ARTISTRY OF CHESS

Abstrakt: The aim of this article is to describe and analyse the instances of *game art* – works of art influenced by games. Relations between games and art have been already thoroughly study by number of philosophers and scholars. Given text focuses on more practical approach and illustrates concrete examples of ludic elements in works of arts. The two main topics: literary gaming and artistry of chess, will be examined here to present how categories derived from game studies (including rules, *agon* or *alea*) problematize art and bring new meanings.

Słowa kluczowe: gra, zabawa, awangarda, sztuka, literatura, szachy

Keywords: game, play, avant-garde, art, literature, chess

Zanim jeszcze Johan Huizinga zsyntetyzował i całościowo opisał problematykę zabawy jako zjawiska poprzedzającego kulturę i manifestującego się w wielu jej aspektach, kwestia ta pojawiała się w szeregu filozoficznych rozważań. Dla Immanuela Kanta doświadczenie piękna ująć można w kategorii swobodnej gry wyobraźni i intelektu¹. Friedrich Schiller, podkreślając potrzebę grania, wskazywał na jej istotność do osiągnięcia estetycznej wolności². Ludwig Wittgenstein natomiast, studiując relacje pomiędzy grą a językiem, zaprezentował analogię między grą językową a grą w szachy³. Pojęcie gry staje się istotne także w przypadku rozważań Hansa-Georga Gadamera, opisującego dzieło sztuki w kategoriach gry, ujawniającej obecną w nim prawdę⁴. Huizinga, proponując w *Homo ludens* „ludyczną wizję kultury”⁵, czyni zabawę głównym tematem rozważań, definiując dane zjawisko i prezentując przykłady form kulturowych, w których ujawniają się typowe jej elementy, takie jak rywalizacja czy losowość. Obok prawa czy religii, holenderski badacz wymienia także sztukę, wskazując na przykłady poetyckich gier towarzyskich czy podkreślając związki grania z muzyką⁶.

Do współczesnych rozważań problem relacji sztuki i gier powraca, zwłaszcza w aspekcie sztuki nowych mediów i cyfrowych gier. Istotnym aspektem staje się tutaj rozpoczęta w 2005 roku przez Rogera Eberta debata, składająca się z wypowiedzi potwierdzających bądź polemizujących ze stwierdzeniem amerykańskiego krytyka filmowego głoszącego, że gry nie są sztuką i nigdy nią nie będą. Zdaniem Eberta gry cyfrowe nie mogą zyskać danego statusu, ponieważ nie tylko nie skupiają się na kwestiach dotyczących ludzkiej egzystencji i nie dorównują dziełom sztuki wysokiej, ale zwłaszcza ponieważ ich

¹ P. Dybel, *Niebo gwiazdziste nad Królewcem a prawo moralne. Dyskusja Gadamera z estetyką Kanta wokół kwestii doświadczenia piękna i jego odniesienia do etyki*, „Diamenty” 2018, nr 55.

² F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972.

³ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.

⁴ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007.

⁵ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 221.

⁶ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.

cechy wewnętrzne – niepewność wyniku i potencjalność wygranej – unie-
możliwiają grom przynależność do świata sztuki⁷. Sprzeciwiając się takiemu
stwierdzeniu, Kellee Santiago podczas konferencji TED w 2009 roku wska-
zywała jedynie na niedojrzałość gier komputerowych (znajdujących się na po-
ziomie naskalnych malunków), przedstawiając przykłady gier artystycznych
(*art games*) jako zgodnych z wybraną definicją: „sztuka to proces lub pro-
dukt umyślnego aranżowania elementów w taki sposób, by poruszały zmysły
i emocje”⁸.

Grant Tavinor w książce *The Art of Videogames* sięga natomiast po teorię
sztuki jako zbioru (*cluster*), według której dzieło może zostać zidentyfikowa-
ne czy nawet opisane na podstawie typowych dla sztuki cech, takich jak „re-
prezentacja, bezpośrednia przyjemność z percepcji, nasycenie emocjonalne,
styl i zaangażowanie wyobraźni”⁹. Gry cyfrowe stają się tutaj swoistym syn-
tetyzującym sztuki *Gesamtkunstwerk*, wymykając się opisanej debacie. Nową
perspektywę wprowadza do niej także obecność grywalnych artefaktów w in-
stytucjach muzealnych – pierwsza wystawa prezentująca maszyny arkadowe
odbyła się już w roku 1989 w Museum of Moving Image w Nowym Jorku.
Współcześnie nowojorskie Museum of Modern Art posiada w swojej kolekcji
trzydzieści pięć gier, co również spotkało się z krytyką. Zdaniem dziennika-
rza „The Guardian”, Jonathana Jonesa tworzone podczas interakcji programu
i użytkownika gry nie mogą zostać wpisane w poczet sztuki, ponieważ dzieło
sztuki w danym przypadku nie istnieje – rozgrywka znajduje się pomiędzy,
nie należąc w pełni do nikogo, pozbawiona artysty, którego indywidualną wy-
obraźnię mogłaby wyrażać¹⁰.

⁷ R. Ebert, *Video games can never be art*, „RogertEbert.com” 2010, online: <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/video-games-can-never-be-art> [dostęp: 29.12.2022].

⁸ K. Santiago, *An argument for game artistry*, YouTube 2009, online: <https://www.youtube.com/watch?v=K9y6MYDSAaw> [dostęp: 29.12.2022].

⁹ G. Tavinor, *The Art of Videogames*, Hoboken 2009, s. 171.

¹⁰ J. Jones, *Sorry MoMA, video games are not art*, „The Guardian” 2012, online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/nov/30/moma-video-games-art> [dostęp: 29.12.2022].

Jones kończy swoje rozważania zdaniem, że chociaż projektowanie figur szachowych może być artystyczną praktyką, same szachy są tylko grą – nie są sztuką i sztuki nie tworzą. Odmienne zdanie prezentuje John Sharp, zaznaczając, że chociaż dla niektórych szachy są jedynie grą, dla artystów stanowią „przestrzeń idei i materiał, z którego można stworzyć sztukę”¹¹. Podejmując w *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art* problematykę relacji sztuki i gier (także cyfrowych), Sharp proponuje dwie kategorie, w które ująć można wzajemne oddziaływanie danych zjawisk. Z jednej strony autor wskazuje na *art games*, na szeroko rozumianą kategorię „gier artystycznych”, projektowanych w celach estetycznej, refleksyjnej rozgrywki. Druga kategoria, *game art*, odnosi się natomiast do dzieł sztuki stworzonych poprzez inspirację czy wykorzystywanie elementów typowych dla zabaw czy gier (takich jak interaktywność czy zasady)¹².

Niniejszy artykuł skupi się na drugiej z wymienionych kategorii, proponując przejrzenie się historycznym przykładom *game art* z dwóch perspektyw, czyli skupiając się na literaturze oraz szachach, jako zjawiskach wychodzących z dwóch wymienionych tu porządków, w celu zaprezentowania, jak na przełomie wieków sfera ludyczna przenikała do świata sztuki. Przytoczone poniżej definicje oraz kategorie posłużą jako podstawa interpretacji przykładów sięgających od tradycyjnych gier słownych, poprzez renesansowe obrazy, awangardowe i neoawangardowe prace, aż do wspomnianych w zakończeniu przejawów współczesnej kultury cyfrowej.

Zdaniem Huizingi zabawa (hol. *spel*) jest starsza od kultury, widoczna już w zachowaniu zwierząt i nawet w tym przypadku wykraczająca poza biologiczne potrzeby utrzymania się przy życiu. Zabawa zawsze ma sens, niekoniecznie ten przypisywany przez ówczesnych badaczy, wskazujących na zabawę jako sposób pozbywania się nadmiaru siły żywotnej, odprężenia przed czynnością poważną czy ujawniającego naturalną potrzebę naśladownictwa¹³. Huizinga patrzy raczej na zabawę jako na podstawę i czynnik kul-

¹¹ Ibidem, s. 8.

¹² J. Sharp, *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art*, Cambridge 2015, s. 12–14.

¹³ J. Huizinga, op. cit., s. 12.

tury, na samodzielny kategorię, wymykającą się stawianym antytezom, takim jak zabawa-powaga, mądrość-głupota czy prawda-nieprawda¹⁴. Zabawa, pozbawiona funkcji moralnej, nie jest jednak całkowicie oderwana od sfery estetycznej, skłonna do „przyswajania sobie różnych elementów piękna”¹⁵. Trzymając się głównego tematu rozważań, dotyczącego związków zabawy z kulturą, Huizinga proponuje definicje zabawy wskazującą na cechy łączące się z zjawiskiem w sposób ogólny, ale też na te dotyczące w szczególności zabawy społecznej. Według autora zabawa jest działaniem swobodnym, wykraczającym poza sferę „zwykłego życia”, a cele, którym służy, znajdują się poza granicami materialnych interesów czy życiowej konieczności. Wyodrębniona czasowo i przestrzennie, zabawa odbywa się w wyznaczonych ramach, w których obowiązują jej reguły. Istotnymi elementami staje się także napięcie, absorbująca graczy niepewność wyniku oraz powoływanie (często otaczających się tajemnicą) związków społecznych¹⁶.

Dwadzieścia lat później Roger Caillois w książce *Gry i ludzie* definicję Huizingi opisuje jako zbyt wąską i za szeroką jednocześnie, krytykując sposoby, na jakie holenderski badacz zaprezentował aspekty tajemniczości oraz niematerialności¹⁷. Mimo to zaproponowane przez Cailloisa sześć cech zabawy (fr. *jeu*) zbliża się do tych wskazanych przez autora *Homo ludens*. Dla francuskiego badacza zabawa jest nieobowiązkową, wyodrębnioną czasowo i przestrzennie aktywnością o niepewnym wyniku. Jej bezproduktywność związana jest z faktem, że nie wytwarza przedmiotów czy bogactwa, choć nie wyklucza wymiany, zdobywania i przegrywania dóbr. Do formalnych cech Caillois zalicza również obecność zasad, które zawieszają codzienne reguły, wprowadzając własne przepisy, a także fikcyjność, świadomość istnienia odmiennej rzeczywistości¹⁸.

Współczesne rozważania groznawcze, obejmujące także gry cyfrowe, kontynuują próby wyodrębnienia cech niezbędnych i wystarczających dla

¹⁴ Ibidem, s. 15–19.

¹⁵ Ibidem, s. 19.

¹⁶ Ibidem, s. 29.

¹⁷ R. Caillois, *Man, Play and Games*, trans. M. Barash, Urbana/Chicago 2001, s. 4.

¹⁸ Ibidem, s. 9–10.

określenia danego zjawiska grą. W 2003 roku Jesper Juul, bazując na sformułowanych do tej pory definicjach, wskazał na sześć takich wyznaczników, wymieniając reguły (1), policzalność wyniku (2), do którego gracz jest przywiązany (3) i przypisuje mu wartość (4), a także wysiłek gracza (5) oraz negocjowalne konsekwencje (6), czyli rozgrywanie gier na sposoby umożliwiające lub uniemożliwiające jej wpływ na rzeczywistość¹⁹. Na przełomie lat pojawiały się również definicje próbujące ująć główne charakterystyki gier w sposób jak najbardziej ścisły. Dla przykładu Veli-Matti Karhulahti opisał gry wideo jako artefakty oceniające działanie²⁰. Natomiast Katie Sallen i Eric Zimmerman zdefiniowali grę jako system, w którym gracze angażują się „sztuczny, określony regułami konflikt, którego efektem jest policzalny rezultat”²¹.

Obok prób definiowania pojęć „gra” czy „zabawa” na przełomie lat pojawił się także szereg propozycji dotyczących ich kategoryzowania. Zdaniem Rogera Caillois’a możliwe jest wyodrębnienie czterech rodzajów *jeu*, oparte na wskazaniu, który z czterech wyznaczników (rywalizacja, szansa, symulacja, zawrót głowy) jest przeważający dla danego przykładu. Do zabaw skupionych na rywalizacji (*agon*) autor zaliczył m.in. szachy czy piłkę nożną; do gier losowych (*alea*) ruletkę i kości; wśród gier opartych na odgrywaniu roli i naśladownictwie (*mimicry*) wymieniając udawanie pirata; natomiast wśród gier wywołujących poczucie zawrotów głowy (*ilinx*) kręcenie się w miejscu czy karuzelę. Wskazywane dla każdej kategorii przykłady umieścić można jednocześnie na osi, sięgającej od nieformalnych zabaw, niezobowiązującej improwizacji czy beztroskiego entuzjazmu *paidii*, do znajdującego się na przeciwległym krańcu spektrum pojęcia *ludus*, dotyczącego gier sformalizowanych zasadami, które wymagają od gracza konkretnych umiejętności

¹⁹ J. Juul, *Gra, gracz, świat: w poszukiwaniu sedna growości*, tłum. M. Filiciak, [w:] *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi*, red. M. Filiciak, Warszawa 2010, s. 45.

²⁰ V.-M. Karhulahti *Defining the Videogame*, „Game Studies” 2015, online: <http://game-studies.org/1502/articles/karhulahti> [dostęp: 29.12.2022].

²¹ J. Juul, op. cit., s. 40.

i cierpliwości²². Podobny podział, skupiający się na wyróżnieniu formalnych gier od bardziej nieformalnej zabawy, a także „zabawowego” stanu ducha, zaproponowany został przez Erica Zimmermana²³.

GRY LITERACKIE

Wymienione kategorie, jak wskazuje Astrid Ensslin, podejmująca w *Literary Gaming* problematykę relacji literatury i gier, wykorzystane mogą zostać do opisu różnych rodzajów gier, w tym gier literackich, czyli praktyk łączących w sobie cechy obu zjawisk. Podążając za propozycją Zimmermana, Ensslin wskazuje na przykłady sięgające od „figlarnej” literatury, poprzez niesformalizowane zabawy twórcy z czytelnikiem, aż po posiadające wyznaczone reguły literackie gry (również cyfrowe). Wśród wymienionych „igraszek” literackich autorka wymienia gry słowne, lipogramy, anagramy, zagadki, nonsensowne wiersze czy parodie, obecne w twórczości artystycznej od starożytnych Greków i Rzymian aż do współczesnych awangardowych i neoawangardowych praktyk. W przypadku przejawów mniej „figlarnych”, dotyczących aktywności literackich o bardziej ustrukturyzowanych zasadach, Ensslin opisuje m.in. cyfrowe gry literackie, na których odbiór wpływają obecne w nich zasady²⁴. Podążając za propozycjami Caillois’a, do kategoryzacji opartej na osi *paidia-ludus*, autorka dołącza także cztery rodzaje *jeu*, skupiające się na ujawniających się w konkretnych przykładach cechach: rywalizacji (*agon*), losowości (*alea*), poczucia zawrotu głowy (*ilinx*) oraz symulacji (*mimicry*).

Agon

Pierwszą z omawianych kategorii staje się *agon*, wiążący się zdaniem francuskiego badacza z konfliktem i rywalizacją, ze sztucznym wytworzeniem sprawiedliwych szans dla wszystkich przeciwników i wyłonieniem osoby, która

²² R. Caillois, op. cit., s. 13.

²³ E. Zimmerman, *Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline*, [w:] *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, red. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, Cambridge 2004.

²⁴ A. Ensslin, *Literary Gaming*, Cambridge 2014, s. 9.

najlepiej opanowała daną umiejętność²⁵. W przypadku utworów literackich sytuację tę z jednej strony zauważyć można w swoistej grze, którą autorzy – zwłaszcza kryminałów – prowadzą z czytelnikiem. Z drugiej wymienić można przykłady literackich gier, w których rywalizują znajdujący się na równych pozycjach uczestnicy, wykorzystujący do rywalizacji zdolności improwizacji czy znajomość literackiego kanonu.

Poetyckie pojedynki opisywał już Huizinga (wskazując dodatkowo, że poezja na stałe przynależy do sfery ludycznej, ponieważ zrodzona jest w obszarach „marzeń, ucieczki od życia, upojenia i śmiechu”²⁶). Trzymając się tematu społecznego wymiaru zabawy, holenderski badacz przytaczał przykłady poetyckiej rywalizacji i wymienianie się improwizowanymi kwestiami w ramach flirtu²⁷. Ensslin do literackich gier wypełniających kategorię agonu wpisuje podobne pojedynki. Wśród przykładów wymienia Moshā’ere, tradycyjną dla kultury perskiej grę słowną. Umiejętnością, na której opiera się rywalizacja, staje się tutaj znajomość poezji – zgodnie z zasadami graczy recytuje wers wiersza, na co drugi uczestnik odpowiedzią musi cytatem z innego wiersza, przy czym pierwsza litera jego pierwszego słowa ma odpowiadać ostatniej literze ostatniego słowa wersu recytowanego przez gracza pierwszego. Nieumiejętność adekwatnej odpowiedzi na wers przeciwnika skutkuje eliminacją gracza²⁸. W koncepcje agonu wpisuje się również japońska gra karciana Uta-garuta, „karty poezji”, testujące znajomość wierszy. Celem staje się tutaj jak najszybsze odnalezienie karty posiadającej zakończenie utworu poetyckiego, którego początek został odczytany²⁹.

Alea

Nie brakuje także przykładów literackich gier, w przypadku których problematyka rywalizacji (agonu) zdaje się ustępować losowości. Wywodzące się od łacińskiego określenia na grę w kości pojęcie *alea* dotyczy gier,

²⁵ R. Caillois, op. cit., s. 14.

²⁶ J. Huizinga, op. cit., s. 12.

²⁷ Ibidem, s. 198.

²⁸ A. Ensslin, op. cit., s. 31.

²⁹ Ibidem.

których wynik niezależny jest od gracza. Uczestnicy mają bardzo niewielki bądź nawet zerowy wpływ na ostateczny rezultat – posiadane umiejętności są nieistotne, zwycięstwo opiera się raczej na przypadku i decyzji losu³⁰. Istotnymi przykładami aleatorycznej sztuki stają się awangardowe praktyki. Warto wspomnieć, że już sam motyw rzutu kośćmi, któremu kategoria *alea* zawdzięcza swoją nazwę, pełni istotną funkcję w awangardowej czy eksperymentalnej twórczości. Przykładem stać się może film Mana Raya z 1929 roku, *Tajemnice zamku kostki do gry*, poruszający problematykę przypadku i przeniesienia decyzji życiowych na wyroki losu (film rozpoczyna się słowami „Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku”, zaczerpniętymi z tytułu poematu Stéphane’a Mallarmégo). Kośćmi do gry, a mówiąc dokładniej 46656 możliwymi kombinacjami rzutu sześcioma kostkami, wypełniony został także pawilon weneckiego Biennale w roku 2003, kiedy eksperymentalny artysta Stanisław Dróżdź zaproponował zwiedzającym potencjalność zwycięstwa, jeżeli odnajdą wśród nich układ własnego rzutu. Zdaniem Pawła Sosnowskiego gest ten, podobnie jak znaczenie popularnej frazy, którą Dróżdź zatytułował pracę – *Alea iacta est*, odczytywać można w kategoriach decyzyjności widza do włączenia się w grę. Pomimo losowości wyniku rzut kośćmi jest dokonaniem wyboru: „sytuacja stanie się nieodwracalna, może tylko albo wygrać, albo przegrać”³¹. Włączenie się do gry, zgodnie z wyżej wymienionymi definicjami, jest więc dobrowolne; nieoczywisty – a jednocześnie nieodwołalny – staje się wynik, na który w przypadku kategorii *alea* gracz nie ma wpływu.

Łączenie sztuki z zabawą czy nawet postrzeganie tworzenia sztuki w kategoriach dziecinnej sztuki niszczenia³² widoczne jest w twórczości grupy Dada, której nazwa pochodzić może od francuskiego słowa określającego konika na biegunach bądź używanej w pewnych częściach Włoch nazwy na

³⁰ R. Caillois, op. cit., s. 17.

³¹ P. Sosnowski, *Gra w kości*, „Pawilon Polski w Wenecji” 2003, online: <https://labiennale.art.pl/wystawy/alea-iacta-est/> [dostęp: 29.12.2022].

³² „W tym sensie żądanie Tzary «zniszczenia sztuki przy pomocy środków artystycznych» sprowadza się do postulatu «zniszczenia sztuki w celu stworzenia nowej»”. H. Richter, *Dadaizm*, tłum. J.S. Buras, Warszawa 1986, s. 279.

kości do gry³³. „Niepoważny” stosunek dadaistów do sztuki widoczny być może w ich sposobie traktowania języka, m.in. w przepisie na dadaistyczny wiersz, polegającym na wycięciu z gazet słów i wyciąganiu ich w przypadkowej kolejności³⁴. Takie odrzucające władze rozumu eksplorowanie losowości, problematyki przypadku czy szansy widoczne jest także w praktykach europejskich surrealistów, a postulowane przez André Bretona w *Manifeście surrealizmu* uwalnianie wyobraźni ze stanu niewoli czy wydobywanie myśli spod jarzma logiki³⁵ ujawnia się także w praktyce surrealistycznych gier.

Zgodnie z zestawieniem wskazanym przez Mela Goodinga surrealistyczne gry spełniają wyznaczniki zabawy opisane przez Caillois’a (związanego zresztą przez jakiś czas z grupą francuskich surrealistów): są nie tylko dobrowolne, ustrukturyzowane zasadami, pozbawione ekonomicznego celu i o niepewnym wyniku, ale także wydzielone od „poważnego” życia i związane z fikcyjnością i pracą wyobraźni³⁶. Za najpopularniejszą surrealistyczną grę uznać można „wybornego trupa”, którego nazwa pochodzi od pierwszego powstałego podczas rozgrywki zdania: „wyborny trup będzie pił nowe wino”³⁷. W danej „grze w papierki” po napisaniu słowa bądź narysowaniu fragmentu szkicu gracz zasłaniał swój wkład, zaginając stronę i podając kartkę kolejnej osobie. Tworzone w ten sposób kolektywne kolaże prezentowały obrazki hybrydalnych stworów czy absurdalne, oniryczne i pozbawione racjonalnego wkładu, pobudzające wyobraźnię teksty³⁸. Inna z surrealistycznych zabaw – „jeden w drugiego” – skupiała się na poszukiwaniach niespotykanych metafor: zadaniem gracza stawało się tutaj opowiedzenie wybranego pojęcia przy użyciu cech przynależnych terminowi wybranemu przez pozostałych, zaczynając od słowa „jestem”. Dla przykładu podczas jednej z sesji gier czeska malarka Toyen (Marie Čermínová) wybrane przez siebie pojęcie „miecz” opisała

³³ Ibidem, s. 45.

³⁴ A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1973, s. 15.

³⁵ A. Breton, *Manifest surrealizmu (1924)*, tłum. A. Ważyk, [w:] ibidem.

³⁶ M. Gooding, *Surrealist games*, [w:] A. Brotchie, *A Book of Surrealist Games*, red. M. Gooding, Boston 1995, s. 11.

³⁷ A. Taborska, „Wyborny trup” i inne zabawy, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56, s. 94.

³⁸ Ibidem, s. 94.

właściwościami „krawatu”: „jestem błyszczącym krawatem zawiązanym na dłoni tak, aby przechodził przez gardła tych, na których mnie umieszczono”³⁹. Rezultaty gier publikowano w surrealistycznych czasopismach. W numerze „La Révolution surréaliste” z marca 1928 roku znaleźć można opis przebiegu innej gry: „w pytania i odpowiedzi”, w której osoba odpowiadająca nie zna pytania. Wśród przedrukowanych efektów przeczytać można zdania nonsensowne („czym jest braterstwo?”, „możliwe, że cebulą”), ale też refleksyjne („czym jest równość?”, „hierarchią jak każda inna”)⁴⁰.

Aleatoryczność wspomnianych gier w praktyczny sposób odnosiła się do surrealistycznych postulatów, stając się, mówiąc słowami Agnieszki Tabor-skiej: „ucieleśnieniem chęci zatarcia granic między jawą a snem, rozumem a szaleństwem, pracą a zabawą, powagą a wygłupem, intelektualnym zajęciem a jarmarczną rozrywką”⁴¹. Pozwalające na ćwiczenie automatyzmu, na eksplorowanie przypadku, na poznawanie podświadomości czy na uwalnianie słów spod jarzma logiki, gry te stanowiły także technikę poetycką, a dodatkowo integrowały grupę artystów, skupiając się na kolektywności wyobrażeń⁴². Postulowanie całkowitej wolności, chęć odkrycia rzeczywistego funkcjonowania myśli i rewolucyjna postawa odrzucająca tradycyjne koncepcje (proklamując geometrię nieeuklidesową, mechanikę nienewtonowską czy biologię niepasteurowską) widoczne są także wśród propozycji surrealistów rumuńskich. Opisana przez Gherasima Lukę „kubomania” w swojej kolażowości⁴³ odrzuca przemyślaną realizację. Na plan pierwszy wysuwają się tutaj „nieprzeniknione efekty finalne”⁴⁴, oddające się przy tym istotnemu dla surrealistów pojęciu przypadku obiektywnego, odnoszącego się do przypadkowego zdarzenia, które w gruncie rzeczy było nieuchronne, zapowiadane szeregiem

³⁹ A. Brotchie, op. cit., s. 31.

⁴⁰ A. Breton, L. Aragon, *Le dialogue en 1928*, „La Révolution surréaliste” 1928, nr 11.

⁴¹ A. Tabor-ska, *Spiskowcy wyobraźni*, Gdańsk 2013, s. 93.

⁴² Ibidem.

⁴³ K. Fijałkowski, *Cubomania: Gherasim Luca and Non-Oedipal Collage*, „Dada/Surrealism” 2015, no. 20, nr 1.

⁴⁴ G. Luca, D. Trost, *Prezentacja kolorowych grafii, kubomanii i obiektów*, tłum. J. Kornhauser, [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2015, s. 523–524.

znaków, co ujawnia tajemniczą nieodwołalność i „zdaje się świadczyć o istnieniu innej, paralelnej do znanej nam rzeczywistości”⁴⁵.

Losowość i kombinatoryka przyświecają także eksperymentalnej twórczości literackiej grupy OuLiPo. Aleatoryczność literatury widoczna jest m.in. w dziele Raymonda Queneau *Sto tysięcy miliardów wierszy*, składającym się z dziesięciu sonetów z czternastoma wersami, oddzielonymi przez pocięcie kartki. Dana forma książki pozwala czytelnikowi w dowolny sposób układać fragmenty i tworzyć własne kombinacje. Obok aleatoryczności twórcy z Warsztatu Literatury Potencjalnej, skupiający się na poszukiwaniach sposobów konstruowania literatury na podstawie matematycznych wzorów i praw, do swoich prac włączali także zasady obowiązujące w tradycyjnych grach⁴⁶. Georges Perec w konstrukcji powieści *Życie – instrukcja obsługi* opierał się na kombinatoryce, nawiązywał do układania puzzli, a także czerpał z reguł szachowych, a dokładniej z ruchu skoczka szachowego, według zasad którego opisani zostali kolejni mieszkańcy kamienicy⁴⁷. W przypadku *Zamku krzyżujących się losów* Italo Calvino narracja przeprowadzana jest poprzez układ kart tarota⁴⁸. Natomiast powieść ∈ Jacques’a Roubauda (pisarza i matematyka) składa się z 361 tekstów czytanych według reguł japońskiej gry *go*⁴⁹.

Ilinx

Kolejną kategorią zabawy, którą znaleźć można w praktykach literackich, staje się *ilinx*: pojęcie opisujące gry dążące do pozbawienia odbiorcy stabilności, wprowadzenia swoistego poczucia paniki wobec utraconej kontroli, a zwłaszcza prowadzących do zawrotów głowy, doświadczanych po zejściu

⁴⁵ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni...*, op. cit., s. 71.

⁴⁶ A. Rybarczyk, „*Uksiążkowiec świat*”, *czyli kilka słów o liberaturze*, „Biblioteka” 2015 nr 16 (25).

⁴⁷ M.P. Markowski, *Georges Perec: zapisywanie pustki*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 28 (2766).

⁴⁸ S. Mukherjee, *Video Games and Storytelling. Reading Games and Playing Books*, London 2015, s. 75.

⁴⁹ M. Pisarski, *Jacques Roubaud*, „Techsty” 2022, online: <https://techsty.art.pl/hiper-tekst/awangarda/ouliipo/roubaud.htm> [dostęp: 29.12.2022].

z karuzeli czy po długim kręceniu się w kółko⁵⁰. Ensslin literackie *ilinx* znajduje w skomplikowanych tekstach-labiryntach oszalamiających czy konfundujących czytelnika⁵¹. Tutaj przykładem staje się praca dosłownie oparta na doprowadzającym do zawrotów głowy kręceniu, czyli *Rotoreliefy* Marcela Duchampa: obracające się dyski z niekoncentrycznymi kręgami, na których umieszczono fragmenty tekstów bądź rysunków (ich wirujące, tworzące złudzenie spirali ruchu, uwiecznione zostały na filmie *Anemic Cinema* z roku 1926). Celem takiego sposobu reprezentacji stały się eksperymenty optyczne i chęć eksplorowania głębi obrazu⁵², jednak prezentowanie kręcącego się tekstu na tak skonstruowanych wirujących tarczach wprowadza do sytuacji odbioru hipnotyzujący efekt, poruszający wyobraźnię i wprowadzający – zbliżające się do kategorii *ilinx* – poczucie oszołomienia.

SZTUKA SZACHÓW

Postać Duchampa staje się istotna również dla drugiej części artykułu, wskazującej szereg sposobów, na jakie konkretna gra zaistnieć może w różnych dziedzinach sztuki. Proponowanym tutaj przykładem staną się szachy, których zasady, warstwa wizualna czy przypisywane znaczenia na przełomie wieków inspirowały artystki i artystów, włączając w ich prace dodatkowe znaczenia. Według kategoryzacji Caillois'a szachy przynależą do kategorii *ludus* oraz *agon*, posiadając ustalone reguły, a także opierając się na rywalizacji, pojedynku na podstawie posiadanych umiejętności⁵³. Istotne dla zwycięstwa stają zdolności analityczne oraz strategiczne, czyli cechy związane ze sferą rozumu. Związek ten sprawiał, że w średniowiecznej Europie graczami stawali się głównie mężczyźni, a momenty pojawiania się kobiet przy szachownicy wiązano się raczej z flirtem czy heteroseksualnym

⁵⁰ R. Caillois, op. cit., s. 23–26.

⁵¹ A. Ensslin, op. cit., s. 31, 61.

⁵² C. Voon, *Duchamp's Spinning Optical Experiments*, „Hyperallergic” 2016, online: <https://hyperallergic.com/323582/duchamps-spinning-optical-experiments/> [dostęp: 29.12.2022].

⁵³ R. Caillois, op. cit., s. 30.

romansem⁵⁴. Przez przypisywane grze znaczenie polityczne (określające ją czasem mianem „symbolicznej wojny”) szachy uważano również za rozrywkę chętnie praktykowaną przez postacie z wyższych sfer⁵⁵.

Znaczenia przypisywane szachom włączyć można do interpretacji stworzonego w roku 1555 olejnego obrazu renesansowej malarki Sofonisby Anguissoli *Gra w szachy*. W szachy grają tutaj trzy kobiety, trzy siostry Anguissoli, obserwowane spojrzeniem jedynie kobiecym – widocznej na obrazie piastunki oraz malarki – bez męskiej kontroli czy oceny. Gra w szachy staje się tutaj rodzinną rozrywką córek arystokraty (co podkreślone jest ubraniem postaci, a także inskrypcją na brzegu szachownicy), różniącą się od zajęć przypisywanym wychowaniu dziewcząt. Trzymana w ręce jednej z sióstr figura królowej odczytywana być może również w kategoriach zmian, które w zasadach samej gry pojawiły się we włoskim renesansie: pod koniec XV wieku nadano królowej większy zakres ruchów, sprawiając, że stała się ona jedną z najsilniejszych figur na planszy.⁵⁶ Ukazanie grających kobiet, a także odwołanie się do nowych reguł szachowych przez Anguissolę w czasach, kiedy praktykowane przez nią malarstwo postrzegane było jako męskie zajęcie, odczytywane być może jako gest postulujący co najmniej zrównanie pozycji kobiet i mężczyzn w społeczeństwie, idące za przykładem zmian w zasadach szachów⁵⁷.

Włączanie szachów do praktyki artystycznej stało się częstym zabiegiem artystów i artystek z grup awangardowych i neoawangardowych. Szachami fascynował się m.in. Marcel Duchamp, mający kiedyś stwierdzić, że kontakty z twórcami i graczami udowodniły mu, że chociaż nie wszyscy artyści grają

⁵⁴ C. Huang, *Portrait that Protests: Sofonisba Anguissola's The Chess Game of 1555*, „UJAH” 2019, issue 10, online: https://static1.squarespace.com/static/53e07029e4b0130e4212e72c/t/5cb6bc9853450ae75fad2a7c/1555479722668/UJAH_Issue10_web.pdf [dostęp: 29.12.2022], s. 38.

⁵⁵ P. Simons, *(Check) Mating the Grand Masters: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy*, „Oxford Art Journal” 1993, vol. 16, no. 1, s. 60.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ S. Getz, *Sofonisba Anguissola: A Talent that Tells the Truth about Women*, „Quest Proceedings” 2008, online: <https://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/handle/1951/43851/Proceedings08.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 29.12.2022], s. 130.

w szachy, każdy gracz w szachy jest artystą⁵⁸. Postrzeganie szachów w kategoriach sztuki ujawnia się również w pracach Duchampa, zaczynając od wizualnego przedstawiania rozgrywki we wczesnej fazie twórczości (obraz *Gra w szachy* z 1910), do późniejszego włączania ich do artystycznych performansów, podczas których element rywalizacji (agonu) dopełniony zostaje aktem tworzenia. Istotnym przykładem jest *Reunion* z roku 1968, mecz szachowy między Duchampem a eksperymentalnym kompozytorem Johnem Cage'em, na specjalnie zaprojektowanej dla tego wydarzenia szachownicy. Poprzez podłączoną do niej elektronikę każdy ruch graczy wywoływał konkretny dźwięk, słyszalny poprzez głośniki rozmieszczone wokół publiczności. Gra w szachy i umiejętności graczy, zasady gry i związane z nimi strategie ruchów determinowały brzmienie, wykorzystując rozgrywkę i rywalizację do tworzenia, przypisując samej grze dodatkowe cele⁵⁹.

Duchamp stał się także nieoficjalnym kuratorem wystawy *Imagery of Chess* w Julien Levy Gallery w Nowym Jorku z 1944 roku, prezentującej twórczość artystów powiązanych z różnymi dziedzinami sztuki: malarzy, rzeźbiarzy, architektów czy kompozytorów. Wybór szachów na główny temat dzieł Larry List odczytuje w kontekście toczącej się wówczas wojny, która zmusiła znaczną część europejskich twórców do emigracji – dla bezsilnych wobec wydarzeń na świecie artystów szachy reprezentowały przestrzeń symboliczną, kontrolowaną, strategiczną potyczki⁶⁰. Wśród zaprezentowanych prac znalazły się, m.in.: geometryczny *Chess Set* Mana Raya czy *Wine Glass Chess Set* André Bretona i Nicolasa Calasa, składający się z lustrzanej szachownicy oraz wypełnionych białym i czerwonym winem kieliszków różnej wielkości, oznaczających figury. Zgodnie z dołączoną do pracy instrukcją zdobyty „pionek” miał zostać wypity przez przeciwnika jako „symboliczna

⁵⁸ J. Dixon, *Foreword*, [w:] *The Imagery of Chess Revisited*, red. L. List, New York 2005.

⁵⁹ M. Peterson, *Marcel Duchamp and John Cage „Reunion”*, „Chess News” 2018, online: <https://en.chessbase.com/post/50th-anniversary-of-reunion-and-the-death-of-marcel-duchamp> [dostęp: 29.12.2022]; E. Goukassian, *50 Years Ago Today, Marcel Duchamp and John Cage Played Chess*, „Hyperallergic” 2018, online: <https://hyperallergic.com/424124/marcel-duchamp-john-cage-reunion-chess-toronto/> [dostęp: 29.12.2022].

⁶⁰ L. List, op. cit.

krew ofiary”. Takie dosłowne przedstawienie metafory „upijania się zwycięstwem”, lustrzana szachownica rozumiana jako figura narcyzmu, a także dołączone do szachownicy zdanie „to gra powinna zostać zmieniona, nie pionki” odczytywane być może jako krytyka toczącej się wojny⁶¹.

Podobne pogrywanie z przynależną szachom kategorią agonu widoczne jest także w stworzonym przez Yoko Ono w 1966 roku *White Chess Set*, składającym się jedynie z białych figur i pól. Tradycyjna dla szachów rywalizacja między białymi i czarnymi pionkami zostaje tutaj zaburzona przez udostępnienie graczom tylko jednego koloru. Dla nieprofesjonalnych graczy, pierwotnie próbujących zapamiętać położenie swoich figur, kontrolowanie szachownicy staje się niemożliwe, co prowadzić może do zrezygnowania z tradycyjnych zasad i wspólnej, kreatywnej współpracy między graczami. Yoko Ono zwłaszcza tutaj i odwraca tradycyjnie przypisywaną szachom symbolikę wojenną: polemika z kategorią agonu wiąże się z antywojennym przesłaniem, wskazując nie tylko na fakt, że obie strony konfliktu w gruncie rzeczy nie różnią się od siebie, ale także proklamując kolaborację ponad rywalizację⁶². Warta wspomnienia staje się także seria *Fluxchess*, stworzona przez Takako Saito i składająca się z szachów, w których figury – tradycyjnie rozróżnianie przez zmysł wzroku i cechy takie jak wielkość czy kształt – rozpoznawalne są za pomocą innych właściwości: poprzez wagę (*Weight Chess*), smak (*Liquor Chess*) czy zapach (*Smell Chess*). Szachy stają się tutaj przestrzenią eksplorowania zmysłów i nowych znaczeń⁶³, a także polemiką z władzą spojrzenia.

ZAKOŃCZENIE

Celem tego artykułu stało się zaprezentowanie historycznych przykładów określanych mianem *game art*: dzieł sztuki czy artystycznych praktyk inspirowanych grami czy zabawami. Praca ta staje się więc raczej przekrojowym opisem ludycznych elementów, niewyczerpującym problematyki relacji

⁶¹ Ibidem.

⁶² S. Kennedy, *Notes on Yoko Ono's White Chess Set*, „Inside/Out” 2015, online: https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/ [dostęp: 29.12.2022].

⁶³ J. Sharp, op. cit., s. 21.

sztuki i gier. Tematem, poszerzanym współcześnie o obecność cyfrowych gier, stających się częstą inspiracją dla sztuki. Praktyka ta zauważalna jest m.in. w działalności Cory’ego Arcangela, zawłaszczającego i przetwarzającego wytwory kultury popularnej. Wśród zmodyfikowanych przez artystę gier znaleźć można *Super Mario Bros. 3*, z której usunięto elementy rozgrywki. Pozostałe na nośniku gry (kartridżu) graficzne przedstawienie nieba oraz chmur, zatytułowane *Super Mario Clouds*, problematyzuje kwestię przejścia przez artystów konkretnego przedmiotu i pozbawienia go istotnych, a nawet zdawałoby się, niezbywalnych cech⁶⁴. Kolejnym przykładem czerpania z gier i umieszczania ich w odmiennym kontekście staje się [*giantJoystick*] Mary Flanagan, trzymetrowa, w pełni funkcjonalna kopia kontrolera do konsoli Atari 2600. Ustawiony w przestrzeni galeryjnej, naprzeciw wyświetlanych na ścianie tradycyjnych gier, joystick zachęca zwiedzających do rozgrywki, zgodnej z typowym przeznaczeniem sprzętu. Wymiary kontrolera uniemożliwiają jednak grę osamotnioną – kierowanie joystickiem wymaga współdziałania innych zwiedzających, współpracy między grającymi, przez co kontroler staje się punktem wyjścia do wyjątkowego performansu kolaboracji⁶⁵.

Gry, ich zasady, warstwa wizualna, symboliczne znaczenia, a także związane z nimi kategorie losowości czy rywalizacji stają się dla artystów źródłem inspiracji. Wprowadzenie zabawy do artystycznych praktyk otwiera i poszerza kategorię sztuki, umożliwiając nowe sposoby krytyki społecznej (o czym szeroko pisała m.in. Mary Flanagan⁶⁶) czy pozwalając na eksplorację koncepcji blisko związanych z grami, takimi jak losowość i przypadek (kategoria *alea*), rywalizacja (*agon*) i przeciwstawna jej współpraca, czy bliskiego sztuce naśladownictwa (*mimicry*). Włączanie do analizy dzieł sztuki definicji i kategorii zaczerpniętych z groznawstwa pozwolić może na odnalezienie nowego zrozumienia konkretnych dzieł sztuki.

⁶⁴ Ibidem, s. 30–32.

⁶⁵ B. Schrank, *Avant-garde Videogames: Playing with Technoculture*, Cambridge 2014, s. 92.

⁶⁶ M. Flanagan, *Critical Play*, Cambridge 2009.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno T., *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Anguissola S., *Gra w szachy*, 1555.
- Breton A., *Manifest Surrealizmu (1924)*, tłum. A. Ważyk, [w:] A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1973.
- Breton A., Aragon L., *Le dialogue en 1928*, „La Révolution surréaliste” 1928, nr 11.
- Breton A., Calas N., *Wine Glass Chess Set*, 1944.
- Brotchie A., *A Book of Surrealist Games*, red. M. Gooding, Boston 1995.
- Caillois R., *Man, Play and Games*, tłum. M. Barash, Urbana/Chicago 2001.
- Calvino I., *Zamek krzyżujących się losów*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 2009.
- Dixon J., *Foreword*, [w:] *The Imagery of Chess Revisited*, red. L. List, New York 2005.
- Drózd S., *Alea iacta est*, 2003.
- Duchamp M., *Anemic Cinema*, 1926.
- Duchamp M., Cage J., *Reunion*, 1968.
- Dybel P., *Niebo gwiazdziste nad Królewcem a prawo moralne. Dyskusja Gadamera z estetyką Kanta wokół kwestii doświadczenia piękna i jego odniesienia do etyki*, „Diametros” 2018, nr 55. S 112–131
- Ebert R., *Video games can never be art*, RogertEbert.com 2010, online: <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/video-games-can-never-be-art> [dostęp: 29.12.2022].
- Ensslin A., *Literary Gaming*, Cambridge 2014.
- Fijalkowski K., *Cubomania: Gherasim Luca and Non-Oedipal Collage*, „Dada/Surrealism” 2015, no. 20 nr 1.
- Flanagan M., *[giantJoystick]*, 2006.
- Flanagan M., *Critical Play*, Cambridge 2009.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007.
- Getz S., *Sofonisba Anguissola: A Talent that Tells the Truth about Women*, „Quest Proceedings” 2008, online: <https://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/handle/1951/43851/Proceedings08.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 29.12.2022].

- Gooding M., *Surrealist Games*, [w:] A. Brotchie, *A Book of Surrealist Games*, red. M. Gooding, Boston 1995.
- Goukassian E., *50 Years Ago Today, Marcel Duchamp and John Cage Played Chess*, „Hyperallergic” 2018, online: <https://hyperallergic.com/424124/marcel-duchamp-john-cage-reunion-chess-toronto/> [dostęp: 29.12.2022].
- Huang C., *Portrait that protests: Sofonisba Anguissola's The Chess Game of 1555*, „UJAH” 2019, issue 10, online: https://static1.squarespace.com/static/53e07029e4b0130e4212e72c/t/5cb6bc9853450ae75fad2a7c/1555479722668/UJAH_Issue10_web.pdf [dostęp: 29.12.2022].
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.
- Jones J., *Sorry MoMA, video games are not art*, „The Guardian” 2012, online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/nov/30/moma-video-games-art> [dostęp: 29.12.2022].
- Juul J., *Gra, graczu, świat: w poszukiwaniu sedna growośc*, tłum. M. Filiciak, [w:] *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi*, red. M. Filiciak, Warszawa 2010.
- Karhulahti V.-M., *Defining the videogame*, „Game Studies” 2015, online: <http://gamestudies.org/1502/articles/karhulahti> [dostęp: 29.12.2022].
- Kennedy S., *Notes on Yoko Ono's White Chess Set*, „Inside/Out” 2015, online: https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/ [dostęp: 29.12.2022].
- Luca G., Trost D., *Prezentacja kolorowych grafii, kubomanii i obiektów*, tłum. J. Kornhauser, [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2015.
- Mallarmé S., *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, tłum. T. Różycki, Kraków 2005.
- Markowski M.P., *Georges Perec: zapisywanie pustki*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 28 (2766).
- Miyamoto S., Tezuka T., *Super Mario Bros. 3* (Nintendo), 1988.
- Mukherjee S., *Video Games and Storytelling. Reading Games and Playing Books*, London 2015.
- Ono Y., *White Chess Set*, 1966.

- Peterson M., *Marcel Duchamp and John Cage "Reunion"*, „Chess News” 2018, online: <https://en.chessbase.com/post/50th-anniversary-of-reunion-and-the-death-of-marcel-duchamp> [dostęp: 29.12.2022].
- Perec G., *Życie – instrukcja obsługi*, tłum. W. Brzozowski, Kraków 2009.
- Pisarski M., *Jacques Roubaud*, „Techsty” 2022, online: <https://techsty.art.pl/hipertekst/awangarda/oulipo/roubaud.htm> [dostęp: 29.12.2022].
- Queneau R., *Sto tysięcy miliardów wierszy*, tłum. J. Gondowicz, Kraków 2008.
- Ray M., *Les Mystères du Château de Dé*, 1929.
- Richter H., *Dadaizm*, tłum. J.S. Buras, Warszawa 1986.
- Rybarczyk A., „*Uksiążkowiec świat*”, czyli kilka słów o literaturze, „Biblioteka” 2015 nr 16 (25).
- Saito T., *Fluxchess*, 1964–1965.
- Santiago K., *An argument for game artistry*, YouTube 2009, online: <https://www.youtube.com/watch?v=K9y6MYDSAww> [dostęp: 29.12.2022].
- Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
- Schrank B., *Avant-garde Videogames: Playing with Technoculture*, Cambridge 2014.
- Sharp J., *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art*, Cambridge 2015.
- Simons P., *(Check) Mating the Grand Masters: The Gendered, Sexualized Politics of Chess in Renaissance Italy*, „Oxford Art Journal” 1993 vol. 16, no. 1.
- Sosnowski P., *Gra w kości*, „Pawilon Polski w Wenecji” 2003, online: <https://labiennale.art.pl/wystawy/alea-iacta-est/> [dostęp: 29.12.2022].
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni*, Gdańsk 2013.
- Taborska A., „*Wyborny trup*” i inne zabawy, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56.
- Tavinor G., *The Art of Videogames*, Hoboken 2009.
- Voon C., *Duchamp's Spinning Optical Experiments*, „Hyperallergic” 2016, online: <https://hyperallergic.com/323582/duchamps-spinning-optical-experiments/> [dostęp: 29.12.2022].
- Ważyk A., *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1973.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.
- Zimmerman E., *Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline*, [w:] *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, ed. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan, Cambridge 2004.

NOTA O AUTORCE

Aleksandra Prokopek (mgr) – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, członkini Ośrodka Badań Groznawczych Wydziału Polonistyki UJ; w swojej pracy zajmuje się badaniem relacji gier oraz sztuki, a także grami awangardowymi.

Kontakt: aleksandra.prokopek@doctoral.uj.edu.pl

ANNA FILIPOWICZ

UNIwersYTET JagIELLOŃSKI, WYDZIAŁ POLONISTYKI

<https://orcid.org/0000-0001-6961-392X>

„MALOWAĆ TAK, ŻEBY ZABOLAŁO” – „DOTKLIWA” I „DOTYKAJĄCA” SZTUKA ALEKSANDRY WALISZEWSKIEJ¹

“PAINTING TO CAUSE PAIN”. ALEKSANDRA WALISZEWSKA’S “AFFECTIVE” AND “AFFLICTIVE” ART

Summary: In this article, the author examines the mechanism used by Aleksandra Waliszewska to evoke negative sensations (the experience of pain, suffering, and the feeling of “being afflicted”) in the beholders who are watching her art. As the author points out, it is precisely in these works where the duality of the body (“body” and “flesh”), which Waliszewska seeks to demonstrate, is the most clearly revealed and can be characterized as “affective” and “afflictive.” Therefore, the author refers to the approach introduced by Patryk Szaj and applies Marta Smolińska’s idea of “extended” hapticity. The author shows that Waliszewska’s paintings are characterised by psychosomatic effects. The conclusion underlines that the purpose of evoking unpleasant sensations is to induce active participation of the artist’s works and contribute to possible changes in the understanding of human existence.

Słowa kluczowe: Aleksandra Waliszewska, ból, estetyka haptyczna, afekt, abiekt, body, flesh

Keywords: Aleksandra Waliszewska, pain, haptic aesthetics, affect, abject, body, flesh

¹ Niniejszy artykuł został stworzony na podstawie fragmentów pracy magisterskiej o tym samym tytule, przygotowanej pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Sugiery i obronionej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2021 roku. Obrazy zostały wykorzystane za zgodą Aleksandry Waliszewskiej.

WPROWADZENIE

„Chcę malować tak, żeby zabolalo, bo wtedy dzieło jest pełne, skończone”². Takimi słowami w rozmowie z Robertem Mazurkiem opisała swoją działalność artystyczną Aleksandra Waliszewska³. Ta urodzona w 1976 roku warszawianka zajmuje się malarstwem sztalugowym, przygotowuje grafiki i rysunki, a coraz częściej pracuje również w technice gwaszu⁴. W wywiadzie udzielonym „Rzeczpospolitej” w 2014 roku Waliszewska dodała, że ideą przyświecającą jej twórczości jest dążenie do oddania nastrojów apokaliptycznych⁵. Chociaż w jej dorobku artystycznym można wskazać na prace nawiązujące w swojej symbolice do biblijnego pojmowania końca świata (takie odniesienia widać najlepiej w cyklu obrazów *Apokalipsa* z 2013 roku, a także w przedstawieniach inspirowanych płótnem *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga), apokalipsa według Waliszewskiej to przede wszystkim malarskie wizje, w których dochodzi do ujawnienia i zobrazowania granicznych stanów kondycji ludzkiej oraz kłopotliwych obszarów ludzkiego jestestwa. To znaczy: do ukazania nierozzerwalnie związanych z nimi podskórnych lęków, często podbudowanych nieuświadomioną kruchością życia⁶, a także nierozpoznanych, bądź mniej lub bardziej ignorowanych egzystencjalnych makabryczności. Motyw apokalipsy służy zatem zademonstrowaniu upadku współczesnego człowieka, do którego przyczyniła się chociażby degradacja wartości moralnych, intensywność jego wewnętrznych mrocznych popędów i fantazji czy też pogłębianie się mechanizmów opresji, wywieranej przez niego na Innym (podmiocie ludzkim i nie-ludzkim). W ten sposób – odnosząc się w swoich dziełach do kwestii szeroko

² *Malować tak, żeby zabolalo*, wywiad z Aleksandrą Waliszewską przepr. R. Mazurek, „Rzeczpospolita”, 10.05.2014, [online] <https://www.rp.pl/plus-minus/art5059021-malowac-tak-zeby-zabolalo> [dostęp: 3.12.2022].

³ Co istotne dla prezentowanych tutaj rozważań, artystka nieczęsto opatruje swoje dzieła tytułami, nie zawsze też jasno wskazuje na datę ich powstania. W związku z tym oznaczam analizowane obrazy kolejnymi numerami, które odpowiadają oznaczeniom ilustracji na stronach 358–361. Odnośniki do pozostałych obrazów znajdują się w przypisach w tekście

⁴ Zob. E. Gorządek, *Aleksandra Waliszewska*, [online] <https://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-waliszewska> [dostęp: 2.12.2022].

⁵ *Malować...*, op. cit.

⁶ Ibidem.

rozumianej przemocy (psychicznej, fizycznej, w tym bardzo często również seksualnej) oraz cierpienia – Waliszewska prezentuje przed widzami okropieństwa i okrucieństwa otaczającej nas rzeczywistości.

Dzięki temu, jak podkreśliła, możliwe staje się przekazywanie w sztuce skrajnych emocji i wrażeń, a poprzez to wpływanie na proces recepcji dzieł⁷. Tym samym apokalipsa w rozumieniu Waliszewskiej wyznacza koniec odbiorczej rutyny, w której oddziaływanie sztuki na widzów jest znikome. Interpretowanie i wykorzystywanie przez artystkę nastrojów apokaliptycznych nie ma jednak na celu moralizatorskiego pouczenia oglądającej jej prace publiczności. Co więcej, obecne w dziełach malarki analogie do tak pojmowanego motywu apokalipsy nie mają spełniać wyłącznie funkcji – jak określa sama Waliszewska – efekciarskiego straszaka, którego dosadność można byłoby kojarzyć jedynie ze stereotypowymi ujęciami krwawych scen rodem z dreszczowców czy horrorów klasy B. Przekazywanie za pośrednictwem obrazów upragnionych przez nią emocji i wzbudzanie w oglądających bólu, który towarzyszyłby aktowi recepcji tych dzieł, nie może być zatem ograniczone do powtarzalnej, trywialnej brutalności. Wyzwanie, jakie stawia sobie Waliszewska, klaruje się w jednej z jej wypowiedzi podczas wywiadu przeprowadzonego przez Mazurka. Artystka mówi bowiem następująco:

Mnie się wydaje, że się po niej [grozie istnienia i śmierci – przyp. A.F.] wciąż ślizgam, chciałabym wejść w to głębiej, namalować coś naprawdę przerażającego, nie popadając przy tym w banał. Mogłabym oczywiście malować jakieś porozrywane rekiny czy aborcje, ale to powinno być dużo subtelniejsze i bardziej przerażające zarazem⁸.

Widać zatem wyraźnie, że Waliszewska odżegnuje się od stosowania uproszczonej i jednowymiarowej metody prezentowania problematycznych tematów. W swoich twórczych działaniach stara się pozostawać daleka

⁷ Zob. *Stosunek cukru do goryczy*, wywiad z Aleksandrą Waliszewską przepr. P. Jeziorek, „Notes na 6 tygodni” 2015, nr 98, s. 68–85, [online] <https://issuu.com/beczmiانا/docs/notes-98-internet> [dostęp: 1.12.2023].

⁸ *Malować...*, op. cit.

od szokowania⁹, a „jeśli już – jak mówi – to chciałabym być może kogoś przygnębić”¹⁰ lub „[...] namalować coś takiego, że ludziom odechciałoby się żyć”¹¹.

Tak dopełniający się podczas kolejnych wywiadów profil twórczości malarzki wzbudza moje zainteresowanie i skłania do prześledzenia jej prac pod kątem prezentowania bólu, rodzącego się w wyniku działania rozmaitych czynników. A także do tego, jak artystka projektuje go na osoby uczestniczące w odbiorze jej dzieł i wpływa na nich za jego pomocą. Ponieważ spektrum tematyczne prac Waliszewskiej jest niezwykle rozległe, moje pole badawcze oraz materiał, na którym oprę rozważania, muszą ulec zawężeniu. Aby wyznaczyć najbardziej istotne aspekty twórczości artystki, a tym samym uściślić zamierzenia badawcze, proponuję jeszcze przez chwilę pozostać w obrębie jej rozmowy z Mazurkiem. Pragnę bowiem zwrócić szczególną uwagę na poniższy fragment wywiadu:

Aleksandra Waliszewska: Chciałabym pokazać tę cienką granicę między spokojnym bytem a ogromem grozy, który pod nim tkwi. Mam poczucie, że to, co widzimy, to tylko ułuda, różowy naskórek, pod którym jest to, co najważniejsze.

Robert Mazurek: Co?

AW: Choćby to, że patrząc na siebie, widzimy skórę, a nie wnętrze. Gdybyśmy je widzieli, byłoby nieprzyjemnie.

RM: Przyzwyczailibyśmy się.

AW: Pewnie tak. Ale chodząc, nie myślimy o tym, co dzieje się w naszych jelitach. A ja czasem myślę.

RW: To ważne, co się dzieje w naszych jelitach czy nerkach?

AW: Dla mnie tak. Ale proszę mnie zrozumieć, ja sobie tego nie narzucam, nie wymyśliłam sobie, że będę malowała rzeczy drastyczne, a nie

⁹ [bez tytułu], wywiad z Aleksandrą Waliszewską przepr. M. Catellan, ReMap Festival, 12.09 – 30.10.2012, tłum. J. Staniszewski, [online] http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1204waliszewska_projectroom_wywiad_cattelan.pdf [dostęp: 7.12.2022].

¹⁰ Ibidem.

¹¹ *Malować...*, op. cit.

– jak Cézanne – pięć jabłek. Cenię go, że potrafił znaleźć temat w pięciu jabłkach, ale ja, jak nie namaluję czegoś, co byłoby przejmujące, to mam poczucie, że praca nie ma sensu i muszę ją dokończyć¹².

Przytoczona rozmowa jest znacząca dla moich badań w trojaki sposób. Po pierwsze, biorę pod uwagę podkreślaną przez Waliszewską chęć pokazywania za pośrednictwem swoich obrazów trudnych tematów, wywołujących u odbiorców wyraźne poczucie dyskomfortu. Po drugie, ważna jest dla mnie sfera, która zdaniem artystki podlega negacji w codziennym ludzkim życiu. W tym wypadku Waliszewska porusza wątek lekceważonego i wypieranego na rzecz powierzchni ciała, jego wnętrza i wnętrzości, czyli obecnej w nim mięsności. To z kolei nakreśla trzeci obszar mojego zainteresowania i zakres proponowanych analiz, skłaniając jednocześnie do przyjrzenia się pracom, które bezpośrednio podejmują tę kwestię.

Punktem wyjścia w niniejszym artykule będzie zatem interpretacja wybranych dzieł artystki w odniesieniu do podwójnej ontologii ciała – ciała rozumianego jako zewnętrzny korpus (ang. *body*) i wewnętrzny zbitek tkanek i organów (ang. *flesh*)¹³. Jak sądzę, zastosowanie tego rozróżnienia w odniesieniu do tematu ciała i cielesności u Waliszewskiej okaże się pomocne głównie dlatego, że nakieruje moje przemyślenia na poruszaną i krytykowaną przez artystkę kwestię pozytywnego waloryzowania zewnętrzności ciała względem jego głębi. Co więcej, wprowadzenie takiej kategorii umożliwi uwytklenie źródeł nieprzyjemnych emocji odbiorców: często doświadczanych w trakcie interakcji z pracami artystki uczuć cierpienia, zranienia czy wstrętu.

¹² Ibidem.

¹³ Mówiąc o kategorii ciała i cielesności, w niniejszym artykule stosuję, wywodzący się z języka angielskiego, podział na ciało pojmowane jako *body* i *flesh*. Przyjęcie takich terminów wynika z potrzeby leksykalnego rozróżnienia dwoistości ciała (zewnątrza i wnętrza), które w języku polskim nie ma swojego bezpośredniego odpowiednika. Opisuując wewnętrzny wymiar ciała, oprócz *flesh*, posługuję się również terminami mięso oraz mięsność. W przypadku ciała zewnętrznego, obok *body*, stosuję także termin korpus. Por. B. Brzeźnicka, *Językowy obraz ciała – jakie schematy wyobraźniowe można odnaleźć w etymologii?*, [w:] *Badania diachroniczne w Polsce II: między współczesnością a przeszłością*, red. A. Krzyżanowska, M. Posturzyńska-Bosko, P. Sobert, Lublin 2016.

W związku z tym podstawowy cel mojego tekstu sprowadza się do opisanie sprawczej funkcji (oddziaływania psychosomatycznego) dzieł Waliszewskiej. A także do przyjrzenia się z bliska praktykom artystycznym Waliszewskiej jako sztuce zasadzającej się na – nieco uogólniając – działaniu dotykowym.

Podczas analizowania przykładów dzieł Waliszewskiej, które z jednej strony oddają poszukiwaną przez malarzkę dwoistość ciała, z drugiej zaś posiadają w mojej opinii zdolność do bolesnego, afektywnego oraz abiektałnego oddziaływania na odbiorców, chciałabym skupić szczególną uwagę na portretach. Tworząc je, artystka wprowadziła bowiem ciekawy zabieg, polegający głównie na deformacjach i odsłanianiu cielesnego wnętrza przedstawianych postaci. W tego typu pracach, tworzonych od około 2010 roku¹⁴, pojawia się on zwykle w miejscu, gdzie docelowo powinna znaleźć się twarz ukazywanych osób. To właśnie twarz odgrywa tu istotną rolę, ponieważ reprezentuje ona każdy podmiot¹⁵ i jako pierwsza przyciąga uwagę patrzącego, jednocześnie podtrzymując jego kontakt z modelami prezentowanymi na obrazach. Z tego powodu okropności wydarzające się na malowanych przez artystkę obliczach, w stronę których bezpośrednio kieruje się nasze oko, czyniłyby akt recepcji jeszcze bardziej nieprzyjemnym. Jak wykażę w swoich rozważaniach, widok zniekształconych ciał na portretach może wzbudzać poczucie dyskomfortu zarówno wobec Innego, jak i własnego ja, ponieważ przypomina oglądającym o problematycznym – a mimo to stanowiącym nieodłączny element naszego istnienia – *flesh*.

WIDOKI (ZE)WNĘTRZA

Zasadne w tym momencie wydaje się pytanie o sposób, w jaki Waliszewska doprowadza do zaistnienia mięsności ciała na obrazach. Przedstawienie powierzchni ciała jest zgoła prostym zadaniem (co pokazuje chociażby tradycja malarstwa figuratywnego). Ciało zewnętrzne rozumiane jako *body* posiada bowiem swoją widzialną, spójną reprezentację. Oznacza to, że na tak

¹⁴ Aby chociaż w minimalny stopniu wyznaczyć ramy czasowe, w których Waliszewska tworzyła interesujące mnie obrazy, za początek ich powstania przyjmuję orientacyjnie 2010 rok. Początek tego okresu ustaliam na podstawie bloga artystki na platformie Tumblr.

¹⁵ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 11.

rozumiane ciało oddziałują z jednej strony społeczno-kulturowe normy i konstrukty, jak też polityczne oraz historyczne procesy¹⁶. Z drugiej zaś rozmaite porządki władzy, do powstania których przyczyniają się dyscyplinujące dyskursy (np. rasy, klasy, płci). Zwraca na to uwagę m.in. Monika Świerkosz, podkreślając, że w konsekwencji doprowadzają one do wytwarzania jego opisowego, ale i przedstawieniowego uchwycenia¹⁷. Wszystko to sprawia, że *body* zyskuje swoją określoną formę. Mówiąc dokładniej, nabiera znaczenia stałego korpusu, posiadającego określone granice ciała, a tym samym ustalony cielesny kształt. Staje się zatem, posługując się definicją Mateusza Burzyka, uporządkowaną, zewnętrzną powłoką¹⁸. Problem pojawia się dopiero w przypadku mięsnej materii, która jest skierowana do cielesnego środka i odnosi się silniej do jego biologicznego oraz fizjologicznego wymiaru. Ciało jako *flesh*, będąc mieszaniną krwi, kości, wydzielin, mięśni, wspomnianych już narządów oraz komórek, jest bowiem czymś nieuchwytnym, co rozlewa się i wykracza poza zewnętrzne ramy *body*. Takie ciało można zatem pojmować jako niezorganizowaną, bezkształtną masę, czyli „pierwotny fizyczny budulec, z którego następnie ludzkie ciało zostało w odpowiedni sposób uformowane”¹⁹. W wyniku tego wewnętrzne, niejednoznaczne *flesh* – inaczej niż *body* – nie może ulec przetworzeniu przez dyskursy władzy i zostać w ich obrębie ujarzmione.

Jak już zaznaczyłam, Waliszewskiej nie chodzi o zwyczajne ograniczenie się do krwawych przedstawień mięsności i popadnięcie w szczególną drażniczość estetyki *gore*, proste powtórzenie osiągnięć wiedeńskich akcjonistów²⁰ ani tym bardziej oddanie ciała w zgodzie z modelami w anatomicznych albumach (sztucznie organizujących *flesh*, które zostaje naniesione na korpus

¹⁶ A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 15.

¹⁷ M. Świerkosz, *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 78.

¹⁸ M. Burzyk, *Bezkształtne mięso i zorganizowany korpus*, „Znak” 2015, [online] <https://www miesiecznik.znak.com.pl/7172015mateusz-burzykbezkszaltne-mieso-i-zorganizowany-korpus/> [dostęp: 2.12.2022].

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Por. A. Sitko, *Sztuka mięs(n)a*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 38.

o czytelnym, zewnętrznym zarysie), czyli naśladowania rozmaitych układów narządów wewnętrznych. Dla artystki istotne jest proponowanie takich ujęć, które nie koncentrują się na rozgraniczeniu odrębnego wymiaru ciała jako *body* i ciała jako *flesh*. Wręcz przeciwnie. Stale balansuje ona na granicy zewnętrżności i wewnętrzności ciała, jednocześnie zachowując typową dla *flesh* nieprzedstawialność – co wydaje się jeszcze trudniejsze w przypadku statycznych dzieł malarskich, niż „ruchomych” sposobów przedstawiania mięsności np. w klipach wideo, rzeźbach czy instalacjach.

W dorobku malarki nie brakuje takich prac, w których odsłonięcie mięsności ciała nabiera wymiaru dosłownego. Należą do nich obrazy nagich postaci, które wykonują gest otwarcia swoich wnętrz – rozwierając tułowia i unosząc warstwy skóry niczym kurtynę, eksponują przed oglądającymi mięsne tkanki, splątane jelita i fragmenty szkieletów. To m.in. ujęcia osób, których wierzchnie warstwy ciała podtrzymują czarne koziółki²¹, portret przypominający wizerunek Marii Magdaleny pędzla Tycjana²², czy obraz *Horror vacui*²³. A także obrazy kobiet rozdzierających swoje brzuchy i zrywających ciągnącą się skórę twarzy²⁴ czy też prezentujących swoje ponacinane ciała oraz jęczące się rany²⁵ bądź obficie krwawiących z różnych miejsc w korpusie²⁶. Chociaż odsłonięcie ciała i wnętrżności może w przypadku tych prac wydawać się bardziej dramatyczne niż na obrazach, które wymieniałam w pierwszej kolejności, to należy zaznaczyć, że również tutaj Waliszewska uwzględnia mięsny wymiar ciała. Jednak w przeciwieństwie do przywołanych uprzednio

²¹ Zob. A. Waliszewska, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/50889394161> [dostęp 6.12.2022].

²² Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/976857723> [dostęp: 6.12.2022].

²³ Zob. eadem, *Horror vacui*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1334801776> [dostęp: 6.12.2022].

²⁴ Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/5632115169> [dostęp: 6.12.2022].

²⁵ Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/82181817056> [dostęp: 6.12.2022].

²⁶ Zob. eadem, [bez tytułu], <https://waliszewska.tumblr.com/post/147895240713/httpswwwfacebookcomaleksandra-waliszewska-152> [dostęp: 6.12.2022].

przykładów, tu ukazanie cielesnej mięsności dokonuje się za sprawą zranienia, (auto)agresywnego ataku na zewnętrzną powłokę. Jeszcze inne ujęcie ciała jako *flesh* przedstawiają dwie dość do siebie zbliżone prace artystki²⁷. W miejscu zewnętrznych korpusów postaci widzimy nieokreślone fragmenty mięsa, które mogą przywoływać na myśl wystawione na sklepowych ekspozycjach i ladach chłodniczych części ciała ubitych zwierząt. Tak skonstruowanym ciałom bohaterów swoich prac Waliszewska domalowuje fryzury, a także ubiera je już to w koronkową bieliznę, już to w sportowe buty i czapkę, wyposażając dodatkowo w takie atrybuty jak papierosy lub piłka do gry. W przypadku tychże dzieł malarka nie tylko odsłania mięsność ciała, ale przede wszystkim odwraca cielesny porządek *body* i *flesh*. Sprawia, że w akcie recepcji ciało wewnętrzne traci swoją marginalną pozycję wyznaczoną przez zewnątrz. To bowiem ciało jako *body*, funkcjonując na podobnych zasadach do życia jako *bios*²⁸, reprezentuje nas w świecie, sytuuje wobec określonej społeczności i może aktywnie wpływać na otaczającą człowieka rzeczywistość. W takim rozumieniu staje się ciałem o „wyższym” statusie, czyli takim, któremu bliżej do ludzkiej istoty myślącej²⁹. Można pokusić się zatem o stwierdzenie, że poprzez intensywne odsłonięcia *flesh* artystka podważa przeświadczenie o nieredukowalnym człowieczeństwie. Mianowicie wskazuje, że mięso człowieka lub zwierzęcia pod względem fizycznym nie różni się nadto od siebie. Wobec tego, tak prezentowane *flesh*, które silnie zbliża się do perspektywy życia określanej jako *zoe*³⁰, może zaświadczać o „niehumanym”

²⁷ Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155865264848> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155304846163> [dostęp: 6.12.2022].

²⁸ Takie ujęcie *bios*, w którym zajmuje ono wyższą pozycję niż *zoe*, można odnaleźć np. w tezach Arystotelesa czy też filozofii Giorgia Agambena. Por. K. Narecki, *Słownik terminów arystotelesowych*, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 7, Warszawa 1994; G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, posłowie P. Nowak, Warszawa 2008.

²⁹ H. Jakubowska, *Socjologia ciała*, Poznań 2009, s. 9–10.

³⁰ M. Błaszczak, *Mięsność człowieka-zwierzęcia – na wybranych przykładach spektakli teatralnych*, [w:] *Zwierzę – Język – Emocje. Dyskursy i narracje*, red. M. Kubisz, J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2018, s. 220.

czy wręcz zwierzęcym wymiarze ludzkiej egzystencji. Innymi słowy, ciało wewnętrzne kojarzy się tu ze zwierzęciem jako mięsną ofiarą, źródłem mięsa jako pożywieniem³¹ i materią nieożywioną – a więc kawałkiem mięsa bez wierzchniej warstwy, rzeźniczym wycinkiem ciała, do którego może zostać w ostateczności sprowadzone.

Wreszcie chciałabym włączyć do moich rozważań wspomnianą we wstępie serię portretów, na których mięsność ukazywana jest w wyniku punktowego zniekształcania ciał malowanych postaci. Tego typu prace artystka tworzy w podobnej konwencji. Zawsze umieszcza postacie na jednobarwnych, raczej ciemnych tłach. Ukazuje je z profilu, twarz zwracając lekko w stronę patrzącego lub kierując spojrzenie portretowanych postaci poza obraz, sporadycznie ustawia je również frontalnie. Aby osiągnąć zamierzony efekt deformacji, Waliszewska wprowadza rozerwania, spękania i rozciągnięcia skóry³². Zaznacza nacięcia tkanek, które kojarzyć się mogą z pracą skalpela i eksponują zarys mięśni twarzy czy uzębienie³³. Podobny rezultat twórczyni uzyskuje również rozmieszczając na twarzach portretowanych pęcherze i narośle³⁴, umieszczając miniaturki zwierząt i ludzi w wydrążonych głowach oraz ich pustych oczodołach³⁵. A także stosując rozmycia, zamazania oblicz bohaterów swoich

³¹ M. Zając, *C(i)atopalenie słowa, albo o dwóch metafizykach*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2003, nr 7, s. 17.

³² Zob. A. Waliszewska, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1171841957> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/25579353533/httpswwwfacebookcompagesaleksandra-waliszews> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/178641381428> [dostęp: 6.12.2022].

³³ Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/36951300452> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/163823894388> [dostęp: 6.12.2022].

³⁴ Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/4025378029> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/157247109598> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/144151976528> [dostęp: 6.12.2022].

³⁵ Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155588075253> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, *Mieszkanie w głowie*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1226909771> [dostęp: 6.12.2022].

prac czy wręcz usuwając niektóre elementy ich twarzy³⁶. Artystyczne wizje malarki odsłaniają w ten sposób ciało jako *flesh* i chociaż pełnią w dziełach szczególną funkcję, nie są jednak w pełni zdominowane obecnością mięsności ciała.

Waliszewska nie zapomina bowiem o zewnętrznym wymiarze ciała i w centralnej części każdego portretu umieszcza ludzką postać. Na monochromatycznych płach obrazów widnieją zazwyczaj sylwetki ciemnowłosych osób, ubranych przeważnie w czarny strój z białym kołnierzykiem. Malarka prezentuje najczęściej kobiety, należy mieć jednak na uwadze, że na jej pracach niekiedy brakuje cech bezpośrednio wskazujących na płeć portretowanych. W tym wypadku zdaje się, że najważniejszą rolę w dziełach Waliszewskiej ma pełnić kwestia skrajnych emocji wywoływanych widokiem okaleczonych twarzy i ciał. Kolorystyka, w której artystka decyduje się malować cielesne korpusy, nie zawsze kojarzy się z odcieniem zdrowej skóry. Jest raczej przygaszona i poszarzała, czyli różni się znacząco od obecnych na obrazach elementów mięsnych. Te z kolei powstają za sprawą kontrastujących ze skórą barw w odcieniach czerwieni, pomarańcza, różu, niekiedy też fioleto (oddających zasinienia skóry lub kolor żył), żółci i bieli (stosowanych przy ukazywaniu cielesnych płynów), co przyciąga wzrok oglądających. Warto też dodać, że o ile w wizerunku korpusów da się dopatrzeć zamierzonego odwzorowania rzeczywistych cech zewnętrznych ciała człowieka, o tyle w przypadku *flesh* trudno mówić o tym, by artystka inspirowała się bezpośrednio jego faktycznym wyglądem. Z pełną swobodą przedstawia fantazyjne widoki wnętrza i wewnętrzności ciała, które nie są jednoznacznie brutalne. To znaczy, Waliszewska ukazuje mięsność jako coś pozbawionego określonego wzorca (odniesienia do naturalistycznych przedstawień są znikome). *Flesh* ma właśnie przypominać – podobnie jak ujmuje to w swoich rozważaniach Andrzej Marzec – coś nieposkromionego, wilgotnego, ciekłego, wypływającego³⁷,

³⁶ Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/904027273> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1023954012> [dostęp: 6.12.2022].

³⁷ A. Marzec, *Obrazoburcze ciało. Cieleśność jako miejsce subwersji i oporu*, [w:] *(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Toruń 2012, s. 51–55.

co wybrzusza się poza cielesne ramy namalowanego *body*. Mimo że mięso na portretach mogłoby się jakoś kojarzyć z anatomicznym odwzorowaniem narządów i organów, to w ostateczności widnieje na obrazach jako wspomniana powyżej, niełatwa do rozpoznania bezforemna materia, która może rozbudzać nieoczekiwane i niekomfortowe doświadczenia odbiorców. Obraz amorficznego *flesh* powoduje, że widzowie muszą stale się zastanawiać, czym tak właściwie może być przedstawiony przez Waliszewską mięsny fragment ciała, i jak doszło do jego wyekspozowania.

Dlatego w pierwszej kolejności chciałabym zwrócić uwagę na portrety, na których deformacje twarzy przybierają formę narośli na skórze. W twórczości Waliszewskiej nawiązanie do takich przekształceń jest niezwykle częste i osiąga różne stopnie intensywności. Można wskazać choćby na obrazy, gdzie zmiany skórne mają subtelniejszą postać i nie przesłaniają całej twarzy portretowanej osoby. Niech jako przykład posłuży wizerunek ciemnowłosej kobiety o pomalowanych na błękitno powiekach (il. 1). Choć narosłe przypominają przerośnięte naczyniaki, które jaskrawoczerwoną barwą wyróżniają się na tle alabastrowej skóry, to nadal można wyodrębnić rysy twarzy – widzimy zarys brody, szyi, ucha, oczu wraz z rzęsami i brwiami. W obliczu portretowanej brakuje jednak nosa i ust. Łatwo zatem odnieść wrażenie, że zmiany skórne pochłonęły te elementy twarzy. Waliszewska namalowała przekrwione narosłe w taki sposób, że z jednej strony zdaje się, że wyrastają z gładkiej twarzy. Z drugiej zaś można podejrzewać, że powierzchnia skóry została nakłuta lub naderwana, a mięsne fragmenty wylewają się z wnętrza ciała i osiadają na twarzy niczym wielkie, ciężkie krople. Podobnie dzieje się w przypadku portretu krótkowłosej osoby w stroju pensjonarki³⁸. Z oblicza wymazane zostały oczy i nos, a w ich miejscu pojawiła się ogromna dziura, która odsłania rząd białych zębów i delikatnie zarysowujące się mięśnie twarzy (mimo wszystko portret nie zachowuje anatomicznego odwzorowania ich układu). Poniżej linii włosów, wewnątrz mięsnego otworu, kłębią się przedziwne narosłe. W twórczości Waliszewskiej pojawiają się też takie przedstawienia, gdzie cała powierzchnia twarzy została pokryta okrągłymi bulwami lub pęcherzami, a także podłużnymi, nie do końca

³⁸ Zob. A. Waliszewska, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/801367043/portret> [dostęp: 6.12.2022].

dającymi się zidentyfikować, mięsnymi strzępami. Tylko w nielicznych przypadkach zdarza się, że spod wykwitów wyzierają fragmenty twarzy. Jednym z najlepszych przykładów dzieł tego typu jest obraz *Bulby*³⁹. Zmiany skórne Waliszewska prezentuje także jako gnijącą tkankę toczoną przez czerwie. Poprzez taki zabieg ma się wrażenie, że portretowana postać (il. 2) dotknięta jest rozkładem, chociaż jej korpus wydaje się mieścić w normie sprawnego, „żywego” *body*. Jak sądzę, taki rodzaj przedstawień, eksponujących narośle, można odczytywać wielorako. W najprostszym rozumieniu dostrzegamy na nich ekstremalne odsłonięcie mięsności ciała poprzez zerwanie skóry twarzy i odsłonięcie tkanek. Ponadto owe obrazy da się odbierać jako hiperbolizowaną prezentację ciała w stadium choroby. A także traktować jako podważenie istnienia ogólnie przyjętego wzorca ciała, postrzeganego m.in. jako atrakcyjne, zdrowe, silne i nienaruszalne.

Nie inaczej dzieje się na portretach, na których mamy do czynienia z otworem korpusu i wydobyciem na jaw cielesnych substancji. Wśród prac wymienianych jako drugie w szczególności interesują mnie dwa podobne do siebie obrazy czarnowłosych osób na ciemnoszarych tłach⁴⁰. Ich twarze utrzymane są w podobnej kolorystyce, z którą kontrastują wydobywające się z ust i spod powiek strugi białych wydzielin. Ciekawy jest także jeden z nielicznych portretów męskich (il. 3). Modelowi – podobnie jak w przypadku analizowanych powyżej prac – artystka wymazała niektóre części twarzy i ubrała w czarny strój z białym kołnierzykiem. Chociaż postać ta nie ma wyraźnie zaznaczonych ust, ich granicę wyznaczają czarne, sumiaste wąsy. To właśnie spod nich wypływają i plamią czysty kołnierzyk cielesne płyny, przypominające wymiociny. W tym miejscu chcę wyjątkowo zwrócić uwagę na obrazy odbiegające konwencją od przywołanych powyżej portretów. Na jednej z dość figuratywnych prac⁴¹ widzi-

³⁹ Zob. eadem, *Bulby*, [online] <https://rynekisztuka.pl/2012/04/23/mloda-sztuka-i-bank-pekao-sa-project-room/aleksandra-waliszewska-bulby/> [dostęp: 6.12.2022].

⁴⁰ Zob. eadem, *Milk*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/892532058/milk> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/48313271303/httpswwwfacebookcompagesaleksandra-waliszews> [dostęp: 6.12.2022].

⁴¹ Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/150809546693> [dostęp: 6.12.2022].

my postać, z nozdrza której ścieka różowo-brzoskwiniowa maź, jednocześnie przywodząca na myśl skrawek mięsnej tkanki zwisający z dziurki nosa. Jeszcze inne przedstawienie wewnętrznych substancji dostrzegamy na portrecie dziecka, które leży na łóżku (il. 4). Jasne tło obrazu i delikatna kolorystyka pościeli okrywającej ciało (najpewniej) chłopca, wyraźnie kontrastuje z nieznanymi wydzielinami ze wszystkich otworów w jego głowie: uszu, oczu, nosa oraz ust. Żółta ciecz zalewa postać i wpływa pod czystą kołdrę. Podobne wydzieliny, przypominające ropne wysięki, wylewające się strumieniami z otworów twarzy, można zauważyć na portrecie czterech nagich (i jednej, mam wrażenie, obdartej ze skóry) kobiet⁴². Oglądając te prace – jak i inne wymienione przeze mnie obrazy malarki – odbiorcy nie mogą jednoznacznie stwierdzić, co dzieje się z portretowanymi osobami. Odgadnięcie przyczyn uzewnętrznienia się *flesh* jest trudne oraz pełni drugorzędną funkcję. Najważniejsze jest to, że otwory ciała nie zostały do końca uszczelnione i w każdej chwili mięsność zacznie się wylewać poza granice *body*.

Z podobną sytuacją spotykamy się w przypadku prac, na których dochodzi do wycięcia fragmentów skóry⁴³. W związku z tym jako trzeci rodzaj przedstawień przywołam tu obraz, który eksponuje jednocześnie zewnętrzne oblicze, jak i skrywany pod nim zarys czaszki (il. 5). Tak malowana twarz, na której widać układ kostny wraz z okalającym go mięsem ciała, zapewne również nawiązuje do widoku ciała w rozpadzie⁴⁴. Artystka, dokonując na-

⁴² Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/146901960253> [dostęp: 6.12.2022].

⁴³ Zob. eadem, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/769643838/portret> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/33241098093> [dostęp: 6.12.2022].

⁴⁴ Funkcję, jaką pełniła czaszka w portrecie, wyczerpująco omawia w swoich rozważaniach Hans Belting. Teoretyk sztuki podkreśla m.in.: „Tylko dwa stany ciała dostępne są postrzeganiu empirycznemu: za życia twarz, po śmierci zaś pozbawiona jej czaszka [...]. W czaszce spotykano się z widokiem własnego rozpadu, który przetrwać miały jedynie kości, oraz z widokiem śmierci [...]. Bezsmakowość śmierci w czaszce w drastyczny sposób stawiała pod znakiem zapytania maskę życia wytwarzaną przez portret. Przez wyobrażenie czaszki zdejmowano w tym samym medium maskę przesłaniającą śmierć. W ten sposób trupia czaszka stawiała się paradoksalnym drugim portretem, który unieważ-

cięć w centralnej części oblicza wykreowanej postaci, wchodzi w grę z ludzką podmiotowością. Odslaniając fragmenty czaszki oraz mięsa – nie rezygnując przy tym z prezentowania stałego, zorganizowanego korpusu – podważa tożsamość człowieka i podkreśla możliwość zredukowania go do pośmiertnego wymiaru. Na niektórych pracach Waliszewskiej podważenie dominującej pozycji ciała jako *body* i wydobycie *flesh* przyjmuje formę rozciągnięcia i upłynnienia twarzy (il. 6). W ten sposób artystka, nacinając oraz zsuwając zewnętrzną powłokę ciała, która odkrywa pokrytą tkanką czaszkę, dobitnie rozprawia się ze złudnym przekonaniem o sile *body* i wskazuje na jego nietrwałość jako warunek ujawnienia się *flesh*.

Podążając za takimi tropami interpretacyjnymi, trzeba przyznać, że portrety te mogą być bezsprzecznie odbierane jako wstrętne i nieprzyjemne, ponieważ zaburzają status nietkniętego ciała oraz uwidaczniają jego ukrytą, wewnętrzną stronę, która przenika przez barierę nieskalanego *body*. Jak bowiem pisze o wstręcie Julia Kristeva, autorka teorii abiektu: „Wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsca, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”⁴⁵. Abiekt wskazuje na podstawowy wymiar ludzkiego życia i odnosi się do tego, co w człowieku prymarne⁴⁶. Iza-bela Kowalczyk wyjaśnia: „Są to na przykład obrzeża ciała i cielesne płyny, ale także przejściowe stany naszego życia, jak narodziny czy śmierć”⁴⁷. Fakt istnienia ciała wewnętrznego jest problematyczny (wywołuje odrazę oraz napawa lękiem) ze względu na to, że przesądza ono o naszej kruchości i ulotności. Jak czytamy u Jamesa Elkinsa:

nia roszczenia pierwszego jako środka reprezentacji, posługując się jej przeciwieństwem. Ponieważ namalowana twarz miała w sobie trwałość rzeczy, toteż opierała się nieuchronnemu odsłonięciu śmierci, namalowana czaszka jednak oznaczała przyznanie, że twarz nie jest czymś wiecznym”. Zob. H. Belting, op. cit., s. 138–142. Rozstrzelenie czcionki autorskie.

⁴⁵ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 15.

⁴⁶ I. Kowalczyk, *Abiekt*, [w:] *Encyklopedia gender*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, i in., Warszawa 2014, s. 15.

⁴⁷ Eadem, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, s. 13.

Wnętrze jest z definicji i z natury tym, czego się nie widzi. Wnętrze jest więc z definicji tym, co jest przykre lub nieładne, w przeciwieństwie do zewnątrz, które jest miłe i gładkie. Wnętrze jest płynne, zewnątrz suche; wnętrze jest odpychające, zewnątrz piękne; wnętrze jest prywatne, zewnątrz publiczne; i w końcu zewnątrz jest samym życiem, podczas gdy wnętrze jest śmiercią⁴⁸.

Taki wymiar ciała pragnie się zatem usunąć, wykluczyć poza przestrzeń społeczną, wyprzeć z ludzkiej świadomości i pamięci lub choćby ignorować⁴⁹. Na przekór temu prace Waliszewskiej, naznaczone obrzydliwościami ciała jako *flesh*, odzwierciedlają cielesną mięśność każdego z nas, która prędzej czy później da o sobie znać: czy to za sprawą doświadczanego cierpienia, degradujących organizm schorzeń, starzenia się, czy też gnilnego rozkładu. Odrzucenie tego, co abiektalne w ludzkim jestestwie, a więc tego, co zakłóca ustalone społeczne podziały i wywołuje wstręt, jest bowiem z jednej strony podtrzymaniem patriarchalnych norm (np. cielesnych, seksualnych, płciowych). Z drugiej zaś wykluczenie przez człowieka abiektu – w wyniku społeczno-kulturowych procesów podporządkowywania i ujarzmiania ciała – można rozumieć jako umacnianie mylnego przekonania o niezbywalnej i nieprzemijającej witalności podmiotu, który oddzielił się od noszonego w sobie trupa i zwierzęcia⁵⁰. Dlatego też, jak postuluje malarka, należy przerwać społeczną ułudę na temat trwałości ludzkiego życia, w którym mięśność ciała jest ignorowana, oraz zaakceptować obecność mięsa w korpusie, budującego nie tylko ciało człowieka, ale i każdego żywego organizmu.

Deformując portretowane postaci oraz eksponując na obrazach mięso wraz z substancjami i wydzielinami ciała, artystka tworzy przedstawienia, które – poprzez wywołanie niekomfortowych wrażeń podczas ich recepcji

⁴⁸ J. Elkins. *Differenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper*, [w:] *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002, s. 489, [cyt. i tłum. za:] M. Smolińska, *Dermatologia malarska. Obraz skóry a skóra obrazu*, „Artium Quaestiones” 2018, nr 27, s. 132.

⁴⁹ H. Jakubowska, op. cit., s. 118–121.

⁵⁰ J. Kristeva, op. cit., s. 9–10, 19–20.

– boleśnie oddziałują na odbiorców. Jak sędzę, postępowanie artystki dałoby się zestawzić z działaniem afektywnym, a dokładniej z koncepcją przemocy afektywnej, którą zaproponowała Luiza Nader w analizach powojennej sztuki Władysława Strzemińskiego. Autorka obszernego studium kolaży tego artysty podkreśla, że nie tylko podejmował się on w swoich dziełach opowiadania i ukazywania – rozumianej dosłownie – przemocy na Żydach w trakcie II wojny światowej. Sam także naznaczał swoje prace pewnego rodzaju aktami przemocy, dzięki czemu cechują się one swoistym działaniem afektywnym⁵¹. U Strzemińskiego świadectw przemocy należy dopatrywać się przede wszystkim w procesie powstawania danego dzieła, a mianowicie: wycinania, nacinania, dorysowywania, intensywnego zarysowania czy podkreślania niektórych fragmentów wykorzystywanego materiału (fotografii, odręcznych rysunków i komentarzy)⁵². Słowem, awangardowy twórca przemoc wobec własnych prac przejawiał w momencie, kiedy dokonywał ich brutalnego i buntowniczego retuszu, łamiącego przyjętą milcząco zasadę obchodzenia się z dziełem sztuki i traktowania go jako nienaruszalnego artefaktu. Posługując się tym zabiegiem, przeniósł on pojmowanie przemocy na inny wymiar, który Nader określa właśnie jako rodzaj przemocy afektywnej.

W związku z tym przerobione, domalowane lub – odwrotnie – zamalowane czy przyozdobione prace Strzemińskiego nabierają odmiennego znaczenia niż oryginalne fotografie, na których pracował. Zmodyfikowane zdjęcia wzbudzają w odbiorcach skrajne emocje i stosują względem nich przemoc afektywną, która ma zdolność do wywoływania intensywnego wrażenia podczas kontaktu z dziełem i uaktywnia widzów w czasie jego recepcji. Takie właśnie dwoiste znaczenia nadaje Nader przemocy afektywnej: jako przemocy na samej materii dzieła w wyniku zranienia jego fakturalnej powierzchni oraz przemocy, która dokonuje się na widzu w odbiorczym doświadczeniu, naruszającym zasady widzenia i poznania, a tym samym dopuszczającym odczucie niejednokrotnie bolesnej, ale wydarzającej się rzeczywistości. Nie na zasadzie całkowitego zanurzenia się w jednoznacznym cierpieniu – alienującym,

⁵¹ L. Nader, *Afektywna przemoc. „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4 (141), s. 69.

⁵² Ibidem, s. 54.

paralizującym i niepozwalającym na podjęcie jakichkolwiek działań – lecz na czerpaniu z dotkliwości w celu dostrzeżenia zranionych Innych (ludzi i bytów pozaludzkich), z którymi pozostajemy w ścisłym związku⁵³.

Choć zabieg Waliszewskiej nie jest dokładnym powtórzeniem sposobu tworzenia kolaży przez Strzemińskiego, to dzięki analizom Nader można potraktować jego praktykę jako narzędzie do interpretacji innych dzieł sztuki. Przede wszystkim takich, w których również pojawiają się odautorskie przekształcenia, posiadające ładunek afektywnej przemocy. Idąc zatem tropem Nader i przekładając jej analizy na twórczość Waliszewskiej, można powiedzieć, że w przypadku działalności artystycznej malarki taka przemoc działa w dwojaki sposób. Po pierwsze, przemoc afektywną można odnaleźć w obrębie opisanej wcześniej techniki malarskiej Waliszewskiej i wprowadzanego przez nią zabiegu, który bezpośrednio wpływa na przedstawienia ciała i cielesności na jej obrazach. Wybierając jako środek artystycznego wyrazu deformowanie oblicz malowanych postaci, artystka doprowadza do symbolicznego zranienia materii dzieła. Dokonując rozmaitych przekształceń (za pomocą nawarstwiania farby i manipulowania kolorami, zestawiania na twarzach postaci niepasujących do siebie elementów z różnych porządków rzeczywistości, hiperbolizowania elementów, które faktycznie mogłyby pojawiać się na powierzchni skóry) Waliszewska zaburza harmonię dzieła, wyznaczaną przez stabilny (uporządkowany) korpus. Taki typ uszkodzenia portretów – swoiste otwieranie twarzy i ciała, naruszające wierzchnie warstwy skóry – sprawia, że aspekt przemocy nie ogranicza się wyłącznie do motywu pojawiającego się w jej pracach, lecz nabiera także wymiaru afektywnego działania na ich powierzchni.

Po drugie, przemoc afektywną należy potraktować jako proces oddziaływania tak na widzów, jak i na sposób odbioru dzieł malarskich. W akcie recepcji za sprawą działania przemocą (afektywną) na pracach Waliszewskiej dochodzi do przerwania iluzji niezmałowanej egzystencji w świecie i ukazania kłopotliwych, ale mimo wszystko realnych, obszarów ludzkiego życia. Nie myli się zatem Dorota Michalska, pisząc:

⁵³ Eadem, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 39.

Jednocześnie trudno pozbyć się wrażenia, że u Waliszewskiej [...] przemoc jest ukazana jako potężna siła demaskująca ułudę spokojnej, skodyfikowanej codzienności [...]. Podobnie jak u Lacana – prawda, Realne, „podszewka świata” czyli jedyne rzeczy warte poznania – są bólem zadawanym oraz odczuwanym. Tylko w tych momentach człowiek zbliża się do poznania swojej esencji czy tożsamości. Prectoc oczyszcza świat ze wszystkiego co niepotrzebne, ukazuje jego sedno, które w pracach Waliszewskiej przyjmuje zarówno symboliczną jak i rzeczywistą formę wnętrzości, kości, krwi. W tej perspektywie wyraźnie widać konserwatywny światopogląd Waliszewskiej. Jej rysunki ukazują bowiem wiarę w oczyszczającą siłę przemocowej transgresji, znoszącej świat pozorów⁵⁴.

Jak zaznaczyłam, to właśnie moment ujrzenia obecnej na obrazach mięsności ciała, wykluczanej z porządku świata, staje się dla odbiorców nieprzyjemny i bolesny. Jednak jeśli przyjrzymy się dokładniej przyczynie takich reakcji, to z pewnością dostrzeżemy, że nie chodzi wyłącznie o obecność mięsa. Istotne okazuje się to, „co robi” ciało wewnętrzne. Pojawiające się na portretach Waliszewskiej abiektralne *flesh* odrzuca i rani, ponieważ zaświadcza o stale odbywających się wewnątrz organizmu procesach fizjologicznych, pracujących trzewiach oraz budzących odrazę nieczystościach, które nieoczekiwanie mogą wydobyć się na powierzchnię ciała i doprowadzić do jego splugawienia. Prezentowane w taki sposób przez artystkę wizje ciała wewnętrznego – pulsującego pod powierzchnią *body* i gotowego przekroczyć jego zewnętrzne ramy – przypominają o wizji nieuniknionego „powrotu ciała do swej pramaterii”⁵⁵ oraz uprzytamniają jego rzeczywiste pochodzenie.

⁵⁴ D. Michalska, *Anarcho-konserwatystka. O rysunkach Aleksandry Waliszewskiej*, „Szum” 2016, [online] <https://magazynszum.pl/anarcho-konserwatystka-o-rysunkach-aleksandry-waliszewskiej/> [dostęp: 10.12.2022].

⁵⁵ M. Adamczyk, „*Popiołem będzie ciało nasze...*”, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 2 (32), s. 53.

„DOTKLIWA”...

W odniesieniu do zaprezentowanych powyżej przykładów sztukę polskiej twórczyni, która wywołuje wśród oglądających negatywne wrażenia (wspomniany dyskomfort związany z odczuwaniem cierpienia oraz zranienia podczas obcowania z jej dziełami), chciałabym określić jako dotkliwą i dotykającą. Z jednej strony dotkliwość traktuję literalnie, czyli jako coś, jak wskazuje słownikowa definicja, „dokuczliwego”, „dojmującego”, „sprawiającego cierpienie psychiczne”⁵⁶. To właśnie ujawnienie *flesh*, społecznie uznawanego za „słabsze” od *body* (podobnie jak pisze o tym John D. Caputo)⁵⁷, przyczynia się do wywołania swoistego „bólów widzenia”⁵⁸. Dlatego też obrazy Waliszewskiej, na których dochodzi do odsłonięcia mięsa i cielesnych peryferii, stają się dla odbiorców dowodem tego, że zaprezentowane postacie doznają cierpienia. Dzieje się tak, ponieważ wizualne uchwycenie mięsności ciała nie może zrealizować się inaczej niż poprzez naruszenie zewnętrznej powłoki *body*. Na tej zasadzie widzowie przechwytyją (poprzez intensyfikację doznań uznawanych za bolesne⁵⁹) przedstawione cierpienie. Choć to nie ich ciało odczuwa dosłowne zranienie – *flesh* odbiorców nie jest faktycznie uzewnętrznione – to cierpienie staje się częścią ich odbiorczego doświadczenia. Ból i dyskomfort, jakie wywołuje zranienie oka, wpływa bowiem na patrzących również w sposób psychosomatyczny. Oglądanie obrazów naznaczonych przemocą afektywną i nacechowanych abiektalnie staje się dokuczliwe – tak psychicznie, jak i fizycznie⁶⁰.

⁵⁶ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 195.

⁵⁷ Por. J.D. Caputo, *Against Ethics: Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, Bloomington–Indianapolis 1993.

⁵⁸ Posługuję się tutaj wyrażeniem Luizy Nader. Zob. L. Nader, *Afektywna przemoc...*, op. cit., s. 66.

⁵⁹ Por. S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2014, s. 24–25.

⁶⁰ Aby się o tym przekonać, wystarczy przyjrzeć się wypowiedziom jej fanów. Ze względu na liczne relacje odbiorców sztuki Waliszewskiej oraz ograniczenia formalne tekstu odsyłam do niektórych z nich. Zob. S. Barnes, *Aleksandra Waliszewska*, [online] https://www.brwnpaperbag.com/2013/03/25/aleksandra-waliszewska/?fbclid=IwAR1be8rL955d2woRAh_7BZw41YmrLW1toTKMg4aQz0oQdFFeWw-ljQe65ZY [dostęp: 12.12.2022]; S. Elizabeth, *A Depraved Brutality: The Art of Aleksandra Waliszewska*, [online]

Jednak z drugiej strony dotkliwość rozumiem jako coś, co „powoduje ból dotknięciem”⁶¹. Takie ujęcie tego terminu chciałabym połączyć z kategorią „dotkliwości”, którą zaproponował Patryk Szaj. Chociaż metafora dotkliwości służy mu głównie jako narzędzie opisu relacji czytelnika z tekstem oraz doświadczenia czytelniczego, to jestem przekonana, że można ją z powodzeniem przenieść w przestrzeń artystyczną oraz wykorzystać do analizy związku pomiędzy odbiorcą i dziełem sztuki w akcie recepcji. Szaj pisze o dotkliwości w taki oto sposób:

Słowo to wskazywałoby – z jednej strony – na nieobojętność interpretacji, na swoiste bycie dotkniętym przez czytany tekst, na żywą relację z nim, z drugiej zaś – na jednostkowość doświadczenia tekstu, na wydarzeniowy (w sensie: niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju) charakter interpretacji, w którą czytelnik jest zaangażowany egzystencjalnie. Wskazywałoby jednak także na dotkliwą niemożność scałościowania wyników interpretacji, dotkliwą wieloznaczeniowość tekstu, która nie poddaje się zabiegom hermeneutycznym⁶².

I dalej:

Wydaje się, że kategoria dotkliwości ma kilka istotnych zalet. Po pierwsze, wskazuje, że hermeneutyczne „rozumienie” nie jest – wbrew pozorom – czynnością czysto intelektualną, ale ma także wymiar cielesny,

<https://unquietthings.com/a-depraved-brutality-the-art-of-aleksandra-waliszewska> [dostęp: 12.12.2022]; S. Gołąb, *OBRAZY // Aleksandra Waliszewska: „Nieświat” i Syreneidy*, 2014, [online] <https://wavepressblog.com/2014/08/04/obrazy-aleksandra-waliszewska-nieswiat-i-syreneydy/> [dostęp: 12.12.2022]; S. Raveron, *The Depraved Artwork of Aleksandra Waliszewska*, 2016, [online] <https://cvltnation.com/depraved-artwork-aleksandra-waliszewska> [dostęp: 12.12.2022]; S. Zommer, *Aleksandra Waliszewska – Potwornie smutne*, „Zwierciadło” 2012, [online] <https://zwierciadlo.pl/material-partnera/54718,1,aleksandra-waliszewska---potwornie-smutne.read> [dostęp: 12.12.2022].

⁶¹ *Słownik...*, op. cit., s. 195.

⁶² P. Szaj, *Śledzenie (śladów) sensu. Tekst i lektura w hermeneutyce ponowoczesnej*, „Forum Poetyki” 2017, nr 8–9, s. 90.

biorą w nim udział afekty, nastrój, określone „nastawienie” czytelnika. [...] Po drugie, w perspektywie tej „trzymać się blisko tekstu” oznaczałoby właśnie być wrażliwym na jego dotkliwość, tzn. – jak mówi Andrzej Sosnowski – pozwolić mu „wdać się w moje znaki”, a jednocześnie pozwolić, aby „dawał się on we znaki”, aby więc mógł jakoś mnie naznaczyć, pozostawić we mnie po sobie jakiś ślad, i aby ślad ten odciskał rzeczywiste piętno, nie dawał mi spokoju, uniemożliwiał jego neutralizację. Tak pojęta dotkliwość działałaby jednak również w drugą stronę: jeśli tekst wdaje się w moje znaki/daje mi się we znaki, to – jak komentuje koncept Sosnowskiego Markowski – i ja „jakoś [...] narzucam siebie temu, co czytam”, tak że możemy tu mówić o pewnym „dotkliwym współnictwie”, o wzajemnej wymianie między „otwartym jak rana” i „raniącym” tekstem a „wczytującym się w tekst” i „wczytującym *siebie* w tekst” czytelnikiem. [...] Po trzecie wreszcie, dotkliwość jawiłaby się jako kategoria „nierozstrzygalna”: z jednej strony podkreślałaby bolesność bycia ugodzonym przez tekst, z drugiej – wskazywałaby też na pewną intymność, a nawet erotyzm, *do-tkliwość* relacji z tekstem. Z jednej strony mówiłaby, że to tekst boleśnie mnie naznacza, z drugiej – że to ja w tekst ingeruję, dopisując do niego swoją kontrsygnaturę⁶³.

W swoim tekście Szaj wskazuje, że dotkliwość wzbudza poczucie „bycia dotkniętym”⁶⁴ przez tekst. To znaczy, oddziałuje na czytelnika zarówno fizycznie, jak i psychicznie, sprawiając, że lektura tekstu zostawia po sobie ślad w jego cielesności, umyśle i emocjach. Zdaniem badacza, dotkliwość ożywia akt recepcji dzieła literackiego oraz przyczynia się do tego, że każdy odbiorca jest w stanie wykształcić własną, indywidualną ścieżkę interpretacyjną, która pozwoli na doświadczenie jednostkowych odczuć i wrażeń. Dotkliwość wykształca w czytelniku wrażliwość na wywierany przez tekst dotyk – czytelnik otwiera się na wpływ dzieła i udziela zgody na naznaczanie przez niego osobistego „ja”. Jednocześnie dotkliwość pozwala odbiorcy na podjęcie działania

⁶³ Ibidem, s. 90–91. Kursywa autorska.

⁶⁴ Formuła Patryka Szaja. Wykorzystuję ją w dalszych analizach.

wobec samego tekstu, a mianowicie na czytelnicze odznaczanie się na dziele poprzez rzutowanie na niego prywatnych, niekiedy intymnych przeżyć.

Stworzona przez Waliszewską metafora apokaliptycznego końca zakłada zaprzestanie postrzegania ludzkiej cielesności wyłącznie przez pryzmat korpusu, każąc widzieć ciało w wymiarze *flesh*, które wchodzi w relację z *body* i odwrotnie. Tym samym sprawia, że widzowie – dotknięci obrazem mięsa ciała – stają się obecni „tu” i „teraz” podczas kontaktu z dziełami malarki. Waliszewska sprzeciwia się zatem bezrefleksyjnemu aktowi recepcji swoich prac oraz zobojętniałej interpretacji. Przeciwstawia się przyzwyczajeniom odbiorczym, w których z jednej strony atrakcyjniejsze mogą okazywać się przedstawienia budzące w widzach znane oraz przyjemne emocje, angażujące ich umiarkowanie i na krótki czas. Z drugiej zaś negatywnie odnosi się do przedstawień jednoznacznie drastycznych, wywołujących gwałtowne uczucia, które podobnie gwałtownie opadają i nie zapisują się w odbiorcach. W związku z tym malarka decyduje się na prezentowanie tematów – mówiąc słowami Szaja – „nie dających spokoju”, które posiadają zdolność do zranienia oraz naznaczania oglądających i pozostawienia w nich śladu⁶⁵. Bolesnych, dotkliwych obrazów mięsności nie należy w związku z tym rozumieć jako chwilowego, perwersyjnego przekroczenia tabu kondycji ludzkiej. Tym bardziej ujawnionego przez Waliszewską *flesh* nie wolno traktować jako ujarzmiania (poprzez wielokrotne oglądanie mięsności) takiego rodzaju ciała. Widok mięsa wydobytego na powierzchnię *body* ma raczej nieustannie niepokoić i wybudzać z odbiorczego odrętwienia.

Jak wspominałam powyżej, według Szaja dotkliwość jako model doświadczenia odbiorczego wypukła oryginalność i niepowtarzalność aktu lektury. Jak sądzę, dotkliwe oddziaływanie na czytelnika – pozwalające na prowadzenie przez niego rozmaitych sposobów odczytywania tekstu – jest możliwe dzięki temu, że nie podąża on za tropami interpretacyjnymi podsuwanymi przez autora dzieła, ale sam odszukuje w danym utworze sensory i znaczenia. W ten sposób dotkliwość polega w większej mierze na pobudzeniu i uczuciowym zaangażowaniu czytelnika w tekst, niż na aspekcie narracyjnym wytworu literackiego. Podobną sytuację można zaobserwować w przypadku

⁶⁵ P. Szaj, op. cit., s. 91.

dotkliwych obrazów Waliszewskiej. Należy dodatkowo przypomnieć, że artystka zaznaczyła w przytaczanej we wstępie rozmowie z Robertem Mazurkiem, że w swojej twórczości „nie chce podierać się narracją”⁶⁶. Jej portrety mają wywoływać ból, ale nie chcą opowiadać historii o tym, jak doszło do tego cierpienia, lub prezentować bezpośrednio, co tak właściwie odczuwają malowane postaci. Najważniejsze jest wywoływanie widokiem mięsnoci wrazenia bólu i dyskomfortu w odbiorcach. Postępowanie Waliszewskiej, odrzucające narrację na rzecz emocjonalno-afektywnego oddziaływania na widzów, można połączyć ze stanowiskiem brytyjskiego malarza Francisca Bacona⁶⁷. Sylwia Góra trafnie zauważa, że artysta „wielokrotnie podkreślał, że chce za wszelką cenę uniknąć narracyjności w swoim malarstwie, że nie chce, by jego postaci przedstawiały jakieś historie, ale by były wyłącznie wrażeniami na płótnie”⁶⁸. Bacon w swoich obrazach nie chciał bowiem pokazywać

⁶⁶ *Malować...*, op. cit. Dzieła polskiej malarki nie mają zwykle tytułów, które mogłyby sugerować widzom, z czym mają lub mogą mieć do czynienia w akcie percepcji. Prace pozbawione nazw nie wskazują na to, jakie historie kryją się za danymi portretami lub stanowiły inspirację do ich powstania. Jeśli jednak zdarzy się, że któraś z nich została opatrzona tytułem, to najczęściej ma „minimalną” nazwę – oprócz wymienionych przeze mnie uprzednio tytułów pojawiają się np. obrazy takie jak *Portret* czy *Mieszkanie w głowie*. Potwierdzają to zarówno obrazy Waliszewskiej, jak i sama artystka, która zapytana na portalu społecznościowym o tytuł pracy, odpowiada: „Tradycyjnie – bez tytułu”. Być może właśnie tak manifestuje swoje przekonanie o tym, że odbiorcom nie należy narzucać żadnych określonych tropów narracyjnych i interpretacyjnych. Zob. A. Waliszewska, wpis na platformie Facebook, [online] https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10157050934436245&id=152642531244 [dostęp: 4.12.2022]. Co ciekawe, na kwestię tę zwraca także uwagę Ewa Gorządek, kuratorka jednej z wystaw Waliszewskiej. Gorządek wyraźnie zaznacza, że interpretacja dzieł malarki powinna opierać się na indywidualnych przemyśleniach i odczuciach. Zob. E. Gorządek, *Aleksandra Waliszewska, Przykre dziecko*, [online] <https://u-jazdowski.pl/program/project-room/aleksandra-waliszewska> [dostęp: 6.12.2022].

⁶⁷ Strategię artystyczną Bacona chciałabym jedynie potraktować jako punkt odniesienia podczas analizowania metod twórczych polskiej artystki. Przywołując sztukę Bacona, nie mam na celu zestawiania jej z dziełami Waliszewskiej, ponieważ sądzę, że profile działalności artystycznej malarza i malarki są ze sobą rozbieżne.

⁶⁸ S. Góra, *Sztuka odstania w twórczości Francisca Bacona*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 1 (36), s. 65.

krzyku, rozumianego wyłącznie jako społeczno-kulturowa reprezentacja przerażenia i lęku⁶⁹. Chodziło mu o sam krzyk jako wrażenie, działanie afektów. Gilles Deleuze w swoim studium prac Bacona komentował podejście malarza w taki oto sposób:

Właśnie to Bacon wyjaśnia nam, mówiąc, że pragnie „malować krzyk, a nie strach”. Gdybyśmy mogli to wyrazić w formie dylematu, to powiedzielibyśmy: albo maluję przerażenie i nie maluję krzyku, ponieważ przedstawiam to, co przerażające w sposób figuratywny; albo maluję krzyk, a nie widzialne przerażenie i dlatego będę coraz mniej malować widzialne przerażenie, ponieważ krzyk jest niczym uchwycenie lub wykrycie niewidzialnej siły⁷⁰.

W przypadku Waliszewskiej to przede wszystkim prezentowanie nieprzyjemnych, dotkliwych widoków zdeformowanych twarzy i mięsności ciała – bez wskazywania źródła bólu doświadczanego przez przedstawione postaci – sprawia, że narracyjny potencjał dzieł staje się drugorzędny. Operując metodą podobną do działania Bacona, twórczyni chce również malować ból, a nie jego przyczynę. Dlatego też stwarza podstawę do tego, aby na obrazach działało wrażenie, a nie wyobrażenie⁷¹. To znaczy ożywia – niczym Bacon podczas malowania krzyku, a nie przerażenia – afekt i dopuszcza na swoich pracach to, czego umysł nie zdoła w pełni rozpoznać. Dlatego też ważniejsze od ciała jako *body* (podlegającego narratywizacji) i ciała prezentowanego wedle wzoru albumów anatomicznych jest dla Waliszewskiej ciało w wymiarze afektywnego i abiektnego *flesh*. Nieprzyjemne uczucie zranienia odbiorców

⁶⁹ G. Sułkowska, *Oczyszczenie przez wstret, czyli terapeutyczna praca szkicowników Maryana S. Maryana*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 18, [online] <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/18-historie-fantomowe/oczyszczenie-przez-wstret> [dostęp: 10.12.2022].

⁷⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A.Z. Jaksender, Kraków 2018, s. 96–97. Strategia artystyczna Bacona, o której mowa, uwidacznia się np. w jednym z jego bardziej znanych obrazów, który przedstawia zdeformowaną postać Papieża Innocentego X, oryginalnie namalowaną przez Velázquezę.

⁷¹ Ibidem, s. 36.

nie musi być przy tym wyłącznie działaniem na fanowskiej zbiorowości. Przeciwnie, doświadczanie dotkliwej sztuki Waliszewskiej może mieć postać indywidualną. Oczywiście wszystkich oglądających winno połączyć odczuwanie bólu egzystencjalnego na widok mięsa ciała. Jednak chodzi tu o ból jako kategorię otwartą na doświadczanie dyskomfortu o różnej intensywności i w rozmaitych, jednostkowych kontekstach. Parafrazując argumentację Szaja i stosując jego perspektywę badawczą do analizy sztuki Waliszewskiej, można zatem powiedzieć, że obrazy boleśnie naznaczają widzów, ale także oni sami na nie oddziałują, projektując na nie swoje wrażenia, odczucia, emocje i doświadczenia.

Na podstawie powyższych założeń można stwierdzić, że dotkliwość obrazów Waliszewskiej, działająca na oko i ciało, wiąże się nie tylko ze zmysłem wzroku, który jako pierwszy zaznacza swój udział w akcie recepcji dzieł sztuki. Zmysł wzroku łączy się przede wszystkim z wrażeniami dotykowymi. Dotyk sprawia, po pierwsze, że doświadczenie bólu i dyskomfortu (często trudne do wyrażenia za pośrednictwem języka) znajduje swój środek wyrazu⁷². Po wtóre, dotyk w dotkliwości – jak pisze Szaj w tekście o somatycznej poezji Aleksandra Wata – „trafia w czuły punkt”, „porusza” podczas obcowania z utworami literackimi⁷³. Taka funkcja dotkliwości – polegająca na naznaczaniu odbiorców i pozostawianiu w nich śladu – może działać także w przypadku obrazów Waliszewskiej, które powodują w widzach ból i zranienie. Natomiast po trzecie, dotyk umożliwia „wyjście ku Innemu” i prowokuje „do przekroczenia dzielącej nas odeń odległości”⁷⁴. Kontakt z doświadczającym bólu Innym można tu rozumieć jako wczuwanie się, a nie zatracenie w przyjemność oglądania rozgrywającego się cierpienia. Cierpienie postaci

⁷² Proponowany tu sposób odbioru prac artystki dałoby się przyrównać do „mówienia skórą, a nie językiem”. Posługuję się tu słowami Czesława Miłosza, który właśnie tak opisywał poezję Aleksandra Wata. Używając takiej metafory, Miłosz kładł nacisk na pojawiające się w twórczości Wata „napięcie somatyczne i semantyczne”. Postawę badawczą Miłosza przedstawia Adam Dziadek. Zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 65.

⁷³ P. Szaj, *Dotkliwe wiersze Aleksandra Wata*, „Pamiętnik Literacki” 2018, nr 1, s. 126.

⁷⁴ Ibidem.

przedstawianych przez Waliszewską – spowodowane zranieniem ciała i wynikające z dotkliwego zabiegu deformacji – staje się (współ)cierpieniem widzów, ponieważ w akcie recepcji zostają oni dotknięci przez dzieła.

...I „DOTYKAJĄCA” SZTUKA WALISZEWSKIEJ

Przekroczenie roli wzroku i włączenie w odbiór obrazów malarki zmysłu dotyku można także połączyć z praktyką artystyczną, która stara się podważyć dominujące w naszej kulturze okulocentryczne doświadczanie sztuki. Mowa tu mianowicie o haptyczności, która w klasycznym ujęciu opiera się przede wszystkim na fuzji widzenia i dotykania jako sposobów odbioru bodźców zewnętrznych i uaktywniania tych dwóch zmysłów w akcie recepcji dzieł plastycznych⁷⁵. W przypadku dzieł Waliszewskiej decyduję się mówić o działaniu haptycznym, a nie taktylnym. Jak bowiem sądzę, we wrażeniu taktylnym – podobnie jak w kategorii dotkliwości – dochodzi do odczucia „bycia dotkniętym” przez dzieło sztuki⁷⁶. Chciałabym poszerzyć kontekst dotyku w sztuce Waliszewskiej i skupić się na jego innym znaczeniu. Stąd właśnie propozycja przeanalizowania twórczości artystki pod względem haptyczności, która zasadza się na dotykanium sztuki za pomocą zmysłów⁷⁷. W ten sposób oprócz „bycia dotkniętym” przez obrazy Waliszewskiej, można byłoby mówić również o dotykanium ich przez widzów.

Co więcej, podkreśla Dorota Angutek, haptyczność w przeciwieństwie do taktylności zakłada dotykanie całym ciałem⁷⁸. Haptyczne pojmowanie dzieła sztuki nie ogranicza się, jak w przypadku doświadczenia taktylnego, do udziału ręki – poznania wytworu artystycznego za pomocą dłoni, która jakoby najsilniej „otwiera się” na dotyk⁷⁹. Na zerwanie z dominującym sposobem doświadczania dzieła sztuki za pomocą dłoni wskazywał m.in. Deleuze

⁷⁵ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*, Kraków 2020, s. 43.

⁷⁶ M. Peterson, *W jaki sposób dotyka nas świat: estetyka haptyczna*, tłum. M. Kmiecik, „Ruch Literacki” 2020, nr 2, s. 181.

⁷⁷ B. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, „Estetyka i Krytyka” 2016, nr 3 (42), s. 19–20.

⁷⁸ D. Angutek, *Świadomość, samoświadomość, jaźń a zmysł haptyczny w kontekstach kultury i biologii*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2018, nr 4, s. 55.

⁷⁹ M. Smolińska, op. cit., s. 30–31.

podczas analiz niefiguratywnej twórczości wspomnianego już Bacona. Zdaniem filozofa przekroczenie funkcji przedstawieniowej sztuki (doprowadzające do zaistnienia wrażenia⁸⁰) przybliży możliwość widzenia haptycznego, które to osiągnięte jest właśnie w wywoływanym przez dzieło wrażeniu. Według Deleuze'a akt recepcji powinien być nakierowany nie na proces interpretacji dzieła, lecz na przeżywanie go za pomocą intensywnych odczuć, wrażeń. Na podstawie figuralnego malarstwa Bacona Deleuze doszedł do wniosku, że tylko w procesie tworzenia dzieł, kiedy artysta umożliwia wydarzenie się wrażeń i doświadczanie ich przez odbiorców, dochodzi do połączenia oka i dotyku. Innymi słowy, wrażenie pojawiające się w dziele musi zostać dostrzeżone i w widzeniu odczute zarówno przez artystę, jak i odbiorcę:

W końcu mówimy o relacji haptycznej za każdym razem, gdy nie zachodzi już wąskie podporządkowanie w tym czy innym znaczeniu ani swobodne podporządkowanie, ani wirtualne połączenie [ręki i oka – przyp. A. F], ale gdy sam wzrok odkryje funkcję dotykową, która jest mu właściwa i należy tylko do niego, chociaż pozostaje odmienna od funkcji

⁸⁰ Krytykując abstrakcjonizm (w abstrakcyjnym akcie malarskim dominującą rolę odgrywa oko) i ekspresjonizm (ekspresjonizm nadmiernie dekonstruuje formy, czyli wszystko podporządkowuje ręce i przypadkowości ruchów przez nią wykonywanych), Deleuze poszukiwał takiego rodzaju twórczości, który nie wiązałby się wyłącznie z jednym środkiem wyrazu, przesądającym o dominacji określonego zmysłu. W polu zainteresowań filozofa znalazło się malarstwo figuralne, do którego zaliczył właśnie sztukę Bacona. Jak Deleuze twierdził, w pracach Bacona dochodzi do jeszcze innego przekroczenia granic przedstawienia w postaci wyizolowania Figury (postaci) ze scenerii. Umożliwia to odejście od narracyjnego i ilustracyjnego (a więc figuratywnego) charakteru Figury (s. 81). Według Deleuze'a to figuralność ma potencjał do sprzeciwienia się figuratywności, skupionej na reprezentacji i komunikatywności. Uwalniając Figurę od figuratywności – a zatem wyzwalając od jej funkcji przedstawieniowej (s. 23) – figuralność dopuszcza zaistnienie faktu i jego rejestrację (s. 59). W konsekwencji wiąże się z tym, co Deleuze (za Cézanne'em) określa mianem wrażenia (fr. *sensation*). Wrażenie to silnie łączy się z cielesnym odczuwaniem, „działa natychmiastowo na system nerwowy będący żywym ciałem” (s. 57) i sytuuje poza rozumem – „mózgiem, któremu bliżej do kości” (s. 57). Tak rozumiane wrażenie sprzęga się zatem z oddziaływaniem afektywnym (s. 55). Zob. G. Deleuze, *Francis Bacon...*, op. cit.

optycznej. Mówimy więc, że malarz maluje swoimi oczami, ale tylko o tyle, o ile swoimi oczami dotyka⁸¹.

W koncepcji Deleuze’a nie mamy do czynienia z relacją, w której jeden ze zmysłów podporządkowuje się drugiemu i dopiero razem z nim istnieje w doświadczeniu odbiorczym. W napisanej z Félixem Guattarim książce *Tysiąc plateau* wskazywał filozof: „»Haptyczny« to lepsze słowo niż »dotykowy«, ponieważ nie przeciwstawia dwóch narządów zmysłowych, lecz pozwala przypuszczać, iż samo oko może posiadać ową nieoptyczną funkcję”⁸². Zatem to samo oko zyskuje wtedy zdolność dotykową.

W związku z licznymi stanowiskami, które zajmowali teoretycy haptyczności, nie sposób przedstawić w tym miejscu ich pełnego oglądu. Analizując prace Waliszewskiej, pragnę odnieść się do haptyczności w jej przenośnym znaczeniu, czyli skupić uwagę na koncepcji haptyczności „poszerzonej”, którą zaproponowała historyczka i krytyczka sztuki Marta Smolińska. W wydanej w 2020 roku książce *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku* autorka szeroko opisuje zarówno historyczno-artystyczne i filozoficzne źródła haptyczności (podobnej refleksji poddaje także hierarchię zmysłów, ze szczególnym uwzględnieniem dotyku i wzroku), jak i bardziej bieżące podejścia badawcze. Przyjmując niejednokrotnie krytyczne stanowisko, autorka tworzy nowe podejście do haptyczności, które bierze pod uwagę kontekst współczesnego odbiorcy i najnowszej sztuki polskiej⁸³. Chciałabym nieco zawęzić rozważania Smolińskiej, dlatego wymienię poniżej najistotniejsze dla poruszanego tu tematu kwestie, które przedstawia badaczka, a następnie zaadaptuję je do analizy sztuki Waliszewskiej.

Po pierwsze, chciałabym zwrócić uwagę na to, że haptyczność w ujęciu Smolińskiej nie znosi prymarnej roli oka w akcie recepcji ani nie wynosi go ponad zmysł dotyku (co łączy się z propozycją Deleuze’a). Przeciwnie, badaczka pokazuje, że wzrok podczas kontaktu z dziełami sztuki może działać

⁸¹ Ibidem, s. 246–247.

⁸² G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. zbior., Warszawa 2015, s. 609.

⁸³ M. Smolińska, op. cit., s. 13–16.

– jak to ujmuję – „we współpracy z dotykiem”⁸⁴. Ponadto Smolińska (powołując się m.in. na tezy Deleuze’a, Aloisa Riegla, Johanna Gottfrieda Herdera) zaznacza, że w doświadczeniu haptycznym bierze udział całe ciało odbiorcy⁸⁵. Dotykające oko oglądającego wnika w dzieło, a ono z kolei wnika także w niego, pozwalając mu na haptyczne, somatyczne i somaestetyczne doświadczenie sztuki: „Oko, wyposażone w haptyczne macki, może doprowadzić odbiorcę do doznania haptycznego rezonansu, który – jak haptyczność poszerzona – obejmuje całe ciało”⁸⁶.

Po drugie, ważne jest dla mnie to, że Smolińska – w przeciwieństwie do innych badaczy i badaczek estetyki haptycznej – podkreśla możliwość traktowania haptyczności w sztukach plastycznych jako metafory dotyku i dotykania. Bierze przy tym pod uwagę źródłosłów tego terminu i podkreśla, że greckie *háptō* (*ἅπτω*) oprócz znaczenia dosłownego, czyli bezpośredniego dotykania, posiada też wymiar metaforyczny⁸⁷. Teoretyczka wskazuje: „Jak etymologię tego wyrazu wyjaśnia Barbara Baert, określa on ogólnie dotykanie, lecz również zbliżanie się, bycie blisko czy dotykanie emocjonalne”⁸⁸. Zważywszy na taki wymiar działania haptycznego w dziełach sztuki, Smolińska staje w opozycji do perspektywy badawczej takich uczonych, dla których warunkiem doświadczenia o charakterze haptycznym jest fizyczna relacja między odbiorcą a wytworem artystycznym. W szczególności podaje krytyce rozumienie funkcji haptycznej w sztuce, które postuluje Aneta Rostkowska. Jak zaznacza Smolińska, w rozumieniu Rostkowskiej haptyczność musi spełniać się w rzeczywistym, pojmowanym dosłownie dotyku⁸⁹. Pozwolę sobie przywołać cytowany przez Smolińską fragment tekstu Rostkowskiej *Haptyczne dzieło sztuki*, w którym to stanowisko najwyraźniej dochodzi do głosu:

⁸⁴ Ibidem, s. 23.

⁸⁵ Ibidem, s. 34.

⁸⁶ Ibidem, s. 111.

⁸⁷ Ibidem, s. 19.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

Dla klarowności wyводу warto przeprowadzić proste – wręcz banalne – rozróżnienie, a mianowicie odróżnić dzieła sztuki, których głównym sposobem doświadczenia jest **zmysł dotyku**, od dzieł sztuki, których jednym z głównych tematów jest zmysł dotyku. Haptyczne dzieło sztuki traktowane tu będzie jako dzieło należące do tej pierwszej kategorii, a więc jako takie, które ukazuje się w pełni dopiero w kontakcie dotykowym. [...] Sformułowanie „haptyczne dzieło sztuki” oznacza zatem dzieło, które dla zaistnienia w doświadczeniu estetycznym wymaga wykorzystania przez odbiorcę zmysłu dotyku; innymi słowy – odbiór dzieła z pominięciem tego zmysłu spowoduje niepełne uobecnienie się w doświadczeniu odbiorcy⁹⁰.

Widać zatem wyraźnie, że dla Rostkowskiej sztuka haptyczna istnieje w przypadku przeżycia dotykowego, doświadczanego wyłącznie bezpośrednio w realnym, fizycznym spotkaniu odbiorcy z artefaktem. Takie podejście do sztuki haptycznej, jak i samej haptyczności, w opinii Smolińskiej jest sprzeczne nie tylko z tekstami fundującymi zagadnienie haptyczności, długą spuścizną artystyczną, ale także genezą recepcji⁹¹. Swoje stanowisko autorka *Haptyczności poszerzonej*... formułuje następująco:

Moja postawa znajduje potwierdzenie w tekście Wojciecha Bałusa, który właśnie dotykanie wzrokiem wskazał jako istotę haptyczności w ramach klasycznej nauki o sztuce. Badacz wywiódł poglądy Aloisa Riegla z tekstów Adolfa Hildebranda i Roberta Vischera, którzy pisali o „symbolicznym” czy metaforycznym traktowaniu dotyku i uruchamianiu go w ramach tzw. aktywnego patrzenia, wykorzystującego zapamiętane wrażenia dotykowe. [...] uważam, że chodzi także o kuszenie dotyku, a mentalne poddawanie się owemu kuszeniu czy uwodzeniu przez odbiorcę klasyfikuję również jako doznanie haptyczne. [...] Haptyczne są zatem te dzieła

⁹⁰ A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 298, 300, [cyt. za:] M. Smolińska, *Haptyczność...*, op. cit., s. 19–20. Pogrubienie autorskie.

⁹¹ M. Smolińska, op. cit., s. 20.

sztuki, które „zagadują” i indagują zmysł dotyku u odbiorcy, niekoniecznie wymagając „spełnienia” w kontakcie fizycznym. W konsekwencji dotykanie traktuję jako modalność widzenia lub pozostałych zmysłów i uczucie „jakby się dotykało”⁹².

Dzięki badaniom Smolińskiej haptyczność można zatem traktować odmiennie, bez konieczności ograniczania się do dosłownego dotykania. To z kolei może z jednej strony pozytywnie przyczynić się do zmiany dotychczasowych sposobów obchodzenia się ze sztuką i poddawania jej analizom, z drugiej natomiast poszerzyć dorobek naukowy szeroko pojmowanej humanistyki. Funkcję haptyczną można byłoby odnajdować nie tylko wśród dzieł plastycznych, w których dotykanie realizuje się bezpośrednio poprzez fizyczny, namacalny (za pomocą własnej dłoni) kontakt. Haptyczność pojmowana w wymiarze metaforycznym umożliwiłaby badanie rozmaitych tekstów kultury pod względem ich właściwości dotykowych, nawet jeśli nie poddawałyby się one dotykanu wprost – co dla wielu teoretyków klasycznej koncepcji haptyczności od razu wykluczałoby dotykalny potencjał np. utworów literackich, filmów, seriali czy gier cyfrowych. Ważne jest tu akcentowane przez Smolińską kuszenie zmysłów odbiorców i wywoływanie w nich chęci dotykania.

Mając na uwadze powyższe obserwacje, chciałabym po trzecie zaznaczyć, że haptyczność (ujmowana jako poszerzona) nie odnosi się wyłącznie do materii dzieła poznawanej za pomocą dotyku, ale też do sposobu operowania przedstawieniami, które nawiązują do pamięci dotykowej (zapamiętanych doświadczeń dotykowych) odbiorców. Jak pisze Smolińska:

Dodałabym, że kolejnym czynnikiem w procesie somaestetycznej haptycznej percepcji poszerzonej, którą w haptycznym podmiocie inicjują obrazy jako fenomeny transmodalne i źródłowo cielesne, jest także to, co (za)pamiętane. Zmysłowa świadomość sięga bowiem także do zmysłowej pamięci, definiowanej jako mowa z głębi afektywnego doświadczenia,

⁹² Ibidem, s. 20–21. Za Smolińską w dalszych rozważaniach posługuję się takimi terminami, jak: pamięć zmysłowa, wrażenia zmysłowe, wrażenia dotykowe, a także wyrażeniem „jakby się dotykało”.

związana z materialnym i cielesnym śladem przeszłego wydarzenia, który to ślad rozmywa granice między „wtedy” i „teraz”. Przekaz zmysłowej pamięci zawiera się nie tylko w samych obrazach, lecz aktywnie rozgrywa się między nimi a zmysłową świadomością odbiorcy⁹³.

Autorka pokazuje, że haptyczne w dziełach sztuki mogą być również takie elementy, które – choć nie zawsze można ich bezpośrednio dotknąć – przywołują na myśl czy to dotyk faktycznych obiektów, czy też kojarzą się z przeżywanymi cielesnie emocjami lub wrażeniami zapisanymi (poprzez „bycie dotkniętym”) w ciele. Między innymi właśnie dlatego nie wyklucza – jej podejście znowu okazuje się niekonwencjonalne – ze sztuk haptycznych malarstwa, choć jako gatunek niejednokrotnie bywało z nich wyłączane⁹⁴.

Po czwarte, zapamiętane wrażenia dotykowe, o których pisze Smolińska, mogą przyczynić się do odczuwania – w wyniku haptycznego doświadczenia dzieł sztuki – odbiorczych przyjemności, jak i nieprzyjemności. Ze względu na kierunek moich rozważań chcę skoncentrować się na tym drugim wymiarze haptycznych doznań. Badaczka, analizując haptyczny dyskomfort (często wynikający z haptycznych wyobrażeń podmiotu uczestniczącego w percepcji wytworu artystycznego), odnosi się do kwestii bólu, wstrętu oraz lęku, doświadczanych podczas odbioru dzieła⁹⁵. Zważywszy na podkreślane w niniejszym tekście kwestie afektywnego i abiektałnego oddziaływania obrazów Waliszewskiej na jej fanów, oczywiście odniosę się do postulatów Smolińskiej, jednak w większym stopniu pragnę skupić się na poruszonym przez nią zagadnieniu haptycznej empatii, konstruowanej w oparciu o tezy Georges’a Bataille’a⁹⁶. Haptyczna empatia wydaje się istotna dla poczynionych w artykule rozważań, ponieważ odnosi się jednocześnie do somatycznego współodczuwania bólu Innego i budowania wiedzy, świadomości o własnym, ucieleśnionym byciu w świecie⁹⁷. Dlatego sądzę, że perspektywę

⁹³ Ibidem, s. 153.

⁹⁴ Ibidem, s. 16.

⁹⁵ Ibidem, s. 269–271.

⁹⁶ Ibidem, s. 83.

⁹⁷ Ibidem, s. 291–292.

haptycznej empatii, przyjętą przez Smolińską, da się z powodzeniem połączyć z uprzednio opisaną przeze mnie kategorią dotkliwości.

Na podstawie przedstawionych aspektów koncepcji haptyczności poszerzonej – a także wypowiedzi odbiorców dzieł Waliszewskiej – sądzę, że tworzone przez malarzkę prace mogą być zarówno dotkliwie odczuwane (powodując zranienie, ponieważ nieprzyjemne treści obrazów dotykają oglądających psychicznie i fizycznie, pozostawiają ślad w ich umyśle i ciele), jak też postrzegane jako haptyczne w takim sensie, że doświadczą się ich tak „jakby się dotykało”⁹⁸. Śladem Smolińskiej nie traktuję dotykania jako formy bezpośredniego, namacalnego kontaktu z dziełami, ale metaforycznie, odnosząc je do wspomnianego aktywnego patrzenia i kuszenia zmysłów⁹⁹. Za Smolińską podkreślam również, że szczególna rola przypada tu pamięci dotykowej, która przypomina o przeżytych wrażeniach cielesnych i dotykowych oraz przywołuje je w sferze psychosomatycznej.

Jak sądzę, tym, co w przypadku sztuki Waliszewskiej mogłoby podlegać metaforycznemu dotykanu, jest właśnie prezentowane przez nią na portretach ciało w wymiarze *flesh*. Waliszewska tak bowiem maluje obrazy, że pojawiające się na zdeformowanych ciałach elementy mięsne mogą przypominać i być odbierane przez oglądających jako nawiązania do faktycznych zmian skórnych, ran, odsłoniętych tkanek, ścięgien, cielesnych wydzielin, które uzewnętrzniają się na powłoce *body*¹⁰⁰. Jak uprzednio wskazałam, korpus jako ciało zewnętrzne zaznacza swoją obecność w porządku symbolicznym i umacnia przewagę nad *flesh* w doświadczeniu wizualnym. Jednak to dopiero dzięki poszerzonemu widzeniu haptycznemu i dotykowi ulokowanemu w zmysłowej pamięci staje się możliwe odczucie realnego mięsa. Co więcej – za sprawą zmysłowej pamięci – mięsność doświadczana na obrazach symbolicznie może nie tylko zostać przyrównana do rzeczywistego *flesh*, skrytego pod zewnętrzną warstwą *body*. To również same portrety,

⁹⁸ Ibidem, s. 20–21.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Nie chodzi tu jednak o wspomniane anatomiczne odwzorowanie ciała lub wierne zaprezentowanie zmian dermatologicznych, ale o skojarzeniowe odnośnienie się do „mięsności” ciała jako niezorganizowanej materii.

nabierając wymiaru haptycznego, ustanawiają mięsne ciało obrazu. Iwona Lorenc pisze wprost:

Ciało obrazu to magiczno-metamorficzny substytut ciała, które uległo destrukcji czasu, to zastępczy sposób pokonywania śmierci; sposób paradoksalny, gdyż to, co martwe (fizyczność obrazu), ma zastąpić żywe ciało, które odeszło lub może odejść w niebyt; obecność tego, co martwe, ma przywołać to, co żywe i nieobecne. Obraz jest miejscem, w którym spotykają się nasze doświadczenia obecności i nieobecności. Sfera widzialności, która przysługuje ciałom, obejmuje zarówno to, co na zewnątrz ciała, jak i to, co jest jego obrazem wewnętrznym¹⁰¹.

Można byłoby pokusić się o stwierdzenie, że takie właśnie działanie obrazują wszystkie przywołane przeze mnie dzieła Waliszewskiej. Jednak, aby lepiej wyeksponować moje stanowisko, przywołam dwie wyjątkowe prace malarcki, gdzie mamy do czynienia równocześnie z obrazem mięsności ciała, jak i mięsnym ciałem obrazu.

Oba przedstawienia rysują się na ciemnoszarych tłach. Na obu widać także blade przedramię i dłoń, której palce zanurzają się w krwistoczerwonej, mięsnej masie. Na jednym z obrazów (il. 7) oprócz ręki można dostrzec portretowaną w charakterystycznej dla artystki konwencji postać w pensjonarskim stroju, której twarz pokrywa wybrzusząca się tkanka cielesna. To w niej zagłębia się palec nieznanej osoby. Badający cielesną strukturę palec można rozumieć jako symbol dotykania i poznawania wewnętrznego ciała. W widzeniu haptycznym oko i całe ciało oglądającego wciela się jakby w namalowaną dłoń i tak penetruje miękkie, rozlazłe mięso. Grzebanie w zdeformowanej, zranionej twarzy postaci przypomina dotyk faktycznego mięsa (ludzkiego, doświadczanego w wyniku uszkodzenia korpusu, ale też kojarzonego np. z wrażeniem dotykowym, które towarzyszy kontaktowi z fragmentem ciała ubitego zwierzęcia). Natomiast na drugim obrazie (il. 8) dłoń przesuwa się po, jak gdyby zawieszonym w powietrzu, mięsnym skrawku. Namalowane *flesh*

¹⁰¹ I. Lorenc, *Powierzchnia i podłoże obrazu malarckiego Henryka Musiałowicza*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 20.

do nikogo nie należy, to wywołujący wstręt odpad, otwarta rana, która z jednej strony swoją obrzydliwością nakazuje cofnięcie dłoni, z drugiej zaś fascynuje i sprawia, że chciałoby się wsadzić w nią palec. W przypadku obu prac można zatem mówić nie tylko o obrazie ciała, lecz również o ciele obrazu. Jak się bowiem zdaje, *flesh* nabiera tu fizycznych, organicznych właściwości i w bezpośredni sposób odsyła w pamięci zmysłowej do żywego, mięsnego ciała. Ujmując to słowami Smolińskiej, „stopniowo zaczynamy postrzegać przedmiot materialny jako obdarzony życiem”¹⁰².

Obecne na obrazach Waliszewskiej ujęcia ciała w wymiarze *flesh*, oddziałując afektywnie i abiektałnie w akcie odbiorczym, pobudzają pamięć zmysłową oglądających i aktywują zapisane w ich ciele wrażenia dotykowe. Prezentowana na portretach mięsność jawi się jako nieprzyjemna, bolesna i wstrętna, ponieważ odsyła do momentów, w których podmiot doznał (bezpośrednio lub nie) naruszenia (intencjonalnie lub nie) granic ciała zewnętrznego i wszedł w relację z ignorowanym egzystencjonalnie mięsem. Afektywne działanie dotyku, o którym pisze Smolińska, można byłoby zatem porównać do koncepcji afektywnych faktów w ujęciu Briana Massumiego, którą zaprezentował w eseju *The Future Birth of the Affective Fact*. Jak pisze autorka *Haptyczności poszerzonej...*, realne, przeżyte w przeszłości doznanie dotykowe pozostawia w podmiocie „cielesny ślad wydarzenia”¹⁰³. Jeśli w haptycznej percepcji zostanie pobudzona pamięć zmysłowa to ślad ten będzie stale przypominać o swojej obecności, tym samym – zdaniem badaczki – zawieszając podział na przeszłość i teraźniejszość. W związku z tym haptyczny ślad staje się dla mnie rodzajem afektywnego faktu, który działa na zasadzie „przeszłych przyszłości”¹⁰⁴, a więc oddziałuje jednocześnie na (podkreślane również przez Smolińską) „wtedy” i „teraz”, a także wpływa na późniejszą percepcję haptyczną. Cieleśny ślad, o którym pisze teoretyczka, zaznacza więc swoje istnienie w haptycznej percepcji, nawet jeśli nie zostaje od razu rozpoznany przez rozum.

¹⁰² M. Smolińska, *Dermatologia malarska...*, op. cit., s. 135–136.

¹⁰³ Eadem, *Haptyczność...*, op. cit., s. 153.

¹⁰⁴ Zob. J. Tabaszewska, *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5, s. 54–57.

Oczywiście trzeba zaznaczyć, że wrażenia, które pobudzają zmysły i ranią odbiorców, wynikają – jak w przypadku kategorii dotkliwości – z osobistych doświadczeń, uznawanych za niekomfortowe, bolesne i obrzydliwe. Indywidualny stosunek do mięsności wskazuje na to, że może ona haptycznie ranić i odrzucać na wiele sposobów, ponieważ uaktywnia przeróżne obszary pamięci zmysłowej, które przywołują rozmaite wrażenia dotykowe, zapisujące się podczas naszego życia w ciele i umyśle. Dlatego Ahmed pisze, że

w doświadczeniu wstępu nie chodzi tylko o „wrażenia z trzewi”. Albo też jeśli obrzydzenie przekłada się na wrażenia trzewiowe, to nasza relacja z trzewiami nie jest bezpośrednia, ale zapośredniczona przez idee, które zawsze już wiążą się z wrażeniami, jakie wywierają na nas inne osoby i tym, jak te wrażenia przyjmują formę ciał¹⁰⁵.

Niemniej jednak *flesh* jako abiekt odsyła do wyznaczników tego, co społecznie uznawane za wstrętne i niejednokrotnie kategoryzowane jako plugawe oraz niebezpieczne dla normatywnej wizji świata. Wypieranie mięsności jest w tym ujęciu równoznaczne z chęcią ucieczki od rzeczywistości, odseparowania się podmiotów ludzkich od jednego z wymiarów ich własnego ciała. Z tego powodu Waliszewska – stawiając sobie za cel artystyczny zerwanie z przyjętym postrzeganiem ciała i cielesności – tworzy takie obrazy, na których powierzchnia *body* zostaje naruszona, a mięsność ciała wydobywa się na wierzch. Operując deformacjami twarzy (malując m.in. wspomniane wypukłości, rozciągnięcia, nacięcia skóry) oraz posługując się barwami zbliżonymi do kolorów prawdziwego, obnażonego mięsa i mięsności ciała (różowościami zdartego naskórka, karmazynowym odcieniem tkanki mięśniowej, bielą kości, ale też czerwienią i żółcią jako tonami odpowiadającymi krwi i ropie), przybliża się do haptycznego oddziaływania na odbiorców. Jak pisze Smolińska:

Motyw skóry uzmysławia nam również naszą śmiertelność oraz podatność na zranienia i choroby, co w dzisiejszych czasach zostało wyparte

¹⁰⁵ S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 171.

ze sfery naszej świadomości. Mięso wyklucza związek z ciałem symbolicznym. Nasza podmiotowość w ramach somaestetycznej i dotkliwie haptycznej percepcji uzmysławia sobie własną biologiczność i kruchość: „cielesne ciało, które żyje, ciało, które porusza się i przetacza płyny [...]”¹⁰⁶.

Przedstawiając ignorowane aspekty ciała, Waliszewska stwarza wrażenie metaforycznego dotykania *flesh*. Winno ono boleśnie przypominać o tym, że bycie w świecie ma jednocześnie wymiar kulturowy oraz materialny, biologiczny.

Widać zatem, że doświadczenie haptyczne, które rodzi się poprzez dotykalne widzenie, umożliwia wejście w kontakt z rzeczywistością, czyli „daje dostęp do świata życia i do świata materialnego. »Dotyk sytuuje nas w świecie«”¹⁰⁷. Jak bowiem wskazuje Sandra Bąk:

Ograniczając się jedynie do zmysłu wzroku, umniejszamy nasze człowieczeństwo. W poprzek tej powszechnej tendencji występuje dotyk – jako interakcja z rzeczywistością [...] jako pragnienie kontaktu z realną rzeczywistością i pominięcie powszechnej retoryki iluzji, wreszcie jako wyjście z usankcjonowanych społecznie reguł istnienia¹⁰⁸.

Taki kontakt w przypadku strategii artystycznej Waliszewskiej pobudza oglądających do aktywnego, haptycznego odbioru jej prac, w którym wrażenia zmysłowe wpływają na realne doświadczenie i przeżywanie odczuć powodowanych przez obrazy. Dotyk, pośrednicząc w kontakcie z rzeczywistością, uzmysławia odbiorcom również ich własne, fizyczne bytowanie w świecie. Haptyczne dotykanie, które opisuje Smolińska, podobnie jak dotkliwość w ujęciu proponowanym przez Szaję, wskazuje na potrzebę świadomego otwarcia się na obecność i odczucia Innego. Malarstwo Waliszewskiej, które wywołuje bolesne wrażenia w wyniku oglądania dokuczliwych widoków

¹⁰⁶ M. Smolińska, *Haptyczność...*, op. cit. s. 128.

¹⁰⁷ B. Frydryczak, op. cit., s. 20.

¹⁰⁸ S. Bąk, *Dotyk w performansie*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016, s. 305.

przekształconych (ujawniających wewnętrzny miąższ) ciał portretowanych osób, sprawia zarazem, że odbiorcy odczuwają dyskomfort we własnym ciele, ale przede wszystkim mogą połączyć się w bólu z postaciami poddawany mi cierpieniu. Badaczka podkreśla:

Dzięki związanym z bólem wrażeniom zmysłowym, a głównie doznaniom dotykowym, haptyczny podmiot może odkrywać zatem inny – pełniejszy – wymiar cielesności. W wymiarze tym – zgodnie z teorią Georges’a Bataille’a – pogłębia się empatia, rozumiana przeze mnie za Hansem Georgiem Gadamerem jako transfer wiedzy, a zniesieniu podlega zasada indywidualności na rzecz pojmowania cierpienia innych. [...] W trakcie ucieleśnionego aktu percepcji całym własnym ciałem odbiera on owe opresyjne doznania, co – mówiąc językiem Bataille’a – przyczynia się do rozwoju empatii i współodczuwania. Moim ciałem, w całości objętym haptyczną wielozmysłową percepcją, czuję ból i wstręt, więc jestem – powiedziała by Friedrich Nietzsche¹⁰⁹.

Stanowisko Smolińskiej jest bliskie perspektywie przyjętej przez Szaja, w której współodczuwanie nieprzyjemności zachodzi poprzez „bycie – dotkliwie – dotkniętym” przez obraz. W przypadku haptyczności poszerzonej Smolińskiej skłaniałabym się do twierdzenia, że empatyczna postawa i podejście odbiorcze budowane jest na takiej zasadzie, „jakby – za sprawą zapamiętanych doznań i wrażeń zmysłowych – dotykało się” cierpienia. Mimo wszystko można jednak stwierdzić, że dotkliwość i dotykane posiadają wspólne elementy, a mianowicie w obu tych kategoriach ważnym aspektem jest możliwość emocjonalnego wczucia się w doświadczenie Innego. Odbiorcy odczuwają zatem mięsność ciała namalowanych postaci, jak i własnych. To właśnie obecność mięsa uzmysławia, że druga strona życia nie może zostać odseparowana od naszego jestestwa – ciało i cielesność istnieją wspólnie jako *body* oraz *flesh*.

¹⁰⁹ M. Smolińska, op. cit., s. 291–292.

ZAKOŃCZENIE

Można pokusić się o stwierdzenie, że według Aleksandry Waliszewskiej „malować tak, żeby zabolalo” to malować odczucia, wrażenia¹¹⁰. Malować również tak, żeby nie opowiadać historii, ale w wielorakim znaczeniu dotknąć odbiorców, ponieważ być może właśnie wtedy „dzieło jest pełne, skończone”¹¹¹. Z tego powodu artystka sięga po takie tematy, które wywołują w odbiorcach nieprzyjemne odczucia, choć nie robią tego w sposób banalny i jednoznacznie przerażający. Dlatego też nawiązuje w swoich dziełach do problematycznych aspektów kondycji ludzkiej i przedstawia frapujące ją kwestie, balansując na granicy makabryczności. Jak starałam się pokazać, wykorzystywane przez malarkę nastroje apokaliptyczne służą nie tylko zerwaniu z przyzwyczajeniami odbiorczymi i uwrażliwianiu na akt recepcji. Ale także – w przypadku obranego przeze mnie kierunku badań – odnoszą się do zaniechania postrzegania istoty ludzkiej wyłącznie w kategoriach zewnętrznej, cielesnej powłoki, które postuluje ona w swojej twórczości.

Stanowisko Waliszewskiej z powodzeniem da się zatem porównać do twierdzeń Jolanty Brach-Czainy, która w jednym z rozdziałów książki *Szczeliny istnienia* pisze następująco: „Metafizyka mięsa powinna zmierzać do odkrycia niedostrzegalnej przez powierzchnię naszej świadomości istoty mięsa, z którą wszakże nieustannie obcujemy, choć nieświadomie. Mięso udziela nam swojej istoty, ono nam ją demonstruje, choć nie trudzimy się, by o tym myśleć”¹¹². Malarka pragnie bowiem nieustannie przypominać o miłośności ciała istniejącej *de facto* w korpusie. Jak się bowiem okazuje, *flesh* znajduje się w człowieczej egzystencji bliżej niż zwykliśmy przypuszczać – kontakt z mięsną cielesnością jest właściwie na wyciągnięcie ręki, wystarczy, parafrazując artystkę, odsłonięcie różowego naskórka¹¹³. Z tego też powodu tworzy ona obrazy, które z jednej strony są alegoryczne, z drugiej zaś zawierają w sobie elementy fantastyczne, niepasujące do zderzających się ze sobą na obrazach porządków. Aby wskazać na mylne przeświadczenia o naturze człowieka

¹¹⁰ *Malować...*, op. cit.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 161.

¹¹³ *Malować...*, op. cit.

i w związku z tym wywołać odbiorczy ból, dyskomfort i zranienie, maluje statyczne *body* o uporządkowanych granicach ciała, które rozsada mięsnymi elementami ciała powszechnie ignorowanego i wypieranego ze społecznej świadomości.

Właśnie taką strategię artystyczną przyjmuje Waliszewska, kiedy odnosi się do kategorii ciała i cielesności. Działając na widzów afektywnie i abiektałnie, potęguje bolesność tego, czego patrzący na jej obrazy doświadczają. Z kolei poprzez dotkliwość i dotykanie ujawnia się moc i siła sprawczego, performatywnego, a także psychosomatycznego oddziaływania jej prac na oglądających. Portrety, na których manifestuje się *flesh*, dotkliwie ich dotykają, trafiają w czułe miejsce (w umyśle i ciele) i naznaczają swoim piętnem. Bolesnie dotykające *flesh* może również działać na nieco odmiennych zasadach. To już nie tyle obraz mięsności powoduje dokuczliwe odczucia mięsa. To nie wyłącznie prace dotkliwie wpływają na odbiorców, ale oni sami stają się zdolni do wyobrazeniowego dotknięcia *flesh* namalowanych postaci, jak i doświadczenia obecności wnętrza oraz wnętrzości ciała na obrazach tak, jakby wchodziło się w relację z prawdziwym mięsem. Ponadto, podobnie jak w przypadku dotkliwości, haptyczne dotykanie umożliwia współodczuwanie cierpienia doznawanego przez inne podmioty – także te będące częścią przedstawienia malarskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk M., „*Popiołem będzie ciało nasze...*”, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 2 (32).
- Agamben G., *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, posłowie P. Nowak, Warszawa 2008.
- Ahmed S., *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2014.
- Ahmed S., *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Angutek D., *Świadomość, samoświadomość, jaźń a zmysł haptyczny w kontekstach kultury i biologii*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2018, nr 4.
- Barnes S., *Aleksandra Waliszewska*, [online] https://www.brwnpaperbag.com/2013/03/25/aleksandra-waliszewska/?fbclid=IwAR1be8rL955ddwoRAh_7BZw41YmrLW1toTKMg4aQz0oQdFFeWw-ljQe65ZY [dostęp: 12.12.2022].
- Bąk S., *Dotyk w performansie*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016.
- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
- Błaszczak M., *Mięsność człowieka-zwierzęcia – na wybranych przykładach spektakli teatralnych*, [w:] *Zwierzę – Język – Emocje. Dyskursy i narracje*, red. M. Kubisz, J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2018.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Brzeźnicka B., *Językowy obraz ciała – jakie schematy wyobrazeniowe można odnaleźć w etymologii?*, [w:] *Badania diachroniczne w Polsce II: między współczesnością a przeszłością*, red. A. Krzyżanowska, M. Posturzyńska-Bosko, P. Sobert, Lublin 2016.
- Burzyk M., *Bezkształtne mięso i zorganizowany korpus*, „Znak” 2015, [online] <https://www miesiecznik.znak.com.pl/7172015mateusz-burzykbezkszaltne-mieso-i-zorganizowany-korpus/> [dostęp: 2.12.2022].
- Caputo J.D., *Against Ethics: Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, Bloomington–Indianapolis 1993.
- Catellan M., [bez tytułu], wywiad z Aleksandrą Waliszewską, ReMap Festival, 12.09 – 30.10.2012, tłum. J. Staniszewski, [online] http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1204waliszewska_projectroom_wywiad_cattelan.pdf [dostęp: 7.12.2022].

- Deleuze G., *Francis Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A.Z. Jaksender, Kraków 2018.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, tłum. zbior., Warszawa 2015.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Elizabeth S., *A Depraved Brutality: The Art of Aleksandra Waliszewska*, [online] <https://unquietthings.com/a-depraved-brutality-the-art-of-aleksandra-waliszewska> [dostęp: 12.12.2022].
- Elkins J., *Differenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper*, [w:] *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002.
- Frydryczak B., *Zmysły w krajobrazie*, „Estetyka i Krytyka” 2016, nr 3 (42).
- Gołąb S., *OBRAZY // Aleksandra Waliszewska: „Nieświat” i Syreneidy*, 2014, [online] <https://wavepressblog.com/2014/08/04/obrazy-aleksandra-waliszewska-nieswiat-i-syreneydy/> [dostęp: 12.12.2022].
- Góra S., *Sztuka odsłaniania w twórczości Francisca Bacona*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 1 (36).
- Gorządek E., *Aleksandra Waliszewska*, [online] <https://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-waliszewska> [dostęp: 2.12.2022].
- Gorządek E., *Aleksandra Waliszewska, Przykre dziecko*, [online] <https://u-jazdowski.pl/program/project-room/aleksandra-waliszewska> [dostęp: 6.12.2022].
- Jakubowska H., *Socjologia ciała*, Poznań 2009.
- Jeziorek P., *Stosunek cukru do goryczy*, wywiad z Aleksandrą Waliszewską, [online] http://2014-2017.beczmiara.pl/czytelnia,1030,stosunek_cukru_do_goryczy.html#_ftnref3 [dostęp: 3.12.2022].
- Kowalczyk I., *Abiekt*, [w:] *Encyklopedia gender*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Ndana-Sokołowska, A. Mroziak, i in., Warszawa 2014.
- Kowalczyk I., *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
- Lorenc I., *Powierzchnia i podłoże obrazu malarskiego Henryka Musiałowicza*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010.
- Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.

- Marzec A., *Obrazoburcze ciało. Cieleśność jako miejsce subwersji i oporu*, [w:] *(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Toruń 2012.
- Mazurek R., *Malować tak, żeby zabolalo*, wywiad z Aleksandrą Waliszewską „Rzeczpospolita”, 10.05.2014, [online] <https://www.rp.pl/plus-minus/art5059021-malowac-tak-zeby-zabolalo> [dostęp: 3.12.2022].
- Michalska D., *Anarcho-konserwatystka. O rysunkach Aleksandry Waliszewskiej*, „Szum” 2016, [online] <https://magazynszum.pl/anarcho-konserwatystka-o-rysunkach-aleksandry-waliszewskiej/> [dostęp: 10.12.2022].
- Nader L., *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Nader L., *Afektywna przemoc. „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzeмиńskiego*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4 (141).
- Narecki K., *Słownik terminów arystotelesowych*, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 7, Warszawa 1994.
- Peterson M., *W jaki sposób dotyka nas świat: estetyka haptyczna*, tłum. M. Kmiecik, „Ruch Literacki” 2020, nr 2.
- Raveron S., *The Depraved Artwork of Aleksandra Waliszewska*, 2016, [online] <https://cvltnation.com/depraved-artwork-aleksandra-waliszewska/> [dostęp: 12.12.2022].
- Rostkowska A., *Haptyczne dzieło sztuki*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010.
- Sitko A., *Sztuka mięs(n)a*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 38.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996.
- Smolińska M., *Dermatologia malarska. Obraz skóry a skóra obrazu*, „Artium Quaestiones” 2018, nr 27.
- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona*, Kraków 2020.
- Sułkowska G., *Oczyszczenie przez wstręt, czyli terapeutyczna praca szkicowników Maryana S. Maryana*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 18, [online] <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/18-historie-fantomowe/oczyszczenie-przez-wstret> [dostęp: 10.10.2022].
- Szaj P., *Dotkliwe wiersze Aleksandra Wata*, „Pamiętnik Literacki” 2018, nr 1.
- Szaj P., *Śledzenie (śladów) sensu. Tekst i lektura w hermeneutyce ponowoczesnej*, „Forum Poetyki” 2017, nr 8–9.

- Świerkosz M., *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2.
- Tabaszewska J., *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5.
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/50889394161> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/976857723> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/5632115169> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/82181817056> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155865264848> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155304846163> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1171841957> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/25579353533/httpswwwfacebookcompageswaliszewska-waliszews> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/178641381428> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/36951300452> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/163823894388> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/4025378029> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/157247109598> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/144151976528> [dostęp: 6.12.2022].

- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155588075253> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/904027273> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/48313271303/httpswwwfacebookcompagesaleksandra-waliszews> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/150809546693> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/146901960253> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/33241098093> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], <https://waliszewska.tumblr.com/post/147895240713/httpswwwfacebookcomwaliszewska-waliszewska-152> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1023954012> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Bulby*, [online] <https://rynekisztuka.pl/2012/04/23/mloda-sztuka-i-bank-pekao-sa-project-room/aleksandra-waliszewska-bulby/> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Horror vacui*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1334801776> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Mieszkanie w głowie*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1226909771> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Milk*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/892532058/milk> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/801367043/portret> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/769643838/portret> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, wpis na platformie Facebook, [online] https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10157050934436245&id=152642531244 [dostęp: 4.12.2022].

Zajac Marta, *C(i)alopalenie słowa, albo o dwóch metafizykach*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2003, nr 7.

Zommer Sylwia, *Aleksandra Waliszewska – Potwornie smutne*, „Zwierciadło” 2012, [online] <https://zwierciadlo.pl/material-partnera/54718,1,aleksandra-waliszewska---potwornie-smutne.read> [dostęp: 12.12.2022].



Il. 1. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/9244508422> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 2. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/902721214> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 3. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/2152194790> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 4. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/94995039563> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 5. Waliszewska Aleksandra, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/772310209/portret> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 6. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://i0.wp.com/nicolemuseum.fr/wp-content/uploads/Aleksandra-Waliszewska.jpg?ssl=1> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 7. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/9199763402> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 8. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/9163665309> [dostęp: 6.12.2022].

NOTA O AUTORCE

Anna Filipowicz, magister performatyki i kulturoznawstwa (spec. teksty kultury) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Poza zaangażowaniem w dziedziny nauki takie jak studia feministyczne, queerowe i performatyczne, jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół szeroko pojętej kultury popularnej, a także zagadnień dotyczących afektów i abiektów oraz ciała i cielesności. Autorka tekstów *Kobiecość a wampiryzm w literaturze grozy XVIII i XIX wieku* (2019), *Kobieta +. O kobietach poza programem* (2021), *Relacja płci i zjawiska awansu społecznego w filmach Kogel-mogel oraz Galimatias, czyli kogel-mogel II* (2022) oraz pracy *We All Cry The Same Tears* (2022).

Kontakt: anna.filipowicz.96@wp.pl

JOANNA LENIK

UNIwersytet Rzeszowski, Instytut Archeologii,
Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie, Katedra Filologii Polskiej

<https://orcid.org/0000-0002-5951-6154>

ALEKSANDRA WAŃCZYK – WSPÓŁAUTORSTWO

Szkoła Doktorska Akademii Ignatianum w Krakowie,
Muzeum Ziemi Bieckiej w Bieczu

<https://orcid.org/0000-0002-3234-6351>

**PRZESTRZEŃ MUZEUM JAKO OBSZAR DZIAŁAŃ
TWÓRCZYCH – ZARYS ZAGADNIENIA NA
PRZYKŁADZIE AKCJI *WYSTAWIMY CIĘ! START*
W MUZEUM ZIEMI BIECKIEJ**

MUSEUM AS AN EXPANSE FOR ARTISTIC CREATIVITY

Abstract: The article is about an experimental form of an exhibition Project *Let's exhibit you! StArt at the Museum of Bieczan Lands* provoked artistic activities, the effects of which initiated discussions among museum professionals about the limits of museal area.

Keywords: museology, artist, participation

Słowa kluczowe: muzeologia, artysta, partycypacja

MUZEUM – MIEJSCE OTWARTE

Coraz częściej instytucje muzealne stają się obszarami imitującymi miejsca, którym daleko do przestrzeni pełnych estymy, ciszy i powagi. Wystawy interaktywne niemal konkurujące z salonami gier wideo, ekspozycje utrzymane w konwencji „dotknij i poczuj” (*touch and feel*) czy rekonstrukcje popularnych miejsc (kina, atelier fotograficzne) można zaobserwować w całej Europie¹. Tym samym zasadne byłoby tutaj przytoczenie definicji *disneylandyzacji*², czyli prowadzenia komercyjnych działań w instytucjach kultury, które na wzór Disneylandu zapewniają wielowątkową rozrywkę. Pojęcie to stosuje się podczas oceny procesów globalizacyjnych także na obszarach autonomicznych, nakierowanych na obronę tożsamości lokalnej, nierozzerwalnie łącząc się z przejściem muzeów z systemu *muzeum templum* na model *muzeum forum*. Podążając za źródłami pisanymi, *templum* oznacza miejsce święte³. Muzea utrzymane w tym kanonie poniekąd pełnią funkcję miejsc sakralnych, w których „świętość” stanowią muzealia, tu: gmach główny Muzeum Brytyjskiego w Londynie czy wiedeński pałac Schönbrunn. Etymologia terminu *muzeum forum* to ukłon w stronę ludzi, bo przez *forum* należy rozumieć życie publiczne lub społeczne sprawy państwa⁴. Niewątpliwie, czynnik ludzki jest znaczący w funkcjonowaniu muzeów, o czym mówi Nowa Definicja Muzeum opracowana przez ICOM, w której to pojawiają się takie wątki jak rozrywka, różnorodność i właśnie społeczna partycypacja⁵. Istotne jest, że wskazanie

¹ M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w Europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012, s. 151.

² <https://nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/disneylandyzacja.html?pdf=1> [dostęp 12.12.2022]. Disneyland, od którego pochodzi nazwa tego określenia, jest postrzegany jako ikoniczna, wzorcowa przestrzeń rozrywki ze względu na mnogość form rekreacji i optymalne warunki do spędzania tam wolnego czasu.

³ K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1981, s. 496.

⁴ M. Borusiewicz, op. cit., s. 218.

⁵ 24 sierpnia 2022 roku, w Pradze Zgromadzenie Generalne ICOM przyjęło nową definicję muzeum. Jarosław Suchan opracował jej brzmienie w języku polskim: „Muzeum jest trwałą instytucją służącą społeczeństwu, nie nastawioną na osiągnięcie zysku, która zajmuje się badaniem, gromadzeniem, konserwacją, interpretacją oraz prezentacją materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Otwarte dla wszystkich, powszechnie dostępne i niewy-

na szeroki wachlarz możliwości jednostek muzealnych nie jest kwestią jednorodną i w kręgach muzealnych spotyka się z krytycznym odbiorem.

Na potrzeby niniejszego tekstu dokonano analizy akcji *Wystawimy Cię! StArt w MZB* zorganizowanej w jednym z oddziałów Muzeum Ziemi Bieckiej – Domu z Basztą⁶. Jej cel to zaproszenie do współpracy wszystkich artystów, którzy nie mieli jeszcze okazji zaprezentowania swojego dorobku w formie wystawy. Inicjatywa została ogłoszona przez muzealne media społecznościowe we wrześniu 2022 roku oraz rozesłana w formie mailowego newslettera do ośrodków edukacyjnych (licea plastyczne, uczelnie, stowarzyszenia popularyzujące sztukę etc.). Udział mógł wziąć każdy, kto w jakimś stopniu realizuje się twórczo, ale nie miał dotychczas sposobności zorganizowania prawdziwej ekspozycji, głównie ze względów finansowych i barier logistycznych. Pojawia się zatem metaforyczne wyciągnięcie ręki w kierunku wszystkich, którym nie są obce działania twórcze. Tym samym rodzi się pytanie – na ile muzeum jest adekwatną przestrzenią do praktykowania takich form pomocy.

WYSTAWIMY CIĘ! START W MZB – OPIS PRZEDSIĘWZIĘCIA

Przez jeden miesiąc jeden artysta ma szansę nieodpłatnego prezentowania jednego ze swoich dzieł w renesansowym budynku Muzeum Ziemi Bieckiej – Domu z Basztą. Do dyspozycji ma sztalugę, mały stolik i antyramy oraz tkaniny, będące wiodącym wyposażeniem muzealnym. Oprócz obrazu czy rzeźby twórca może zostawić swoje wizytówki, dane kontaktowe i inne istotne informacje związane z jego autopromocją, np.: adres profilu na Instagramie, kod QR kierujący do jego strony WWW czy link do profilu na Facebooku. Mimo ograniczonych zasobów finansowych jednostki pojawia się szansa na

kluczające, muzea promują różnorodność i zrównoważony rozwój. Swoją działalność i sposoby komunikowania opierają na zasadach etyki, profesjonalnej rzetelności i społecznej partycypacji. Oferują zróżnicowane doświadczenia służące edukowaniu, rozrywce, refleksji i dzieleniu się wiedzą”, <https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/> [dostęp: 2.12.2022].

⁶ Muzeum Ziemi Bieckiej to jednostka muzealna o charakterze lokalnym, której organizatorem jest gmina. Gromadzi muzealia związane z historią Biecza i Galicji.

stworzone w pierwotnej przestrzeni namiastki pełnowymiarowego obszaru ekspozycyjnego przeznaczonego dla wystawy indywidualnej. Obiekty są prezentowane w Sali Kortów, która jest reprezentacyjnym salonikiem mieszczańskim. Choć XIX-wieczne meble, dekoracyjne utensylia domowe, zegary kominkowe, sekretary i broń z epoki tworzą spójną narrację, twórca może umieścić swoją pracę w Dużej Sali Aptecznej, szczególnie jeśli jego praca jest wielkogabarytowa. Wówczas obiekt otaczają utensylia apteczne i przybory służące wyrobowi leków.

Proces przyjęcia obiektu na wystawę został ściśle opisany w regulaminie, podobnie jak trzy filary akcji, tj.:

- 1) nieodpłatność i powszechność – zarówno twórca, jak i muzeum nie ponosi żadnych kosztów związanych z ekspozycją obiektu, zaś ilość przetwarzanych i udostępnianych informacji kontaktowych zależy od artysty. Kwestie transportu dzieła (także jego wysyłki i/lub miejsca odbioru) omawiane są w sposób indywidualny tak, by obydwie strony mogły w sposób korzystny zrealizować główny cel akcji, czyli indywidualną ekspozycję czasową. Nie przewiduje się ubezpieczenia, o czym wystawca jest informowany przed rozpoczęciem procedury wystawienniczej;
- 2) minimalizm twórcy i eklektyzm przestrzeni – na potrzeby *StArt-u w MZB* należy wybrać tylko jedno dzieło, które jest prezentowane w centrum Sali Kortów przez jeden miesiąc. Niezależnie od formy, gabarytów i stylistyki obiektu, oddziałuje on na XIX- i XX-wieczną substancję zabytkową. Ponadto przedmiot wystawy przejmuje rolę dominanty przestrzennej, co znacząco podnosi jego widzialność.
- 3) formalizacja – każdy uczestnik otrzymuje na życzenie stosowne pisemne poświadczenie prezentacji obiektu w przestrzeni Muzeum Ziemi Bieckiej, co może być dla niego lub niej zarówno istotnym czynnikiem motywującym, jak i zaczynem do rozpoczęcia cyklu wystawienniczego (pierwszy wpis do portfolio). Obligatoryjnie przed ekspozycją zawierane jest porozumienie określające warunki współpracy, czyli datę rozpoczęcia i zakończenia ekspozycji, sposobu zabezpieczenia go podczas umieszczenia na sztaludze/stoliku/podeście/systemie ekspozycyjnym oraz detali dotyczących transportu i zwrotu obiektu.

Pomysłodawczyni akcji – Aleksandra Wańczyk – stwierdza, że projekt spotkał się z bardzo pozytywnym odbiorem. Jest realizowany bez przerwy od września 2022 roku i choć przenikanie się dwóch artystycznych światów nie jest aktywnością rewolucyjną, akcja na arenie lokalnej stała się znacząca szczególnie dla osób młodych, które swoją przyszłość wiążą z uczelniami artystycznymi⁷.

PILOTAŻOWE DZIEŁO I JEGO WPŁYW NA PIERWOTNĄ PRZESTRZEŃ

Jako pierwsze wpłynęło zgłoszenie osoby, która dołączyła klauzulę o anonimowości na czas ekspozycji obrazu. Zespół Muzeum Ziemi Bieckiej wyraził swoje wątpliwości związane z niezastosowaniem się do regulaminu przedsięwzięcia, jednak finalnie zaprezentowano go jako pilotażowe, głównie ze względu na intrygującą formę: podwójny obraz wykonany techniką malarstwa akrylowego na płótnach o wymiarach 30 x 40 cm i 25 x 30 cm. Na odstępstwo od formuły akcji wpłynął także fakt, że chęć ekspozycji została skierowana e-mailowo niespełna kwadrans po ogłoszeniu akcji *Wystawimy Cię! StArt w Muzeum Ziemi Bieckiej* na Facebooku. Załączono fotografię obrazu *Co żeś mi powiedziała* oraz esej interpretacyjny – szczegółowy opis techniczno-narracyjny. Zrezygnowano także z możliwości formalnego poświadczenia udziału w akcji, wyrażając jedynie gotowość do nawiązania pisemnego porozumienia określającego warunki zwrotu obrazu (tu: wysyłka i zwrot na koszt artysty). Informacje te sugerowały pełną gotowość artysty do przedstawienia dzieła, jednak w konwencji sprzecznej z zamysłem akcji.

⁷ Informacje związane ze szczegółami akcji zostały pozyskane podczas wizyty studyjnej w Muzeum Ziemi Bieckiej dzięki uprzejmości pomysłodawczyni, Aleksandry Wańczyk.



Fotografia 1. Prezentacja „Co żeś mi powiedziała”
Fot.: archiwum Muzeum Ziemi Bieckiej

Jak wskazuje opis nadany przez anonimowego autora, obraz o złożonej konstrukcji to przemyślana forma komunikatu:

Prezentuję obraz „Co żeś mi powiedziała” [...] Większe płótno na awersie przedstawia pastelowe linie, których lustrzane odbicie w odcieniach szarości pokrywa rewers. Mniejsza rama skrywa w sobie usta namalowane na wewnętrznej stronie blejtramy. Również, na mniejszym płótnie występują linie odwzorowujące tylną część obrazu. Obie ramy zostały odpowiednio zszyte wzdłuż obszaru krótszej blejtramy. Mniejsza rama na wewnętrznej stronie blejtramy ma namalowane usta, które w zależności od ustawienia – w górę lub dół – wyrażają zdegustowanie lub szyderczy uśmiech. [...] obraz przedstawia efekt krytyki, a także kłamstwa na człowieczy umysł; przód obiektu to maska, którą pokazuje, a tył to rzeczywiste uczucia. Wystarczy negatywny komentarz przedzierający się przez maskę, aby ją rozerwać. Obie warstwy są zesobą połączone. Nitki ciągnące się przez oba obrazy symbolizują koegzystencję maski i tego, co może się pod nią skrywać. Front jest kolorowy, do zdewastowania, usta dewastujące, tył szary, zdewastowany. [...] Mniejsze płótno może być – a nawet powinno – interpretowane jako bagaż emocjonalny. To skutek uboczny komentarza, negatywnej uwagi, kłamstwa, który jest z szerzej nieokreślonego względu utrzymywany przez nasz umysł. Ten balast magazynuje w sobie niedoskonałości, dzięki którym w każdej chwili wspomniana maska może pęknąć [...]⁸.

Co żeś mi powiedziała to obraz, który naprowadza sposób myślenia odbiorcy na określone tory interpretacyjne dzięki wyczerpującym opisowym sugestiom. Warto zauważyć, że artysta dołożył starań, by nadać pracy wielowymiarowe znaczenie, bo zarówno jego szczegółowa analiza tekstowa, jak i sam obiekt mogą być rozważane odrębnie, jako dwie osobne prace. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że udział w *StArcie...* został potraktowany

⁸ Fragmenty eseju interpretacyjnego nadesłanego w zgłoszeniu. Anonimowy twórca wskazał w nim konieczność wydrukowania całości i udostępnienia do wglądu gościom muzealnym.

w sposób nader świadomy – nie tylko jako forma zaprezentowania swojej twórczości, ale także siebie i swoich umiejętności literackich.

OCENA AKCJI W ŚWIETLE REALIZACJI MISJI MUZEUM

Nieodpłatne umożliwienie zaprezentowania obiektu w przestrzeni przeznaczonej ściśle do celów ekspozycyjnych miało dać poczucie sprawczości i szansę na pierwszą „prawdziwą” wystawę. Ta w zamyśle miała zapoczątkować inne inicjatywy twórcze lub być elementem portfolio. Anonimowy twórca zupełnie zrewolucjonizował zamysł projektu, stając się dla muzealników tematem do dyskusji, podczas której debatowano, czy aby przestrzeń muzealna nie została potraktowana jako arena do performance’u, którego „ofiara” stała się zarówno tkanka zabytkowa, jak i pomysłodawczyni akcji działająca pod szyldem Muzeum Ziemi Bieckiej. Zauważono, że wyjście naprzeciw potrzebom twórców może być potraktowane lekceważąco i warto byłoby rozważyć zaniechanie przedsięwzięcia ze względu na etykę zawodu muzealnika. Zachowania wychodzące poza kanon ogólnie uznanych obyczajów i tendencje towarzyszące artystycznej ekspresji nie powinny znajdować odbicia w przestrzeni muzealnej. Innymi słowy, odstępstwo od założonych w akcji *Start...* zasad dosadnie zdemaskowało swoistą niemoc wobec świadomej twórczości artystycznej.

Ostatecznie zdecydowano się na kontynuowanie cyklu wystawienniczego, zastrzegając sobie prawo do preselekcji i akceptacji wyłącznie tych zgłoszeń, które w pełni pokrywają się z misją akcji.

BIBLIOGRAFIA

- Desvallées A., Mairesse F., *Słownik encyklopedyczny muzeologii*, tłum. K. Bartkiewicz, Warszawa 2020
- Russo A., *The Rise of the "Media Museum": Creating interactive cultural experiences through social media*, [w:] *Heritage and Social Media*, red. E. Giaccardi, Londyn 2012.
- Tischner J., *Etyka solidarności oraz homo sovieticus*, Kraków 2005.
- Kumaniecki K., *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1981.
- Borusiewicz M., *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w Europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012.
- Gluziński W., *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980.
- Tatarkiewicz W., *Sztuka: Dzieje pojęcia* [w:] *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986.

Akty prawne

Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. 1997 Nr 5, poz. 24, z późn. zm.).

Netografia

Hasło słownikowe: *Disneylandyzacja*

<https://nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/disneylandyzacja.html?pdf=1>
[dostęp: 12.12.2022].

Nowa Definicja Muzeum:

<https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum>
[dostęp: 2.12.2022].

NOTY O AUTORKACH

Aleksandra Wańczyk – magister muzeologii Uniwersytetu Rzeszowskiego, adiunkt Muzeum Ziemi Bieckiej, doktorantka Szkoły Doktorskiej Akademii Ignatianum w dyscyplinie: nauki o kulturze i religii. Zainteresowania badawcze kieruje w stronę czynnika ludzkiego, w głównej mierze tego „trudnego”.

Kontakt: a.wanczyk@muzeum.biecz.pl | ola_wanczyk1@op.pl

Joanna Lenik – absolwentka filologii angielskiej stopnia licencjackiego w Akademii Nauk Stosowanych w Tarnowie; studentka muzeologii II stopnia na Uniwersytecie Rzeszowskim oraz filologii polskiej II stopnia w Akademii Nauk Stosowanych w Tarnowie. Zainteresowania badawcze związane są z literaturą brytyjską, tekstem w procesie komunikacji oraz muzeum jako miejscem edukacji nieformalnej.

Kontakt: joa.len@op.pl

ISBN 978-83-66546-86-8



9 788366 546868