

Interdyscyplinarne rozważania o kulturze, filozofii i literaturze

Interdyscyplinarne rozważania o kulturze, filozofii i literaturze

Redakcja:
Ewelina Chodźko
Monika Iwaniuk

Lublin 2020

**Wydawnictwo Naukowe TYGIEL składa serdecznie podziękowania
dla zespołu Recenzentów za zaangażowanie w dokonane recenzje
oraz merytoryczne wskazówki dla Autorów.**

Recenzentami niniejszej monografii byli:

- dr hab. Małgorzata Bieńkowska, prof. UwB
- prof. dr hab. Ewa Borkowska
- dr hab. Małgorzata Filipowicz
- dr hab. Lech Giemza
- dr hab. Magdalena Marzec-Jóźwicka
- dr hab. Beata Obsulewicz-Niewińska, prof. KUL
- dr hab. Piotr Sobolczyk
- dr Ksymena Filipowicz-Tokarska
- dr Elżbieta Januszewska
- dr Agnieszka Kościuk-Jarosz
- dr Henryk Kowalski
- dr Małgorzata Religa
- ks. dr Andrzej Sołtys
- dr Barbara Stelingowska
- dr Wieńczysław Niemirowski
- dr Joanna Ziarkowska-Ciechanowska

Wszystkie opublikowane rozdziały otrzymały pozytywne recenzje.

Skład i łamanie:
Monika Maciąg

Projekt okładki:
Marcin Szklarczyk

Korekta:
Ewelina Chodźko

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe TYGIEL sp. z o.o.

ISBN 978-83-66489-42-4

Wydawca:
Wydawnictwo Naukowe TYGIEL sp. z o.o.
ul. Głowackiego 35/341, 20-060 Lublin
www.wydawnictwo-tygiel.pl

Spis treści

Magdalena Siemion <i>Definicja seksualności człowieka w ujęciu Karola Wojtyła wobec performatywnej koncepcji płci w teorii queer Judith Butler</i>	7
Anna Smywińska-Pohl <i>Pomiędzy naturą a kulturą. Myśl Simone de Beauvoir o kobiecie a filozofia feminizmu drugiej fali</i>	14
Maria Kądzielska <i>Konfucjanizm w myśli Lee Kuan Yew</i>	24
Barbara Hac <i>Eloe – anioł jako sublimacja kobiecości</i>	39
Hanna Goszyc-Góreczna <i>Seksualność aniołów – problem aksjologiczny oraz źródło twórczej inspiracji w literaturze i sztuce popularnej</i>	47
Natalia Partykowska <i>Strojna w dzieci i kwiaty – wątek matki w twórczości Sidonie-Gabrielle Colette</i>	62
Michał Sołtysik <i>Topos matki w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego</i>	70
Hanna Goszyc-Góreczna <i>Od stereotypu do archetypu. Obyczajowość górnośląskiej kobiety i jej literackie reinterpretacje na podstawie „śląskich” utworów Poli Gojawiczyńskiej</i>	106
Monika Sobczak <i>Matka, robotnica, bohaterka dnia powszedniego. Obraz kobiety radzieckiej w reportażach na łamach „Wiadomościach Literackich” w latach 1930-1935</i>	117
Angelika Szelągowska-Mironiuk <i>Motyw toksycznej matki w literaturze popularnej oraz wysokiej na przykładzie powieści „Carrie” S. Kinga oraz „Pianistka” E. Jelinek</i>	138
Aldona Kiełpińska <i>Kobiece przeżywanie wojny, zniewolenia i przemocy seksualnej w obozie koncentracyjnym. Trzy różne typy osobowości w powieści Dominika W. Rettingera Sekret Elizy. Auschwitz. Płatna miłość</i>	147

Adriana Dziemitko	
<i>Kobieta-wiedźma-Inne. O Pietrusi z „Dziurdziów” Elizy Orzeszkowej</i>	160
Małgorzata Posturzyńska-Bosko	
<i>Mam piękne, uroczne i mądre dzieci – o macierzyństwie na podstawie dzieł średniowiecznej francuskiej poetki i pisarki Christine de Pizan</i>	174
Martyna Dziubałtowska-Woźniak	
<i>„Ja ani osobom, ani wypadkom, lecz prawdzie służyłem”. Okolicznościowo-publiczna poezja Marcina Molskiego</i>	182
Dawid Mielnik	
<i>Obraz mnicha w Monachomachii Ignacego Krasickiego</i>	198
Martyna Paśnik	
<i>Miłość w adaptacjach i filmowych interpretacjach „Dumy i uprzedzenia” Jane Austen</i>	208
Katarzyna Sikorska-Bujnowicz	
<i>Motywy kobiety w żartach. Na przykładzie grupy Paraniennormalni i Kabaretu Młodych Panów</i>	227
Justyna Leszek	
<i>Wonder Women. Reprezentacja kobiet w kinie popularnym</i>	234
Aya Lidia Al Azab	
<i>Blues jako swoisty wytwór kultury muzycznej Afroamerykanów</i>	250
Mateusz Żmudziński	
<i>Uwagi o pożywieniu „Rzymian i Barbarzyńców” – czy starożytni sąsiedzi spotykali się na targu lub przy stole?</i>	268
Indeks autorów.....	280

Definicja seksualności człowieka w ujęciu Karola Wojtyła wobec performatywnej koncepcji płci w teorii *queer* Judith Butler

1. Wprowadzenie

Artykuł ten ma na celu zestawienie dwóch stanowisk wobec zjawiska, jakim jest seksualność człowieka. Przywołane w tytule nazwiska, choć mogą budzić zdziwienie, nie są przypadkowe.

Po pierwsze zarówno Wojtyła, jak i Butler dużą część swojego życia poświęcili na studiowanie, analizowanie tego tematu oraz stworzyli własne do niego podejście w postaci wypracowanych teorii czy filozofii. Od zrozumienia tego, czym jest seksualność człowieka uzależnili jego spełnienie i szczęście. Tak dla jednego, jak i drugiego cielesność i płciowość stały się kluczem interpretacyjnym do zrozumienia tej tajemniczej rzeczywistości, jaką jest człowiek. I choć stanowiska przez nich prezentowane, są diametralnie różne, momentami ciężko je nawet ze sobą porównać, gdyż wychodzą z całkowicie różnych założeń i koncepcji człowieka, to ponieważ wpływają na tworzenie się, obecnych we współczesnej kulturze, dwóch przeciwstawnych, ścierających, a nierzadko zwalczających się światopoglądów: chrześcijańskiego i *genderowego*, należy je badać i porównywać. Wojtyła i Butler dobrze personifikują te dwa światy.

Po drugie, obecnie w Europie (choć tam sytuacja wydaje się być przesądzona), a na pewno w Polsce, ciągle jeszcze, toczy się dyskusja dotycząca metod i treści wychowania seksualnego młodzieży: czy ma mieć ono charakter chrześcijański z katolicką etyką seksualną czy *genderowy* z liberalno-postmodernistycznym podejściem do seksualności. Te dwa stanowiska również doskonale odzwierciedlają nazwiska Wojtyły i Butler. Metoda, jaką się posłużę to analiza syntetyczna fragmentów głównych dzieł, w których obaj autorzy zawarli swoje podstawowe założenia w interesującym nas temacie. Będą to *Miłość i odpowiedzialność*, w przypadku Wojtyły oraz *Uwikłani w płć* Judith Butler.

2. Personalistyczne ujęcie seksualności u Karola Wojtyły

Nie sposób zrozumieć koncepcji seksualności według Karola Wojtyły bez przyjęcia jego perspektywy. Jest to perspektywa ludzkiego doświadczenia miłości, w którym odkrywa godność człowieka jako osoby, a sferę seksualno-cielesną od samego początku włącza w strukturę osobową ludzkiego „ja”. Wojtyła nigdy nie analizuje seksualności w oderwaniu od osoby, nie bada fragmentów ciała czy psychiki, ale podchodzi do tematu integralnie i holistycznie. Interesuje go człowiek i to, w jaki sposób przeżywa swoją seksualność. Inaczej mówiąc Wojtyłę nie tyle interesuje seksualność

¹ magdalena.siemion@interia.pl, Wydział filozoficzny, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, www.ujpp2.pl.

człowieka, co człowiek, który tę seksualność przeżywa. Zupełnie odmienne założenia znajdziemy u Butler, ale to później.

Ujęcie osoby u Wojtyły to nawiązuje do definicji Boecjusza *persona est individua substantia rationalis naturae*. Jest to myślenie substancjalistyczne, w którym każda rzecz jest realną substancją, która ma swoją przyczynę formalną (formę), przyczynę materialną (materię, która została uformowana przez formę), ma przyczynę sprawczą, ktoś powołał ją do istnienia, i przyczynę celową, substancja posiada swoje potencjalności wyznaczone jej naturą, czyli skierowana jest do właściwego jej celu, czyli posiada swoje naturalne tendencje (teleologiczne ujęcie natury) ukierunkowujące ją do realizacji swoich naturalnych celów, co można również wyrazić jako realizację swojej istoty. W kontekście mojego wywodu znaczy to tyle, że człowiek ani swojej seksualności, ani płciowości nie wymyśla, nie stwarza, nie konstruuje, ale ją odkrywa i realizuje. U Wojtyły natura człowieka od samego początku jest płciowa. Człowiek został stworzony jako kobieta lub mężczyzna przez kochającego Stwórcę oraz jest ukonstytuowany w swoim człowieczeństwie także poprzez naturalny element, jakim jest płeć [1].

Każdy człowiek z natury jest jestestwem płciowym, czyli przynależy od urodzenia do którejś z obu płci. Faktu tego nie obala zjawisko tzw. obojactwa, tak jak każde inne schorzenie czy nawet wynaturzenie nie obala faktu, że istnieje przecież natura ludzka i że każdy człowiek, nawet ów wynaturzony czy schorzały, posiada tę naturę i dzięki niej właśnie jest człowiekiem. Otóż w podobny sposób każdy człowiek jest jestestwem płciowym, a przynależność do jednej z dwu płci pociąga za sobą pewną orientację całego jego bytu, która zaznacza się w konkretnym rozwoju tegoż bytu od wewnątrz [2].

Oznacza to, że płeć jest człowiekowi dana, poniekąd nawet podarowana, nie jest przedmiotem jego wyboru, kaprysu, a tym bardziej wytworem czy konstruktem społeczno-kulturowym. Cieleśność i płciowość człowieka u Wojtyły ma wymiar osobowy. Ciało i płeć stanowią integralną część osoby ludzkiej i wpisują się w jej tożsamość. Płciowość nie jest jedynie przypadłością natury ludzkiej, lecz przenika całego człowieka stanowiąc konstytutywną właściwość człowieczeństwa [3]. Jan Paweł II w *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich* wprawdzie pisze, że cieleśności człowieka nie można do końca utożsamiać z jego płciowością, nie oznacza to jednak, że płciowość nie jest istotna w strukturze osobowej człowieka, cytując:

Jakkolwiek ciało ludzkie w swojej normalnej konstytucji zawsze nosi w sobie znamiona płci, jest z natury męskie lub kobiece, to jednakże fakt, że człowiek „jest ciałem” wchodzi w strukturę osobowego podmiotu w znaczeniu bardziej podstawowym niż fakt, że jest on w swojej somatycznej konstytucji, jako człowiek, mężczyzną lub kobietą [1].

Można to zinterpretować w ten sposób, że ciało jest bardziej fundamentalnym elementem, bardziej podstawowym faktem ludzkiej tożsamości niż płeć. Echo tej intuicji odnajdujemy również na kartach Księgi Rodzaju, gdy czytamy, że Bóg stworzył adama². Jak wiadomo w kulturze hebrajskiej słowo *adamah* oznacza „człowiek”, (nie

² Człowiek hebr. *adam*, pochodzi z ziemi – *adamah*. Ten rzeczownik zbiorowy stanie się nazwą własną pierwszej istoty ludzkiej Adama – istotą żywą. Por. Biblia Jerozolimska, Poznań 2006, s. 15. „Nadał im imię Adam” – „adam” jako imię pospolite znaczy w hebrajskim „istota ludzka, człowiek”. To znaczenie wyjaśnia

mężczyzna), ale właśnie człowiek. Wojtyła podkreśla, iż jest w tym zawarta prawda o równości kobiety i mężczyzny co do ich natury, godności i człowieczeństwa. Oczywiście nie oznacza to w żadnym wypadku negacji płci czy podważania jej znaczenia, a raczej podkreśla ich równość.

Wojtyła, pomimo tego, że nie utożsamia cielesności z płciowością, wskazuje na „osobotwórczą rolę płci”, gdy pisze, że „kobiecość niejako odnajduje siebie w obliczu męskości, podczas gdy męskość potwierdza się przez kobiecość”. Ta właśnie niejako osobotwórcza (a nie tylko „osobowościowa”) funkcja płci wskazuje, jak głęboko człowiek przy całej swojej duchowej samotności, przy całej jedyności i niepowtarzalności właściwej osobie, ukonstytuowany jest przez ciało jako „ten” lub „ta” [1]. Ważne, aby wybrzmiał fakt, że to właśnie płciowość, nie osoba, nie ciało wprowadza rozróżnienie na kobiety i mężczyzn.

W fenomenologicznym opisie płci Wojtyła określa ją jako pewną syntezę właściwości występujących w psycho-fizjologicznej strukturze człowieka, które odpowiadają sobie wzajemnie i otwierają przed kobietą i mężczyzną możliwość uzupełnienia się. Właściwości, które posiada kobieta, nie posiada mężczyzna i na odwrót [2]. Zróżnicowanie płci nie jest więc przypadkowe. Płeć ma do odegrania bardzo konkretną rolę, ma otwierać człowieka na rzeczywistość miłości, a przez to prowadzić osobę do jej spełnienia. Już sama anatomiczna budowa ciała mężczyzny i kobiety wskazuje na potrzebę komplementarności, wzajemnego uzupełnienia oraz oddania się. Ciało mężczyzny bez ciała kobiety nie ma sensu i odwrotnie. Ciało, które jest również wyrazem ducha, samo w sobie ma służyć do miłości, a jego biologiczna struktura wskazuje na bycie darem dla drugiego.

Płeć jest czymś więcej niż tajemniczą siłą ludzkiej somatyki, działającą na prawach instynktu. W relacji osobowej oznacza przekroczenie granicy samotności człowieka wyrażonej w osobowej konstytucji ciała i stanowiącej o pierwotnym jej sensie [...]. Ciało wyrażające kobiecość dla męskości i wzajemnie męskość dla kobiecości ujawnia wzajemność komunii osób. (...) Wyraża ją poprzez dar jako podstawową prawidłowość osobowego bytowania [1].

Męskość i kobiecość oznacza dwoistą postać konstytucji somatycznej człowieka. Ciało mężczyzny zostało stworzone tak, aby mogło tworzyć komunię osobową z ciałem kobiety. Szczególnie objawia się ona w stosunku seksualnym, który ukazuje znaczenie kobiecego i męskiego ciała i objawia ich sens rodzicielski. Oblubieńczy sens ciała prowadzi do odkrycia rodzicielskiego sensu ciała [4]. Mężczyzna i kobieta są powołani do wzajemnego oddania się sobie. Ciało poprzez płciowe zróżnicowanie, objawia im potrzebę ukierunkowania się na siebie i dla siebie. Płeć, która dana jest człowiekowi, niejako wyprowadza go poza samego siebie do spotkania z drugim człowiekiem i dopiero w tym spotkaniu, spotkaniu miłości, osoba ma szansę na aktualizację swoich potencjalności. Nigdy nie może go zatrzymywać na samej sobie, ponieważ zarówno wartość ciała, jak i wartość płci wyrażona w ciele opiera się na wartości osoby. Zatrzymanie się tylko na wartości seksualnej grozi zdewaluowaniem osoby. Tym-

dłaczego w tym zdaniu mamy zaimek w licznie mnogiej „im”. Ma ono bowiem taki pierwotny sens: Bóg i Adama i Ewę nazwał człowiekiem. Jest tu zatem kolejne, bardzo wyraziste, podkreślenie równości kobiet i mężczyzn w człowieczeństwie. W oryginalnej wersji *Księgi Rodzaju* imię własne „Adam” pojawia się dopiero w 4,25, a przed tym wierszem „adam” ma sens pospolity, Biblia Pierwszego Kościoła, Warszawa 2017, s. 9.

czasem w odkrywaniu wartości płci chodzi szczególnie o miłość oblubieńczą, dla której odmienność płciowa jest warunkiem koniecznym, a wręcz niezbędnym do uczynienia daru z siebie dla drugiej osoby. Osoba i płeć są wobec siebie kompatybilne, a ich ostateczny sens jest komunio-twórczy. Człowiek poprzez swoje ciało i płeć ukierunkowany jest do osobowej komunii (*communio personarum*), a dzięki różnicom płciowym mężczyzna i kobieta odkrywają, że spełnienie mogą odnaleźć tylko w zjednoczeniu z osobą drugiej płci oraz w bezinteresownym darze z samego siebie.

Podsumowując, antropologia Karola Wojtyły patrzy na ludzką seksualność mając na uwadze całościową wizję osoby ludzkiej i dąży konsekwentnie do integracji elementów biologicznych, psycho-emocjonalnych, społecznych i duchowych. Różnice płciowe mówią o wzajemnym przyciąganiu i uzupełnianiu się, i zawsze stanowią zaproszenie do komunii. To więc, że kobieta jest tym kim jest (kobietą) i mężczyzna jest tym, kim jest (mężczyzną), odgrywa zasadniczą rolę czy i jak osoba osiągnie swoją pełnię i szczęście. Męskość i kobiecość to dwa wzajemnie dopełniające się sposoby bycia ciałem, a zarazem bycia człowiekiem. Nie ma tu miejsca na eksperymenty ze swoją płcią czy niezgodę na funkcjonowanie w konkretnym ciele, które zostało człowiekowi (po)darowane.

Zaprezentowane wyżej stanowisko Wojtyły stanowi tło, na którym doskonale odbijać się będzie opozycyjnie wizja ludzkiej seksualności według Judith Butler.

3. Performatywna koncepcja seksualności u Judith Butler

Porównując oba stanowiska w podejściu do ludzkiej seksualności również u Butler powinnam rozpocząć od definicji osoby. W przypadku teorii *queer* trudno jednak odnieść się czy przeanalizować byt, który według niej nie istnieje, przynajmniej w rozumieniu filozofii klasycznej. Butler neguje istnienie jakiegokolwiek podmiotu – osoby, nawet w rozumieniu kartezjańskim. Najbliżej jej do Dawida Hume, który twierdził, że żadna tożsamość osoby nie istnieje, że jest ona jedynie formą tradycji i długo powtarzanych nawyków, które zmuszają do akceptacji istnienia takich bytów, jak osoby i substancje [5] albo do Johna Locka, który mówi, co najwyżej, o autonomicznym, samostwarzającym się indywiduum, niepodlegającym żadnym ograniczeniom (chyba że samo je sobie ustanowi), podmiocie czystych wrażeń [6]. W podmiocie tym brakuje jakiegokolwiek tożsamości, odniesienia do natury, nie posiada on żadnych fizycznych właściwości, w niczym nie widzi konieczności ani oparcia, ale go potrzebuje – więc sam sobie je stwarza. Wszystko to służy dobrowolnemu wyborowi tożsamości, którą można dowolnie kształtować, zmieniać, projektować. Inaczej mówiąc to, kim ktoś jest (kobietą czy mężczyzną) zależy wyłącznie niego, od jego woli. *Queer* nie uznaje także ontologicznej różnicy między kobietą a mężczyzną, a orientacja seksualna nie jest ani naturalna, ani istotna dla osoby.

Brak stabilnego podmiotu osobowo-ontycznego przekłada się w konsekwencji na brak natury seksualności. Podobnie jak tożsamość jest ona albo dowolnie kreowana albo zależy jedynie od reguł panujących w danej kulturze i społeczności. Płeć i seksualność posiadają wprawdzie komponenty biologiczne jako stałe antropologiczne (czego Butler nie odrzuca), są one jednak *reinterpretowane kulturowo* i w zasadzie nie mają żadnego znaczenia w określeniu natury człowieka. O tym, czy ktoś jest np. kobietą czy mężczyzną nie decyduje płeć biologiczna, czyli natura właśnie, tylko sam jednostka lub kultura i społeczeństwo.

[Płeć] nie jest wytwarzana w sposób podmiotowy, lecz jest performatywnie ustanawiana za pośrednictwem jednostki, jej ciała, gestów i pragnień. „Sprawstwo” należy do „reżimów władzy” – to one nadają pewnym cechom anatomicznym ludzkiego ciała znaczenie, które jest następnie „materializowane” i naturalizowane. Płeć jest efektem oddziaływania na ciało procedur przemocy, które dokonują inskrypcji znaczenia płci [7]

oraz

(...) kategoria płci oraz uznana za naturalną instytucją heteroseksualności, są konstruktami, społecznie zaprowadzonymi i społecznie regulowanymi fantazjami bądź „fetyszami”. Nie są kategoriami naturalnymi, lecz politycznymi kategoriami dowodzącymi, że odwoływanie się do tego, co „naturalne”, ma w takich okolicznościach zawsze charakter polityczny [7].

W zasadzie do lat 90. XX wieku feministki przyjmowały istnienie płci biologicznej jako pewnej naturalnej bazy, na której „nadbudowuje” kultura. Dlatego można było mówić o interpretacji płci biologicznej przez płęć kulturową. Butler, nie tylko rozdzieliła płęć biologiczną (*sex*) od kulturowej (*gender*), ale wykazała, że podział na to, co naturalne i kulturowe jest także tylko umową społeczną, że nie ma znaczenia, która z płci nich jest pierwsza i naturalniejsza, że obie są uwarunkowane kulturowo. Butler idzie nawet dalej i odwraca ten porządek, twierdząc, że ową „bazą” jest płęć kulturowa rozumiana jako kulturowo wytworzony system znaczeń, implantowany jednostce w procesie socjalizacji i przez nią odtwarzany, co powoduje wytworzenie i reprodukcję iluzji płci biologicznej. Chodzi o to, że odgrywając płęć w codziennym życiu, jednostka sama myśli i wierzy w to, że nią jest, i że jest wobec niej dana płęć czymś zastanym, pierwotnym, naturalnym. To właśnie jest performatywna teoria płci.

Płęć jest performatywnym konstruktem społecznym, wytworem mechanizmów heteronormatywnych, które ustanawiają ład obowiązkowego heteroseksualizmu [8].

Butler podaje bardzo konkretny przykład. Gdy urodzi się dziecko już samo określenie płci, zawołanie przez akuszerkę: „to dziewczynka, albo to chłopak” jest formą przemocy, przymusu i dominacji, zinstytucjonalizowanym performatywem. Określenie płci stwarza rzeczywistość społeczną. Na tym polega *performatywny charakter płci*, że ktoś nam ją z góry określa i my próbujemy się do tego wzorca dostosować. Początek tego procesu odbywa się jeszcze wcześniej, już w momencie, gdy zostanie rozpoznana za pomocą badania USG płęć dziecka, wtedy mamy do czynienia z pierwotnym aktem performatywnym. Wypowiedź „to jest dziewczynka”, „to jest chłopak” rozpoczyna proces „upłciowienia” (*gendering*) jednostki i jej ciała, czyli wdrażanie jej w coraz doskonalsze odgrywanie płci. W ten sposób płęć jest „przemocą materializowana” [9] w ciałach jednostek, materializowana, czyli powtarzalna praktyka. Płęć nie przynależy więc do porządku natury. Ciało to wytwór kultury. Można powiedzieć, że według teorii *queer* „wytwarzamy się” jako upłciowione podmioty, zachowujące się na sposób męski i żeński. To, czym jest „osoba” uzależnione jest od kulturowo zdefiniowanej płci, która zawsze zależy od panujących w danym społeczeństwie stosunków społecznych [10].

Butler uważa, że codzienne odgrywanie płci (np. fakt, że dziewczynka zachowuje się jak dziewczynka, spowodowane jest poddaniem jej odpowiednim środkiem

socjalizacji), i to powoduje wytworzenie symulacji płci, która jest odbierana jako naturalna i pierwotna.

Ciało jest konstruktem społecznym, jest kulturowo wytwarzane w takim sensie, że to, co w nim biologiczne, poddawane jest nieustannej, kulturowej, normatywnej reinterpretacji, tak by takie ciało przetworzone włączać w procesy biowładzy, zmierzające do ustanowienia i reprodukcji społecznych struktur dominacji [11].

Uważa także, że normatywne przekonanie o rzekomo naturalnie istniejących różnicach płci przemilcza jeden ważny fakt. Mianowicie, że z różnic biologicznych pomiędzy ciałem męskim i kobiecym nie wynika, że męskość ma być czymś dominującym, nadrzędnym, że ma być pewną normą, centrum. W takiej perspektywie płęć żeńska jest konstruowana z pozycji męskiej dominacji i w obrębie heteroseksualnej matrycy, która podporządkowuje sobie podległą płęć żeńską, która ma się do męskiej tak, jak pustka do pełni, nieobecność do obecności. W zasadzie o kobiecości nie można nic powiedzieć, bo ona jest milczeniem. Już samo „określenie” płci jest aktem dominacji i przymusu, zinstytucjonalizowanym performatywem. To, co „męskie” i „kobiece” to tylko kategorie polityczne utworzone po to, aby podtrzymywać system męskiej dominacji.

Różnica płciowa nie ma do odegrania żadnej roli, gdyż tak naprawdę nie istnieje.

Jest tylko halucynacyjnym efektem znaturalizowanych gestów [7].

Podsumowując, według Judith Butler to, co widzimy jako naturalną, biologiczną różnicę płci, która narzuca się naszym zmysłom jako pierwotna przynależąca do porządku naturalnego, jest tylko mityczną i sztuczną konstrukcją, „formą wyobrażeniową” [7], która reinterpretuje cechy fizyczne, które same w sobie są obojętne. To system nakłada na nie siatkę interpretacyjną, która każe nam traktować ludzkie ciała jako męskie, które pożądamy kobiet i kobiece, które muszą pożądać ciał męskich. W ten sposób wytworzona seksualność determinuje sposób konstruowania wytworzonej płci. Tymczasem to, co męskie nie musi zwracać się do tego, co kobiece, bo samo może czuć się jako kobiece i odwrotnie. Konsekwencją takiego myślenia jest brak ukierunkowania seksualności człowieka i jego płciowości na prokreację czy budowanie stabilnych związków między kobietą a mężczyzną.

4. Podsumowanie

Teoria *queer* oddziela całkowicie nie tylko akt seksualny od płodności, co w pewnym sensie mógłby być przez Wojtyłę usprawiedliwione, ale przede wszystkim odrywa ten akt od miłości. W tym miejscu te dwie antropologie totalnie się rozchodzą, gdyż Wojtyła nigdy nie przyzwoli na akt seksualny, który byłby pozbawiony miłości. Zamiast obłubieńczej miłości, która najmocniej i najlepiej realizuje się w małżeństwie, na pierwszym miejscu stawiane jest pożądanie, które ma być zaspokojone „tu” i „teraz”. W teorii *queer* seksualność, płciowość, męskość, kobiecość nie istnieją. Istnieją tylko scenariusze seksualne (*sexual scripts*), które warunkują ludzkie pragnienia i zachowania, a często są formami opresji, gdyż tłumią ludzkie popędy i regulują pragnienia. Płęć jest przypadkowa, a miłość sprowadzona do czysto fizjologicznej wymiany, do seksu, który za pomocą antykoncepcji jest wolny od rodzicielstwa i wszelkiej odpowiedzialności. Nie ma żadnej jedności osób, żadnej komunii czy wspólnoty międzypersonalnej, jest samoistna jednostka, która nastawiona jest na używanie oraz nieustanne tworzenie siebie.

W konfrontacji z filozofią osoby Karola Wojtyły, *genderowa* teoria płciowości inspirowana jest nie personalistyczną wizją osoby – cielesności, seksualności, a postmodernistyczną destrukcją natury człowieka w tym natury płciowości. Z góry, bez żadnych

przesłanek, ujęcie człowieka zacieśnia do procesów społecznych i kulturowych, ignorując inne nauki ściśle jak biologia, genetyka, embriologia czy biologia behawioralna, psychologia, (w tym również nauki medyczne), w których ciało posiada odpowiednie funkcje biologiczne. Konkluzja: wizje seksualności w ujęciu Karola Wojtyły i Judith Butler są ze sobą nie do pogodzenia.

Literatura

1. Jan Paweł II, *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1980, s. 36, 42, 64.
2. Wojtyła K., *Miłość i odpowiedzialność*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2002, s. 47.
3. Krąpiec M.A., *Człowieka jako osoba*, Polskie Tow. Tomasza z Akwinu, Lublin 2005, s. 103.
4. Kupczak J., *Teologiczna semantyka płci*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013, s. 51.
5. Hume D., *Traktat o naturze ludzkiej*, tłum. C. Znamierowski, PAU, Warszawa 2005, s. 337-338.
6. Locke J., *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. 1, tłum. B.J. Gawęcki, PWN, Warszawa 1955, s. 471.
7. Butler J., *Uwikłani w płęć*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008, s. 89, 231.
8. Kochanowski J., *Spektakl i wiedza, perspektywa społecznej teorii queer*, Wschód-Zachód, Łódź 2009, s. 43.
9. Butler J., *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, London-New York 1993, s. 1.
10. Scott J., *Gender as useful Category of Historical Analysis*, Columbia University, New York, 1988, s. 28-52.
11. Kochanowski J., *Socjologia seksualności Marginesy*, PWN, Warszawa 2013, s. 187-188.

Definicja seksualności człowieka w ujęciu Karola Wojtyła wobec performatywnej koncepcji płci w teorii queer Judith Butler

Streszczenie

Za każdym światopoglądem stoi konkretna filozofia. Seksualność i płciowość człowieka to jedne z najważniejszych sfer ludzkiego życia. Zawsze będą budziły emocje oraz będą przedmiotem analiz socjologów, psychologów, jak i filozofów. Ważne, aby ich różne koncepcje, szczególnie ścierające się w dzisiejszej kulturze, były twórczo analizowane i poddawane rzetelnej krytyce z różnych punktów widzenia. Pozwala to na maksymalną obiektywizację oraz weryfikację przedstawianych stanowisk i teorii. Artykuł ten jest próbą takiej analizy, podczas której skonfrontowane ze sobą zostały dwa światopoglądy: chrześcijańska wizja seksualności z postmodernistyczną, strukturalistyczną teorią płciowości. Płaszczyzną źródłową i punktem wyjścia tej pierwszej jest filozofia osoby Karola Wojtyły natomiast w teorii *queer* teoria performatywności Judith Butler.

Słowa klucze: seksualność, Wojtyła, Butler, performatywność, płęć, ciało

The definition of human sexuality as understood by Karol Wojtyła versus the performative concept of gender in Judith Butler's queer theory

Abstract

Behind every view of the world there is a specific philosophy. Sexuality and gender are one of the most important areas of human life. They will always arouse emotions and will be analysed by sociologists, psychologists and philosophers. It is important that their various concepts, especially those that clash in today's culture, are creatively analysed and thoroughly criticised from various points of view. This allows for maximum objectivity and verification of presented positions and theories. This article is an attempt at such an analysis, which confronts two world views: the Christian vision of sexuality with the postmodern, structuralist theory of sexuality. The source plane and starting point of the former is the philosophy of the person of Karol Wojtyła, while in theory *queer* the theory of performativity of Judith Butler.

Keywords: sexuality, Wojtyła, Butler, performance, sex, body

Pomiędzy naturą a kulturą. Myśl Simone de Beauvoir o kobiecie a filozofia feminizmu drugiej fali

1. Stateczna panienska?

Simone de Beauvoir, jedna z najbardziej znaczących postaci we współczesnym ruchu emancyperyjnym, pochodziła ze zubożonej szlachty. Przyszła na świat w Paryżu w 1908 roku. Był to znaczący okres ze względu na zmiany społeczne przełomu XIX i XX wieku. Na dzieciństwo i młodość egzystencjalistki przypadają uzyskiwanie praw wyborczych w kolejnych europejskich krajach (między innymi w Finlandii w 1906 r., w 1908 – w Danii, później w Norwegii i Islandii, a w 1918 – w Polsce, na Litwie, w Austrii i Niemczech), a także coraz szerszy dostęp kobiet do kształcenia na uniwersytetach (od 1890 na Sorbonie, od 1897 w Austro-Węgrzech)². Pierwsze emancyperantki przecierały drogę, nie zawsze spotykając się ze społecznym zrozumieniem. Ich liczba jednak wciąż rosła. W 1900 roku na Uniwersytecie Paryskim kobiety stanowiły ledwo ponad 3% osób studiujących, ale w 1915 już 26% (choć przynajmniej na początku znaczną ich część stanowiły studentki z zagranicy) [1].

W tych rozwijających się ku egalitaryzmowi warunkach nie do końca mogła odnaleźć się rodzina de Beauvoir. Filozofka o swoim ojcu pisała, że *gardził sukcesami, które zdobywa się pracą i wysiłkiem; według niego, kiedy było się „urodzonym”, miało się przymioty cenniejsze od wszelakich zasług: dowcip, talent, wdzięk, rasę. Szkopuł tkwił w tym, że w kaście, do której czuł się przynależny, był nikim; miał nazwisko z partycułą „de”, ale nieznaną, które nie otwierało mu ani klubów, ani wytwornych salonów; na żywot wielkopański nie miał pieniędzy. Tego, kim mógłby być w świecie burżuazji – wybitnym adwokatem, ojcem rodziny, szanowanym obywatelem – nie cenil sobie* [2, s. 46].

Matka pisarki pochodziła z Verdun, z zamożnej, religijnej rodziny. Była nieśmiałą osobą, która uznawała konwenanse za najbezpieczniejszy sposób życia. W domu zdanie ojca zawsze było decydujące, a matka podporządkowywała mu się dobrowolnie, wszak – jak mówił – kobieta jest tym, co z niej robi mąż, to on ją powinien ukształtować. Zanim Simone de Beauvoir napisała swego rodzaju manifest i zaczęła działać na rzecz kobiet, sama przeszła drogę emancyperowania się z wpojonych jej podczas wychowania zasad i społecznych oczekiwań. Jak sama twierdziła, jej rodzina była dość tradycyjna. Matka polegała na poglądach ojca, nie poruszała tematu cielesności, fizyczności, a rad zasięgała u Matek Chrześcijanek. Nie było to środowisko aktywnie działające na rzecz równouprawnienia ani zachęcające do kwestionowania społecznie zastanych standardów.

¹ ansmpo@gmail.com, Instytut Judaistyki, Wydział Historyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, www.judaistyka.uj.edu.pl.

² Nie oznacza to bynajmniej, że dopiero wówczas pojawiły się pierwsze studentki czy słuchaczki. Uniwersytety niemal wszystkich krajów robiły wyjątki – we Francji na Sorbonę w 1867 przyjęto Emmę Chenu, na uniwersytecie w Lyonie pojedyncze wpisy pojawiały się od 1861 r., na ziemiach polskich w 1878 r. przyjęto jako słuchaczkę na Uniwersytecie Jagiellońskim Ludmiłę Kummersberg, a jeszcze wcześniej – na początku lat 20. XIX w. wykształcono na UJ farmaceutki – siostry Felicję i Konstancję Studzińskie).

Mimo to już jako młoda dziewczyna Simone de Beauvoir odkrywa podwójną społeczną moralność i demonstruje swoje niepopularne przemyślenia: *Ważne są tylko uczucia – twierdziłam – a nie przypadek czyjegoś małżeństwa albo związków krwi. Ojciec miał kult rodziny i zaczął podejrzewać mnie o brak serca. Nie zgadzałam się z jego poglądami na małżeństwo; [...] Irytowałam się, kiedy ojciec upoważniał męża do „przelotnych romansików”. Nie byłam feministką w tym stopniu, w jakim obojętna była mi polityka: nic mnie nie obchodziło prawo do głosowania. Ale dla mnie mężczyźni i kobiety byli ważni w jednakowym stopniu i żądałam ścisłej między nimi wzajemności. Stosunek mojego ojca do „płci pięknej” obrażał mnie. [...] Rozpowszechniona obecnie moralność erotyczna oburzała mnie poprzez swoją pobłażliwość i jednocześnie przez swoją surowość. Czytając kronikę wypadków, dowiedziałam się ze zdumieniem, że sztuczne poronienie jest przestępstwem; tylko moją rzeczą było to, co się działo w moim ciele; żaden argument nie odwiódł mnie od tego przekonania* [2, s. 49-51].

Jak więc widać filozofka bardziej koncentrowała się na stereotypach i utartych regułach funkcjonowania niż kwestiach prawnych. Narzuca się, że nie dostrzegła związku pomiędzy prawem wyborczym dla kobiet i ich udziałem w życiu politycznym a obowiązującymi przepisami dotyczącymi ich życia. Prawie przez całą lekturę *Drugiej płci* przebija się potrzeba indywidualnej, oddolnej pracy kobiet (nad sobą) bez adekwatnego zrozumienia dla istotności świata prawa, tak jakby nie wpływały one na siebie.

2. Druga płć

2.1. Powstanie książki

Inspiracją do napisania *Drugiej płci* była refleksja nad kobiecością i własnym życiem. Pisarka zastanawiała się, czym dla niej jest kobiecość i co oznacza bycie kobietą. Zwracała uwagę, że ona sama nie uważała się za ofiarę dyskryminacji ze względu na płć. Rozmowa z Jean-Paulem Sartrem nakierowała ją jednak na nowe tory. *„Jednak nie byłaś wychowana tak jak chłopcy; warto byłoby się przyjrzeć temu bliżej”. Przyjrzałam się – i doznałam olśnienia. Ten świat jest światem mężczyzn, moje życie pełne było mitów stworzonych przez mężczyzn i reagowałam na nie zupełnie inaczej, niżbym reagowała, gdybym była chłopcem. Tak mnie to zafrapowało, że zrezygnowałam z projektu osobistej spowiedzi i zajęłam się sytuacją kobiety w ogólności* [3]. *Druga płć* w pewnym sensie jest nie tylko manifestem, ale także opowieścią o swego rodzaju sinusoidzie obrazującej sytuację kobiet na tle dziejów i społeczności. W pierwszym tomie o znaczącym tytule *Fakty i mity* autorka analizuje przesady na temat kobiet i kobiecości oraz zmiany w położeniu społecznym kobiety w biegu historii.

2.2. Biologia

Praca Simone de Beauvoir podkreślała nieprzychylność biologii względem kobiet. Jak pisała, to one zawsze płacą wyższą cenę za dawanie życia. Wrogość biologii wobec kobiet dokumentowała wynikami badań statystycznych, wskazujących na wyższą śmiertelność wśród dorastających dziewcząt niż chłopców oraz poświęcenie kobiety i jej ciała w czasie ciąży i wychowania dziecka [4, s. 51]. Myślicielka dodaje, że *kobieta, która jest najbardziej zindywidualizowaną samicą, okazuje się też najbardziej krucha, w sposób najbardziej dramatyczny przeżywa swoje przeznaczenie i najistotniej różni się od swojego samca* [4, s. 47]. Można więc zauważyć, że autorka wyróżnia pozycję

człowieka w świecie zwierząt, a także, że istnieje jakieś przeznaczenie dla kobiety, zapewne o charakterze biologicznym, choć nie jest to przez samą filozofkę bliżej wyjaśnione. Ponadto twierdzi, że w świecie przyrody to w ludzkich parach występuje największa różnica pomiędzy osobami je tworzącymi, choć podkreśla odmiennosc kobiety od mężczyzny, a nie odwrotnie. Narracja de Beauvoir jest utkana z przykładów i wniosków dotyczących samic i kobiet w siódmach biologii, wydostanie się, z których właściwie jest niemożliwe. Pisarka zapomniała jednak (a może nie były jej znane) – o nielicznych, ale jednak występujących w świecie przyrody przypadkach, w których to samce sprawują opiekę nad potomstwem bądź ponoszą większy koszt biologiczny niż samice. Tak jest chociażby w przypadku remiz – ptaków, których samce niekiedy opuszczane są przez partnerki i stają przed decyzją o samotnym wysiadywaniu jaj i opiece nad potomstwem – koników morskich czy tropikalnych pluskwiaków [5]. Model funkcjonowania przedstawiony przez filozofkę nie jest uniwersalny. Pisarka dodaje, że większą swobodę kobiety osiągają dopiero w okresie postreprodukcyjnym, gdy mają więcej siły, lepsze zdrowie i w większym stopniu mogą się realizować. Jednak, jak wyjaśnia, choć biologia nie sprzyja kobietom, to egzystujący człowiek nadał wartościom biologicznym prymarne miejsce w hierarchii wartości [4, s. 51-52].

2.3. Kultura

Nie tylko samej biologii człowiek nadał takie znaczenie, ale wraz z wynikającą z niej podległą rolą kobiety bądź niepełnym rozumieniem działania praw przyrody, niekorzystne położenie kobiety zaczęto podbudowywać kulturą. Kobiecie w historii, obyczajach przypadała rola tajemna. Zwykle śmierć jest przedstawiana jako postać kobieca, mojrzy przecinały nić życia. Choć zdarzają się społeczności matriarchalne, matrylokalne i matrylinearne, jak np. Mosuo w Chinach czy Tuaregowie na Saharze, mizoginia bądź jej elementy są znacznie bardziej rozpowszechnione. Dziś również istnieją społeczności uważające kobietę za nieczystą, kobieca wagina jawi się niektórym jako zagrożenie, popularne są mity na temat dziewictwa bądź jego braku [4, s. 184]. Jednym z terenów najmniej przyjaznych kobietom jest Nowa Gwinea. David Gilmore, jeden z badaczy mizoginii³, twierdzi, że nie ma na świecie drugiego miejsca, gdzie antagonizm między płciami byłby tak silny i przenikał wszystkie dziedziny życia. Kobiety, bez wyjątku, uchodzą tam za gorsze, złowrogie czy skażone [6].

Simone de Beauvoir twierdzi, że kobiety i mężczyźni obowiązuje różne normy etyczne: mężczyzna, nawet wtedy, gdy w wyraźny sposób łamie społeczne konwenanse, ma status „dużego dziecka”, któremu wiele trzeba wybaczać, jego nieposłuszeństwo nie zagraża społecznemu bezpieczeństwu [4, s. 221-222]. Przyczyn tego stanu rzeczy upatrywała w różnicach w wychowaniu i wpajanych obu płciom wartościach.

Autorka przekonuje, że różnice w wychowaniu ze względu na płeć są wprowadzane niemal od samego początku. Zwraca uwagę przede wszystkim na dystrybucję czułości –

³ Rozróżniam mizoginię i męski szowinizm. Mizoginia (za D. Gilmorem) to wrażliwość, która karmi się fobiami, strachem i fantazjami niezależnie od pozycji kobiety w społeczeństwie. Choć ma polityczne konsekwencje, jest z gruntu uczuciowym bądź psychologicznym zjawiskiem, którego podłoże stanowią namiętności. Nie odwołuje się do konkretnego programu lub stanowiska politycznego, jej celem jest tylko piętnowanie i niszczenie kobiet. W przeciwieństwie do mizoginii męski szowinizm ma zabarwienie polityczne, określa miejsce kobiety i mężczyzny w ramach szerszego układu przekonań; ma wpływ na decyzje dotyczące rozdziału praw obywatelskich i władzy pomiędzy płcie (Glenn Tinder).

znacznie większą w stosunku do córek niż synów. Te nagradzane są za bierność, grzeczność i posłuszeństwo, podczas gdy przeciwne cechy – wzbudzone u chłopców – są przyczyną krytyki. Bliskość i czułość, za którą tęsknią mężczyźni jest im (re?)kompensowana afirmacją ich płciowości. Choć siostry i bracia nie czują początkowo wielkiej różnicy między sobą, ta zostaje przed nimi wykreowana i dzieli od wczesnego dzieciństwa ich świat na męski i kobiecy. W konsekwencji dziewczęta zbliżane są do świata biologii – ich matki szybko wprowadzają je w tematykę związaną z funkcjonowaniem ciała, ciążą i porodem (choć tabu jest miesiączka i połów, jednak autorka nie wyjaśnia, z jakiej przyczyny tak się dzieje) [4, s. 341-342]. Młode dziewczęta, a później kobiety w lęku przed odrzuceniem i, jak pisze de Beauvoir, pułapce biologii, zaczynają nadawać wolności bardzo wysoki status, choć jest on dla nich nieosiągalny w standardowych warunkach.

3. Udomowione ptaki (?)

W związku z pragnieniem wolności i trudnością jej osiągnięcia kobiety i młode dziewczęta podejmują działania mające na celu uzyskanie chociażby jej namiastki. Wśród nich filozofka wyróżnia patologiczną kradzież, relacje homoseksualne, małżeństwo i wiążące się z nim role gospodyni i matki oraz prostytutkę.

3.1. Kleptomania

Skromność, uległość i pokora nie są efektem naturalnej niższości, ale skutkiem wychowania i świadomości niewiele oferującej kobietom przyszłości. Dojrzewające dziewczęta nieraz sublimują swoją seksualność i manifestują niezależność w kleptomani. Wedle autorki, przywłaszczając sobie cudze przedmioty, łamiąc społeczne zasady, udowadniają sobie własną niezależność. Z drugiej strony obawa przed przyłapaniem i oczekiwana kara, a więc i uprzedmiotowienie, sprawiają, że podejmowanie ryzyka czyni kradzież jeszcze bardziej atrakcyjną. *Chwytać coś i nie być schwytaną, drżąc, by nie wpaść w potrzask – oto niebezpieczna zabawa dojrzewającej zmysłowości kobiecej* [4, s. 385]. Ostatni etap – zdemaskowanie, wedle Simone de Beauvoir jest najważniejszym etapem, w którym młode kobiety często oskarżają się nawet o winy, których nie popełniły, aby się uprzedmiotowić. Sprzeczność działań jest pozorna – dziewczyna upaja się władzą, jaką ma nad przedmiotami, a skazując się, demaskując, będąc przyłapaną – zabezpiecza się przed zawłaszczeniem przez innych – nikt nie może bardziej jej zaszkodzić niż ona sama.

Choć domysły de Beauvoir dotyczące strategii poszukiwania wolności przez dorastające dziewczęta są interesujące, nie znajdują pełnego uznania we współczesnych badaniach nad kleptomanią. Kleptomania rzeczywiście znacznie częściej występuje u kobiet niż u mężczyzn i ma ona inny przebieg, a także – w przypadku kobiet – częściej współwystępuje z innymi zaburzeniami, zwłaszcza zaburzeniami odżywiania wiążącymi się z kontrolą. Kleptomania jest próbą rozładowania napięcia. Francuzka, pisząc o tym zaburzeniu, nie uwzględniła mężczyzn nim dotkniętych, oraz prawdopodobnie nie zdaje sobie sprawy, iż u mężczyzn objawia się ono wcześniej niż u kobiet [7].

3.2. Relacje homoseksualne

Simone de Beauvoir definiuje homoseksualizm jako *postawę wybraną w sytuacji*, to znaczy jednocześnie uwarunkowaną i wybraną. Jest on wypadową czynnika fizjologicznego, psychologicznego i społecznego. Takie związki, wedle autorki, stają się

szczerze i otwarte, ponieważ nie mogą liczyć na żadne prawne usankcjonowanie, a rzadko na społeczną akceptację – co sprawia, że z pewnością są dobrowolne. Autorka dodaje, że autentyczność w związkach heteroseksualnych nie jest możliwa do osiągnięcia, bo kobieta w nich zawsze jest *inną*, co sprawia, że możliwe są różnego rodzaju teatry i odgrywanie w nich ról. Intymna relacja dwóch kobiet jest wolna od sztuczności, bowiem nie zachodzi pomiędzy nimi inność – są zbyt do siebie podobne, ażeby nabierać się na gierki. Taka sytuacja stwarza najgłębszą więź wedle pisarki [4, s. 448]. W jej przekonaniu pozostawanie w relacji homoseksualnej sprawia, że kobiety stają się bardziej męskie⁴. Lesbijka, pokazując swoją odmienność, rezygnuje z ważnego dla kobiet strojenia się na rzecz wygody i mobilności. Ten zwykle dobrowolny zabieg zwiększający bezpieczeństwo (z uwagi na fakt, iż przyjmuje się dzięki temu konkretną postawę) sprawia też, że kobieta przestaje być towarem. Wedle de Beauvoir niekiedy lesbijka zupełnie przejmuje męską rolę i wybiera męskie towarzystwo, co prowadzi do karykatury. Nie jest to jednak wygodna postawa, bowiem, zdaniem autorki, *męska* lesbijka, rezygnując z kobiet i w pewien sposób nimi gardząc, ma kompleks niepełnej kobiety, ale również upośledzonego mężczyzny [4, s. 449-453]. Autorka upatrywała także przyczyn homoseksualizmu w lęku przed ciążą [4, s. 549-570].

Wydaje się, że filozofka nie uznawała homoseksualizmu za orientację seksualną, równoważną heteroseksualnej, ale za postawę, która może ulec zmianie. Twierdziła, że wpływ na nią ma środowisko społeczne, co sugerowałoby możliwość jej regulacji. Wątpliwe by autorka miała na myśli ujawnianie się preferencji seksualnych. De Beauvoir nie powoływała się na badania naukowe, trudno więc stwierdzić, skąd czerpała wiedzę na temat związków jednopłciowych. Wywody pisarki nie są spójne – z jednej strony pisze ona o niemożności odgrywania ról w związkach jednopłciowych, z drugiej zaś – pisze o przyjmujących męską rolę lesbijkach. Te rozważania uwydatniają zanurzenie kultury w patriarchacie i tworzenie tradycyjnych podziałów nawet wśród feministek [8, s. 256-259]. Za celną można uznać uwagę, iż związki jednopłciowe są bardziej wolne, bo nie ma społecznych nacisków na ich zawieranie. Współcześnie wywody de Beauvoir w kwestii homoseksualizmu mają właściwie znaczenie tylko historyczne. Niemniej, kiedy tworzyła *Drugą płć* (w latach 1944-46) akty homoseksualne były nielegalne w wielu krajach Europy (w Anglii i Walii do 1967 r., w Niemczech w 1968 r. w Hiszpanii od 1979 r.), groziły za nie surowe kary i wykluczenie społeczne. Choć we Francji sytuacja prawna homoseksualistów była lepsza niż w innych krajach, to poglądy de Beauvoir, lewicowej intelektualistki, które dziś można uznać za co najmniej nieadekwatne do współczesnej wiedzy, wówczas były uważane za kontrowersyjne.

3.3. Małżeństwo

De Beauvoir analizuje instytucję małżeństwa, wdrażania do niej i trwania w niej oraz różnice w postrzeganiu małżeństwa przez kobiety i mężczyzn. Pisze ona, że dziewczynki od wczesnej młodości przygotowywane są do zdobycia mężczyzny oraz roli żony. Wedle autorki sformalizowanie związku jest istotniejsze dla kobiet ze względu na to, że jako samodzielne są narażone na brak akceptacji i społeczną banicję. To właśnie lęk przed wykluczeniem miałby być przyczyną, dla której matki tak dużą uwagę poświęcają wyglądowi córek oraz poszukiwaniom dla nich właściwego partnera. W tak urządzonym społeczeństwie duże znaczenie przypisuje się urodzie, ponieważ

⁴ To oczywiście przenoszenie relacji patriarchalnych ku związkom jednopłciowym.

kobieta staje się towarem na rynku matrymonialnym. Pisarka krytykuje aranżowane małżeństwa, gdzie zawierające je strony się nie kochają. Wspomina, że została zwolniona z pracy nauczycielka, gdy odmówiła namawiania jednej z uczennic do zawarcia związku.

Wedle obserwacji de Beauvoir sformalizowanie związku przez kobietę i urodzenie dziecka jest jej rozwojową metą. Od tego momentu nie ma ona na co czekać i nie stoją przed nią znaczące zmiany. Życie staje się monotonne i powtarzalne. Jednocześnie kobieta wchodzi w rolę gospodyni domowej, która wykonuje powtarzalną pracę bez trwałych efektów. Te zmagania nie są w pełni widoczne dla jej męża, ale postawa kobiety jest traktowana jako normalna i wynikająca wprost z małżeństwa [4, s. 528-535]. Praca kobiety nie jest twórcza, a jej efekty są tymczasowe, nie jest doceniana, a wymaga bezustannego wysiłku, co powoduje frustrację. Kolejnym trudnym etapem, dla autorki będącym nierozzerwalnie związanym z małżeństwem, jest macierzyństwo. Filozofka twierdzi, że pełniąc funkcję matki, kobieta może wciąż czuć się potrzebna, a rodzicielstwo może nadawać życiu sens. Z drugiej zaś strony pokazuje, że wychowanie córek nie jest wolne od rywalizacji, bo pozwala zobaczyć utracone szanse, co skutkuje zazdrością. Autorka opisuje ambiwalentne uczucia kobiet wychowujących dojrzewające córki, dla których pragną lepszego losu, którego same nie miały, przy jednoczesnym lęku o utratę władzy i świadomości opresyjności obowiązujących norm społecznych. Dla autorki *Drugiej płci* macierzyństwo wydawało się mało ważne: *Urodzić dziewięćcioro dzieci, jak mama, to nie mniej warte niż pisanie książek. W moim rozumieniu te dwa przeznaczenia nie były współmierne. Mieć dzieci, które z kolei będą miały dzieci, to znaczy powtarzać w nieskończoność ten sam nudny refren; a uczony, artysta, pisarz, myśliciel – stwarza nowy świat, promienny i radosny, w którym wszystko ma rację istnienia* [2, s. 152]. Choć Simone de Beauvoir trafnie opisała naciski społeczne na macierzyństwo i niemożliwą do przekroczenia asymetrię związaną z uwikłaniem biologicznym, nie uwzględniła kwestii, które współcześnie wydają się dość oczywiste. Przede wszystkim autorka nie rozdzieliła małżeństwa i macierzyństwa. Ten podział wprowadziła dopiero Sally Macintyre, 17 lat po ukazaniu się dzieła francuskiej pisarki [9, s. 98]. Inną kwestią jest brak wystarczających rozważań na temat roli mężczyzny w wychowaniu dzieci wraz z pominięciem faktu istnienia szkodliwych stereotypów na temat obu płci. De Beauvoir nie widzi możliwości, aby macierzyństwo było stymulujące w rozwoju danej osoby, oraz że może być efektem aktywnej, podmiotowej działalności kobiety, co zresztą wypomniła jej Sylviane Agacinski [10, s. 71].

Simone de Beauvoir sądziła, że kontrolowanie płodności w znaczącym stopniu poprawiłoby sytuację kobiet. Uważała, że zakaz aborcji jest nieegzekwowalny, a naraża zdrowie i życie kobiet, szczególnie tych z uboższych środowisk, z mniejszym kapitałem społecznym. Podkreślała, że nie każda kobieta ma instynkt macierzyński, a propagowanie rodzicielstwa jako remedium na nieszczęśliwość, uważała za zbrodnię [4, s. 581].

Od czasu ukazania się *Drugiej płci*, poczyniono znaczące postępy w możliwości planowania macierzyństwa i zapobiegania ciąży. Aborcja we Francji została zalegalizowana jeszcze za życia pisarki w 1975 roku. Stało się to po batalii przeprowadzonej przez Simone Veil [11]⁵. Z kolei badania nad antykoncepcją hormonalną trwały od lat 40., ale pierwsze preparaty zostały dopuszczone do obrotu w latach 60. [12, s. 606].

⁵ Publikacja zawiera przemówienie S. Veil, ówczesnej ministry zdrowia z 1974, w którym domagała się powszechnego dostępu do aborcji do 12. tygodnia życia.

4. Falszywe ścieżki

Ze względu na to, jak duże znaczenie kobiety przypisują wolności, nie mogąc jej osiągnąć, narażone są na obieranie patologicznych ról. Wśród nich autorka wymienia postawę narcystyczną, kochanki oraz mistyczną. Ich wspólną cechą jest to, że pomimo działań ku upodmiotowieniu, konsekwencją jest głębsze uprzedmiotowienie. Pierwsza z nich, nie wyrażając się poprzez twórcze działania, skupia się na samej sobie, staje się własną oblubienicą. Niekiedy czyni ze swojego życia teatr, w którym nie ma jej samej; autentyczność jest odgrywana, ale nieosiągalna. Poprzez silny związek z samą sobą, kobieta o postawie narcystycznej nie ma kontaktu ze światem i nie jest w stanie stworzyć dobrych relacji z innymi ludźmi.

W przypadku Kochanki kobieta przechodzi ze skupiania się na sobie na całkowite oddanie się mężczyźnie. Przestaje realizować swoje cele, w pełni poświęcając się obiektowi swojego kultu. Do takiej postawy częściowo skłania ją kultura patriarchalna, w której mężczyzna odgrywa rolę boga – wówczas taka strategia jest wolnością rozumianą jako uświadomiona konieczność [4, s. 700]. Nie działając samodzielnie, kobieta utożsamia się z sukcesami mężczyzny. W tej roli kobieta zbywa się odpowiedzialności, całkowicie powierzając swój los mężczyźnie. Z czasem jednak zaczyna dostrzegać wady przy jednoczesnym podnoszeniu swoich oczekiwań, których nie jest w stanie spełnić żywy człowiek. I tak jak w innych religiach, Kochanka zyskuje poczucie niezbędności, bo nie mogą istnieć religie bez wyznawców i wyznawczyń. Rezultatem są ambiwalentne uczucia i niezdrowa miłość – wynikająca ze słabości, a nie z siły, destrukcyjna, a nie budująca.

Ostatnią postawą analizowaną przez autorkę jest Mistyczka, podobna do Kochanki, z tym, że obiektem uczuć czyni ona nie żywego człowieka, ale Boga. W wielu wypadkach oddanie idei wiąże się także z przypisaniem znaczącej roli spowiednikowi. Przyjmując tę postawę, kobieta wierzy, że została powołana i często działa społecznie, prowadząc ruchy religijne. Jednak, zdaniem de Beauvoir, jest to złudna podmiotowość, ponieważ kobieta nadal nie jest niezależna, a kontakt z nierealnymi postaciami oddala ją od wolności, samoświadomości, a także odpowiedzialności za własne życie.

Badaczka ograniczyła się do scharakteryzowania trzech fałszywych form poszukiwania wolności – skupienia na sobie, na drugim człowieku oraz na transcendencji. De Beauvoir przypisała te patologiczne postacie kobietom, nie dostrzegając, że mogą być one reprezentowane również przez mężczyzn. Sądzę również, że nie brała pod uwagę, że kobiety mogłyby świadomie wybrać którąkolwiek z tych ról i się w nich realizować, osiągając satysfakcję.

5. Wolność

Droga do wolności wytyczona przez autorkę obejmuje kilka punktów. Pierwszym z nich jest aktywność zawodowa kobiet, co ekonomicznie uniezależniłoby je od mężczyzn. Ten temat jest podejmowany przez filozofki i filozofów od bardzo dawna i z różnych środowisk – o aktywności zawodowej kobiet i równych płacach bez względu na płeć, pisała w latach trzydziestych XX wieku katolicka działaczka Zofia Włodek de Goetz-Okocimska. Własne finanse dałyby kobiecie wolność, ale i większą odpowiedzialność za swój los.

Uzyskując swobodę ekonomiczną, kobiety mogłyby pozwolić sobie na znacznie większą swobodę seksualną. Zdaniem de Beauvoir znacznie życia erotycznego zbyt często jest bagatelizowane. Podkreślała istnienie podwójnych standardów ze względu na płeć – diagnozowała, że wielość partnerów seksualnych negatywnie wpływa na reputację kobiety. Ze swobody seksualnej przechodzi do potrzeby kontrolowania płodności i świadomej decyzji o rodzicielstwie, co miałyby uwolnić kobiety z okowów biologii. Ostatnim punktem jest przemiana w wychowaniu synów i córek, tak aby nie wytwarzać presji i kompleksów, by nie wprowadzać niejednorodnych zasad. Filozofka podkreślała także, że matki są naśladowane przez swoje córki, dlatego powinny być wzorem siły, autonomii i autentyczności.

Wydaje się, że część postulatów Francuzki przynajmniej częściowo została zrealizowana. Praca zawodowa kobiet współczesnych nie dziwi, jednak nierówności na rynku pracy sprawiają, że kobiety i mężczyźni nie mają takich samych warunków. Pomimo walki o autonomię, kobiety wykonują niżej płatne zawody, nie ciesząc się takim samym prestiżem, a na podobnych stanowiskach zarabiają mniej. Praca zawodowa nie uwolniła ich także od roli gospodyni domowej. Normy społeczne są coraz bardziej liberalizowane, ale nie są takie same dla obu płci. Kobiety mają jednak znacznie większą kontrolę nad płodnością niż w czasach powstawania *Drugiej płci*. Pomimo wejścia na ścieżkę wolności, współczesne kobiety jeszcze jej nie osiągnęły.

6. Krytyka

Podstawowym, a słusznym zarzutem czynionym Simone de Beauvoir jest niedostrzeżenie klasowości swoich rozważań. Autorka, choć wspomina o tym, że pozycja kobiety w dużej mierze zależy od pozycji męża, zdaje się jednak nie wychodzić poza grupę intelektualistów i zubożałą szlachtę. Filozofka nie zauważała, że różnice pomiędzy klasami społecznymi mogą być większe niż pomiędzy kobietami i mężczyznami. Sytuacja kobiet ze szlachty była lepsza niż robotników czy rolników – mężczyzn, nie wspominając już o różnicach rasowych. Tego rodzaju biały feminizm kobiet z klasy średniej i wyższej był poddany krytyce chociażby przez bell hooks, która wprost pytała jakim mężczyznom mają być równe kobiety oraz opisywała sytuację kobiet służących w domach innych kobiet, które z kolei rozprawiły o nierównościach płci [13, s. 69-80].

De Beauvoir odpowiedzialnością za nierówności obarczała same kobiety, twierdząc, że nie chcą się usamodzielniać w obawie przed odpowiedzialnością. Jednocześnie nie zdawała sobie sprawy z wpływu prawodawstwa na kształtowanie się społeczeństwa. Pomijała niekorzystne prawodawstwo, sądząc, że zmiana społeczna jest oddolna. Nie była świadoma własnej uprzywilejowanej pozycji.

Simone de Beauvoir pomimo skupienia się na kwestii kondycji kobiet w społeczeństwie, nie w pełni rozumiała znaczenie płci dla tożsamości. Pisała: *Jak niegdyś nie chciałam, żeby mnie określano nazwą „dziecko”, tak i teraz nie uważałam się za „kobietę” [...]. Feminizm, walka płci nie miała dla mnie najmniejszego sensu* [14, s. 63]. Wydaje się, że zamiast przeformułowania znaczenia słowa kobieta, autorka postanowiła je odrzucić, upatrując w nim umniejszenia. Postulat odrzucenia znaczenia płci i skupienie się na osobie jest zbożny, ale bardzo trudny do zrealizowania. Filozofka wielokrotnie odwoływała się do tego, że płeć wpłynęła na jej sposób myślenia czy postrzeganie cielesności. Wydaje się więc być niekonsekwentna. Co znamienne, o pominięciu płci pisze ona w kontekście kobiet, a nie mężczyzn. Odnosi się także do tego, że

kobiety są równe mężczyznom, a nie do równości wszystkich ludzi w społeczeństwie. W kontekście znaczenia *Drugiej płci* niezrozumiałe wydaje się stwierdzenie, że feminizm nie miał dla niej znaczenia. Można też wywnioskować, iż de Beauvoir utożsamiała feminizm z walką płci, co z kolei jest bardzo ograniczające dla całego ruchu kobiecego.

Część jej wywodów jest niezgodna ze współczesną wiedzą medyczną, jak chociażby te dotyczące przyczyn homoseksualizmu. Znaczna część jej rozważań nie była również nowatorska – nawoływanie do prawa do aborcji i świadomego macierzyństwa było obecne chociażby w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce. Jednak sytuacja kobiet we Francji w latach 40. XX wieku była inna niż w Europie Środkowo-Wschodniej. Przełomowość rozważań Simone de Beauvoir polegała przede wszystkim na uwypukleniu roli kultury w konstruowaniu płci. Zasiane przez nią ziarno trafiło na żyzny grunt przemieniającego się francuskiego społeczeństwa i przyczyniło się do rewolucji obyczajowej.

Simone de Beauvoir napisała *Drugą płć* mając niespełna czterdzieści lat. Autorka była aktywna twórczo prawie do końca lat 70. XX wieku. Choć sytuacja kobiet nadal była drogim jej tematem – o czym świadczą takie opowiadania jak *Kobieta zawiedziona* czy *Piękne obrazki*, niestety nie odnosiła się już do *Drugiej płci*. To wielka szkoda, bo nie jest wiadome, jak ustosunkowała się do zmian społecznych i do rozwoju nauki. To, co dzisiaj najbardziej aktualne, to stwierdzenie, że do bardziej inkluzywnego świata konieczne są, zamiast tylko dopatrywania się podobieństwa losów, współpraca i solidarność.

Literatura

1. Christen-Lécuyer C., *Les premières étudiantes de l'Université de Paris*, Travail, genre et sociétés, 2002/2.
2. de Beauvoir S., *Pamiętnik statecznej panienki*, Warszawa 2002.
3. de Beauvoir S., *Silq rzeczy*, Warszawa 2009.
4. de Beauvoir S., *Druga płć*, Warszawa 2003.
5. Mikołuszko W., *Zwierzaki na tacierzyńskim*, źródło: <https://www.focus.pl/artykul/zwierzaki-na-tacierzynskim?page=2> (dostęp 25.07.2020).
6. Gilmore D., *Mizoginia, czyli męska choroba*, Kraków 2003.
7. Grant E.E., Potenza M., *Gender-Related Differences in Individuals Seeking Treatment for Kleptomania*, „CNS Spectr”r. 2008 Mar; 13(3), s. 235-245 (wersja online: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3676680/>, dostęp 5.08.2020).
8. Gajewska A., *Lesbianizm*, [w:] *Encyklopedia gender. Płć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziq, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel, Warszawa 2014, s. 256-259.
9. Wodzik J., *Krótką historia macierzyństwa w ujęciu feministycznym*, „Analiza i Egzystencja” 16 (2011).
10. Agacinski S., *Polityka płci*, Warszawa 2000.
11. Veil S., *O prawo do aborcji*, Warszawa 2005.
12. Kuźma-Markowska S., *Stan badań nad historią antykoncepcji w XIX i XX wieku*, [w:] „Przegląd historyczny” 2009.
13. bell hooks, *Teoria feministyczna*, Warszawa 2013.
14. de Beauvoir S., *W sile wieku*, Warszawa 2004.

Pomiędzy naturą a kulturą. Myśl o kobiecie Simone de Beauvoir a filozofia feminizmu drugiej fali

Streszczenie

W niniejszym rozdziale przedstawiona została sylwetka Simone de Beauvoir (1908-1986), francuskiej filozofki i pisarki wraz z zarysem i analizą jej – uważanego za najważniejsze – dzieła – *Drugiej płci*. Odniesiono się do tego, jak egzystencjalistka postrzegała położenie kobiety w społeczeństwie oraz jakie upatrywała przyczyny tego stanu rzeczy. Opisano strategie podejmowane przez kobiety, wedle de Beauvoir, dające namiastki wolności, a także jej program emancypacyjny. Poruszono kwestię nowatorstwa myśli autorki *Mandarynów* oraz przedstawiono zarys krytyki jej teorii.

Słowa kluczowe: Simone de Beauvoir, feminizm drugiej fali, kobieta

Between nature and culture. The thought of the woman by Simone de Beauvoir and the philosophy of second wave feminism

Abstract

This chapter presents the biography of Simone de Beauvoir (1908-1986), a French philosopher and writer, together with an outline and analysis of her – considered the most important – work *Second Sex*. Reference was made to how the existentialist perceived the position of women in society and what reasons for this state of affairs she saw. Strategies undertaken by women, according to de Beauvoir, giving substitutes for freedom, as well as her emancipation program, were described. The issue of the novelty of her ideas was discussed, and the criticism of her theory was presented.

Keywords Simone de Beauvoir, second wave feminism, woman

Konfucjanizm w myśli Lee Kuan Yew

1. Wstęp

Analizując filozoficzne źródła myśli Lee Kuan Yew, należy obrać za podstawę kierunek konfucjański. Filozofia Konfucjusza przenika umysły i systemy wartości w Azji, podobnie jak arystotelesowska logika stanowi niezniszczalny rdzeń filozofii Zachodu. Nie sposób zrozumieć systemu politycznego, porządku społecznego, czy kodeksu moralnego Chin, Tajwanu, Japonii, Korei, czy Wietnamu bez odwołania się do wielkiej tradycji konfucjańskiej. Singapur nie jest od tego wyjątkiem.

2. Pojęcia

Dla porządku wywodu postawmy wyraźną granicę między konfucjanizmem tradycyjnym, a jego współczesną interpretacją. W pracy wykażę, jak pojęcia konfucjańskie są realizowane we współczesnej myśli politycznej Lee Kuan Yew i konkretnych rozwiązaniach politycznych w Singapurze. Należy zaznaczyć, że tradycja konfucjańska nie ogranicza się do jednego państwa i nie jest filozofią, czy religią narodową, ale wywiera swój wpływ na cały obszar cywilizacyjny Azji Wschodniej. Z uwagi na fakt, że nie istnieje jedna doktryna konfucjanizmu, jej interpretacje są różne w zależności od państwa. Należy zaznaczyć również, że konfucjanizm pozostaje niezwykle szeroką tradycją myślową, a opisanie wszystkich jego aspektów przekroczyłoby zamiary niniejszego eseju. Wskazuję na te aspekty myśli Konfucjusza, które pozostają istotne w analizie systemu politycznego Singapuru.

3. Konfucjanizm we współczesnym Singapurze

W drugiej połowie XX wieku to właśnie Lee Kuan Yew stał się jednym z głównych propagatorów konfucjanizmu. W sytuacji, kiedy Chiny odrzuciły tradycyjną filozofię na rzecz rodzącego się tam marksizmu, Singapur niejako w kontrze zwrócił się ku myśli Konfucjusza. Paradoksalnie wydaje się, że filozofię konfucjańską można dostosować do wspierania marksizmu, ponieważ podstawowym postulatem Konfucjusza jest żądanie posłuszeństwa obywateli wobec rządu. Pierwsze pokolenie chińskich komunistów nie było otwarcie antykonfucjańskie, wciąż traktując Mistrza za modelowego nauczyciela i mędrca, którego nauki nie stały w sprzeczności z komunistycznymi postulatami. W czasie Rewolucji Kulturalnej Mao jednak ostatecznie odszedł od konfucjanizmu, uznając go za produkt feudalnego społeczeństwa opartego na wyzysku klas. Z uwagi na hierarchiczny porządek społeczny i wyraźne rozróżnienie między arystokracją a ludem, myśl Konfucjusza we wszystkich jej aspektach została uznana za szkodliwą dla rozwoju komunistycznych Chin.

W kontekście Singapuru kluczowe staje się zrozumienie otoczenia politycznego, w jakim funkcjonowało nowonarodzone państwo Lwa. Etnicznie 70 proc. jego mieszkańców stanowili Chińczycy, wpływ myśli marksistowskiej pozostawał zatem niebagatelny. Jednocześnie Singapur starał się ideologicznie oddzielić od muzułmańskiej

¹ Doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, Numer ORCID: 0000-0003-4153-9515.

Malezji z dwóch powodów: aby nie stracić niezależności politycznej, oraz z uwagi na obawy, jakie żywił Lee Kuan Yew wobec rozwiązań społecznych, które niósł za sobą Islam. Stabilność polityczna miasta-państwa zależała od równości i wzajemnej tolerancji czterech odmiennych grup etnicznych i religijnych. Dominacja Islamu zniszczyłaby tę równowagę. Konfucjanizm pozostaje bardzo inkluzywną tradycją myślową, która w ramach obszaru swojego oddziaływania dopuszcza inne religie. Jest on również pozbawiony elementu misyjnego. Również we współczesnym Singapurze istnieje wiele mniejszości religijnych, wobec których myśli konfucjańska pozostaje niejako ideą regulatywną.

Chiny po okresie upojenia marksizmem już za rządów Deng Xiaopinga ponownie zwróciły się ku konfucjanizmowi. To właśnie Singapur stał się dla elit politycznych ChRL modelem do naśladowania. Znana jest wypowiedź Denga: „W Singapurze panuje dobry porządek społeczny... Powinniśmy czerpać z ich doświadczeń i w efekcie osiągnąć jeszcze lepsze wyniki” [1, s. 10]. Jedną z pierwszych decyzji, które podjął Xi Jinping po namaszczeniu na kolejnego przywódcę Chin, był wyjazd do Singapuru na spotkanie właśnie z Lee Kuan Yew. Podczas wizyty 23 maja 2011 roku Xi wygłosił słowa:

„Lee jest naszym seniorem, który cieszy się naszym szacunkiem: Dziś nadal niestrudzenie pracuje Pan nad poprawą naszych stosunków dwustronnych, co budzi mój wielki podziw. Nigdy nie zapomnimy istotnych Pana zasług dla rozwoju naszych stosunków dwustronnych” [2, s. 18].

Fakt ten pozostaje o tyle istotny w kontekście analizy myśli Lee Kuan Yew i jego praktycznego przełożenia na rozwój państwa, że rozwiązania zastosowane w Singapurze stały się modelem rozwojowym dla części Chin. Zrozumienie singapurskich reform społecznych warunkuje (w pewnych granicach) prognozowanie rozwoju Państwa Środka.

3.1. Władca jako wychowawca

Kluczową rolę w systemie politycznym Konfucjusza pełni przywódca. To on kształtuje obraz danej społeczności i decyduje o jej rozwoju. Musi być osobą szlachetną i dobrze wykształconą. Mistrz rozróżniał dwa rodzaje przywództwa: nastawione na przestrzeganie praw i zakazów przez poddanych oraz drugi dążący do ich moralnego rozwoju. Wyżej cenił on drugi rodzaj sprawowania władzy, uznając, że poprzez cnotę i odpowiednie obyczaje można nauczyć obywateli szlachetnego postępowania i wytworzyć w nich poczucie winy oraz wstydu w przypadku złamania kontraktu społecznego. Taki rodzaj sprawowania władzy zaadaptował Lee Kuan Yew. Uznał on, że zadaniem polityka jest poszukiwanie swoistej doskonałości społecznej oraz skupienie na produktywności, jaka ma zapewnić państwu dobrobyt i bezpieczeństwo:

„Przywódca polityczny musi natomiast nakreślić przed ludźmi wizję przyszłości, potem musi przełożyć ją na rozwiązania polityczne i przekonać ludzi, że warto je poprzeć, a w końcu zachęcić ich do wspomnienia go we wcielaniu tych rozwiązań w życie. (...) O wielkości narodu decyduje nie tylko jego liczebność. To wola, spójność, wytrwałość, dyscyplina oraz jakość ich przywódców zapewnią narodowi zaszczytne miejsce w historii” [2, s. 133, 135].

Wyrazistą egzemplifikacją realizacji drugiego rodzaju konfucjańskiego sposobu sprawowania władzy jako wychowania jest instytucja kary chłosty, która pozostała w prawie karnym Singapuru jeszcze z czasów Imperium Brytyjskiego i nie została zniesiona po ogłoszeniu przez państwo niepodległości w 1965 roku. Kara chłosty podlega bardzo ścisłym regulacjom zamieszczonym w Kodeksie Karnym w paragrafach od 325 do 332. Celem kary nie jest trwały uszczerbek na zdrowiu skazanego, a zadanie bólu i publiczne upokorzenie. Z uwagi na to trzcina, którą wymierza się karę, nie może być szersza niż 1,27 cm i nie wolno zadać więcej niż 24 uderzenia. Karze nie podlegają kobiety, mężczyźni powyższej 50 lat i osoby, których stan zdrowia na to nie pozwala. Lista wykroczeń i przestępstw, które jej podlegają, zawiera 35 punktów: od przejawów chuligaństwa, po grabieże, gwałty, czy porwania. Należy zaznaczyć, że w przypadku wielu z tych przestępstw nie jest to jedyna forma kary. Pełni ona w zamierzeniu aparatu państwowego dodatkową rolę, mającą na celu wywołanie wstydu i połączenie bólu fizycznego z odpowiedzialnością za złamanie prawa. Karze chłosty podlegają wszyscy przebywający na terenie Singapuru. W 2015 roku dwaj niemieccy turyści zostali wychłostani za wandalizm – namalowali grafitti na wagonie pociągu. Z uwagi na to Singapur nieustannie wchodzi w konflikty międzynarodowe i dyplomatyczne, ponieważ państwa pochodzenia zatrzymanych osób domagają się ich zwolnienia. Władze Singapuru nigdy jeszcze nie uległy takiemu żądaniu.

Elementem wychowania społeczeństwa jest również polityka utrudnionego dostępu do używek i alkoholu. W Singapurze nakładany jest bardzo wysoki podatek na wszelkie produkty alkoholowe oraz wyroby tytoniowe, który skutkuje sztucznie wysokimi cenami. Również obywatele Singapuru obowiązują wysoka opłata w wysokości od 400 do 500 dolarów singapurskich za wejście do kasyna, która nie jest wymagana od osób przyjezdnych. Podobne cenzusy majątkowe mają na celu zniechęcenie mieszkańców do korzystania z używek i hazardu. W wywiadzie dla Marka Jacobsona z 6 lipca 2009 roku w takich sposób ówczesny premier Singapuru tłumaczył swoje poglądy dotyczące wychowania społeczeństwa:

„Zawsze myślałem, że ludzkość ma cechy zwierzęce, choć teoria konfucjańska mówi, że ludzkość można ulepszyć. Nie jestem wprawdzie pewien, czy można ją ulepszyć, ale można ją szkolić, poddać dyscyplinie...” [2, s. 146].

Częścią tego zamysłu jest obowiązujące w Singapurze restrykcyjne prawo zakazujące posiadania, handlowania i spożywania narkotyków pod karą śmierci, która podobnie jak kara chłosty jest wykonywana również na obcokrajowcach. Według statystyk prowadzonych przez ONZ w latach 1994-1999 właśnie w Singapurze wykonano najwięcej wyroków śmierci w przeliczeniu na liczbę mieszkańców (*per capita*), a ściślej rzecz ujmując 13,57 egzekucji na milion mieszkańców. Szczególną uwagę opinii publicznej przykuwają wyroki na obcokrajowcach, które zawsze wiążą się z konfliktem dyplomatycznym z krajem pochodzenia skazanego. W 2005 roku skazano na śmierć pochodzącego z Malezji Shanmugam Murugesu za złamanie prawa antynarkotykowego. Ostatni taki przypadek miał miejsce 2 grudnia 2005 roku, kiedy powieszono za handel narkotykami Australijczyka Van Tuong Nguyen. Wyjątkiem stała się sprawa Malezyjczyka Young Vui Konga skazanego na karę śmierci za posiadanie ok. 47 gramów heroiny – jego wyrok po raz pierwszy w historii został zamieniony na

dożywotnie więzienie i 15 uderzeń kijem. Pomimo że singapurskie prawo jest regularnie krytykowane przez międzynarodowe organizacje walczące o prawa człowieka np. Amnesty International, wśród samych mieszkańców państwa-miasta panuje wysokie poparcie dla kary śmierci.

Najbardziej przejrzystym przykładem budowania polityki wewnętrznej na założeniu wychowania społeczeństwa jest szereg kampanii edukacyjnych, które przez lata wprowadzał rząd pod przewodnictwem Yew. Pierwszą z nich było zachęcenie mieszkańców do posyłania swoich dzieci do szkół z wykładowym językiem angielskim. W społeczeństwie zróżnicowanym etnicznie, w którym nawet Chińczycy mówili różnymi dialektami, trudno było o wytworzenie więzów narodowych. Yew zdawał sobie sprawę, że jedynie posługiwanie się wspólnie językiem angielskim stanowi szansę utworzenia narodu Singapurczyków, którzy nie będą mieli trudności we wzajemnej komunikacji oraz staną się konkurencyjni na rynkach całego świata. Swoją koncepcję na temat języka tłumaczył w przemówieniu wygłoszonym na ABN AMRO Symposium 6 czerwca 1997 roku:

„W ustabilizowanym społeczeństwie narodowym jednym z zasadniczych warunków włączenia do niego kogoś nowego jest odpowiednia znajomość jednoczącego to społeczeństwo języka. Właśnie język stał się elementem, zapewniającym Amerykanom podstawową siłę jednoczącą. Co do rasy, to imigranci zaczęli jako Niemcy, Włosi, Hiszpanie, nawet Japończycy. Ale to stawiany imigrantom przez prawo amerykańskie warunek odpowiedniej znajomości amerykańskiej wersji języka angielskiego przed przyznaniem im obywatelstwa zapewnił siłę jednoczącą, którą stał się właśnie wspólny dla wszystkich język” [2, s. 160].

W Singapurze efektem tego zamierzenia jest dzisiejsze dwujęzyczne społeczeństwo, w którym każdy posługuje się językiem angielskim oraz dodatkowo językiem swojej mniejszości narodowej. Reforma nie została jednak wprowadzona odgórnie na zasadzie ustawy, a w długotrwałym procesie kampanii edukacyjnych i inicjatyw oddolnych.

„Czekaliśmy cierpliwie, jak rok po roku coraz więcej rodziców decydowało się posłać swoje dzieci do angielskich szkół. (...) Wielu chińskojęzycznych rodziców było głęboko przywiązanych do swojego języka i kultury. (...) Jednak z uwagi na lepsze perspektywy pracy wielu z nich decydowało się na szkoły z wykładowym angielskim” [3].

Yew zdawał sobie sprawę, że obywatele posługujący się tylko jednym ojczystym językiem, nie umożliwiliby tak dynamicznego ekonomicznego rozwoju Singapuru, z drugiej strony nie chciał dopuścić do utraty kulturalnej tożsamości narodu, poprzez przyjęcie wyłącznie języka angielskiego. W efekcie każdy obywatel miasta-państwa skazany jest na dwujęzyczność. Język niesie za sobą również określoną mentalność, a tym samym Singapur stał się unikalną hybrydą kultury anglosaskiej i myśli azjatyckiej. Postawmy pytanie, czy podobna inżynieria mogłaby zostać z powodzeniem zrealizowana na szerszej grupie społecznej? Prawdopodobnie nie. Wiele rozwiązań politycznych Lee Kuan Yew ma swoje pomyślne zastosowanie wyłącznie na obszarze państwa-miasta.

Innym aspektem tej samej reformy społecznej była promocja mandaryńskiego jako dominującego dialektu wśród mniejszości chińskiej. Celem polityki rządu stało się zjednoczenie Singapurczyków pochodzenia chińskiego, którzy żyli w dużym rozwarstwieniu i w oddzielnych gettach, w zależności od prowincji, z której pochodzili. Yew zdawał sobie sprawę, że to wspólny język wytwarza więzi społeczne i poczucie tożsamości. Wprowadzono zatem wiele kampanii edukacyjnych zachęcających do nauki mandaryńskiego. Najsilniej konfucjański rys tego zamysłu jest widoczny w samej postawie Yew, który jako przywódca państwa wziął na siebie ciężar dawania dobrego przykładu. Społeczeństwo wiedziało zatem, że rodzina premiera również pracuje nad wielojęzycznością. Yew w domu do swoich dzieci zwracał się po mandaryńsku, aby samemu szkolić język, do żony zaś w języku angielskim. Ton, w jakim Yew komentuje efekt kampanii edukacyjnych w swoim pamiętniku politycznym, jest na wskroś ojcowski i ogromnie trudny do przełożenia na realia demokracji zachodniej. Ujawnia się z niej personalna relacja przywódcy do społeczeństwa, z którym czuje się on wręcz organicznie związane:

„Wiedzieli, że trójka moich dzieci opanowała do perfekcji mandaryński, angielski i malajski, a tym samym szanowali moje poglądy dotyczące wychowania. Podczas spacerów po publicznych parkach i ogrodach, rodzice często mówili do swoich dzieci w dialektach, kiedy dostrzegali Choo i mnie przechodzili na mandaryński, zawstydzeni, że nie posłuchali mojej rady” [3, s. 180].

Ten cytat wskazuje na skrajnie odmienne pojmowanie roli przywódcy politycznego między Azją a Europą.

3.2. Cenzus wykształcenia

Postulat edukacji i nieustannego kształcenia się stanowi jeden z najbardziej wyrazistych rysów konfucjanizmu, wspólny każdej z jego interpretacji. Znacząca część wierszy w „Dialogach” Konfucjusza poświęcona jest właśnie nauce i kultywowaniu wiedzy: „Ucz się, jakby wszystko było jeszcze przed tobą, i ciągle obawiaj się stracić to, czegoś się nauczyłeś” [4, s. 245] – mówił Mistrz. Szacunek do wykształcenia ma swoje bezpośrednie przełożenie na porządek polityczny. Model wyboru urzędników państwowych z uwagi na ich wykształcenie panowała przez setki lat w Chinach.

W tradycji konfucjańskiej rząd nie był wybierany w drodze regularnych wyborów, ale poprzez rekrutację ludzi posiadających najwyższy poziom cnót. Aby zakwalifikować się na stanowiska w służbie cywilnej, potencjalni kandydaci musieli przystąpić do rygorystycznych egzaminów cesarskich, aby sprawdzić zarówno swoje intelektualne, jak i moralne cechy. Zatem technokracja w chińskim stylu stanowi „rządy cnotliwych i wykształconych”. W starożytnych Chinach na czele rządu podobnego do rodziny stał cesarz, który zachowywał się jak ojciec. Posiadał tysiące urzędników, czasami nawet wywodzących się z gminu, którzy zdali cesarskie egzaminy. Ten system weryfikacji zapewniał, że do służby cywilnej przynajmniej teoretycznie były wybrane tylko wysoce inteligentne i moralnie uczciwe osoby. System egzaminacyjny do służby cywilnej powstał w czasach dynastii Sui (581-618 r. p.n.e.) i został w pełni ukształtowany w czasach dynastii Qing. Odegrał ważną rolę w kształtowaniu systemu edukacji, rządu i społeczeństwa przez cały okres Qing. Egzaminy urzędnicze opierały się na znajomości kanonu konfucjańskich klasyków i komentarzy do tych dzieł.

Współczesny Singapur stanowi niejako ukoronowanie tego modelu. Nie ma państwa, w którym awans w administracji publicznej byłby bardziej restrykcyjny i zależny od poziomu wykształcenia, zdania szeregu egzaminów, a następnie wyników pracy niż miasto Lwa. O objęciu stanowiska nie decydują kwestie rodzinne lub znajomości, a wyłącznie kompetencje. Jak zaznacza Lee w swoim pamiętniku politycznym, od początku zdał sobie sprawę, że najcenniejszym atutem, jaki posiadał Singapur był talent i wykształcenie jego mieszkańców. Dla małego społeczeństwa posiadającego wyłącznie 2 miliony ludzi w momencie uzyskania niepodległości w 1965 roku, to właśnie poziom edukacji stał się kluczowym czynnikiem dla jego rozwoju. „Po kilku latach pracy w rządzie, że im bardziej utalentowanych ludzi miałem jako ministrów, administratorów, profesjonalistów, tym bardziej efektywna była moja polityka i tym lepsze rezultaty”². Brytyjczycy uczynili z Singapuru regionalne centrum edukacyjne, które kształtowało nauczycieli dla całej Azji Wschodniej w dwóch szkołach: King Edward VII Medical College i Raffles College, które następnie zostały połączone w celu stworzenia University of Malaya. Yew postawił sobie za cel stworzenie najlepszych uniwersytetów w regionie, a potem na świecie.

Analizując kwestie edukacji i wykształcenia społeczeństwa, Yew przyjął wręcz eugeniczne wioski, uznając, że większość ludzkich zdolności i możliwości jest zależna od warunków genetycznych. W przemówieniu wygłoszonym podczas obiadu inauguracyjnego University of Singapore Business Administration Society w 1996 roku, tłumaczył swoje przekonania odnośnie rozwoju społeczeństwa:

„W każdym dowolnym społeczeństwie na tysiąc urodzonych dzieci jest pewien odsetek osobników bliskich geniuszu, pewien odsetek przeciętniaków i pewien odsetek debili... O tym, jakiego kształtu nabiorą sprawy w przyszłości, zdecydują tak naprawdę prawie geniusze i ponadprzeciętni...” [5, s. 147].

Yew uznał zatem, że należy zachęcać warstwę najzdolniejszych i najbardziej wykształconych do zakładania rodzin i posiadania dzieci. Jednym z narzędzi do osiągnięcia tego celu była „wielka debata małżeńska” (Great Marriage Debate), którą w 1983 roku zapoczątkował Yew. Jednak temat ten wraz z innymi programami inżynierii społecznej rozwinę w kolejnym rozdziale poświęconym biopolityce w myśli Lee Kuan Yew.

Analizując rolę wykształcenia w kreowaniu porządku społecznego i zarządzaniu państwem, należy omówić jeszcze jeden niezwykle program zainicjowany w Singapurze przez Partię Akcji Ludowej. W latach 70. ubiegłego wieku 5 proc. najlepiej wykształconych ludzi zaczęło emigrować z Singapuru w celach zarobkowych do lepiej rozwiniętych krajów. Yew zdał sobie sprawę, że w społeczeństwie zaczyna brakować specjalistów. W 1980 roku rząd utworzył dwie komisje, których celem było sprowadzanie szczególnie utalentowanych studentów o azjatyckim pochodzeniu z uniwersytetów w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, Australii, Nowej Zelandii i Kanady do szkół singapurskich. Singapur rozpoczął rodzaj polityki socjalnej, która oferowała wysokie stypendia dla najzdolniejszych studentów z całego świata. Organizatorzy programu żywili nadzieję, że po ukończeniu edukacji w Mieście Lwa, najzdolniejsi uczniowie zdecydują się na pozostanie na wyspie i dołączenie do lokalnego rynku pracy.

² „After several years in government I realized that the more talented people I had as ministers, administrators and professionals, the more effective my policies were and the better the results” [3, s. 159].

„W latach 90. napływ ludzi dzięki aktywnej rekrutacji był trzykrotnie większy niż odpływ. Zaczęliśmy oferować kilkaset stypendiów dla studentów z Chin, Indii i naszego regionu w nadziei, że niektórzy pozostaną z uwagi na lepsze możliwości pracy; ci, którzy wrócili do swoich krajów, nadal mogą być przydatni dla naszych firm, które rozszerzyły działalność za granicę”³ [3, s. 167].

System przyciągania najzdolniejszych funkcjonuje do dziś. Również współcześnie w Singapurze obowiązuje polityka imigracyjna zakładająca przyjęcie 20 tysięcy nowych mieszkańców rocznie. Dokonuje się ścisłej selekcji, biorąc pod uwagę wykształcenie oraz kwalifikacje zawodowe. Szczególnie mile widziani są inżynierowie, doktoranci nauk ścisłych i przedsiębiorcy. Na wyspie obecnie pracuje również kilku naukowców z Polski, którzy korzystają z najwyższej jakości laboratoriów i zaopatrzenia technicznego, jakie oferują tamtejsze uniwersytety. Rząd Singapuru zdaje sobie sprawę, że sukces ekonomiczny i cywilizacyjny wyspy opiera się na łączeniu różnorodności oraz tworzeniu pomostu między cywilizacją zachodnią i wschodnią. Lee Kuan Yew pojął, że jedyną drogą dla utrzymania konkurencyjności państwa jest stworzenie najwyższych standardów jakości. Singapur z przyczyn demograficznych i terytorialnych nie może konkurować z innymi państwami Azji na płaszczyźnie ilościowej, a wyłącznie jakościowej. U podstaw koncepcji Yew leży przekonanie czysto biopolityczne, że to zdolność łączenia różnorodności jest w stanie zapewnić państwu innowacyjność. Podobnie jak w Stany Zjednoczone, miasto Lwa jest państwem stworzonym przez imigrantów, którzy choć posiadają odmienne pochodzenie etniczne, to łączy ich wspólna wizja silnego, nowoczesnego i niezależnego Singapuru.

3.3. Elity rządzące

Konfucjusz przy swoim założeniu korelacji między wykształceniem a moralnością, uważał, że można ludzi wytrenować do bycia dobrymi oraz nauczyć ich odpowiedniej służby publicznej. Jednak to właśnie zderzenie z praktyką rządzenia i postępowaniem państwowych urzędników skłoniło go do emigracji i szukania lepszego społeczeństwa w celu budowy idealnego państwa. Konfucjusz rozumiał jednak, że los całej społeczności zależy od jakości i sposobu zarządzania elit władzy. Z uwagi na to konfucjański system wychowania nie opiera się wyłącznie na przekazywaniu wiedzy, ale na kształceniu jednostki do bycia dobrym obywatelem i do najlepszej służby publicznej. Wpaja również zasadę, że dobro jednostki jest zależne od dobra ogółu. Stąd to właśnie nauki Konfucjusza stały się postawą do edukacji chińskich urzędników państwowych.

Również w przypadku współczesnego Singapuru największym wyzwaniem na płaszczyźnie zarządzania stanowiła dla Lee Kuan Yew odpowiednia selekcja ministrów i osób decyzyjnych. Pisze on:

„Spędziłem 40 lat, próbując dobierać ludzi na wysokie stanowiska... Sprawdziłem wiele systemów, rozmawiałem z licznymi szefami firm... Uznałem, że system najlepszy z nich wszystkich ma Shell, więc rząd zastąpił zbiór 40

³ „By the 1990s this inflow through active recruitment was three Times the outflow. We began offering few hundred scholarships to bring students from China, India and the region in the hope that some would remain because of the better job opportunities; those who returned to their countries could still be useful for our companies that went abroad”.

wymaganych cech trzema. Nazwano to „kwalifikacjami helikopterowymi”... Składa się na nie: umiejętność analizy, zgodne z logiką postrzeganie faktów; skupienie się na podstawowych punktach, wyodrębnienie zasad” [5, s. 163-164].

Choć Singapur przeprowadza regularne wybory demokratyczne, to stworzony przez Lee system odnosi się wyraźnie do modelu konfucjańskiego. Wybór osób na najwyższe stanowiska nie opiera się na metodzie demokratycznej a na systemie merytokracji. Z uwagi na niemal jednopartyjny system polityczny, Lee posiadał całkowitą władzę nad doбором polityków rządu i osób zarządzających. Podkreślał jednak, że to nie tylko odpowiednie prawa i nie wyłącznie zasady decydują o powodzeniu danej nominacji i najlepszym funkcjonowaniu systemu państwowego, który pozwolił w przypadku Singapuru na rozwój cywilizacyjny państwa. Lee dokonuje rozróżnienia na obowiązujące prawa i na podstawę społeczną, na której są implementowane. Z jego wypowiedzi możemy wnioskować, że prawo musi funkcjonować w relacji wobec zwyczajów i tradycji danego społeczeństwa. Jest to odwrotna teza do przykładowo koncepcji kantowskiej, który chciał stworzyć taki system prawny, które funkcjonowałyby nawet dla narodu diabłów. Lee w swojej koncepcji państwa stawia tezę, że dobre prawo może spełniać swoją funkcję wyłącznie w relacji do społeczeństwa, które je akceptuje i które posiada dla niego zrozumienie. Zasady i obowiązki powinny być zakorzenione w świadomości społecznej mieszkańców danej wspólnoty. Podkreślał, że na obywatelach, którzy wybrali danego przywódcę, leży odpowiedzialność wspierania go w zarządzaniu państwem.

„Obywatele muszą być przygotowani na wspieranie przywódców, na których głosowali, poprzez podjęcie działań, a także akceptację dyscypliny i poświęceń, koniecznych do osiągnięcia ustalonych celów” [5, s. 138].

Według Lee, jeśli społeczeństwo nie ma zrozumienia i poparcia dla danych rozwiązań prawnych i organizacyjnych, to choćby one były najlepsze, rezultaty ich egzekwowania nie będą satysfakcjonujące. W celu osiągnięcia wzrostu gospodarczego konieczny jest silny konsensus i duża dyscyplina społeczna oraz wierne wypełnianie przez polityków powierzonego im mandatu. Lee pokreślił, że sukces ekonomiczny i cywilizacyjny Singapuru był możliwy dzięki istnieniu konfucjańskich wartości w społeczeństwie. W wywiadzie dla amerykańskiego dziennikarza Fareeda Zakarii skomentował:

„Mieliśmy szczęście, że podłoże kulturowe naszego społeczeństwa to konfucjanizm, wiara w oszczędność, ciężką pracę, synowskie posłuszeństwo i lojalność wobec rodziny, a przede wszystkim szacunek dla wiedzy i nauki” [6].

Lee zasugerował również, że kultury, które nie posiadają wartości konfucjańskich, nie będą wystarczająco skuteczne w konkurencji z innymi państwami. Uważał, że to właśnie konfucjańskie zasady są gwarantem porządku społecznego i umożliwiają rozwój ekonomiczny. Analizując możliwości rozwoju państwa afrykańskich, postawił następującą diagnozę:

„Ustanowienie podstawowych praw może okazać się pomocne, ale te społeczeństwa nie osiągną podobnego sukcesu, jak narody Wschodniej Azji,

ponieważ zabranie im odpowiednich sił. Jeśli nie posiadasz kultury, która kładłaby odpowiedni nacisk na wykształcenie i wiedzę, ciężką pracę i oszczędność oraz rezygnację z doczesnych przyjemności dla przyszłych korzyści, to rozwój będzie znacznie wolniejszy”⁴.

Należy dodać, że jednym z rezultatów przyjęcia systemu merytokracji w Singapurze stało się wyeliminowanie korupcji i nepotyzmu. Dziś Miasto Lwa, obok Norwegii i Szwajcarii, jest jednym z najmniej skorumpowanych państw świata. Yew w swoim pamiętniku politycznym poświęca osobny rozdział budowaniu uczciwego i przejrzystego rządu oraz walce z łapówkarstwem. W 1959 roku, kiedy Partia Akcji Ludowej obejmowała władzę, korupcja stanowiła jeden z najpoważniejszych problemów azjatyckich przywódców, czego nowopowstały rząd Singapuru nie chciał powielać. Do dziś łapówkarstwo i kolesiostwo są najcięższymi chorobami administracji chińskiej, z czym Xi Jinping walczy przy pomocy kary śmierci. Yew stworzył odmienny system.

„Kierowało nami głębokie poczucie misji, aby ustanowić przejrzysty i efektywny rząd. Kiedy w czerwcu 1959 roku podczas ceremonii w urzędzie miasta składaliśmy przysięgę przed objęciem urzędu, mieliśmy na sobie białe koszule i białe spodnie, symbolizujące czystość i uczciwość w naszym prywatnym zachowaniu i życiu publicznym. Ludzie oczekiwali tego od nas i byliśmy zdeterminowani, aby spełnić te oczekiwania”⁵.

Przywódca Singapuru przyjął zasadę korelacji dwóch czynników w celu rozwiązania problemu korupcji: bardzo wysokich, jawnych płac dla urzędników państwowych oraz surowych kar za złamanie prawa. Yew uznał, że nie uda mu się zatrudnić najlepszych specjalistów do pracy w rządzie, jeśli stawki na wolnym rynku będą znacznie wyższe. Uznał, że ministrowie nie mogą zarabiać drastycznie mniej niż prezesi prywatnych banków, czy przedsiębiorstw budowlanych, ponieważ będzie to doprowadzać jedynie do poczucia niesprawiedliwości, frustracji i stwarzać pokusę do nieuczciwych praktyk. Jednocześnie rząd umocnił działania Biura Śledczego w Sprawie Korupcji (Corrupt Practices Investigation Bureau). Przypadki korupcji w Singapurze po dziś dzień są niezwykle rzadkie, jeśli jednak mają miejsce, sprawy są szybko nagłaśniane i trafiają na czołówki gazet. Jedną z nich była historia Phey Yew Kok, posła PAP i prezesa Krajowego Związku Zawodowego (NTUC), który w 1979 roku został oskarżony w czterech sprawach o naruszenie przepisów prawa karnego dotyczących funduszy powierniczych na sumę 83 tysięcy dolarów singapurskich. Przyjętą zasadą w takich sprawach było zwolnienie za kaucją. Phey również został zwolniony za kaucją, ale złamał zasady i uciekł z Singapuru do Tajlandii. Już nigdy nie powrócił do kraju. Dramatyczny okazał się przypadek ministra rozwoju Teh Cheang Wana,

⁴ tłum. autorskie: „Getting the fundamentals right would help, but these societies will not succeed in the same way as East Asia did because certain driving forces will be absent. If you have a culture that doesn't place much value in learning and scholarship and hard work and thrift and deferment of present enjoyment for future gain, the going will be much slower” [7, s. 116-117].

⁵ tłum. autorskie: „We had deep sense of mission to establish a clean and effective government. When we took the oath of office at the ceremony in the city council chamber in June 1959, we all wore white shirts and white slacks to symbolize purity and honesty in our personal behavior and our public life. The people expected this of us, and we were determined to live up to their expectations” [3, s. 183].

który w 1986 roku podczas zeznań przyznał się do wzięcia dwóch łapówek w wysokości 400 tysięcy dolarów singapurskich za udzielenie pozwoleń budowlanych na ziemi przeznaczonej na inwestycje państwowe. Teh był bliskim współpracownikiem Yew. Po tym jak jego sprawa stała się publiczna, nie mógł znieść upokorzenia związanego ze złamaniem zaufania publicznego i popełnił samobójstwo przez przyjęcie dużej dawki amytalu sodu. Yew skomentował: „Nigdy nie zrozumiałem, dlaczego wziął te 800 tysięcy. Był zdolnym i poważanym architektem, mógł zarobić miliony w uczciwej prywatnej działalności”⁶. W rezultacie system w Singapurze uczynił z korupcji jedną z najbardziej niehonorowych praktyk, wiążąc ją z ogromnym społecznym upokorzeniem. Dziś przykłady nadużyć finansowych w Singapurze są na tyle rzadkie, że niezmiennie trafiają na czołówki gazet na całym świecie. Polityk, któremu zostaną udowodnione nieuczciwe praktyki na zawsze traci zaufanie publiczne i jest wykluczony ze służby państwowej.

3.4. Wychowanie przywódców politycznych

Świadomość faktu, że to od decyzji przywódców zależy dalszy dobrobyt społeczeństwa, postawił przed Lee zadanie wyboru i wykształcenia swoich następców. Ojciec-założyciel Singapuru niemal w sposób organiczny połączył własne życie z losem państwa. Z pewnością nie będzie tezą na wyrost stwierdzenie, że bez Lee Kuan Yew nie byłoby współczesnego Singapuru, ale również bez wyzwania, jakie stanowiła konieczność stworzenia państwa od podstaw, nie byłoby męża stanu Lee Kuan Yew. W swoich pracach politycznych podejmuje on zagadnienie formowania przywódców politycznych. W jaki sposób z urzędnika państwowego uczynić męża stanu? Lidera narodu? Co stanowi o przemianie politycznej? Jak można w dłuższej perspektywie wypracować system doboru najlepszych przywódców politycznych, którzy mogą zapewnić stabilny rozwój państwa? Te pytania stawia sobie Yew w ostatnich rozdziałach pamiętnika politycznego, zdając sobie sprawę, że bez możliwości odnalezienia dobrych następców jego praca może zostać zaprzepaszczone.

„Oryginalny zespół [w sensie rządu przyp. aut.] przeszedł przez traumatyczne wydarzenia II wojny światowej, japońskiej okupacji i powstanie komunistów. Słabi, nieśmiali i niezdecydowani byli eliminowani w naturalnym procesie. Jeśli przetrwali, udowadniali, że mogą zajmować najważniejsze stanowiska w państwie i rządzić. Ich nieugiętość umocniła się w konfrontacjach z Brytyjczykami, potem komunistami, a na końcu radykałami z Malezji. Poprzez powracające kryzysy wytworzyliśmy głębokie i trwałe relacje z ludźmi. Te relacje były trwałe. Naszym finałowy m zadaniem było znalezienie godnych zastępców. Mao starał się rozwiązać ten problem uruchamiając Kulturalną Rewolucję jako substytut Długiego Marszu. Nie było możliwe, aby Zahranżować japońską inwazję i okupację oraz późniejszą walkę o niepodległość. Naszym rozwiązaniem stało się poszukiwanie ludzi o odpowiednim charak-

⁶ tłum. Autorskie: „I never understood why he took this S\$800,000. He was an able and resourceful architect and could have made many millions honestly in private practice” [3, s. 188-189].

terze, zdolnościach i motywacjach oraz wiara, że jak napotkają na nieuniknione kryzysy, przejdą próbę przywództwa”⁷.

Lee stawia zatem tezę, że to sytuacje kryzysowe formują dobrych przywódców politycznych, którzy biorą na siebie odpowiedzialność za przetrwanie państwa. Czynnikiem państwowotwórczym w przypadku Singapuru stała się druga wojna światowa i zmiana światowego ładu geopolitycznego. Brytyjczycy utracili pozycję hegemonu w regionie po tym, jak ulegli inwazji Japońskiej i wycofali wojska ze wschodnich kolonii. Dla mieszkańców Singapuru było to wydarzenie bez precedensu. Dominacja Brytyjczyków i istnienie imperium wydawało się kwestią niepodważalną i niezmienną. Wyspa miała wpisane w swoją tożsamość życie kolonialne. Singapur właściwie nie istniał poza systemem brytyjskiego nadzoru. Wydarzenia II wojny światowej ukazały, że ten porządek jest zmienny, a istnienie Singapuru przestało być zależne od władz imperium. Dla elit wyspy szokiem światopoglądowym okazał się fakt wycofania brytyjskich wojsk i poddania miasta Japończykom. Mieszkańcy pierwszy raz zrozumieli, że nikt nie stanie w ich obronie, a przyszłość i niezależność Singapuru zależą wyłącznie od ich własnej mobilizacji politycznej. Świadomość ta stała się punktem zwrotnym i przyczyniła się do stworzenia Partii Akcji Ludowej. Yew tłumaczy:

„Japońska inwazja na Singapur stanowiła najważniejszy w moim życiu element edukacji politycznej, ponieważ przez trzy i pół roku obserwowałem, co oznacza władza, jak działają jednocześnie siła, polityka i rząd. Zrozumiałem także jak reagują ludzie, którzy wpadli w pułapkę przemocy, a musieli żyć. Jednego dnia byli jeszcze u nas Brytyjczycy – niewzruszeni, panowie sytuacji. Następnego dnia byli to już Japończycy – wyśmiewani przez nas i przedrzeźniani, bo niscy, karłowaci, krótkowzroczni, zezowaci” [2, s. 150].

Według koncepcji ojca-założyciela Singapuru, w celu stworzenia przywódcy politycznego potrzebne są warunki próby, sytuacja przełomowa, wymagająca wyjścia poza swoje indywidualne ograniczenia i wzięcia odpowiedzialności za wspólnotę. Lee posługuje się przykładem Deng Xiaopinga, z którym prywatnie łączyła go przyjaźń. Impulsem do przemiany politycznej dla Denga stała się Rewolucja Kulturalna i konieczność zatrzymania lawinowo postępującego zagłady chińskiego narodu. W 1958 roku w Chinach wdrożono pomysł Mao nazwany polityką „trzech czerwonych sztandarów”. Zawierał on reformę sterowania państwem odgórnie przez Partię, stworzenie komun ludowych oraz koncepcję Wielkiego Skoku. Ostatni punkt zakładał dogonienie Wielkiej Brytanii w produkcji stali. Po dyrektywie Wielkiego Wodza Chiny ogarnęła „gorączka stalowa”. Wioski i wszystkie gospodarstwa zostały zmie-

⁷ *tum. autorskie* „The original team had been thrown up by the traumatic events of World War II, Japanese occupation and the communist insurgency. The weak, the timid and the irresolute were eliminated by natural process. By surviving they proved they could stay on top of the opposition and govern. Their conflicts pitted them against the British, and later the communist and the Malayan Malay Ultras. During repeated crisis, we had forged deep and abiding bonds between ourselves and the people. These bonds endured. Our final task was to find worthy successors. Mao tried to solve this problem of suitable successors by arranging a Cultural Revolution as a substitute for a Long March. It was not possible for us to simulate a Japanese invasion and occupation, and the subsequent struggle for independence. Our solution was to look for men with the right character, ability and motivation, and hope that when they encounter the inevitable crises, they would emerge tested as leaders” [3 s. 738].

nione w wielkie „dymarki”. Chłopi zbierali żelazny złom i wszystkie okoliczne przedmioty ze stali, a następnie przetapiali w polowych piecach. W efekcie produkcja tego metalu wzrosła w kraju z 5,35 mln ton do 8,5 mln ton [8, s. 25]. Co więcej, chłopi, kiedy nie przetapiali stali, to zajmowali się walką ze zwalczaniem czterech plag: wróble, szczerułów, much i komarów. Nie starczało im czasu i sił na uprawę roli. Nikt się nie zajmował polami, na których szybko zapanował nieurodzaj, a potem przyszedł głód. Według obliczeń holenderskiego historyka Franka Diköttera zginęło wtedy około 40 milionów ludzi. Okres ten wszedł do historii powszechnej Chin jako „Wielki głód”, a w podręcznikach jest określany jako „trzy lata narodowej tragedii”. To jednak określenia eufemistyczne. Prawdą jest, że była to prawdopodobnie największa klęska głodu w dziejach ludzkości.

Mao mianował trzy osoby odpowiedzialne na uporządkowanie sytuacji: Deng Xiaopinga, Zhou Enlai i Liu Shaoqi. Po ustabilizowaniu sytuacji w państwie i zatrzymaniu głodu, popularność trzech polityków szybko wzrosła. Komunistyczny system nie dopuszcza jednak konkurencji politycznej. W okresie rewolucji kulturalnej Liu Shaoqi trafił do więzienia i umarł w męczarniach w 1969 roku. Deng Xiaoping prawdopodobnie przeżył kilka miesięcy uwięziony w ziemnym dole, a potem znalazł się w areszcie domowym na głębokiej prowincji, gdzie pozbawiony środków do życia musiał wraz z rodziną wyżywić się z uprawy ogródka. Deng wrócił do łask Mao dopiero po zdradzie marszałka Lin Bao. Jedynie Zhou Enlai uniknął tragicznego losu, dzięki politycznemu lawirowaniu i służalczej postawie wobec Wodza. Okres ten pozwolił na przemianę Deng Xiaopinga z komunistycznego aparaczyka w męża stanu, który po śmierci Mao wyprowadził Chiny na drogę ku rozwojowi cywilizacyjnemu, kładąc podwaliny pod współczesny cud gospodarczy tego kraju.

Przykład Deng Xiaopinga stanowi istotny punkt odniesienia w analizie myśli politycznej Lee Kuan Yew, z uwagi na fakt, że obaj politycy porównywali się wzajemnie ze sobą, mierząc jednocześnie modele rozwojowe obu państw. Tak jak Lee jest ojcem-założycielem współczesnego Singapuru i autorem jego sukcesu gospodarczego, tak Deng pełni analogiczną funkcję we współczesnych Chinach. Według Lee tylko zmierzenie się z podobnymi sytuacjami, jak: okupacja japońska, czy Rewolucja Kulturalna mogą uformować dobrego przywódcę politycznego. Późne rozważania polityczne Yew nieustannie zaprzęta problem przyszłości i wykształcenia następców:

„Całe pokolenia Singapurczyków, teraz liczących sobie ponad 40 lat, przeszło twardą szkołę polityczną... Nasze dzieci nic nie pamiętają z tych trudnych czasów brawurowej opozycji. Młodsze pokolenie ministrów też uniknęło tych doświadczeń. To wskutek zażartych walk starsi ministrowie stali się tacy, jacy są. Ci z nas, którzy byli słabi, powolni, czy nerwowi, szybko odpadali. Ci, którzy zostali, przetrwali darwinistyczny proces selekcji naturalnej. Mamy silny instynkt przetrwania” [5, s. 151].

Lee decyduje się przyjąć system edukacji i formę dialogu społecznego. Od 1980 roku rozpoczęto proces przyjmowania młodych ministrów do rządu. Byli oni dobierani spośród posłów PAP na zasadzie selekcji cech helikopterowych oraz przechodzili testy charakterologiczne, psychologiczne i intelektualne. W 1988 roku Lee Kuan Yew po raz ostatni wystartował w wyborach, następnie po 31 latach pełnienia funkcji premiera,

oddał to stanowisko młodszemu pokoleniu. Ministrowie mieli za zadanie wybrać nowego szefa rządu spośród siebie. Decyzja padła na Goh Chok Tonga. Lee objął funkcję ministra-seniora, a następie, po odejściu Goh, ministra-mentora. Ostatnie dwadzieścia lat swojego życia Lee poświęca roli doradczą dla rządu, jak również kampaniom edukacyjnym, które miały na celu przekazanie młodemu pokoleniu Singapurczyków idei i przekonań Yew, kryjących się za modelem państwa Singapur. W rezultacie w 2010 roku Yew decyduje się wziąć udział w programie społecznym, w którym 200 obywateli Singapuru zadaje mu pytania w serii wywiadów, aby skonfrontować swoje problemy i wątpliwości dotyczące praw i ustroju państwa-miasta, jak również życia społecznego i kulturalnego. W efekcie powstała książka „Hard Truths to keep Singapore going” składająca się z 11 rozdziałów, w której Yew wyjaśnia wszelkie postawione przed nim zagadnienia oraz odpowiada na najróżniejsze pytania młodego pokolenia Singapurczyków: od obowiązujących praw, przez politykę zagraniczną, do modelu wychowania dzieci, małżeństwa, czy stosunku do homoseksualizmu. Publikacja stanowi formę ostatniego dialogu ojca-założyciela narodu z młodym pokoleniem. Yew umiera w 23 marca 2015 roku.

„Czy Singapur przetrwa jako kwitnąca demokracja z uczciwą administracją, czy też pogrąży się w ruinie i zniesie go ku dyktaturze z administracją opanowaną przez korupcję, zależy od tego, czy będzie tam wystarczająco dużo kobiet i mężczyzn, których edukacja i szkolenie przygotowały do wzięcia na siebie przypadających na nich obowiązków, nie zaś do obserwowania, jak kraj grzęźnie” [5, s. 137-138].

4. Podsumowanie – singapurska utopia

Konfucjański model polityczny posiada wyraźny rys utopistyczny. To postulat powrotu do czasów Wielkiej Jedności i porządku politycznego, w którym każdy z obywateli zna swoje miejsce społeczne, zapewniające mu pełny rozwój zarówno publiczny, jak i prywatny. W idealnym państwie Konfucjusza urzędnicy państwowi są dobrze wykształceni i moralnie prawi, każdy obywatel szuka doskonałości w nauce i pogłębianiu swoich przymiotów intelektualnych, a rolą władcy jest umożliwienie im takiego rozwoju i zapewnienie bezpieczeństwa. Również współczesny Singapur dzieli ów konfucjański element utopii. Wyraziście opisał ten fakt amerykański pisarz William Gibson w artykule „Disneyland z karą śmierci” [9]. (Disneyland with the Death Penalty). Artykuł Gibsona jest niezwykle krytyczny, uznający Singapur za miejsce pozbawione autentyczności i kreatywności. Uważa, że rząd jest wszechobecny, korporacyjny i technokratyczny, a system sądowy sztywny i drakoński. Singapurczycy są scharakteryzowani nie jako obywatele, a konsumenci o mdłym smaku. Choć publikacja Gibsona ma charakter literacki, a przez co niezwykle emocjonalny, to wskazuje on na słuszny element sztuczności miasta Lwa. Singapur jest państwem, w którym najwyższym przejawem obywatelskiej brawury jest jazda na deskorolce, ponieważ już za stworzenie graffiti grozi kara chłosty i kara grzywny. Kamery monitoringu miejskiego znajdują się na każdym budynku. Z drugiej strony jest to miejsce niezwykle bezpieczne, w którym poziom kradzieży, rabunków, czy gwałtów jest najniższy na świecie. To architektonicznie piękne, czyste, zielone miasto, w którym każdy może czuć się bezpiecznie (o ile nie łamie prawa).

Czy współczesny Singapur w ocenie Konfucjusza spełniałby funkcję idealnego państwa? Wydaje się, że wiele postulatów konfucjańskich jest w nim w pełni realizowane. Jednak wizja Wielkiej Jedności mówiła o otwartości i zaufaniu, tymczasem porządek społeczny w Mieście Lwa gwarantowany jest w dużym stopniu kontrolą, inwigilacją oraz surowością prawa. Lee Kuan Yew stworzył model oświeconego autorytaryzmu, który prowadzi do szybkiego i efektywnego rozwoju pod warunkiem wyboru odpowiedniego przywódcy. Odgrywał on swoją rolę przez cały okres życia Yew. Jednak to jego postać gwarantowała ciągłość polityczną, pozycję na arenie międzynarodowej i szacunek mieszkańców wobec rządu. Singapur funkcjonuje bez swojego ojca-założyciela dopiero cztery lata. Pytanie, czy przetrwa on próbę czasu i zachowa swoją stabilność bez popadania w dyktaturę? Będzie to zależało od decyzji obecnych i przyszłych przywódców tego kraju.

Literatura

1. Herring M., *Go East, Young Bureaucrat*, [w:] *The Economist*, nr. 19 Marca 2011.
2. Allison G., Blackwill R.D., Wyne A., *Chiny, Stany Zjednoczone i świat w oczach Wielkiego Mistrza Lee Kuan Yewa*, tłum. H. Bańczak, Warszawa 2014.
3. Lee K.Y., *From Third World to First: The Singapore Story: 1965-2000*, Wyd. SPH, Marshall Cavendish Editions, Singapur 2015.
4. Konfucjusz, *Dialogi*, Biblioteka Filozofów, Wyd. Hachette, Kielce 2008.
5. Allison G., Blackwill R.D., Wyne A., *Chiny, Stany Zjednoczone i świat w oczach Wielkiego*.
6. Zakaria F. and Lee K.Y., *Culture Is Destiny: A Conversation with Lee Kuan Yew*, [w:] *Foreign Affairs*, nr. 2, Nowy Jork 1994.
7. Lee K.Y., Han F.K., *Lee Kuan Yew: Hard Truths to Keep Singapore Going*, Wyd. Straits Times Press, Singapur 2011.
8. Góralczyk B., *Wielki Renesans, Chińska transformacja i jej konsekwencje*, Wyd. Dialog, Warszawa 2018.
9. <https://www.wired.com/1993/04/gibson-2/> (dostęp: 23.08.2019).

Literatura pomocnicza

- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, VI i VII, tłum. D. Gromska, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t.5., Warszawa 1996.
- Young-jin C., Lee Haeng-hoon, *The Confucian Vision of an Ideal Society Arising out of Moral Emotions, with a Focus on the Sishu Daquan*, [w:] „Philosophy East and West 66”, numer 2, 2016.
- Herring M., *Go East, Young Bureaucrat*, [w:] „The Economist”, nr. 19, marzec 2011.
- Scruton R., *Jak być konserwatystą*, tłum. T. Bieroń, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2016.

Źródła internetowe

- Encyklopedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Asian-values>, tłum. autorskie, dostęp: 03.05.2020.
- <https://www.wired.com/1993/04/gibson-2/>, dostęp: 03.05.2020.
- Księga Rytuałów (Lǐ Kǐ), część pierwsza, księga 7, tłum. na język angielski J. Legge, <http://www.sacred-texts.com/cfu/liki/liki07.htm>, dostęp: 03.05.2020.

Konfucjanizm w myśli Lee Kuan Yew

Streszczenie

W artykule zostało wykazane, jak tradycyjny konfucjanizm jest realizowany we współczesnej myśli politycznej Lee Kuan Yew i konkretnych rozwiązaniach politycznych w Singapurze. Został opisany model władcy jako wychowawcy, którego celem jest nie tylko rządzenie społeczeństwem, ale również jego wychowanie. W celu ilustracji tej tezy zostały ukazane konkretne rozwiązania prawne, jakie panują w Mieście Lwa.

Publikacja porusza także temat wykształcenia jako cnoty społecznej i jej cenzus w formułowaniu elit politycznych. W ostatniej części artykułu zostaje zrekonstruowany sposób wyboru i kształcenia przywódców politycznych w oparciu o wartości konfucjańskie. Wskazane zostają także różnice między modelem singapurskim a chińskim. Artykuł w sposób kompleksowy przybliża założenia filozoficzne, jakie kryją się za porządkiem społecznym i politycznym w Singapurze, którego architektem jest pierwszy premier i założyciel Miasta Lwa – Lee Kuan Yew.

Słowa kluczowe: konfucjanizm, utopia, Singapur, Lee Kuan Yew, Partia Akcji Ludowej

Confucianism in the thoughts of Lee Kuan Yew

Abstract

The article shows how traditional Confucianism is implemented in the contemporary political thoughts of Lee Kuan Yew and in the specific political solutions in Singapore. The model of the ruler as an educator has been described, the aim of which is not only to govern society, but also to educate people. In order to illustrate this thesis the author describes specific legal solutions that prevail in the City of the Lion.

The publication also deals with the topic of education as a social virtue and its censorship in the formulation of political elites. The last part of the article reconstructs the method of selecting and educating political leaders on the basis of Confucian values. The differences between the Singapore and Chinese models are also pointed out. The essay comprehensively introduces the philosophical assumptions behind the social and political order in Singapore, the architect of which is the first prime minister and founder of the Lion City – Lee Kuan Yew.

Keywords: confucianism, utopia, Singapore, Lee Kuan Yew, People's Action Party

Eloe – anioł jako sublimacja kobiecości

1. Wprowadzenie

Anioł to figura niezwykle wyrazista, piękny i szlachetny, posłusznie egzekwujący wolę srogięgo Boga, opiekun i żołnierz. Po jego majestatyczną postać sięgano w rozmaitych procesach artystycznych, których zwieńczeniem stawały się zarówno dzieła z dziedziny sztuk plastycznych, jak i te z gruntu literatury. W ten sposób na stałe rozgościł się w masowej świadomości wielu kultur, w której do dziś zajmuje miejsce szczególnie: instancji opiekuńczej, dobrego zwiastuna, powiernika. Towarzysz ludzkiej doli na stałe zadomowił się w wachlarzu symboli i w ten sposób podąża za swoimi podopiecznymi przez meandry dziejów ziemskiej cywilizacji. Jest jej łącznikiem ze światem boskim, gońcem, wysłannikiem, posłem niezwyklej rangi. Korzystając z tych szczególnych kompetencji i możliwości anioła, artyści powołują go, aby spełnił swoją funkcję w dziele artystycznym, choć bywa i traktowany instrumentalnie, jako element pejzażu, kanał komunikacyjny, li tylko symbol boskiej, często w sposób banalny pojętej protekcji.

Tym niezwyklejszą jawi się figura anioła w twórczości Juliusza Słowackiego. Choć w najwcześniejszej fazie działalności literackiej nadawał jej funkcje typowo retoryczne, to w późniejszym etapie twórczości uległa ona niezwyklej metamorfozie [1], by zająć na literackim tle dotychczasowego przedmiotowego ujęcia, jak gdyby napełniona przez autora swoistą esencją podmiotowości. Do jednych z najznakomitszych egzemplifikacji sylwetek anielskich Słowackiego należy piastunka umarłych zesłańców z poematu „Anhelli”. W dziele stylizowanym na narrację biblijną autor wykreował niezwykle postać Eloe, w której niejasnym na pozór statusie ontologicznym krystalizuje się i wprost emanuje istota kobiecości, jakby przepelniona iskrą prawdziwego i odwiecznego Bytu. Stylizacja biblijna poematu niejako uprawomocnia występowanie w nim postaci z kręgu posłańców bożych, jednakże nie jest Eloe istotą, którą można by sklasyfikować jako typową biblijną sylwetkę anielską. Czymże zatem jest anioł i czy istnieje jakaś definicja lub zespół cech dystynktywnych charakteryzujących tę figurę?

2. Geneza wizerunku anioła

Polskie określenie *anioł* jest zwieńczeniem procesu poszukiwania nazwy dla niezwykłego desygnatu, boskiego posłańca, który pojawiał się w tekstach już od starożytności. Forma rodzima pochodzi oczywiście z łaciny, która swoją wersję, *angelus*, wywiodła ze zlatynizowanego greckiego określenia *ángelos* (ἄγγελος) pojawiającego się w Septuagincie, a próbującego oddać sens terminu *mal'ach* (מלאך), pochodzącego z Biblii hebrajskiej [2]. Mogłoby się wydawać, że uważne przesledzenie powyższych tekstów pozwoli na jednoznaczne uchwycenie kategorii anioła. W rzeczywistości w poprawnym przetworzeniu wszystkich danych przeszkadza szereg rozmaitych wyrazów, które dziś, w języku polskim, uznajemy za synonimiczne, a które są jedynie

¹ hacbarbara@gmail.com, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, <http://www.uni.lodz.pl>.

translacją łacińskich określeń odnoszących się do różnych słów pochodzących z tzw. języków oryginalnych Biblii. Ponadto, jak pisze Wojciech Kosior: „anioł to kategoria skonstruowana przy użyciu dodatkowych danych znajdujących się poza bazą tekstową wspólną dla BH (Biblii hebrajskiej) i chrześcijańskiego Starego Testamentu” [2]. Próba uchwycenia cech czy atrybutów charakterystycznych dla tej niezwykle postaci nastrocza podobnych trudności. Wydawać by się mogło, że obraz anioła utrwalony w świadomości odbiorców ma swoje podłoże przede wszystkim w opisach biblijnych. Jednakże ani księgi Starego, ani Nowego Testamentu nie podają szczegółów wyglądu zewnętrznego aniołów, albowiem te, jako byty czysto duchowe, nie posiadają ciała. Pozwalają się widzieć śmiertelnikom w sposób adekwatny do ludzkiej powierzchowności, zaś samo przybranie przez te niezwykle istoty jakiegoś kształtu i ukazanie się w nim człowiekowi, czy to we śnie, czy na jawie, nosi miano angelofanii. Nie pojawia się też w Biblii informacja o tym, jakoby anioły, ukazujące się ludziom, posiadały skrzydła [3]. Zatem to nie Święta Księga stanowi podstawę dla wizerunku skrzydlatego młodzieńca z aureolą wokół głowy. Na takie wyobrażenie istot niebieskich wpływ miały dwa czynniki: wizerunek bogini Nike czy rzymskiej Wiktorii, a także proste skojarzenie zstępowania z nieba z koniecznością posiadania skrzydeł, w taki bowiem sposób podróżują po przestworzach ptaki [3]. Sylwetki uskrzydłonych istot starożytni Grecy przejęli od kultur Bliskiego Wschodu [4]. Uskrzydłona bogini Nike początkowo związana była ze zwycięstwem w zawodach sportowych, później zaś pojawiała się także w kontekście wojskowym, natomiast rzymska Wiktoria od początku symbolizowała triumf militarny, dlatego też jej uobecnienie towarzyszyło wyobrażeniom wielu cesarzy od ok. III w. przed. Chr. [4]. W ikonografii od IV w. n.e. dochodziło do częstego mieszania motywów pogańskich oraz chrześcijańskich, stąd do dziś wizerunek bogini można oglądać w tym samym dziele, w którym w innym miejscu przedstawiony jest Chrystus [4]. Moment wzajemnego przenikania się tych dwóch porządków zdaje się kluczowy dla zrozumienia współczesnego kształtu postaci anielskiej.

3. Czy anioły mają płeć?

Jedną z najważniejszych konsekwencji bezcielesnej natury boskich posłańców jest niemożność jednoznacznego przyporządkowania im płci. W polskim tłumaczeniu postaci te utożsamiane są zawsze z formą męską, jednakże jest to skutek zastosowania leksemów o męskoosobowym rodzaju gramatycznym, takich jak: *anioł*, *strażnik*, *posłaniec*, *żołnierz* czy *syn Boży* itd. Według oficjalnego stanowiska Kościoła anioły pozbawione są aspektu płci [3]. Być może warto w tym miejscu postawić graniczące z herezją pytanie: czy zatem istnieje coś takiego jak płeć duchowa anioła? Analizując biblijne opisy, można by dojść do konkluzji, że w przypadku tych istot należałoby mówić raczej o dwupłciowości niż o braku płci w ogóle. Wskazuje na to charakterystyka zadań powierzonych wysłannikom przez Boga, których rozpiętość rozpoczyna się od pozycji bezwzględnego żołnierza armii niebieskiej, a kończy na funkcji troskliwego opiekuna: „Puścił na nie gniew zapalczywości swojej: popędliwość i rozgniewanie, i utrapienie, przepuszczenia przez anjoły złe” [Ps 78:49], „I wyszedł Anjoł panski, i pobił w oboziskach Assyryjskich sto ośmdziesiąt i pięć tysięcy” [Iz 37:36], „Posłał też Anjoła do Jeruzalem, aby je wytracił” [1 Krn 21:15], „(...) a Anjoł panski niechaj je uciśnie” [Ps 35:6], „Oto ja posyłam Anjoła mego, a nagotuje drogę przed obliczem moim” [Ml 3:1], „Będzieli zaś Anjoł mówił jeden z tysięcy, aby

opowiedział człowieczą sprawiedliwość (...)” [Hi 33:23], „Nie bójcie się, bo oto opowiadam wam wesele wielkie, które będzie wszystkim ludowi” [Łk 2:10], „(...) Aniołom swym rozkazał o tobie, aby cię strzegli” [Łk 4:10] [5]².

Podobnie w poemacie Słowackiego rysuje się pciowość Eloe. Kobiecość tej postaci manifestuje się bowiem nie tylko poprzez to, jak jawi się ona Anhellemu, ale przede wszystkim poprzez funkcję protektorki grobów oraz sposób, w jaki ją realizuje. Przyglądając się tej bohaterce w kontekście *gender studies*, można skonstatować, że kompetencje i właściwości tego szczególnego, sybirskiego anioła są cechami typowo kobiecymi. Stan ten nie odbiega od romantycznej tradycji przedstawiania i opisywania kobiet jako postaci anielskich. W przypadku bohaterek literackich Słowackiego dzieje się tak już w najwcześniejszej fazie twórczości poety, który wyraźnie utożsamia postać anielską z osobą ukochanej. Nieco subtelniej taki rodzaj obrazowania wyłania się z działalności literackiej Adama Mickiewicza, dając o sobie znać choćby w *Warcabach* czy *Amalii* [7].

Jednakże obraz Eloe widziany oczami Anhellego prezentuje się szczególnie interesująco. Widok strażniczki grobów wywołuje w młodzieńcu gwałtowną reakcję natury somatycznej. Podniósłszy się z omdlenia, z zawstydzeniem wyzna Szamanowi, że twarz anielicy przypomina mu oblicze dziewczyny, którą kochał niewinną, dziecięcą miłością. Dopiero owo podobieństwo do umiłowanej niegdyś kobiety demaskuje płęć postaci, która wcześniej określana jest jako *Anioł*, pisany majuskułą. To niespodziewane przypomnienie sprowadza na bohatera gorzką melancholię. Dobitnie uświadamia sobie swoje obecne położenie, które, w kontraście do szczęśliwych i niewinnych lat młodzieńczych, odczuwa wyjątkowo pesymistycznie. W zesłańcu wzbiera poczucie boskiej niesprawiedliwości, Anhelli skarży się na swój nikczemny los, wyraża bluźniercze życzenie śmierci. Zdaje się wierzyć, że gdyby umarł, wywołałyby wyrzuty sumienia u samego Boga, który dopiero wówczas ulitowałby się nad jego dołą. Śmierć wydaje mu się powinnością, zemstą na Stwórcy, wyrzuceniem mu w twarz niesprawiedliwego wyroku. Eloe ma więc w sobie jakiś niezwykły rys, skoro zaledwie jedno spojrzenie na jej twarz wywołuje takie rozrzewnienie. Jednocześnie jest w niej także coś ostatecznego, jak gdyby roztaczała wokół siebie wyraźną aurę schyłkowości: „Oto mi więc smutno, że ujrzałem tego Anioła i wolałbym być wczoraj umrzeć” [8]. Dowodzi to jej wyraźnej przynależności do ludzkiego świata umarłych oraz ujawnia niezwykłą, jak na anioła cechę, tak komentuje bowiem oddziaływanie piastunki grobów na młodzieńca Szaman: „Zaprawdę, że jak dawniej wiele było opętanych przez czarty, tak dziś wielu jest opętanych przez czyste Anioły”. Kobieta-anioł ma więc w poemacie Słowackiego iście demoniczne kompetencje.

Fakt ten zdaje się idealnie korespondować z szatańsko-anielskim wizerunkiem samego poety. W 1832 r. w swoim pamiętniku Słowacki wspomina, jak będąc młodym chłopcem, w wileńskim kościele prosił Boga o sławę. Konstatuje, że w tak niepokornej kwestii nie mógłby zawrzeć paktu ze Stworzycielem, zaś zdarzenie to nazywa wprost „Przymierzem z Szatanem”. Nie tylko jego guwerner nazywał go „półdiabłem”, ale i Adam Mickiewicz nadał mu przydomek „Szatana poezji”. Do demonicznych cech osobowości Słowackiego niewątpliwie należały zarówno chorobliwa ambicja, jak

² Przytoczone cytaty pochodzą z Biblii Jakuba Wujka. Zdaniem badaczy Juliusz Słowacki korzystał właśnie z tej wersji polskiego tłumaczenia, a konkretnie z egzemplarza wydanego w Lipsku w 1831 r. O jego nabyciu pisał poeta w jednym z listów do matki [6].

i bezwzględna zawiść [9]. Ten sam autor dokona później przemiany, swoistego romantycznego „przeanielenia”, jak można by ten stan określić w duchu ideologii genezyjskiej. W *Genesis z ducha* metamorfoza ta ujawni się w przesunięciu uwagi z własnej osoby na rzeczywistość kreowaną w konsekwencji swoich działań. Odtąd w rozważaniach będzie się poeta zbliżał do kwestii wolności i podmiotowości ducha, wyłaniającego się z odwiecznego Absolutu oraz zdolnego tworzyć formę, a więc widoczną stronę rzeczywistości [10]. Być może kreowanie postaci o duchowej proveniencji, takich jak Eloë, stanowi zapowiedź zarówno tej niezwyklej wizji antropologicznej, zawartej w późniejszej twórczości poety, jak i jego osobistej przemiany rozwojowej.

4. Eloë

Warto w tym miejscu przyrzeć się proveniencji bohaterki. W XI rozdziale „Anhellego”, gdzie postać Eloë pojawia się po raz pierwszy, osobą odkrywająca przed czytelnikiem oraz tytułowym bohaterem historię „smutnego Anioła” jest sybirski duchowny – Szaman.

A wieszli, kto to jest ten Anioł smutny na cmentarzu? Oto się zowie Eloë, a urodził się ze łzy Chrystusowej na Golgocie, z téj łzy, która wylana była nad narodami.

Gdzie indziej napisano jest o Anielicy téj i wnuczce Maryi Panny... jak zgrzeszyła, ulitowawszy się nad męką ciemnych Cherubinów i umiłowała jednego z nich, i poleciała za nim w ciemność.

A teraz jest wygnaną, jak wy jesteście wygnani, i ukochała mogiły wasze, i piastunką jest grobowców, mówiąc kościom: nie skarżcie się, lecz śpijcie! [8]

Anielica zrodzona z łzy Chrystusowej pojawiła się w poemacie Francuza, Alfreda de Vigny, „Eloë” napisanym około roku 1824, zaś wydanym po raz pierwszy dwa lata później [11].

*On sam nawet, gdy ujrzał śmiertelne zastłony,
Zapłakał. — O, lżo boska przyjaźni święcona,
Tyś nie była na wiatru podmuchy rzucona!
Niewidzialni śmiertelnym, schyleni z pokorą,
W dyamentową urnę cheruby cię biorą
I jak cud, co zdumiewa nawet Niebo — niosą
Pod stopy Przedwiecznego, o promienna roso!
Tam — z wiecznie otwartego oka promień łaski
Wstrząsł ów dar niewymowny i wzniecił w nim blaski;
A Duch Święty, moc swoją zlewając obficie,
Tchnął duszę w płyn ów boski i zbudził w nim życie.
Jak kadzidło przy blaskach słonecznych płonące
Zmienia się w płomień czyste, różowe, błyszczące,
Tak ujrzano naówczas, jak się postać biała
Z olśniewającej urny wzniosła, wybujala*

I głos zabrzmiał: „Eloa!” [12]

Zdaniem Władysława Folkierskiego „(...) w głębokiej mierze Eloe stanowi wywyższenie (...), sublimację tego, co z sobą na świat przyniosła Eloa” [11], która u Vigny’ego „(...) zawdzięcza (...) istnienie łzie Chrystusa, wylanej nad grobem przyjaciela. Jest to najwyższy możliwie wyraz i symbol przyjaźni, tego najczystsze­go z ludzkich uczuć” [11]. Warto w tym miejscu przyrzeć się emocjom Anhellego, które w młodzieńcu obudził widok anielskiej postaci na cmentarzysku. Pod wpływem niezwykle silnego impulsu, jaki niebiańskie oblicze zdaje się wysyłać wprost do serca zesłańca, w mężczyźnie odzywa się wspomnienie dawnej miłości. Z wielką starannością podkreśla on jednak charakter tego uczucia, jego czystość i naiwność:

*Otom zobaczył Anioła podobnego tój niewieście, którą kochałem z całej duszy
mojój, będąc jeszcze dzieckiem.*

*A miłowałem ją w czystości serca mego; dlatego łzy mię zalewają, kiedy myślę
o nię i o mojej młodości.*

*Bo oto byłem przy nię jak ptak swojski, co się boi, i nie wziąłem nawet
pocałowania od ję just koralowych, choć byłem blisko; jak gołąb, mówię,
siedzący na ramieniu dziewczyny [8].*

Można więc w przypadku Anhellego mówić o miłości platonicznej czy też o przyjaźni właśnie. W każdym razie Słowacki zdaje się umieszczać figurę anioła w kontekście najszlachetniejszej z więzi, tak jak ma to miejsce w przypadku Eloi Vigny’ego. Jednakże inna jest geneza łzy Chrystusowej, w wersji Słowackiego Jezus nie płacze nad grobem Łazarza, lecz nad narodami.

Jak dowodzą badacze, przejęcie motywu anielicy dokonało się w szczytowym momencie oddziaływania Vigny’ego na twórczość Słowackiego, zaś ślady zainteresowania postacią wnuczki Maryi widać w twórczości polskiego autora na długo przed napisaniem „Anhellego” (1837), chociażby w „Lambrze”, w „Przygotowaniu do Kordiana” czy nawet w „Balladynie” [11].

Wróćmy jednak do cytowanej już myśli Folkierskiego, jakoby anioł Słowackiego stanowił sublimację swojego literackiego pierwowzoru. Ta niesamowita transpozycja anielskości z Eloi do Eloe konstituuje się zapewne w pozbawieniu tej drugiej skazy cielesności przy jednoczesnym zachowaniu nominalnych cech kobiecych. Tym czystsza i doskonalsza jawi się sybirska zesłanka, im dalej jej do ludzkiej fizyczności. Słowacki, podjąwszy rodowód postaci od Francuza, odmienia ją zupełnie, uwzniośla i usamodzielnia. Apoteoza ta dokonuje się na zasadzie swoistej symetrii zesłania. Katorżnicy osadzeni zostają na mroźnych rubieżach carskiej Rosji w konsekwencji swoich działań narodowościowych przyjmujących formę sprzeciwu wobec zaborcy czy walki wyzwolęnczej. Walki, trzeba to wyraźnie zaznaczyć, powodowanej głęboką i bezinteresowną miłością – miłością do Ojczyzny. Eloe, nie będąca człowiekiem, zostaje osadzona w tej dehumanizującej³ krainie z powodu występku, jakiego dopuściła się również motywowana miłością, w tym wypadku było to uczucie, którym obdarzyła „ciemnego ducha”. Sybir jest punktem wiążącym te dwa lustrzane odbicia deportacji, w pewnym

³ W „Anhellim” nie brakuje brutalnych przykładów dehumanizacyjnego wpływu sybirskiej przestrzeni, wskazać należy chociażby przypadek kanibalizmu.

sensie jest karą za miłość. Warto zaznaczyć, że miłość do ojczyzny leży w tym układzie po stronie męskiej, zaś nieszczęśliwa miłość duchowa, szlachetna i nieskalana, leży zdecydowanie po stronie pierwiastka kobiecego, zawiązanego w postaci Eloe. Jej uczucie jest pokorne, gotowe na poświęcenie. Dowód na to stanowi gorliwość, z jaką anielica wypełnia swoje powołanie w świecie ludzkim. Nie buntuje się wobec boskiej woli, jak chociażby tytułowy bohater, nie skarży się na swój los. Przyjmuje karę i wypełnia nałożone na siebie powinności, przelewając w nie całą swoją miłość. Rola piastunki i towarzyszki rozpromienia tragiczną, mroźną rzeczywistość Syberii iskrą ukोजना, ogrzewając pozbawione nadziei serca skazańców.

Anhelli po raz drugi spotyka anielicę na kartach rozdziału XIII, gdy przychodzi ona po ciało Ellenai. Nie zostaje jednak Eloe nazwana swoim imieniem, lecz, jak w przypadku pierwszego spotkania z bohaterem, rozpoznaje w niej młodzieniec odbicie swojej dawnej miłości: „I zobaczył owego Anioła, który mu był przypominał miłość dla niewiasty i pierwszą jego miłość na ziemi;” [8]. Bohaterka zabiera ciało umarłej zesłanki, by je „litośnie pochować” i „z pełnymi trupa skrzydłami” [8] odchodzi. Ten niesamowity, sugestywny obraz znajdzie później swoje odzwierciedlenie chociażby w malarstwie Jacka Malczewskiego, niezwykle wrażliwego i uważnego czytelnika poezji Słowackiego, którego niezwykła zdolność współodczuwania z poetą do dziś wzbudza uwagę wielu badaczy sztuki [13].

Zwieńczeniem niezwyklej, kobiecej instancyjności Eloe jest scena z rozdziału XVII, w której postać ta manifestuje się po raz trzeci, ostatni. Zgodnie ze swoim powołaniem zjawia się nad ciałem umarłego – Anhellego. Jak wtedy, gdy widział ją po raz pierwszy, jej atrybutem jest „gwiazda melancholiczna na rozpuszczonych włosach”⁴ [8]. Kiedy z ognistej zorzy wyłania się rycerz na koniu i wzywa: „Tu był żołnierz, niech wstanie!” [8], Eloe, powstawszy znad zwłok młodzieńca, kwituje patetyczną odezwą jeźdźca lakonicznym i dojmująco prostym: „Rycerzu, nie budź go, bo śpi” [8]. Słowa te, naturalnie, interpretować można w świetle eschatologii chrześcijańskiej jako metaforę życia wiecznego po śmierci, które powinno być nagrodą i zwieńczeniem ziemskiej egzystencji. W ten sposób śmierć cielesna ujęta zostaje w metaforę snu. Przybysz nie ustaje jednak w nawoływaniach, co skłania anielicę do ujawnienia niezwyklego przeznaczenia Anhellego, który miał stać się ofiarą serca. Słowa te, tak szeroko komentowane i interpretowane przez badaczy, zdają się przyćmiewać istotne wyznaczenie, które Eloe czyni w następnym akapicie: „Jam jest w części odpowiedzialna, że serce jego nie było tak czyste, jak diamentowe źródło, i tak wonne jak lilije wiosenne. To ciało do mnie należy, i to serce moim było” [8]. Wolno zatem wnioskować ze słów piastunki, że tytułowy bohater ją kochał. Czy jednak była to tylko transpozycja niewinnej miłości z lat młodzieńczych? Interpretując tę anielską konfesję w świetle cytowanego już fragmentu z rozdziału XIII, w którym mowa, o tym jakoby postać anielska przypominała zesłańcowi „miłość dla niewiasty i pierwszą jego miłość na ziemi”, można stwierdzić, że uczucie, jakie młodzieniec żywił do bytu duchowego, jakim niewątpliwie była Eloe, miało charakter czysto duchowy, a tym samym nie umarło wraz ze śmiercią fizyczną bohatera. Tę niezwykłą, duchową więź musiał dostrzec Szaman, konstatuując: „Zaprawdę, że jak dawniej wiele było opętanych przez czarty, tak dziś wielu jest opętanych przez czyste Anioły” [8]. Słowacki dokonuje więc apoteozy postaci anielskiej poprzez jej zupełne niemal odcieleśnienie i przypisanie do

⁴ Por. fragment [7], s. 236, „(...) ze smutną gwiazdą na włosach”.

świata Absolutu, jednocześnie pozwalając jej przenikać świat ziemski. Spotkanie to nie ma jednak formy klasycznych zwiastowań, lecz dokonuje się na niewralgicznej płaszczyźnie styku dwóch światów i oscyluje wokół swoistego spoiwa – śmierci. Jednakże dowodem na maestrię, jaką osiągnął autor w kreowaniu figury anioła na szczególnie wyjątkowego bohatera tekstu, jest fakt, iż pozbawiając ją aspektów fizjologicznych, jednocześnie nie pozbawił jej tożsamości kobiecej, czego zwieńczeniem jest możliwość zawarcia z człowiekiem jedności na płaszczyźnie duchowej, w formie relacji platońskiej. Bariera ontologiczna nie stoi na przeszkodzie miłości, zaś kobiecość manifestuje się przede wszystkim poza ciałem. Tym samym śmierć bohatera nie stanowi trudności, nie zaprzepaszcza szansy na zaistnienie pomiędzy postaciami więzi emocjonalnej, lecz jest zaledwie zmianą statusu. Zastanawiające jest, czy pewnego rodzaju zapowiedzi tego losu nie stanowi imię Anhellego, które wielu badaczy wiąże z anielskością [1]. Pamiętać jednak należy, że przejście bohatera na drugą stronę nie przesądza o szczęśliwym zakończeniu tej niezwyklej relacji, wszak Eloe związana jest z ludzką przestrzenią zesłania, gdzie pokutuje za swoją pierwszą miłość, również miłość z innego świata, świata przed Sybirem.

5. Podsumowanie

Przyglądając się postaci Eloe, można skonstatować, że nie tyle stanowi ona sublimację Eloi Vigny'ego, co pozwala oglądać w postaci esencjonalnej samą kategorię kobiecości, przynajmniej tej pojmowanej w sposób dziewiętnastowieczny, niewinnej i troskliwej, ale jednocześnie obehwładniającej i zdolnej opętać. Zauważmy jednak, że ta demoniczna właściwość nie jest świadomym działaniem kobiecym, lecz mimowolnym wrażeniem (fantazmatem) odczuwanym przez mężczyznę. Ten pasywny demonizm dopełnia wizerunku kobiety-anioła, nadając mu cudowności, ubierając postać oblubienicy w swoisty płaszcz nadprzyrodzonych emanacji. Odwrócenie tej figury do anioła-kobiety, którego dokonuje w „Anhellim” Słowacki dowodzi, jak skuteczny stał się przyjęty przez poetę klucz oszczędności. Jej wizerunek pozbawiony szczegółów, lapidarny i odcielesniony pozostawia przestrzeń na pracę „imaginacji własnej”, o konieczności której dla zrozumienia poematu pisał autor w liście do Gaszyńskiego [11]. Należy się tu zgodzić z Folkierskim, który pisał, że: „(...) Eloe nie stała się abstrakcją i nie zatraciła swej najważniejszej treści kobiecej”, a jednocześnie sprzeciwić się badaczowi, twierdzącemu, że „(...) anielica ta jest kobietą, skoro była kochaną. I to przez samego poetę” [11]. Wszakże nie samo bycie obdarzoną uczuciem konstituuje kobiecość tej niezwyklej postaci, ale szereg subtelnych cech i zapowiedzi mających głęboki sens symboliczny, które świadczą o dogłębnym i osobistym przemyśleniu przez Słowackiego tej fascynującej postaci kobiecej.

Literatura

1. Kiślak E., *Anielskie metamorfozy Juliusza Słowackiego*, [w:] *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002.
2. Kosior W., *Anioł w Biblii hebrajskiej pojęcie מלאך w ujęciu statystycznym i hermeneutycznym*, w: „Studia Judaica” 2009, nr 1-2.
3. Zając R. (wywiad przepr. Jolanta Krasnowska-Dyńska), [w:] „Echo Katolickie” 2013, nr 39.
4. Ostrowski J., *Nike i Wiktoria – ikonograficzne pierwowzory aniołów*, [w:] *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002.
5. <http://biblia-online.pl/Biblia/JakubaWujka>.

6. Wróbel M.S., *Biblijne inspiracje w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 2020.
7. Kulesz-Gierat M., *Aniołowie w poezji Adama Mickiewicza. Próba monografii*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2007.
8. Słowacki J., *Anhelli*, [w:] *Juliusz Słowacki. Dzieła wybrane cz. I, Wiersze i poematy*, wybór Bizar M., Hertz P., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
9. Zieliński J., *SzatAnioł. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Świat Książki, Warszawa 2000.
10. Łubieniewska E., *Upiorny Anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
11. Folkierski W., *Eloa przed Eloe*, [w:] tegoż, *Od Chateaubrianda do Anhellego. Rzecz o związkach między preromantycznym okresem Słowackiego a romantyzmem francuskim*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1932.
12. de Vigny A., *Eloa albo Siostra Aniołów*, [w:] *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach*, red. P. Chmielowski, A. Grabowski, t. 2, Warszawa 1896.
13. Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1997.

Eloe – anioł jako sublimacja kobiecości

Streszczenie

Wizerunek anioła na przestrzeni wieków był wielokrotnie wykorzystywany w literaturze wielu kultur, w twórczości Juliusza Słowackiego uległ znacznej przemianie. W pracy zwrócono szczególną uwagę na aspekt kobiecości jednej z najpiękniejszych egzemplifikacji postaci anielskich, stworzonych przez poetę – anielicy imieniem Eloe, pochodzącej z poematu zatytułowanego „Anhelli”. Dzięki ukazaniu genezy wizerunku anioła, oraz sposobu jego zakorzenienia w kulturze, możliwe było wykazanie rozbieżności pomiędzy współczesnym wyobrażeniem omawianej figury a jej ujęciem biblijnym. Ponadto w pracy podkreślono różnice pomiędzy pierwowzorem postaci, sylwetką Eloa występującą w dziele Alfreda de Vigny, a ujęciem sybirskiej piastunki grobów według Słowackiego. Celem pracy było wykazanie, na drodze analizy oraz interpretacji fragmentów omawianego dzieła, szeregu subtelnych cech jednoznacznie świadczących o kobiecości bohaterki „Anhellego”. Dzięki wskazaniu i zaakcentowaniu elementów i motywów mających głęboki sens symboliczny, dowiedziono, że autor wykreował z figury anioła pełnoprawną i wielobarwną bohaterkę dzieła literackiego. Jednocześnie udowodniono, że omówiony zespół cech charakterystycznych dla postaci Eloe pozwala interpretować ją, nie tylko jako kreację jednoznacznie żeńską, ale przede wszystkim jako swego rodzaju sublimację kobiecości, co dobitnie świadczy o zamierzonym działaniu autora, wynikającym nie tylko z gruntownego przygotowania i przemyślenia, ale także kunsztownego skomponowania tejże postaci.

Słowa kluczowe: anioł, kobieta, symbolizm, Juliusz Słowacki

Eloe – an angel as a sublimation of femininity

Abstract

The image of an angel, used many times in the literature of many cultures over the centuries, has changed considerably in the works of Juliusz Słowacki. Particular attention was paid to the femininity aspect of one of the most beautiful exemplifications of angel figures, created by a poet – an angel named Eloe, from a poem entitled "Anhelli". By showing the origin of the image of the angel, and how it is rooted in culture, it was possible to show the divergence between the modern image of the figure its biblical version. In addition, the work highlights the differences between the prototype of the character, the silhouette of Eloa appearing in the work of Alfred de Vigny, and the depiction of the Siberian graves guardian according to Słowacki. The aim of the work was to demonstrate, by means of analysis and interpretation of fragments of the discussed work, a number of subtle features that unambiguously proofed to the femininity of the heroine of Anhelli. By indicating and emphasizing elements and motifs having a deep symbolic meaning, it was proved that the author changed the figure of an angel into a full-fledged and multi-colored heroine of a literary work. At the same time, it has been proved that the discussed set of characteristics for the character Eloe allows to interpret it, not only as a clearly feminine creation, but primarily as a kind of sublimation of femininity, which clearly demonstrates the author's intended action, resulting not only from thorough preparation and reflection, but also elaborate composition of this character.

Keywords: angel, woman, sublimation, Juliusz Słowacki

Seksualność aniołów – problem aksjologiczny oraz źródło twórczej inspiracji w literaturze i sztuce popularnej

1. Wstęp

Istota seksualności stanowi jeden z najbardziej progresywnych tematów toczących się dzisiaj dysput kulturowych, filozoficznych czy społecznych. Współczesny świat seksualności posiada przynajmniej dwa oblicza. Pierwsze z nich obrazuje nad wyraz przesadna, krzykliwa wręcz manifestacja tej sfery ludzkiego życia, przejawiająca się perswazyjną umiejętnością wpływania na jednostkę poprzez media, różnego rodzaju reklamy oraz inne przejawy popkultury, takie jak literatura i sztuka. Postępująca dynamizacja współczesnego życia oraz progres w myśleniu o cielesności, jakie odcisnęły swoje piętno w percypowaniu seksualności, doprowadziły do tego, że temat ten już dawno wyszedł poza sferę ludzkiej intymności i, jak piszą twórcy monografii *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej*, „pozwolił na przeniesienie „ciążaru gatunkowego” seksu z wymiaru jednostkowego w publiczny” [1]. Stało się tak z wiadomych przyczyn. Obszar tematyczny związany z seksualnością, seksem i pożądaniem jest nadal nieposkromionym, pociągającym przedmiotem ludzkiej fascynacji i ciekawości.

Jednocześnie zaś – co z kolei stanowi ten drugi aspekt myślenia o seksualności – wszystko to, co jest związane z tym pojęciem, zwłaszcza na gruncie teologicznym, ale również w niektórych innych kręgach społecznych, w dużej mierze objęte zostało klauzulą milczenia i pozostaje w niezdekonspirowanej dotychczas sferze tabu. Co prawda istnieje grono teologów, którzy – poruszeni świadomością nieustannie toczących się antagonizmów na gruncie seksualności i duchowości, w myśl filozofii epikurejskiej oraz nierozzerwalnie z ideą mistycznej tradycji benedyktyńskiej „radości z życia” w licznych dyskursach – starają się wypracować konsensus współistnienia religii i Erosa. W dziele *Religia i seksualność* autorstwa benedyktyna Anselma Grüna oraz Gerharda Riedla w kwestii seksualności przeczytać można, że jedynie esencja erotycznej mistyki daje szansę na zaspokojenie religijnych tęsknot współczesnego człowieka [2].

Mimo iż na przestrzeni dziejów cielesność utraciła swoją ezoteryczność i współcześnie nie ma już przed ludźmi żadnych tajemnic, to jednak, jak się okazuje, w niektórych kręgach społecznych nadal pozostaje tematem mocno kontrolowanym, dotyczącym sprawy głęboko intymnej.

2. Pojęcie seksualności. Krótki zarys historyczny

Leksem *seksualność* wprowadzono do słowników pod koniec XIX wieku. Znaczący badacz tematyki seksualnej – Zbigniew Lew-Starowicz stwierdza, że „nie ma dotąd powszechnie przyjętej definicji tego terminu” [3]. Seksualność to zachodząca w biologicznej, psychicznej, społeczno-kulturowej, a nawet hedonistycznej sferze ludzkiego życia, naturalna, wrodzona funkcja każdego organizmu. Najczęściej cytowana definicja seksualności wyszła spod pióra członków Międzynarodowej Organizacji Zdrowia i brzmi następująco:

¹ Wydział Filologiczny, Uniwersytet Opolski, hankag1982@o2.pl.

ludzka seksualność stanowi naturalną część rozwoju człowieka na każdym etapie życia i obejmuje fizyczne, psychologiczne i społeczne czynniki [4].

Człowiek od zarania dziejów ma świadomość własnej seksualności, rozumianej w myśl konstruktywistycznej idei Stevena Seidmana jako zbiór elementów tematycznych związanych z pojęciem seksu zakorzenionych w przestrzeni publicznej i systematycznie ulegających progresywnym procesom” [5]. Tak pojmowana seksualność „stanowi zatem kulturową transpozycję seksu, na którą, jak się zdaje, składają się trzy elementy: reprezentacja, konstrukcja oraz interpretacja” [1, s. 9].

W starożytnej Grecji i Rzymie w obszarze dotyczącym seksualności władza nie wprowadziła żadnych ograniczeń ani zakazów. Wytworzyła się wówczas swoistego rodzaju forma sztuki erotycznej, w języku łacińskim oryginalnie brzmiąca *artis eroticae*. Stanowiła ona do tego stopnia wolny i swobodnie rozwijający się aspekt ludzkiego bytu, że zaczęto ją uważać za niebezpieczną i uzależniającą przyjemność. Co więcej, wiekowi, doświadczeni życiem starożytni mędrcy stronili od wszystkiego, co wiązało się ze sferą seksualności. Wiązano ją z młodością, witalnością, co z kolei miało swoje konsekwencje w odbiorze starości, która zaczęła stanowić problem aksjologiczny i egzystencjalny i postrzegana była w sposób pejoratywny. W *Uczcie* Platona Agaton opisuje Erosa jako najmłodszego z bogów, który:

[...] przed starością ucieka. Eros jej nienawidzi całą swoją istotą i omija ją z daleka, a przebywa z młodymi, bo i sam jest młody. [...] nie nawiedza bezkwietych ani okwitłych ciał i zwiędłe dusze omija [...] [6].

Stary już wówczas Sofokles – zasłużony antyczny dramaturg – zapytany przez Kefalosa o swoje życie seksualne, a mianowicie o to, czy potrafi jeszcze obcować z kobietą, odpowiedział:

Nie mów głupstw człowiecze: ja z największą przyjemnością od tych rzeczy uciekłem, jak bym się wyrwał spod władzy jakiegoś pana – wściekłego i dzikiego [7].

Kefalos oznajmia, że będąc młodzieńcem, przyznawał już rację doświadczonemu literatowi, a dożywszy sędziwych lat, osobiście odczuł prawdziwości jego refleksji:

Ja już i wtedy miałem wrażenie, że on to dobrze powiedział, a dziś też nie jestem innego zdania. Zawsze przecież w starości zaczyna się mieć spokój z tymi rzeczami i robi się człowiek wolny; kiedy żądze przestają szarpać i opadają, to robi się całkiem tak, jak to u Sofoklesa: można się pozbyć panów bardzo wielu i to nieprzyjemnych [7, s. 23].

Powstała w starożytności idea kojarzenia seksualności wyłącznie z okresem młodości znalazła swoje odzwierciedlenie we współczesności. Niżej zaprezentowane przeze mnie literackie i plastyczne anielskie istoty to postaci młode o pięknych ciałach, pełne wigoru, które, jak się okazuje, wzbudzają pożądanie nie tylko ludzi, ale także innych aniołów.

Średniowieczni teologowie w swych doktrynach powielali treści wskazujące na to, że wszystko, co wiąże się z seksualnością, jest złe i nieczyste, powołując się na to, jakoby w Raju seksu nie uprawiano. Wątek ten kontynuowany był przez żyjącego na

przełomie IV i V wieku św. Hieronima – wielkiego doktora Kościoła i apologety chrześcijaństwa, który to wystosowanymi przez siebie traktatami na temat sfery seksualnej, próbował przekonać, jakoby Adam i Ewa żyli w celibacie niczym aniołowie, którzy zgodnie z założeniem św. Tomasza wolni są od jakiegokolwiek pożądania. Na co innego jednak wskazuje *Księga Rodzaju*, w której zapisano następujące słowa skierowane przez Boga do ludzi: „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię” [8]. Powyższy cytat stanowi wyraźną niezgodność pomiędzy informacjami zawartymi w *Biblii*, a teoriami wysuwanymi przez znawców tej księgi. Ponadto silny wpływ chrześcijaństwa na sferę życia człowieka spowodował, że po raz pierwszy w historii ludzkości seksualność została zakazana w następujących obszarach: niemogamicznego i niereprodukcyjnego seksu oraz czerpania z seksu przyjemności. Francuski filozof Michel Foucault zwrócił uwagę na to, że chodziło głównie o to, aby wymusić na ludziach rezygnację z czerpania przyjemności z aktów seksualnych, które to wyłącznie przyświecać miały celom prokreacyjnym w małżeństwie [9].

W dziedzinie nauk społecznych, humanistycznych czy teologicznych seksualność i religia najczęściej powiązane były w sposób antagonistyczny. Całkowita abstynencja seksualna warunkować miała dotarcie do Boga, ponadto seksualność traktowano jako sferę nieczystą. Dopiero pod koniec XIX wieku dzięki teoriom Zygmunta Freuda dotyczącym ruchów społecznych, politycznych i kulturowych pojęcie seksualności wyzwolono spod jarzma władzy [10], przerwano wielowiekowe milczenie na temat seksu. Seksualność przestała być wówczas tematem tabu i czynnikiem pejoratywnych skojarzeń, bowiem Freud twierdził, że jakiegokolwiek tłumienie popędów seksualnych, niweluje uczucie szczęścia [11]. Podobną teorię wysunął Foucault, który dominujące w XIX i XX wieku prądy naukowe, zwłaszcza te, których głoscicielem był Freud, a także reakcję różnych grup społecznych i politycznych na negatywne podejście do kwestii seksualności traktował jako wyzwalające ludzi spod piętna chrześcijańskich zakazów seksu, podkreślając, że:

Krytycznej ontologii nas samych nie należy z pewnością traktować jako teorii, doktryny, ani też jako stałego zbioru gromadzonej wiedzy; należy pojmować ją jako postawę, ethos, filozoficzne życie, gdzie krytyka tego, czym jesteśmy, jest zarazem historyczną analizą narzuconych nam granic i próbą ich przekroczenia [11, s. 293].

Zatem zgodnie z refleksją Foucaulta, głównym zadaniem filozofa jest podważanie, a nawet negowanie wszelkich przejawów zniewolenia i w myśl dewizy Sokratesa podkreśla, że człowiek, kiedy panuje nad sobą, sam stabilizuje własną niezależność.

Spojrzenie człowieka na sferę ludzkiej seksualności ewaluowało na przestrzeni dziejów. Stopniowo ulegała ona procesom wyzwalającym ją od jakiegokolwiek władzy. Współcześnie, pomimo tego, że, jak pisze Anna Wójtowicz, ciało jest „traktowane jako narzędzie kulturowej rewolty i fizycznego wyzwolenia” [12], to jednak w dalszym ciągu, w niewielkim co prawda stopniu, seksualność nie może wyjść spod piętna stereotypów i uprzedzeń.

3. Seksualność anioła w ujęciu teologicznym i antropologicznym

W procesie dynamicznego rozwoju chrześcijaństwa, a zwłaszcza wtedy, gdy zostało zdominowane ono przez wiarę w różne – dobre i złe – istoty o naturze na wpół materialnej i na wpół duchowej, wykształcił się wizerunek anioła postrzeganego jako byt

niematerialny. Doktryny teologiczne traktują postaci aniołów jako istoty osobowe, duchowe, które realizują miłość Bożą względem człowieka, o czym m.in. w *Dogmatyce katolickiej* przypomina Czesław Bartnik [13]. Z kolei w przestrzeni konsumpcyjnej, jak pisze Jean Baudrillard, funkcjonuje

przedmiot piękniejszy, droższy i wspanialszy od wszystkich innych, przedmiot naładowany jeszcze licznymi konotacjami niż samochód, choć ten obejmuje je prawie wszystkie; jest nim CIAŁO [14].

Kwestia ciała posiada swoje uzasadnione powiązania z istotą seksualności. Nie można bowiem mówić o ciele bez uwzględnienia seksualności i vice versa. Fakt, że anioły mogą przybierać ludzkie ciało, stanowi podstawę do wysunięcia tezy o posiadaniu przez te istoty funkcji seksualnych.

Już wczesnochrześcijańscy pisarze postrzegali te niebiańskie istoty jako stworzone przez Boga byty duchowe. Traktując Stworzyciela jako jedynego w stopniu absolutnym ducha, proponowali inną perspektywę spojrzenia na cielesność, a co za tym idzie seksualność tych skrzydlatych istot, przypisując aniołom inny, odmienny od ludzkiego, rodzaj cielesności. Zgodnie z teorią Orygenesusa, jednego z najpłodniejszych starożytnych pisarzy oraz znawcy Pisma Świętego, mimo iż te niebiańskie istoty są dla nas niewidzialne, to jednak jakies ciało posiadać muszą, chociaż odmienne od ludzkiego [15]. I tak też większość źródeł antropologicznych oraz teologicznych wskazuje na fakt, że anioły to istoty quasi-cielesne, które tak samo jak człowiek odczuwają głód i pragnienie, radość i smutek. Wyposażone są w różne „ludzkie” pierwiastki, a ich dodatkowym atrybutem (niewystępującym u ludzi) są skrzydła. Gaston Bachelard w *Wyobraźni poetyckiej* napisał: „Skrzydło, zasadniczy atrybut związany ze zdolnością latania, stanowi we wszelkich istotach znak doskonałości” [16], czym dowodził, że czasy nowożytne stały się podwaliną nowoczesnego wizerunku aniołów pojmowanych jako „uduchowionych ludzi”, istoty, które swą inteligencją i doskonałością w hierarchii bytów wszelakich zdecydowanie znajdują się ponad człowiekiem:

[...] wyraz „anioł” posiada znaczenie teologiczne i mówi o istotach rozumnych, stworzonych przez Boga, a odrębnych od ludzi. [...] Bóg stworzył aniołów jako „istoty osobowe”. Anioły nie są personifikacją przymiotów Bożych lub sił natury, lecz są osobami, tzn. posiadają rozum, wolną wolę i mogą decydować o swym losie [17].

Jedną z pierwszych teorii na temat cielesności aniołów wysunął filozof scholastyczny, a jednocześnie teolog – św. Tomasz z Akwinu, czyniąc jej zarys, dał początek, jak pisze Tomasz Stępień, nowemu rozumieniu angelologii [18]. Anna Kazimierczak-Kucharska wskazuje na zaproponowaną przez św. Tomasza nową wizję struktury bytu, składającego się z aktu istnienia (*ipsum esse*) i istoty (*essentia*) [19], która wprowadziła nowe spojrzenie na naukę o aniołach. Tomasz Stępień podkreśla, że dla filozofa tego „podstawą jest zawsze metafizyczne ujęcie istoty bytu, które z kolei rzutuje na to, jak postrzegamy jego władze, a następnie działania tych władz” [18, s. 169]. Akwinata stawia jedno zasadnicze pytanie: czy aniołów można uznać za istoty materialne, które posiadają własną cielesność? Konkludując swoje rozważania, charakteryzuje anioły jako twory z natury bezcielesne, ale mogące przybierać cielesne postaci [20].

Anioł od samego początku swego istnienia dysponuje całkowitą wiedzą o wszystkim, co zostało stworzone, a zatem funkcjonując w postaci ludzkiej, posiada wrodzoną świadomość własnej seksualności. Zjawisko to występuje w opozycji do wiedzy człowieka, który przechodzi proces separacji, polegający na stopniowym poznawaniem i oswojaniem się z cielesnością i seksualnością:

Niższe [...] jestestwa duchowe, tj. dusze, mają istnienie nastawione na bytność z ciałem – są przecież formami ciał; i dlatego z samego sposobu ich istnienia przysługuje im, żeby od ciał i poprzez ciała zdobywały doskonałość swojego poznania myślowego – inaczej na próżno byłyby związane z ciałami. Byłyby doskonalsze natomiast, czyli aniołowie, są całkowicie wolne od ciał. A zatem zarówno w swoim bytowaniu, jak i w swoim poznawaniu intelektualnym są samoistne i od ciał niezależne, i dlatego swoją doskonałość intelektualną otrzymują poprzez wpływ intelektualny [20, s. 17].

Rozwój angelologii przyniósł szereg teorii na temat materialności aniołów, nie pominięto również dyskusji na temat sfery związanej z seksualnością tych bytów. Św. Hieronim w swych rozważaniach dotyczących ludzkiej cielesności zwrócił uwagę na zakorzenioną w człowieku indyferentność natury duchowo-cielesnej. W swych naukach niejednokrotnie podkreślał, że zdrowe ciało musi iść w parze ze zdrową duszą. W ten sposób poniekąd poruszał kwestie związane z seksualnością człowieka, zwłaszcza kobiet, głęboko przeżywając ich moralny upadek:

Przykro mówić, ile dziewic upada codziennie, ile ich traci Kościół Matka [...] jak bardzo wiele jest wdów, które [...] okrywają swe nieszczęsne sumienie kłamliwą szatą i chodzą z podniesioną głową, tanecznym krokiem, jeśli ich nie zdradza nabrzmiałość brzucha czy kwilenie dzieci [21].

Takie postępowanie będące wyrazem źle pojętej seksualności doktor Kościoła uważał za niemoralne i antyspołeczne, charakterystyczne dla pogan, nie dla chrześcijan. Bowiem w żaden sposób niepoohamowana pożądliwość nie ma nic wspólnego z właściwym rozumieniem seksualności człowieka.

Nietuzinkowa, a zarazem najbliższa tematowi anielskiej seksualności wydaje się być teoria św. Hieronima dotycząca posiadania przez niebiańskich posłańców ciał eterycznych [22], w dosłownym rozumieniu subtelnych, delikatnych, także zmysłowych, a nawet erotycznych. W świetle takich założeń poczucie zmysłowości zbliża anioły do istot ludzkich, których postaci, jak wiadomo, mogą przybierać. W wymiarze teologicznym interpretacja ta ma charakter wyłącznie alegoryczny i wynika z takiego właśnie parabolicznego spojrzenia na ludzką cielesność przez pryzmat mentalności współczesnego Hieronimowi skonstrastowanego społeczeństwa rzymskiego, które reprezentowała:

[...] arystokracja multimilionerów i anonimowe masy proletariatu, surowy rygorizm i zarazem całkowita wolność. Świadomość społeczna Rzymian, była przepojona godnością własnej kultury, ale w dużej mierze błąkała się między surowymi nakazami doktryn ascetycznych, nie koniecznie prawowiernych, a rozprężeniem gorszącej amoralności [23].

Dokonując analizy teorii na temat aniołów przedstawianych przez różne frakcje religijne i filozoficzne, można by jednoznacznie stwierdzić, że istoty te nie miały doświadczeń seksualnych, to jednak sfera seksualności znajdowała się w kręgu ich zainteresowań. Dlatego też jesteśmy świadkami tak licznie występujących w popkulturze transformacji aniołów w ludzi i empirycznie rzecz ujmując, trzeba założyć taki wariant, że aniołowie są zdolni do przeżywania seksualnych uniesień.

4. Przykładowe wizerunki seksualności aniołów w różnych dziełach popkultury

U schyłku XX wieku pojawiło się wiele kontrowersyjnych, budzących ogólne zainteresowanie kwestii związanych z seksualnością i cielesnością. Przyczyniła się do tego silnie postępująca rewolucja obyczajowa, napędzana przez różnego rodzaju mass media, a także przez budzące się nowe filozoficzne spojrzenie na meandry współczesnej egzystencji. W społeczeństwie konsumpcyjnym pierwiastek przeżywania przyjemności stał się jednym z najważniejszych elementów ludzkiego życia. W dzisiejszych czasach m.in. właśnie ciało jest postrzegane przez pryzmat „mitu przyjemności” [24], a zatem „jawi się jako wehikuł przyjemności: jest pożądane i pożądające” [14, s. 169].

Kulturę od zarania budują różnego rodzaju wyobrażenia, które w wyniku ustawicznie zachodzących zmian wyglądają na anachroniczne względem współczesności. Dlatego też, jak zauważa Małgorzata Kołodziej, wyobrażenia te ulegają przysposobieniu do kultury współczesnej, gdzie na podstawie archetypu tworzony jest nowy mit spełniający wszystkie wymogi funkcjonowania w dzisiejszej codzienności [25]. Przykładem takiej konstatacji jest współczesne percypowanie istoty anioła.

4.1. Wizja seksualności anioła we współczesnych tekstach literackich

O cielesnej naturze niebiańskich posłańców dyskutują filozofowie, teolodzy, etnologowie, a także historycy sztuki. Ekspansja, jaka dokonała się na przestrzeni lat w percypowaniu seksualności, zostawiła swój ślad także w literaturze, czego dowodem jest ogromny wzrost liczby tekstów literackich o tematyce seksualnej.

Różnej formy konkretyzacji tematycznej pojęcia anielskiej seksualności w tekstach kultury podejmują się literaturoznawcy – zarówno teoretycy, jak i praktycy. Sakralny wymiar, który stanowi genezę istnienia aniołów, jak również ich symbolika i funkcje, jakie im się przypisuje, należą do najczęściej powielanych motywów w literaturze i sztuce. Szczególnie wielkie zainteresowanie aniołowie budzą na gruncie kultury popularnej. Zwraca na to uwagę ks. Wiesław Aleksander Niewęglowski – pracownik naukowy, pisarz oraz były duszpasterz środowisk twórczych:

Aniołowie żyją dzisiaj. Ludzie znowu wierzą w ich istnienie [...] Nie są już dłużej przemilczane. Powracają do powszechnej świadomości. Coraz częściej są obecne we współczesnej kulturze – w teatrze, telewizji, filmach, literaturze, pismach, sztuce, muzyce, Internecie. Mnożą się mniej lub bardziej wiarygodne świadectwa, którzy ich spotkali [26].

Mogłoby się zatem wydawać, iż wszelkie próby przesunięć i transformacji motywu anioła, implikują ufantastycznienie tej istoty, zwłaszcza iż fantastyka jest jedną z odmian literatury popularnej. Jednakże odwieczne dyskusje na ten temat podejmowane przez teologów, filozofów, a także literaturoznawców na temat wszelkich przesuw-

nięć i transformacji motywu anioła przeczą temu, jakoby z racji na religijną i mistyczną funkcję, anioły, a zatem również ich seksualność, można by uznać za element fantastyczny:

W kręgu naszej kultury anioły za istoty fantastyczne nie uchodzą. Dotykamy tu delikatnego punktu psychologii wiary: chrześcijaninowi nie wolno wszak uważać, że anioł – to istota zmyślona, nie posiadająca realnego bytu. Zgodnie z dogmatem, w jaki wierzy chrześcijanin, anioł istnieje, jakkolwiek w inny sposób niż chmury i stolki. Tak więc – nawet dla ludzi, którzy wiary danej nie podzielają, ale wychowali się w kręgu jej trwałego promieniowania, obiekty wyznaczone przez pojęcia tej wiary – do fantastycznych się właściwie nie zaliczają [27].

W świetle powyższych rozważań, propozycję usytuowania ontologicznego statusu anioła w świecie przedstawionym danego dzieła daje Marek Pustowaruk, traktując możliwość przesunięcia czynnika motywu anielskiego w stronę fantastyczności dzięki zastosowaniu jego modyfikacji i odczytaniu go w kategoriach: immanentnej i kontekstowej [28]. Obie kategorie istnieją we wzajemnej opozycji. Immanentna polega na odwzorowaniu wewnętrznych właściwości badanego przedmiotu, zaś przeciwna jej kategoria kontekstowa za zadanie ma odzwierciedlenie wszelakich związków danego przedmiotu z otoczeniem.

Zaproponowany przez św. Hieronima „eteryczny” wariant cielesności aniołów bliski jest współczesnej popkulturze, która de facto jednak w sferze seksualności tych istot wykracza mocno poza jego granice. Rzadko kiedy są to postaci w białych, zwiewnych szatach, opiekuńcze, dobre i prawe, z aureolą nad głową. We współczesnych wytworach popkultury aniołowie wcieleni opuszczają Raj, stają się przestępcami, ale też ofiarami przestępstw, wykazują uczucie zazdrości, nie stronią od miłości, pożądania, bywa, że pociąg do drugiej osoby staje się ich obsesją.

W literaturze popularnej nastąpiła swoistego rodzaju innowacja w kreowaniu anielskich istot. Uległy one uwspółcześnieniu, jednocześnie nie wyrzekając się wcześniej przypisanych im funkcji. Ewolucja aniołów spowodowała, że istoty te dawniej postrzegane jako sakralne, stały się bardziej podobne do człowieka i balansują na granicy sacrum i profanum.

Przykładem takiego zdesakralizowanego anioła funkcjonującego w wyobraźni masowej jest Beth, bohaterka powieści *Blask* autorstwa Alexandry Adornetto. To anielska, która wraz z dwójką rodzeństwa zstępuje na ziemię do miasteczka Venus Cove, w którym mają roztaczać opiekę nad mieszkańcami. Jednakże Beth zaczyna odczuwać pociąg seksualny do ludzi. Zakochuje się w śmiertelniku Xawierze. Katarzyna Kaczor zwraca uwagę na fakt, że: „Człowiek dla anioła jest obiektem fascynacji” [29]. W istocie jest to często powtarzający się motyw w literaturze popularnej. Świadoma swej seksualności Beth, roztacza przed nim swoje pełne blasku skrzydła. Tym samym ujawnia swoją anielską tożsamość i łamie zasady ustalone przez Boga. Bohaterka tak bardzo zatracza się w namiętej miłości, że zapomina o powierzonych jej misji ratowania ludzi.

Rafał to bohater dzieła Nalini Singh *Krew aniołów*. W utworze posiada on status archanioła i w zasadzie to wszystko, co z biblijnej postaci świętego uosabia ten bohater.

To niezwykle przystojny mężczyzna o włosach czarnych niczym noc, mlecznobiałych, migoczących subtelnie w hipnotyzującym blasku bijącym z jego skóry. Swoją zniewalającą urodą pobudza seksualnie zarówno kobiety, jak i mężczyzn. Jednakże mimo tej całej zmysłowej otoczki nie ma w nim ni krzty archanielskiej dobroci. Rafael jest uosobieniem tradycyjnego, „książkowego” złego bohatera. Jego dotyk ma moc uwodzenia, ale może też zabić. Bowiem to, co dla niego jest tylko zwykłą zabawą, człowieka może kosztować życie.

Becca Fitzpatrick w swej powieści *Szeptem* powołała do istnienia kolejnego anielskiego bohatera. Patch to upadły anioł, niezwykle seksowny, przystojny, uwodzicielski, a jednocześnie tajemniczy. Niespodziewanie pojawia się w życiu Nory i natychmiast przewraca jej codzienność do góry nogami. Dochodzi między nimi do aktów seksualnych. Łącząca ich więź, zarówno fizyczna, jak i duchowa, wyzwala u Patcha potrzebę opiekowania się Norą i wnet staje się jej stróżem. Jednakże z czasem ta namiętność dostarcza kochankom wiele problemów, ponieważ tak bliska więź pomiędzy istotą niebiańską i śmiertelnikiem jest niedozwolona, naznaczona piętnem grzechu i pozbawiona racji bytu.

Anielscy bohaterowie zbioru opowiadań *Kłamca* autorstwa Jakuba Ćwieka stanowią jeden z wielu przykładów dowodzących, że niebiańskie istoty powszechnie kojarzące się z czystością, świętością, we współczesnej kulturze popularnej ulegają desakralizacji. W ten sposób twórcy popkultury przystosowują te postaci do współczesnych, bliskich odbiorcom, realiów. W książce pojawiają się postaci trzech archaniołów: Michała, Rafała i Gabriela, ale to wykreowany przez autora Gabriel wydaje się być najbardziej „seksualnym” archaniołem. W tekście nabiera zupełnie nowych znaczeń, całkowicie odbiega od biblijnej wizji tej istoty, pełnej łagodności i empatii. Gabriel Ćwieka, występujący w książce pod pseudonimem Gabrielo Messaggero, przygotowuje się do wyjazdu na imprezę charytatywną, na którą pojedzie swoim czarnym BMW. Jego towarzyszem jest Loki, który okazjonalnie wciela się w postać ponętnej kobiety. Gabriel, podziwiając jej piękno i zmysłowość, zdradza charakterystyczne dla ludzi uczucie, jakim jest pożądanie:

Nawet mimo daru odporności na kobiece wdzięki długo nie mógł się napatrzeć na czerwoną suknię z sięgającym biodra rozcięciem, trójkąt głębokiego dekoltu, doskonale opalone ramiona i... Stałby tak pewnie jeszcze długo, gdyby z zachwyty nie wyrwało go gniewne chrząknięcie [30].

Gabriel Ćwieka to kolejny anielski bohater, który przeszedł swoistego rodzaju ewolucję, dzięki czemu został dostosowany do kultury współczesnej. W odróżnieniu od biblijnych aniołów odznaczających się spokojem i dostojeństwem, jest to postać zdecydowanie dynamiczna, która odczuwa pociąg fizyczny do człowieka.

Interesujący, a jednocześnie oryginalny, wydaje się być wątek seksualności aniołów stworzony przez Phillipa Pullmana w *The Amber Spyglass* – trzeciej powieści z trylogii *Mroczne materie*. Należy nadmienić, że nie wszystkie anioły Pullmana od początku swego istnienia były aniołami. Niektóre z nich za życia były ludźmi, a dopiero po śmierci uzyskały status niebiańskich wysłanników, nadany im zresztą przez inne skrzydlate byty. Przykładem takiej postaci jest jeden z bohaterów książki – Metatron – anioł o ludzkim pochodzeniu, który, zanim został aniołem, posiadał ciało i doskonale pamięta

przyjemności i rozkosze, jakie dostarczają człowiekowi doznania zmysłowe. W rozmowie z panią Coulter otwarcie mówi o własnym pociągu fizycznym do kobiet, jak również o odczuwaniu pożądania seksualnego przez innych aniołów:

*– Gdy byłem człowiekiem, miałem wiele żon, lecz żadna z nich nie była tak piękna jak ty. [...]
Kochałem ich ciała. I rozumiem synów nieba, kiedy zakochują się w córach ziemi, wstawiałem się za nimi do Władcy [...] [31].*

Bohater ten jest kolejnym przykładem tego, że skrzydlate istoty w wyobrażeniu ludzi współczesnych mają poczucie własnej seksualności oraz wynikającą z tego potrzebę doznawania erotycznych przeżyć, gdyż „fascynacja i pragnienie posiadania ciała, które jest źródłem siły i postrzegania zmysłowego, są wspólne dla wszystkich aniołów” [32].

Reasumując powyższe literackie przykłady seksualności aniołów, chciałabym zwrócić uwagę na to, że wybrane przeze mnie anielskie kreacje, w myśl założeń starożytnych twórców wiążących seksualność z młodością, personifikują istoty młode, w sile wieku, pełne witalności i świadome swojej seksualności. Francuski historyk religii i kultury, Georges Minois istotę erotyzmu wiąże z młodością, wypowiadając się na ten temat w następujący sposób:

[...] starość znajduje się na antypodach erotyzmu, a sama myśl o tym, że ktoś stary mógłby jeszcze odczuwać pożądanie, sprawia, że staje się on odrażający w oczach Greka, dla którego piękno, młodość i miłość są nierozdzielne [33].

W kreacjach anielskich postaci dostrzec można ślady starożytnej szkoły greckiej, której wyraziciele, jak np. wcześniej wspomniany Sofokles, przypisywali seksualność właśnie osobom młodym, wyrzucając starość poza erotyczny nawias.

4.2. Obraz seksualności anioła w malarstwie masowym

Na przełomie XX i XXI wieku, kiedy sztuka przestała być dziedziną odtwarzaną, niemalże diametralnej przemianie uległ motyw anioła w dziełach plastycznych. Maria Gutterwil pisze, że wówczas:

Dzieło sztuki wreszcie stało się tworem autonomicznym, nieskrępowanym daniem świadectwa jedynie „temu, co widoczne”. Zmiany te wynikały z zachodzących wtedy ogromnych przemian w myśli filozoficznej i nauce. Coraz większą popularność zdobywa relatywistyczna wizja świata dzielająca przekonanie i o niemożności jednostronnego odbioru rzeczywistości i rezygnacja z ujmowania jej w sztywny system niezmiennych pewników. Rzeczywistość to to, co widzialne, ale i to, co umyka ułomnym zmysłom [34].

W momencie, gdy sztuka wyzwoliła się spod piętna odtwarzania natury, automatycznie zmieniły się malarskie kreacje aniołów. Artystów zafascynowała nagość tych istot. Zaczęły powstawać nowoczesne, czasem wręcz kontrowersyjne wizerunki aniołów uosabiających nagich, pięknych witalnych, umięśnionych młodzieńców, zmysłowe, nagie kobiety zniewalające i kuszące swym zgrabnym ciałem wraz z ich charakterystycznym atrybutem w postaci skrzydeł.

Jednym z pierwszych twórców, który odważył się na zabieg wizualizacji seksualności anioła był Odilon Redon, twórca, którego inspirowało wszystko, co niespokojne, tajemnicze i zmysłowe. Jego rysunek *Upadły anioł* [35] to zdecydowanie mroczna wizja anielskiej cielesności, przedstawiająca dziwną, nagą istotę posiadającą czarne, smoliste skrzydła. Zdecydowanie bardziej pogodną wersję stanowi jego inna praca *Skrzydlaty człowiek* [36]. Przedstawia ona nagiego anioła, który pewnie stąpa po chmurach na tle błękitnego nieba spowitego jasną poświatą.

Wiele emocji wzbudza dość kontrowersyjny obraz Thomasa Metcalfa *Anioł* [37], którego bohaterką jest naga anielica ubrana w pończochy, siedząca w rozkroku na krześle. Śmiało eksponuje ona swoje nagie piersi, jednocześnie pozostawia pod wyobraźnię zasłonięte dłońmi łono. To anielica bezwstydnica, ekshibicjonistka, a może nawet prostytutka. Jak się okazuje w wyobraźni współczesnego człowieka nawet anioł może być prostytutką. Mówił o tym już przecież Stanisław Wokulski, opisując w *Lalce* anielsko-diabelską naturę Izabeli Łęckiej:

*Niegdyś wierzyłem, że są tu na ziemi,
białe anioły z skrzydłami jasnemi...
Piękne anioły!... jasne skrzydła!...
Pan Molinari, pan Starski i Bóg wie ilu jeszcze...
Oto skutki znajomości kobiet z poezji!
Trzeba było poznawać kobiety nie przez okulary Mickiewiczów, Krasińskich
albo Słowackich, ale ze statystyki, która uczy, że każdy biały anioł jest
w dziesiątej części prostytutką [...]* [38].

Dzisiejsi twórcy grafiki i malarstwa prezentują rozmaite wyobrażenia seksualnych aniołów, najczęściej nagich i kuszących swym zgrabnym ciałem. Dawniej nagość człowieka zobaczyć można było głównie w dziełach o tematyce mitologicznej. Aktualnie sztuka nie stroni od ukazywania cielesności i erotyzmu, czego dowodem są m.in. następujące dzieła: *Anioł w zlocie* [39], *Anioł – Kobieta* [40], Izabela Krzyszkowska – *Anioł* [41], obraz na płótnie *Anioł* [42], Tomasz Gracz, *Anioł Zagłady* [43], *Nagi Anioł* [44], *Męski Anioł* [45].

Anioły spoglądające z wszystkich wyżej wymienionych prac plastycznych epatują nagością i seksapilem. Zabieg stwarzania nagich aniołów nie ma na celu tego, aby pokazać ich anielskie ciało i skrzydła. Jest to dążenie do uzmysłowienia seksualności tych istot w sensie stricto, bowiem wykreowanie istoty anioła wymaga od artysty nadania mu odpowiednich kształtów i cielesnego piękna, aby pozostawił trwałe wyobrażenie tej postaci, a jednocześnie podziałał na wyobraźnię odbiorcy. Znany filozof kultury – Mircea Eliade istotę obrazowania postrzega znacznie szerzej niż obraz artystyczny, co jednak nie neguje teorii o szczególnych właściwościach poznawczych w dziedzinie sztuki współczesnej, której nadrzędnym celem jest dążenie artystów do „uwolnienia się od »powierzchni« rzeczy i do przeniknięcia w głąb materii, ażeby obnażyć jej fundamentalne struktury” [46]. Eliade głównie artystom przypisywał możliwość przekroczenia granic formy i zejście w głąb, do „wnętrza substancji”, ażeby odkryć „tajemne, poczwarkowate aspekty jej bytu” [46].

Zatem patrząc na współczesne anielskie kreacje w sztuce, można już śmiało powiedzieć o komercjalizacji tego zjawiska. Dzisiejszy człowiek w natłoku obowiązków i rutyny dnia codziennego odczuwa życiowy bezsens i pustkę. Poszukuje

wartości ponadczasowych reprezentowanych m.in. przez anioły, ale także ma potrzebę poznawania czegoś nowego, tajemniczego. Seksualność aniołów wciąż jeszcze stanowi ów element tajemniczości i mistycyzmu, dlatego dla zwykłego zjadacza chleba bywa atrakcyjna, a wręcz pociągająca. Współczesny człowiek chce obcować z aniołami, i jak pisze Maria Gutterwil, „zupełnie instynktownie poszukuje aniołów. I oby te spotkania były nam dane jak najczęściej” [33, s. 372].

5. Podsumowanie

Wizerunek anioła zmieniał się w czasie i przestrzeni, ewoluował, stał się motywem odwróconym, uosobieniem różnych postaci i zjawisk. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ źródła naukowe wskazują na to, iż istoty te, jak np. Anioł Stróż, potrafią wcielić się w każdą postać lub zjawisko. Jednocześnie często bywa i tak, że to człowiek stwarza ich wizualizację, w zależności od potrzeb i trendów panujących w epoce, w której żyje. Cytując słowa Katarzyny Krzan: „Anioły wydostały się więc ze sfery sacrum, by zacząć przejawiać się także w sferze profanum” [47], nie pozostaje nic innego, jak zgodzić się z tym, że współczesna kultura pozbawia wartości to, co pierwotnie uchodziło za piękne i doskonałe. Tak też filmowe czy będące dziełem różnego rodzaju sztuki anioły nie są adekwatne do biblijnej wizji Boskich posłańców, ponieważ zostały sprowadzone do jednego z wielu produktów popkultury, która z teologicznymi tezami nie ma nic wspólnego.

Wcielone anioły posiadają ściśle wyznaczone przez Boga granice, których bezwzględnie przekroczyć im nie wolno. Zgodnie z angelologią jakiegokolwiek naruszenie Boskich zakazów wiąże się z deprecjacją ich rangi w niebie oraz absolutną degradacją do niższego chóru. Współczesna kultura popularna wypełniła się aniołami, jednakże ich anielskość jest bynajmniej wątpliwa i można by ją poddać niejednej dyskusji. Przedstawione przeze mnie anielskie kreacje to twory zdesakralizowane, seksualne, naszpikowane erotyzmem i zmysłowością. Taki wizerunek aniołów wciąż nadal wydaje się być nie do pogodzenia z teologicznymi teoriami opisującymi te byty. Pewien konsensus w polemice na temat seksualności aniołów przynosi założenie Eliadego, odrzucające sprowadzanie obrazu tylko i wyłącznie do jednostkowej semantyki:

Wyobraźnia nie jest arbitralnym wymyśleniem czegokolwiek; zachodzi etymologiczny związek między nią (imaginatio) a imago — »przedstawienie«, »naśladowanie« oraz imitor »naśladowuję«, »odtworzam«. Wyobraźnia naśladuje modele, wzorcowe »obrazy«, aktualizuje je i powtarza w sposób nieograniczony [48].

Jak pisze Alicja Kuczyńska, każdy obraz jest multiznaczeniowy, zaś jego permanentne wahanie się między kilkoma znaczeniami daje podstawy do przypisania go nie do „jednego”, ale do wielu obszarów semantycznych [49]:

Wybór wyłącznie jednego z nich prowadzi do jednostronnego, okaleczonego widzenia złożonej rzeczywistości i unicestwienia w zarodku próby jej autentycznego poznania [49, s. 28].

Eliade zwraca uwagę na fakt, że obraz autentyczny, prawdziwy posiada wiele znaczeń oraz punktów odniesienia, które podlegają nagminnej modyfikacji. Jednakże wobec takich zabiegów semantyka obrazu nie ulega zmianom [50], co potwierdza m.in. Katarzyna Kaczor, pisząc:

Mimo metamorfozy anioła wciąż pozostaje posłańcem i opiekunem. Posiadając skrzydła albo będąc ich pozbawionym, przynależąc do Mroku albo do Światłości, będąc istotą, która istnieje pomiędzy, okazuje się zadziwiająco ludzki – wyrzeka się siebie dla miłości do człowieka; ulegając pożądanemu, bądź poczuciu odpowiedzialności, z wszystkimi konsekwencjami doświadcza znamienych dla ludzkiej egzystencji: bólu, niepewności, tęsknoty, samotności i bezsilności [29].

Mimo iż każdemu z aniołów przypisana została jakaś inna funkcja, inne zadanie, to jednak wszystkie one przychodzą na ziemię z jakąś misją. I ten właśnie niezmienny paradygmat anielskości zakorzenił się w kulturze popularnej.

Dokonując podsumowania powyższych treści na temat seksualności aniołów, cytując słowa Duch-Krzystoszek, chciałabym podkreślić, że współcześnie jesteśmy świadkami zaistniałego zjawiska „awansu seksu jako wartości” [51], które z kolei jakby implikuje gloryfikację seksualnej przyjemności.

Puentą moich rozważań na temat istoty anielskiej i ludzkiej seksualności postrzeganej w perspektywie antropologiczno-teologicznej oraz jej interpretacji w kulturze popularnej chciałabym uczynić przytoczoną przez Kuczyńską wypowiedź Eliadego: „Artyści często wyprzedzają – niekiedy o jedno lub dwa pokolenia – to, co dopiero zaistnieje” [52]. Być może pragmatyzm słów znakomitego religioznawcy oraz filozofa kultury stanowi pewnego rodzaju furtkę otwierającą wciąż jeszcze mocno hermetyczne podejście Kościoła do sfery seksualnej, która – jako nieodłączny element ludzkiej egzystencji – w niedalekiej przyszłości przestanie być postrzegana jako problem aksjologiczny.

Literatura

1. Dalasiński T., Szwagrzyk A., Tański P., *Wstęp*, [w:] *Seksualność w najnowszej literaturze polskiej*, pod red. tychże, Toruń 2015, s. 10.
2. Grün A., Riedl G., *Religia i seksualność*, przeł. M. Labiś, Kraków 2006, s. 5.
3. Lew-Starowicz Z., *Seksualność w chorobach przewlekłych*, [w:] *Podstawy seksuologii*, pod red. tenże i V. Skrzypulec, Warszawa 2010, s. 25.
4. Cyt. za: Trojanowska-Malinowska P., *Społeczno-kulturowe konteksty cielesności oraz seksualności w sferze publicznej i prywatnej. Granice wstydu i wstrętu w poradnictwie medycznym*, Warszawa 2019, s. 48.
5. Seidman S., *Społeczne tworzenie seksualności*, Warszawa 2012.
6. Platon, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2005, t. 1, (195b, 196a).
7. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1948, t. 1, s. 299.
8. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, pod red. ks. K. Dynarskiego, Poznań 2014, s. 25.
9. Foucault M., *Seksualność i władza*, [w:] *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa-Wrocław 2000, s. 207.
10. Davies N., *Europa*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2000, s. 915.
11. Foucault M., *Czym jest Oświecenie?*, dz. cyt., s. 293.
12. Wójtowicz A., *Przedmiot manipulacji czy narzędzie kulturowej rewolty i fizycznego wyzwolenia – czyli o zawłaszczeniu ciał współczesnych nastolatków przez kulturę konsumpcyjną*, „Kultura i Edukacja” 2008, nr 3 (67), s. 25.
13. Bartnik Cz., *O aniołach (Angelologia)*, [w:] tenże, *Dogmatyka katolicka*, Lublin 2000, s. 445.
14. Baudrillard J., *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, Warszawa 2006, s. 169.

15. Orygenes, *De principiis* IV, 27, [w:] PG, 11, kol. 401. Orygenes, *Commentatorium in evangelium secundum Joannem* XX, 22, kol. 637.
16. Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 185.
17. Św. Tomasz, *Suma Teologiczna. Bóg Stwórca i Aniołowie*, tłum. o. P. Belch, Londyn 1978, t. 4, s. 134-135; cyt. za: Ks. W. Grant. *Bóg Stwórca Aniołowie – Człowiek*, Lublin 1961, s. 136-137.
18. Stępień T., *Nowe ujęcie natury aniołów w metafizycznej angelologii św. Tomasza z Akwinu*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 47 2009 nr 2, s. 167-168.
19. Kazimierczak-Kucharska A., *Naturalne poznawanie aniołów konsekwencją ich ontycznej struktury – zarys ujęcia Tomasza z Akwinu*, „*Rocznik Tomistyczny*”, 1, 2012, s. 150.
20. Św. Tomasz z Akwinu, *O aniołach*, [w:] tenże, *Summa teologiczna*, Kraków 1933, t. 3, s. 17.
21. Hieronymus, *Epistulae* 22, 13, CSEL 54, 160, Czuj I 123.
22. Bareille, „*Angelologie d’apres les Peres*”, kol. 1197.
23. Carcopino J., *Życie codzienne w Rzymie w okresie rozkwitu cesarstwa*, Warszawa 1966, s. 61.
24. Featherstone M., *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. M. Szpakowskiej, Warszawa 2008, s. 111.
25. Kołodziej M., *Anioły – funkcjonowanie postaci mitycznych w kulturze popularnej na przykładzie „Kłamcy” Jakuba Čwieka*, „*Pracownia kultury*” (6/2014), <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=30513>, dostęp 03.03.2020.
26. Niewęglowski W. A., *Anioły*, Warszawa 2003, s. 8.
27. Lem S., *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1989, t. 1, s. 18-19.
28. Pustowaruk M., *Gra (z) motywem anioła w krótkich narracyjnych formach fantastycznych*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, pod red. J. Ługowskiej, Wrocław 2005, t. 2, s. 413.
29. Kaczor K., *Upadłe anioły. O ewolucji postaci aniołów i elfów we współczesnej kulturze popularnej*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, pod red. J. Ługowskiej i J. Skawińskiego, Wrocław 2004, t. 1, s. 327.
30. Čwiek J., *Kłamca*, Lublin 2005, s. 191.
31. Pullman P., *The Amber Spyglass*, London 2000, s. 420.
32. Kozłowska A., *Anioły upadłe i fałszywi bogowie – religia z podciętymi skrzydłami w „Mrocznych Materiach” Philipa Pullmana*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, dz. cyt., t. 2, s. 283; cyt. za: P. Pullman, *The Amber Spyglass*, London 2000, s. 420.
33. Minois G., *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1995, s. 63.
34. Gutterwil M., *Anioł w malarstwie przełomu XIX i XX wieku. Wyjątki z problematyki*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, dz. cyt., t. 2, s. 365.
35. Redon O., *Upadły anioł*, <https://rempex.com.pl/wydarzenia/401-253-aukcja-dziel-sztuki-i-antyków/przedmioty/69086-upadly-aniol>, dostęp 06.08.2020.
36. Redon O., *Skrzydlaty człowiek*, https://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/odilon_redon/odilon_redon_skrzydlaty_czlowiek.htm, dostęp 06.08.2020.
37. Gutterwil M., *Anioł w Malarstwie przełomu XIX i XIX wieku. Wyjątki z problematyki*, dz. cyt., wkładka, T. Metcalf, *Anioł*, il. 38.
38. Prus B., *Lalka. Powieść w trzech tomach*, Warszawa 1890, t. 3, s. 243.
39. *Anioł w złocie*, https://www.google.com/search?q=anio%C5%82+we+wsp%C3%B3%C5%82czesnej+sztuce&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiRntzIkpTrAhWLuIsKHW6tCi8Q_AUoAXoECAwQAw&biw=1455&bih=699#imgrc=PLDp-Q8iKVTyPM, dostęp 06.08.2020.
40. *Anioł Kobieta*, <https://pl.dreamstime.com/ilustracji-klasyczna-naga-anio%C5%82-kobieta-niebo-image49483576>, dostęp 06.08.2020.

41. Krzyszkowska I., *Anioł*, <https://www.haloart.pl/izabela-krzyszkowska/obrazy-olejne/aniol,38695.html>, dostęp 06.08.2020.
42. Obraz na płótnie, *Anioł*, <https://pixers.pl/obrazy-na-plotnie/aniol-32975997>, dostęp 06.08.220.
43. Gracz T., *Anioł Zagłady*, https://www.swiatobrazu.pl/akty/zdjecie,album_swiataktu,_nik7673tex_gtoltocgjlgtdbw0dato, dostęp 0608.2020.
44. *Nagi Anioł*, <https://archiwum.allegro.pl/oferta/nowoczesny-obraz-akt-abstrakcyjny-nagi-aniol-i6961503127.html>, dostęp 06. 08. 2020.
45. *Męski Anioł*, <https://pl.dreamstime.com/obraz-royalty-free-konceptualna-fotografia-przystojny-mi%C4%99%C5%9Bniowy-m%C4%99ski-anio%C5%82-image28858426>, dostęp 06.08.2020.
46. Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 23.
47. Krzan K., *Przewodnik po świecie aniołów*, Będzin 2008, s. 4-5.
48. Eliade M., *Świętojańskie żniwo. Pamiętniki. II. 1937-1960*, Kraków 1991, s. 96.
49. Kuczyńska A., *Filozofia czy literatura: „Literacki demon” Mircea Eliadego*, „Sztuka i Filozofia” 6, 1993, s. 19-29.
50. Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1970, s. 28-29; M. Kołodziej, *Anioły – funkcjonowanie postaci mitycznych w kulturze popularnej na przykładzie „Kłamacy” Jakuba Čwieka...*
51. Duch-Krzystoszek D., *Małżeństwo, seks, prokreacja. Analiza socjologiczna*, Warszawa 1998, s. 124.
52. Kuczyńska A., *Filozoficzne treści obrazu. Malarstwo Henryka Musiałowicza*, „Estetyka i krytyka” 6, 1/2004, s. 1.

Seksualność aniołów – problem aksjologiczny oraz źródło twórczej inspiracji w literaturze i sztuce popularnej

Streszczenie

Seksualność jest jednym z podstawowych czynników egzystencji człowieka obok konsumpcji czy oddychania. Mimo iż w dzisiejszych czasach ludzka cielesność została odarta z wszelkich tajemnic, to jednak w niektórych kręgach społecznych, zwłaszcza w sferze religijnej, wciąż jeszcze traktowana jest jako temat tabu.

Renesans wiary w anioły, który przede wszystkim wypełnił przestrzeń popkultury na całym świecie, niewiele ma wspólnego z religijną wrażliwością i tradycyjną wizją anielskiej postaci. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż zgodnie z filozoficznymi i teologicznymi teoriami, a co za tym idzie, literackimi, filmowymi i malarskimi praktykami, były te od lat ulegają transformacjom w czasie i przestrzeni, wykazując nieprawdopodobną umiejętność wcielania się w różne postaci.

W artykule zaprezentowano interdyscyplinarne spojrzenie na jedną z podstawowych funkcji życiowych człowieka, jaką jest seksualność. Jego celem było wygenerowanie hermeneutycznej refleksji na temat materialnych przedstawień istoty anioła, który w literaturze i sztuce popularnej pozbawiony został sacralności. Dopelnienie powyższych rozważań wniósł przedmiot fenomenologicznych badań nad kwestią ewolucji motywu anielskiej seksualności i seksualności w ogóle, jej znaczeniowych migracji na przestrzeni dziejów oraz omówienie sposobów przedstawiania cielesności aniołów w różnych dziedzinach popkultury. Liczne naukowe dyskursy uwzględniające materialność tych istot pozwoliły na wysunięcie następującej tezy: aniołowie odczuwają konieczność jedzenia i picia oraz zaspokajania potrzeb seksualnych. Poczynione w tym kierunku badania przyniosły jednoznaczną konkluzję. Współczesne anioły nie ukrywają własnej zmysłowości, seksualności. Pożądamy i są pożądane, ulegają namiętnościom i w kontekście nauki o wartościach zwyczajnie, po chrześcijańsku grzeszą.

Słowa kluczowe: anioł, seksualność, ciało, kultura popularna, literatura, sztuka

Angels' sexuality – an axiological problem and a source of creative inspiration in literature and popular art

Abstract

Sexuality is one of the basic factors of human existence, next to consumption or breathing. Although nowadays human corporeality has been stripped of all secrets, in some social circles, especially in the religious sphere, it is still treated as a taboo subject. The renaissance of belief in angels, which has primarily filled the space of pop culture all over the world, has little to do with religious sensitivity and the traditional vision of an angelic figure. Here is nothing surprising in this, because in accordance with the philosophical and theological theories, and thus literary, film and painting.

This article presents an interdisciplinary look at one of the basic functions of human life, which is sexuality. Its aim was to generate a hermeneutic reflection on the material representations of the essence of an angel who was devoid of sacredness in popular literature and art practices, these beings have been transforming in time and space for years, demonstrating an incredible ability to impersonate various characters. This article presents an interdisciplinary look at one of the basic functions of human life, which is sexuality. Its aim was to generate a hermeneutic reflection on the material representations of the essence of an angel who was devoid of sacredness in popular literature and art. The above considerations were complemented by the subject of phenomenological research on the evolution of the theme of angelic sexuality and sexuality in general, its semantic migrations throughout history, and a discussion of the ways of presenting the corporeality of angels in various fields of pop culture. Numerous scientific discourses taking into account the materiality of these beings allowed the following thesis to be put forward: Angels feel the need to eat and drink, and satisfy their sexual needs. The research carried out in this direction brought a clear conclusion. Contemporary angels do not hide their own sensuality and sexuality. They desire and are desired, succumb to passions and, in the context of teaching about values, they simply sin in „a Christian way”.

Keywords: angel, sexuality, body, popular culture, literature, art

Strojna w dzieci i kwiaty – wątek matki w twórczości Sidonie-Gabrielle Colette

1. Wprowadzenie

Aby w pełni zrozumieć Sidonie-Gabrielle Colette, należy poznać osobowość jej matki – Sido. Miała ona bowiem ogromny, jeśli nie kluczowy wpływ na osobowość pisarki, jej przekonania i wybory życiowe. Wszystko, co robiła i czego pragnęła Colette, było mniej lub bardziej pośrednio podyktowane chęcią upodobnienia się do matki. I trudno się dziwić, bowiem Sido była postacią wyjątkową. Jej nieskrępowana kobiecość inspirowała małą Colette i sprawiła, że pisarka zasłynęła później z otwartości i odważnych poglądów na zagadnienia związane z rolą kobiet w rodzinie i społeczeństwie. Jak pisze Anna Ledwina: „Model kobiety odrzucającej stereotypy (...) uświadomił jej [Colette] pewne ograniczenia dziedziczone kulturowo oraz utrwalił postawę pozytywną, postawę wolnej kobiety (...), jaką charakteryzować się będzie w dorosłym życiu” [1].

Matka nauczyła Colette kochać i odbierać wszystkimi zmysłami naturę, co zawsze miało duże znaczenie dla pisarki i jej twórczości. Sido o wiele bardziej ceniła kontakt z naturą niż społeczne konwenanse. Choć bardzo kochała córkę, potrafiła w późniejszych latach odmówić przyjęcia zaproszenia do Paryża, by zobaczyć się z Colette, z powodu zbliżającej się pory kwitnienia rzadkiej odmiany kaktusa, której chciała być świadkiem przed śmiercią. Nie wiadomo jednak, czy list, w którym Sido odmawia przyjazdu, był autentyczny. Istnieje podejrzenie, że Colette mogła spreparować tekst, by ukryć fakt, że to ona, zajęta teatrem i nowym mężem, unikała spotkania ze starzejącą się matką, przyjeżdżając dopiero gdy tamta była umierająca. Nie zrobiła tego jednak z ochotą, o czym świadczy list, w którym zawiadamia przyjaciela o wyjeździe: „moja święta matka jest nieznośna, nie dlatego, że jest bardziej chora, lecz dlatego, że przeżywa okres «chcę zobaczyć moją córkę»” [2]. Jednak Sido była w stanie agonalnym i wkrótce zmarła. Zaraz po jej śmierci Colette zajęła się nową sztuką i odmówiła odwołania prób, by zdążyć na pogrzeb. Wiedząc o tym, można rozważać, czy widoczne w twórczości Colette przywiązanie do Sido nie jest przypadkiem elementem kreowania sielskiego obrazu dzieciństwa. Kwestia kreowania wizerunku matki będzie kluczowym motywem niniejszego tekstu.

2. Bliskość i oddalenie

W późniejszych latach życia i twórczości Colette, Sido urasta do rangi bogini, czczonej na kartach powieści i wspomnień. „Strojna w dzieci i kwiaty, jak matka karmicielka” [3], ale i „zmuszona do codziennego, ukrywanego bohaterstwa” [4], Sido, opisywana słowami córki, utożsamiała prาดawny archetyp matki z pogańskich obrządków – symbol mądrości, obfitości i kobiecej siły. Niepokorna i wytrzymała, kochała życie, starała się żyć jego pełnią i zaszczerpić tę miłość w dzieciach. Uwielbiała

¹ nessa@poczta.onet.eu, Instytut Kultury i Języka Francuskiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Opolski, <http://wfil.uni.opole.pl/>.

swój dom, zajmowanie się ogrodem, zwierzętami i spacerowanie po okolicy. Jednak pokusy wielkiego świata nie były jej obce: Sido mniej więcej raz na dwa lata wybierała się do Paryża, by zwiedzać wystawy, oglądać sztuki teatralne i najnowszą modę. „Wracala do nas obladowana czekoladą w sztabkach, egzotycznymi zapasami, kuponami materiałów, przede wszystkim jednak programami spektakli i esencją fiołkową i zaczynała opisywać nam Paryż, którego wszystkie uroki były na jej miarę, nie gardziła bowiem niczym” [5]. Fascynowało ją życie, choć dużo bardziej to, które działo się w jej domu i ogrodzie, niż skandale i nowości wielkiego świata. Miała jednak świadomość, co wypadało wiedzieć i to wystarczało, by obudzić w małej Colette fascynację życiem i sztuką. Miała duże poczucie humoru i uwielbiała się śmiać mimo wielu trosk, które miała jako matka czworga dzieci, której nie zawsze wystarczało pieniędzy na wszystko [6]. Mała Sidonie-Gabrielle była jej wyjątkowo bliska. Matka dbała, by dziewczynka czuła się kochana i dorastała w otoczeniu przyrody i ciepła domowego ogniska. Budowała też w dziecku tak potrzebne wszystkim poczucie własnej wartości: „Matka nie wypuściła mnie z domu, zanim nie usłyszałam od niej, że jestem jej «ślicznością, najmilszym skarbem»; spoglądała, jak znikam coraz mniejsza, na biegnącej w dół drodze, ja, jej dzieło, jej, jak powiadała «arcydzieło»” [7]. Choć Sido otaczała małą opieką i czułością, ciepłem bezgranicznej matczynej miłości, to jednak co do miłości kobiety i mężczyzny nie miała złudzeń. Wysłała za ojca Colette z miłości, stapała jednak twardo po ziemi i chciała, by córka, zaczytująca się w romantycznych powieściach, także zachowała zdrowy rozsądek w tych sprawach:

- Z tą miłością w książkach to czyste zawracanie głowy – mówiła. Ludzie mają co innego do roboty w życiu, mój Kotku-Miły. Czy ci wszyscy zakochani z książek nie musieli nigdy zajmować się dziećmi ani ogrodem? Kotku-Najmilszy, powiedz sama, czy słyszeliście kiedy, ty i twoi bracia, żebym ja wam plotła trzy po trzy o miłości, jak to robią w książkach? A wydaje mi się, że mogłabym przecież mieć na ten temat coś do powiedzenia: miałam dwóch mężów i czworo dzieci! [8]

W tym obszarze Sido osiągnęła sukces: w twórczości jej córki miłość nigdy nie jest czymś prostym i przyjemnym. „(...) ukazuje się nieodparcie jako swoisty problem, dramatycznie narastający, ograniczający wolność” [9]. Wydawać by się mogło, że podobnie było w życiu Colette. Wszystkie jej związki z mężczyznami, zwłaszcza te w młodości i wczesnej dojrzałości, były obarczone pewną dozą nieszczęścia i konfliktu, co Sido, jako czujna matka, natychmiast wyczuwała i namawiała córkę, by ta zważała na swoje wybory. Cierpienie dzieci było dla Sido największą udręką. Próbowwała przemówić Colette do rozsądku, gdy ta zbyt wiele pracowała i spotykała się z nieodpowiednimi mężczyznami. Córka jednak ignorowała jej rady. Coraz częściej odmawiając też przyjazdu w odwiedzinę, prawdopodobnie zagłuszając wyrzuty sumienia, publikując w czasopiśmie fragmenty wspomnień z domu rodzinnego. Relacja z matką nie była idylliczna. W swoich tekstach Colette prowadzi dialog z przeszłością, chcąc odzyskać to, co utraciła, świadomie rozluźniając więzi z domem rodzinnym. Więż ta często bywała nadszarpywana przez życiowe wybory samej Colette, jej bunt wobec kulturowanych przez rodzinę wartości, pragnienie niezależności i ekscytacji. Jej literackie powroty do sielskiego czasu dzieciństwa są być może próbami zadośćuczynienia matce

za obojętność, a nawet wrogość, która w pewnym momencie pojawiła się między nimi, kiedy to Colette, motywowana pogonią za miłością w jej różnych formach, żyła w oddaleniu nie tylko fizycznym, ale i duchowym.

Badacze twórczości Colette, między innymi Stéphanie Michineau [10], wyróżnili kilka etapów nawiązywania do postaci matki w dziełach pisarki. Pierwszym z nich jest swego rodzaju próba odcięcia, ucieczka od wpływu Sido, który był bardzo silny, a ona sama momentami autorytarna. Wyczuwalny dystans, jaki Colette umieszcza między matką a samą sobą, nie tłumaczy się zatem obojętnością córki, lecz przeciwnie, wolą, by nie dać się przytłoczyć głębi ich więzi.

Brak zaangażowania i obecności przy odchodzeniu Sido można paradoksalnie wytłumaczyć uhonorowaniem wartości, które wyznawała ta druga. Tym, co najbardziej ceniła sobie sama Sido był przede wszystkim kontakt z naturą. Niczym Matka Ziemia Sido swoją uwagę rozdziela nie tylko między swoje ludzkie dzieci, ale także rodzące owoce drzewa, zakwitające pąki, bzyżące pszczoły i wygrzewające się w słońcu koty. Być może Colette nie chciała widzieć rozpadu ciała i umysłu matki, którą tak podziwiała, i która była bezsprzecznie symbolem życia, wzrastania i kwitnięcia. Widzieć proces odchodzenia, to uświadomić sobie, że matka wkrótce umrze, a wraz z nią cała część tożsamości Colette. Ta, z której jest najbardziej dumna, ta związanej z dzieciństwem. Dlatego pisarka jednoznacznie stwierdzała: „Śmierć mnie nie interesuje, nawet moja własna” [11]. Colette odmawiała uwagi kwestiom unicestwienia istoty.

Po śmierci Sido zdawała się nie przechodzić żałoby. Być może była to ucieczka od bólu lub jego zaprzeczenie. Stéphanie Michineau nazywa ją typową dla Colette *sztuką unikania* (*l'art colettien de la dérobade*) [12]. Pisarka unikała również wzięcia odpowiedzialności za rozluźnienie więzi, choć wcześniej to ona na swój sposób opuściła matkę. Nastąpiła separacja – Colette wyszła za mąż za Willy'ego, opuściła rodzinny dom, oddaliła się fizycznie i duchowo. Zaabsorbowana małżeństwem i nowym, wielkomięjskim życiem, coraz rzadziej powracała do Saint Sauveur. W pewnym sensie jest to naturalny proces. Jak pisze Erich Fromm:

„[...] w miłości matczynej dwoje ludzi będących jednością rozdziela się. Matka musi to nie tylko tolerować, musi chcieć pomóc w tym odejściu. Właśnie na tym etapie miłość matczyzna staje się tak trudnym zadaniem, ponieważ wymaga bezinteresowności, zdolności dawania wszystkiego, nie pragnąc w zamian nic poza szczęściem ukochanej istoty. [...] wiele matek nie potrafi wywiązać się z zadań, jakie stawia przed nimi miłość do dziecka. Kobieta zapatrzona w siebie, władcza i zaborcza, może być „kochającą” matką, póki dziecko jest małe. Jedynie prawdziwie kochająca kobieta, która jest szczęśliwsza, kiedy daje, niż kiedy bierze, która mocno stoi na własnych nogach, może być naprawdę kochającą matką, nawet wtedy, kiedy jej dziecko zaczyna się od niej oddalać. Miłość matki do dorastającego dziecka, miłość, która dla siebie nie chce nic, jest może najtrudniej osiągalną formą miłości, a przy tym chyba najbardziej zwodniczą [...]. Sprawdzianem jej prawdziwej miłości jest gotowość do pogodzenia się z odejściem dziecka – i darzenie go uczuciem nawet wtedy, kiedy już odejdzie [13].

Sido tęskniła za córką, potrzebowała jej i wyrażała to w listach, w prostych, szczerych słowach [14]. Prosiła ją o odwiedziny. Colette jednak zajęta była teatrem i bywaniem w kręgach paryskiej bohemy artystycznej. Sido czuła, że jej córka jest tak pochłonięta swoim życiem, że nie potrzebuje już jej rad, że nie mają już ze sobą nic wspólnego. Czuła się zdradzona [15].

Dla Colette próba oddzielenia się od Sido była ważna z punktu widzenia zyskiwania autonomii i poszukiwania własnej ścieżki, niemniej całkowita ucieczka od wpływu matki jest trudna i kończy się niepowodzeniem.

3. Powroty

Dopiero po czternastu latach od śmierci Sido pisarka przechodzi do następnego etapu swojego twórczego rozliczenia z postacią matki – przedstawia ją w literaturze i idealizuje, poprzez co być może doznaje swego rodzaju *katharsis*. W *Domu Klaudyny* (1922), *Narodzinach dnia* (1928) i *Sido* (1930) Colette dokonuje powrotu do przeszłości oraz próby zadośćuczynienia za zaniedbanie. W tych powieściach, a może bardziej literackich medytacjach, matka, która odeszła i zniknęła, odradza się w postaci wiecznie żywej, otoczonej dziećmi, kwiatami i zwierzętami Sido. Czy jednak to ona sprawuje niepodzielną władzę na kartach książek? Czy jest może tylko literackim tworem, częścią ekspiacyjnej autofikcji, elementem kreowania wizerunku córki? Michel Del Castillo w swoim filmie dokumentalnym poświęconym pisarce stwierdza, że Colette „posiada” swoją matkę w literaturze [16]. Może znaczyć to, iż pisarka na kanwie własnych wspomnień i wywołanych przez nie uczuć, tworzy postać przypominającą dawną Sido. Za sprawą Colette jej wizerunek łączy się w wyobraźni czytelnika z symboliką Matki Ziemi lub mitologicznej bogini Ceres. Pisarka wzmacnia to wrażenie, nadając słowom charakter niemalże religijny: „Głoszę pochwałę jej wewnętrznego światła, przy którym blakły często i gasły drobne światełka z trudem krzesane w zetknięciu z, jak powiadała, «większością śmiertelników»” [17]. Prawdziwa, nieżyjąca już Sido nie może jednak w żaden sposób odnieść się do swojego *alter ego*, jest pozbawiona głosu i skazana na wolę córki, która przy pomocy pióra może dowolnie kształtować wspomnienie o niej.

W powrocie i zadośćuczynieniu matce jest także, a przede wszystkim, odnajdywanie swojej własnej tożsamości. Odbywa się to poprzez swoiste zyskanie nad matką przewagi. W historii ich skomplikowanej relacji najpierw zaistniało całkowite zatopienie się w rodzicielce, uleganie jej kochającej i czulej, lecz autorytarnej i dominującej osobowości. Później, próba zerwania ograniczających więzi, unikanie i zaprzeczanie bliskości. W końcu, poprzez pisanie o Sido, Colette jednocześnie powraca do idylli dzieciństwa i ciepłej obecności matki oraz, będąc jedyną sprawczynią i kreatorką narracji, przeważa szalę, przewycięża kontrolę tej drugiej nad sobą. W życiu artystki często powtarzał się schemat utraty swojego głosu i pozostawiania pod czyjąś władzą – najpierw matki, a później pierwszego męża, który zamykał ją na klucz, by pisała powieści, wydawane potem pod jego nazwiskiem. O kontrolującym aspekcie osobowości Sido pisze badaczka życia i twórczości jej córki, Judith Thurman:

[Sido] nie pochwalala przytulania i pieśczoł, mawiała, jak wspomina Colette, że przez ludzki dotyk może ich „nieskalane” piękno „wiednie. Karala Gabrielle za jej zachłanność, bezczelność, a nawet za nieśmiałość.

„Zabronione były przejawy temperamentu; uważała lzy swoich dzieci za bezsensowne; uczono je, by przede wszystkim milczały”(…) Sido szczyliła się umiejętnością tresowania zwierząt domowych i dzieci. Jej kociaki nigdy nie brudziły w domu, „a cała wasza czwórka – mówiła z dumą do Colette – została nauczona, by być tak samo czysta” (...) Ciała swoich dzieci uważała za swoją własność i troszczyła się o nie równie nadgorliwie, co o ich uczucia. Na przykład włosy córki uważała za swoje „arcydziełem” i skarżyła się, gdy Colette - kobieta po trzydziestce – ścinała je bez pozwolenia. Colette uważała, że matka była w stanie „widzieć przez ściany” [18].

Wcześniej wspierana, ale i kontrolowana przez Sido, będąc dojrzałą kobietą i uznaną pisarką, Colette nie musi walczyć o to, by jej głos był słyszalny. Jednakże w ostateczną podróż w poszukiwaniu własnej tożsamości, wybiera się poprzez konfrontację ze wspomnieniami o matce. Niegdyś wywołano wokół niej niemały skandal, sugerując, iż to ona sama jest bohaterką powieści o Klaudynie, które pisała pod dyktando męża. Utożsamiano ją z Klaudyną przez całe życie, co przynosiło zarówno sukcesy, jak i porażki oraz konflikt wewnętrzny. W rzeczywistości jednak nie Klaudynę, a inną powieść napisała o sobie samej. Były to *Narodziny dnia*, w których narratorka kreśli swój portret na wzór i podobieństwo wizerunku matki, dialogując z nią, a raczej ze wspomnieniem o niej. Całe dotychczasowe życie poświęcając miłości, gdy pisze *Narodziny...* Colette, czuje się od potrzeby miłości wolna, co daje jej możliwość ujrzenia na nowo radości, jaką daje kontakt z naturą – ogrodami i zwierzętami. Za ich pośrednictwem powraca do okresu dzieciństwa, w którym znów spotyka Sido i podejmuje próbę rozmowy z nią. Jednak jak wszystkie, także i ta powieść Colette balansuje na granicy fikcji i prawdy. Pisarka modyfikuje rzeczywistość, manipuluje faktami i zmienia konteksty. Biografka, Michèle Sarde, była jedną z pierwszych, którzy zauważyli, że Colette ocenzurowała i zmodyfikowała kilka listów swojej matki [19] zanim włączyła je do dzieła, tak, aby Sido rzeczywiście wydała się matką-muzą, ucieleśniającą ideały, które przyjęła sama Colette, między innymi niezależność. W wątkach *Narodzin dnia* poświęconych relacji z matką, zmiany i alteracje mają na celu utrwalenie wcześniej ustalonego wizerunku publicznego Colette jako natchnionej córki, która naśladuje swoją matczyną muzę. Jednak, jak pokazują fakty biograficzne, kobiety nie były tak blisko żyte, jak chciałyby to przedstawić Colette. Ich światy wraz z upływem lat dzieliło coraz więcej, a wspólnota doświadczeń i wizji zanikała, także z dość prozaicznych przyczyn. Podczas gdy Sido do końca życia mieszkała dość ubogo, Colette odniosła sukces, będąc pisarką, celebrytką i członkinią francuskiej artystycznej bohemy. Jak pisze Juliette M. Rogers, badaczka z University of New Hampshire:

Mimo że mogą się one wydawać podobne pod względem duchowym lub emocjonalnym (na wizerunek jaki wpłynęły przede wszystkim zmodyfikowane listy), pod względem materialnym prowadzą bardzo różne życie. (...) relacja między jej matką a nią nie zawsze jest relacją muza-uczennica, ani nawet nie ma charakteru równości. Poprzez uważną lekturę „autobiograficznej” narracji Colette odnajdujemy model relacji matka-córka, który splata ze sobą zarówno rzeczywiste, jak i fikcyjne różnice. Te różnice podważają wizerunek Colette jako natchnionej córki i Sido jako muzy-matki, który to wizerunek krytycy i czytelnicy zwykle podkreślają [20].

Podobieństwo, o którym wspomina Rogers, zdawało się być jednocześnie hołdem składanym matce, jak i próbą zbliżenia się do niej, by odzyskać dawno utracone skarby dzieciństwa. Z drugiej strony, poczucie niedoskonałości, bycia gorszą wersją Sido, towarzyszyło pisarce stale. Niegdyś świadomie zerwała ze światem, jaki reprezentowała ta pierwsza, by później wciąż podejmować próby jego odzyskania. W *Narodzinach dnia* przyznaje jednak, że nigdy nie uda jej się być równie „czystą” i zdolną do rozróżniania dobra od zła, jak matka:

Ja nie umiem, tak jak ty, z niezawodną pewnością ślepcą wymacać w zachwycie, co „dobre”, a co „złe”, i nie posiadam tej sztuki, jaką ty posiadałaś, nadawania podług własnego kodeksu nowego miana starym, zatrutym cnotom i biednym grzechom, które od wieków czekają już na swój wstęp do raju [21].

Magia pisania pozwala jednak Colette zbliżyć się do matki i wyznawanych przez nią ideałów, ale na własnych zasadach. Opisywanie historii, przywoływanie wspomnień – to posiadanie władzy nad nimi. W wymagowanym dialogu z *Narodzin dnia* matka symbolicznie przekazuje tę władzę córce, która przyjmuje ją z wdzięcznością. Oczywiście to sama córka inicjuje i „przeprowadza” rytuał przekazania, to ona jest *modus operandi*. Jednakże mógł on mieć miejsce jedynie wtedy, jeśli postać matki zostanie ponownie przez córkę odnaleziona i uznana za bliską. Przez całą powieść narratorka przypatruje się postaci rodzicielki, zyskując (a raczej, nadając sobie samej) prawo do bycia zarówno do niej podobną, jak i od niej inną.

4. Wnioski

Jedną z motywacji, która towarzyszyła Colette przy tworzeniu powieści poświęconych Sido, jest bez wątpienia chęć uwiecznienia tej niebanalnej postaci. Dlatego stała się ona wiecznym punktem odniesienia – jako Matka Ziemia pozostaje w centrum wszechświata, poza czasem.

Można również przypuszczać, iż utożsamienie matki z postacią literacką z *Sido*, *Domu Klaudyny* i *Narodzin dnia* stanowi swego rodzaju rekompensatę za wcześniejsze ochłodzenie się stosunków matki i córki. Dziewiętnaście lat po śmierci tej pierwszej Colette stara się dogłębnie przeniknąć osobowość Sido i odnajduje tam elementy, które tworzą ją samą. Rzeczywiście, to właśnie poprzez pierwszą identyfikację, a następnie zdystansowanie się od obrazu matki pisarka osiągnie cel „stworzenia” samej siebie. Cytując Annę Ledwinę:

Analiza roli matki w twórczości Colette pokazuje, że kształtowanie się osobowości autorki, jej wrażliwości było procesem, który przebiegał dwutorowo: odbywał się on w sposób progresywny (w miarę upływu czasu pisarka odkrywała w sobie spuściznę po matce) i regresywny (poszukiwanie inspiracji przez autorkę było poszukiwaniem niewinności, czystości, poprzez odwołanie się do przeszłości, dzieciństwa, postaci matki) [22].

Czy można w takim razie jednoznacznie stwierdzić, że tworzenie literackiego portretu Sido było jedynie narzędziem służącym powrotowi do korzeni autorki poszukującej własnej tożsamości?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, można zasugerować że Colette postępuje z postacią Sido, tak jak robi to z większością głównych bohaterek w swoich książkach, takich jak Klaudyna Renée czy Léa, które funkcjonują jako jej *alter ego*, będące na danym etapie życia swego rodzaju punktem oparcia, pomagającymi zmagać się z rzeczywistością, która inaczej byłaby trudna do pokonania. Matka pojawia się gdzieś na granicy rzeczywistości i fikcji – najpierw aby uwolnić córkę od poczucia winy, potem stawiana jako niedościgniony pierwowzór, do którego podobieństwo wyszukuje w sobie. Mīt matki został zmodyfikowany i odtworzony przez Colette dla jej własnych celów. Ponowne odnalezienie Sido, które następuje poprzez literaturę pozwala artystce nie tylko zaleczyć powstałe przed laty rozdarcie między nimi, ale także zespolić się z matką w sposób bezpieczny, niezagrażający własnej autonomii. Dzięki zachowaniu odrębności, może afirmować cechy wspólne oraz odczuwać dumę z więzi. Jak sama pisze:

Jestem córką kobiety, która [...] mając siedemdziesiąt siedem lat planowała i podejmowała podróże, lecz że oczekiwanie na tropikalny kwiat, który – być może – miał rozkwitnąć, zawieszało wszystkie plany i uciszało nawet jej serce, oddane miłości. Jestem córką kobiety, która w mieście nędznej, skąpej i niebogatej miała dom otwarty dla zbłąkanych kotów, włóczęgów i służących w ciąży. Jestem córką kobiety, która, zgnębiona, że nie ma pieniędzy, żeby dać innym, w wichurę smagającą śniegiem kołatała od drzwi do drzwi bogaczy wołając, że w ubóstwie i chłodzie przyszło na świat dziecko, bez jednej pieluszki, nagusienkie na czyichś słabnących nagich dłoniach... Obym nie zapomniała nigdy, że jestem córką tej, która z drżeniem schylała wszystkie swoje zmarszczki olśnione zachwytem między kolce kaktusa obiecującego kwitnienie, tej, która sama, niezmordowanie, nie przestawała rozkwitać przez trzy czwarte wieku... [23].

Wraz z upływem czasu Colette powraca do świata, który opuściła wychodząc za mąż, świata, w którym panowała bogini Sido, mająca pod swoją opieką kwiaty, ptaki, koty i, zdawałoby się, także ludzkie dusze, które pragnęły jej ciepła i spokoju. Jednak należy zaznaczyć, że pisarka zawsze, niezależnie od tego czy żyła z nią w oddaleniu czy bliskości, czerpała z relacji z matką wiele z inspiracji. Relacja ta od początku wpływała znacząco na jej stosunek do życia i wyznawane wartości. Bezwarunkowa miłość Sido pozwoliła jej odkryć swoje możliwości i talenty. I to dzięki niej Colette tak bardzo walczyła o zachowanie kobiecej niezależności, którą każdym czynem firmowała jej matka.

Literatura

1. Ledwina A., *Sidonie-Gabrielle Colette – kobieta i pisarka wyprzedzająca swoją epokę*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 2006, s. 30.
2. Lottman H., *Colette. Największy skandal Belle Époque*, tłum. J. Addeo-Bratkiewicz, Alfa, Warszawa 1999, s. 175.
3. Colette S.-G., *Dom Klaudyny*, tłum. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1988, s. 102.
4. Colette S.-G., *Sido*, tłum. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1988, s. 165.
5. Colette S.-G., *Sido*, op.cit., s. 146.
6. Colette S.-G., *Dom Klaudyny*, tłum. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1988, s. 100.

7. Colette S.-G., *Sido*, op.cit., s. 152.
8. Colette S.-G., *Dom Klauudy*, s. 32.
9. Ledwina A., *Sidonie-Gabrielle Colette – kobieta i pisarka wyprzedzająca swoją epokę*, op. cit., s.108.
10. Michineau S., *L'Autofiction dans l'oeuvre de Colette*, Publibook, Paris 2008.
11. Colette S.-G., *Narodziny dnia*, tłum. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1975, s. 33.
12. Michineau S., *Construction de l'image maternelle chez Colette de 1922 à 1936*, Edilivre, Paris 2009.
13. Fromm E., *O sztuce miłości*, przeł. A. Bogdański, Rebis, Poznań 2000, s. 60.
14. Sido, *Lettres à Colette 1903-1912*, Edition établie et présentée par Gérard Bonal, Libretto, Paris 2009.
15. Francis C., Gontier F., *Creating Colette. Volume II: From Baroness to Woman of Letters, 1912-1954*, Steerforth Press, South Royalton 1999.
16. J'appartiens à un pays que j'ai quitté, Colette à Saint-Sauveur-en-Puisaye, 1873-1891, un film de Gérard Bonal et Jacques Tréfouël, produit par France 3 Bourgogne Franche-Comté, 2003, vidéo, 50 min.
17. Colette S.-G., *Sido*, op. cit., s.159.
18. Thurman J., *Secrets of the Flesh. The Life of Colette*, Ballantine Books, 2000, s. 23, tłum. fragmentu N. Partykowska.
19. Sarde M., *Colette: Free and Fettered*, trans. Richard Miller, William Morrow, New York 1980.
20. Rogers J., *Addressing Success: Fame and Narrative Strategies in Colette's «La Naissance du jour»*, [w:] *Studies in Twentieth Century Literature* 20, no.2 (1996), s. 505-20, tłum. fragmentu N. Partykowska.
21. Colette S.-G., *Narodziny dnia*, op. cit., s. 44.
22. Ledwina A., *Sidonie-Gabrielle Colette – kobieta i pisarka wyprzedzająca swoją epokę*, op. cit., s. 108, s. 33.
23. Colette S.-G., *Narodziny dnia*, op. cit., s. 4.

Strojna w dzieci i kwiaty – wątek matki w twórczości Sidonie-Gabrielle Colette

Streszczenie

Niniejszy tekst stanowi refleksję nad wpływem matki na życie i twórczość Sidonie-Gabrielle Colette oraz jest próbą wskazania roli, jaką ich więź odgrywała w kształtowaniu się osobowości pisarki. Poprzez analizę fragmentów *Sido*, *Domu Klauudy* i *Narodzin dnia*, a także prac kilkorga badaczy literatury, prześledzono etapy relacji, jaka łączyła Colette z matką oraz możliwie najwierniej przywołano literacki portret Sido. Próbowano dowieść, iż odwoływanie się do postaci matki miało w twórczości artystki kilka faz oraz było sposobem poszukiwania przez Colette własnej tożsamości.

Słowa kluczowe: matka, Colette, Sido, więź, tożsamość

Dressed up in children and flowers – mother's theme in Sidonie-Gabrielle Colette's oeuvre

Abstract

This text is a study of the mother's influence on Sidonie-Gabrielle Colette's life and work and an attempt to indicate the importance of their relationship in the formation of the writer's personality. Through the analysis of excerpts from *Sido*, *The House of Claudine* and *Break of Day*, as well as the work of several literary scholars, the stages of Colette's relationship with her mother are traced and the literary portrait of Sido is recalled as faithfully as possible. Attempts were made to prove that referring to the figure of the mother had several phases in the artist's work and was a way for Colette to seek her own identity.

Keywords: mother, Colette, Sido, bond, identity

Topos matki w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego

1. Wprowadzenie

Celem niniejszego studium jest prezentacja toposu matki w wybranych kompozycjach Henryka Mikołaja Góreckiego (1933-2010). Topos matki jest egzemplifikowany w kilkudziesięciu utworach muzycznych katowickiego kompozytora i stanowi najczęściej prezentowaną tematykę w jego twórczości. Świadczą o tym również liczne wypowiedzi interpretatorów życia i dorobku śląskiego twórcy. Anna Satyła zauważyła, że to właśnie biografia kompozytora wyjaśnia przyczynę zaistnienia w kompozycjach Góreckiego kategorii matczyności, a konkretnie „jego trudne doświadczenie z okresu dzieciństwa związane z niezwykle wczesną utratą matki” [48]. Według Teresy Maleckiej: „Temat matki to jest u niego bardzo ważna sprawa, obecna w jego twórczości właściwie od wczesnych utworów” [2]. Podkreśliła to też córka kompozytora – Anna, która uznała tematykę śmierci matki za prawdopodobnie najważniejszą w twórczości jej ojca [2]. Krzysztof Penderecki konstatował: „Jednym z powracających w jego muzyce motywów ideowych jest postać matki” [41]. O nieustannie powracającym motywie miłości matki i dziecka mówiła Ewa Bobocińska [1]. Topos podjęty przez śląskiego twórcę rozwinął Leszek Polony: „Postać cierpiącej Matki, jednocząca w sobie ów boski i ludzki wymiar spraw tego świata, zafrapowała najbardziej twórcę »Ad Matrem« i »Symfonii pieśni żałosnych«” [55]. W świetle powyższych spostrzeżeń, zauważenie fundamentalnego znaczenia toposu matki zdaje się być kluczowe do pogłębionej interpretacji dorobku śląskiego twórcy.

Na podstawie analizy biografii artysty, w pracy zostanie wyjaśniona przyczyna wyraźnej obecności omawianej kategorii w twórczości kompozytora. Egzemplifikowanie tej tematyki stało się dla Góreckiego twórczą odpowiedzią na trudne doznania z dzieciństwa związane ze śmiercią matki, które odcisnęły psychiczne piętno na dalszym jego życiu. Otylia Górecka zmarła w dniu drugich urodzin swojego syna. Miała dwadzieścia sześć lat, gdy odeszła z tego świata. Wiadomo, że grała na fortepianie. Ślady wspomnień wydarzeń z życia są wyraźnie widoczne nawet w późnych dziełach śląskiego twórcy. Zauważenie istotnego znaczenia tego faktu jest więc niezbędne do pełniejszej analizy twórczości śląskiego artysty oraz zrozumienia podejmowanych przez niego rozważań w wystąpieniach publicznych i wywiadach [62].

W pracy zostaną przedstawione kompozycje z wcześniejszych faz twórczości, w których Górecki wyraził swoje pragnienie artystycznego ukazania postaci matki. Należą do nich: „Trzy pieśni”, „Ad Matrem”, III Symfonia „Symfonia pieśni żałosnych”, „Trzy kołysanki”, „Ach, mój wianku lewandowy”, „Pieśni Maryjne »Zdrowaś bądź, Maryja!«”, „O Domina nostra”, „Pod Twoją obronę” czy „Totus Tuus”. Uwypuklone zostaną też dokonujące się w kolejnych dekadach przekształcenia prezentowanego toposu. Twórca przeszedł od wyrażania w swoich utworach żalu, cierpienia i tęsknoty

¹ msoltysik1@gmail.com, Instytut Nauk o Kulturze i Religii; Wydział Nauk Humanistycznych; Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, www.uksw.edu.pl. Niniejszy tekst powstał na podstawie trzeciego rozdziału pracy pt. „Topos matki w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego”, która została napisana pod kierunkiem dr Magdaleny Złockiej-Dąbrowskiej (praca obroniona 2 lipca 2018 roku).

za swoją rodzicielką ku zawierzeniu i oddaniu się w opiekę Matki Bożej. Jednak w ostatnim etapie twórczości tematyka śmierci ponownie ożywa, co zostanie przedstawione na przykładzie następujących kompozycji: „Małe Requiem dla pewnej polki”, „III Kwartet smyczkowy »pieśni śpiewają...«” oraz IV Symfonia „Tansman Epizody”.

Warto też wspomnieć, że śląski twórca wiązał się myślą z innymi osobami przez analogię doświadczenia śmierci rodzicielki. Być może także dlatego jego ulubionym filozofem stał się Henryk Elzenberg [52], którego matka umarła nieco ponad rok po jego urodzeniu. Również szczególna bliskość myśli i osoby Jana Pawła II może wiązać się z faktem, iż Wojtyła doświadczył odejścia swojej matki w młodym wieku [50]. Wspólne doświadczenie śmierci mogło stać się zbliżającym pryzmatem, pomostem zrozumienia oraz wyraźnie odbija się w kolejnych etapach twórczości katowickiego kompozytora [44]. Dlatego też topos matki w twórczości Góreckiego zostanie ukazany w ujęciu chronologicznym, aby dostrzec proces jego przeobrażeń.

2. „Trzy pieśni” op. 3

Analizę poszczególnych kompozycji należy rozpocząć od „Trzech pieśni” na głos średni i fortepian z 1956 roku. Jest to zbiór wyjątkowo istotny ze względu na osobistą dedykację – „Pamięci kochanej mojej matki”, która widnieje w partyturze [21]. W pierwszym utworze z tego cyklu zostały wykorzystane słowa wiersza „Do matki” Juliusza Słowackiego:

*W ciemnościach postać mi stoi matczyna
Niby idąca ku tęczowej bramie –
Jej odwrócona twarz patrzy przez ramię,
I w oczach widać, że patrzy na syna [51].*

Sam utwór poetycki ukazuje obraz pełen napięcia. Podmiot liryczny jest świadkiem odejścia swojej matki. W tym kontekście Satyła napisała, że „wybrany przez Góreckiego liryk pochodzi z późnego okresu twórczości Słowackiego, z lat jego pobytu w Paryżu i stanowi wyraz wyjątkowej więzi poety z matką, pod której opieką »wylączną, zachłanną, pełną czułości« spędzał dzieciństwo. Matka była jego powierniczką, stała towarzyszką życia nawet w czasie trudnej rozłąki na obczyźnie, kiedy to do końca swoich dni pisał do niej pełne tęsknoty i »wysublimowanego uczucia« listy” [48]. Według Andrzeja Wendlanda treść tego wiersza jest niezwykle podobna do wspomnienia, które kompozytor często przywoływał. Chodzi o wspomnienie oblicza matki, o którym Górecki mówi w rozmowie z dyrektorem festiwalu tansmanowskiego: „pomimo że miałem dwa lata, gdy zmarła moja matka, pamiętam jej twarz wbrew naukowym twierdzeniom, że to niemożliwe” [2]. Temu wspomnieniu towarzyszyło silne wzruszenie wraz z wyznaniem, że prowadził rzeczywiste śledztwo, ponieważ podejrzewał, iż śmierć jego matki nie była spowodowana chorobą bądź zrzędzeniem losu.

Pieśń będąca centrum op. 3 również została skomponowana do poezji Słowackiego. Dominuje w niej symbolika żałobna, kościelna – modlitewna [33]. Tym razem kompozytor wykorzystał fragment „Ody do wolności”, którą można określić jako wielostrofową dywagację historiozoficzną, a także jako elegijne uzalanie się nad pokoleniem obezwładnionym niewolą [48]. Górecki nie udźwiękowił całości tego powstańczego liryku, a jedynie pierwszą strofę z siódmej części wiersza:

*Jakiż to dzwon grobowy
Z wiejskiego zabrzmiał kościoła?
Idzie tłum pogrzebowy –
Schylone do ziemi czola;
Trumna – za trumną dzieci,
Smutna przyjaciół drużyna
Błądą gromnicą świeci,
Ciche modły powtarza.
Weszli we wrota cmentarza,
Pod trumną ramię syna.
Czarną dręczeni rozpaczą,
Czarną okryci żalobą [51]...*

Teresa Malecka stwierdziła, że pierwsze dwie pieśni skupione nad postacią matki stanowią początek obecności tej tematyki w dorobku twórcy [33]. Z kolei Adrian Thomas w swojej biografii o kompozytorze napisał, że powyższy wiersz Słowackiego „przedstawia procesję żalobną: idący w niej mężczyzna niesie trumnę swej matki” [58]. Jednak autorzy powyższych wypowiedzi zdawali się nie uwzględniać kolejnej zwrotki wiersza, która – chociaż niewykorzystana w pieśni – stanowi istotny element interpretacyjny:

*Czemuż płacz nad sobą?
Bogata wezmą spuściznę.
Dlaczegoż nad nim płaczą?
W grobie zapomni troski...
Bracia! – on umarł – on był ostatnim z tej wioski,
Co widział wolną ojczyznę.
Synowie jeszcze po nim nie zdjęli żaloby,
Już na wolnej żyją ziemi.
Idźmy więc nad ojców groby,
Wołajmy, bracia, nad niemi –
Może usłyszą w mogile?...*

Okazuje się, że to nie matka, lecz ojciec niesiony jest w pogrzebowym kondukcie. Gdy weźmie się pod uwagę samą kompozycję muzyczną, mamy do czynienia z pewnym niedopowiedzeniem. Pierwsza zwrotka nie określa jeszcze płci człowieka niesionego w trumnie. Czy warto więc oddzielać ją zupełnie od oryginalnego sensu poezji Słowackiego w celu odmiennej interpretacji? Górecki literaturę (szczególnie poezję) znał bardzo dobrze [2, 61], więc jego podejście do wiersza Słowackiego mogło być szerokie (całościowe), niekoniecznie fragmentaryczne.

Trzecią z analizowanych pieśni jest „Ptak” do słów Juliana Tuwima. Wiersz powstał w okresie międzywojennym, kiedy poeta koncentrował się przede wszystkim na poezji dla najmłodszych odbiorców: „Okres ten charakteryzuje umiejętne łączenie «liryzmu z dowcipem», wykorzystywanie różnorodnych walorów języka, takich jak zróżnicowana rytmika i onomatopieczne słownictwo” [48]. Treść utworu poetyckiego nie posiada bezpośrednich odniesień do toposu matki, jednak warto o nim wspomnieć jako silnie kontrastującym z dwoma poprzednimi (a także ze względu na dedykację kompozytora

obejmującą cały cykl). Niezwykle pogodny, lekki charakter utworu można interpretować jako uwolnienie się Góreckiego od czasu żałoby. Thomas pisał o figlarnym nastroju oraz pewnym odprężeniu względem „atmosfery smutku i gniewu obecnej w pierwszych dwóch pieśniach” [58]. Kinga Kiwała podkreśliła, że „motyw zrywającego się do lotu lub fruującego ptaka posiada rozległe znaczenia symboliczne, w chrześcijaństwie motyw ten symbolizuje nieśmiertelność duszy ludzkiej” [33]. Nastąpiło więc przesunięcie akcentu na naturę duchową, rozkwit i gotowość na wspólne spotkanie po drugiej stronie „tęczowej bramy”.

3. „Pieśni o radości i rytmie” op. 7

Topos matki w osobliwy sposób egzemplifikowany jest w utworze „Pieśni o radości i rytmie” na dwa fortepiany i orkiestrę kameralną z 1956 roku (druga wersja pochodzi z roku 1960). Kompozytor ponownie zaczerpnął inspiracje z poezji, tym razem nawiązując do niej wyłącznie samym tytułem kompozycji. W młodzieńczym wierszu Tuwima pt. „Pieśń o radości i rytmie” poeta opisał „moment przepełnionego uczuciem ekstazy olśnienia, do którego dochodzi kontemplując – pod gwiazdami – prawdę uniwersalną” [58]. To jednak dopiero wprowadzenie w refleksyjny charakter utworu. Najważniejsza bowiem jest tematyczna spójność całej kompozycji. Epicentrum utworu stanowi „drobna sekwencja interwałowa, która miała okazać się głównym »mottem« muzyki Góreckiego począwszy od lat sześćdziesiątych” [58]. Obecność opisanego motywu jest na tyle powszechna, że „wydawać by się mogło czymś nierealnym przypisywanie go do jakiegoś określonego źródła”, jednak kompozytor uważał, że pochodzi on z „Bogurodzicy”. Zarówno Thomas, jak i Wendland przyznali, że to powiązanie z najstarszą polską pieśnią (a właściwie z samym jej incipitem) jest bardziej pojęciowe niż rzeczywiste, ale ma ono pokazywać, że już na tak wczesnym – niezwykle „awangardowym” – etapie twórczości, śląski kompozytor czerpał inspiracje z najstarszej tradycji muzyki polskiej [61, 58]. Zatem topos matki pojawia się tu jako bardziej zawoalowany, lecz wyraźnie intencjonalny – pod postacią Bożej Rodzicielki.

4. „I Symfonia »1959«” op. 14

Również „I Symfonia »1959«” na orkiestrę smyczkową i perkusję może być rozpatrywana pod kątem obecności toposu matki w jej treści. We fragmencie partii altówek z części trzeciej kompozytor ograniczył zakres wysokości dźwięków do zagrania, co w przypadku oscylacji pomiędzy dźwiękami *d* a *c* „stanowi niewyraźne nawiązanie do początkowych dźwięków »Bogurodzicy«” [58]. Takie spostrzeżenie byłoby zapewne nieuprawnione, gdyby nie to, że Górecki na jednej ze stron ze szkicami do „I Symfonii” umieścił te pierwsze siedem dźwięków *carmen patrium*.

5. „Ad Matrem (Do Matki)” op. 29

Na początku lat siedemdziesiątych XX wieku Górecki skomponował utwór wyjątkowy na tle całej swojej twórczości. „Ad Matrem (Do Matki)” na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę to kompozycja z 1971 roku, o której Joanna Wnuk-Nazarowa napisała wręcz jako o wyraźnej artystycznej prowokacji [2]. Julian Gembalski zauważył, że to właśnie od tego utworu głos ludzki stał się nieodłącznym elementem wypowiedzi twórczej śląskiego artysty: „Głos, który przekazuje Słowo, a więc

znaczenie, a w konsekwencji dookreśla przesłanie dzieła” [9]. W semantycznej warstwie „Ad Matrem” zostały zawarte cztery słowa [15]:

MATER MEA LACRIMOSA DOLOROSA

Malecka zauważyła, że „chór śpiewa w tym jedenastominutowym utworze dwa takty, sopran w finale – siedem taktów” [33]. Występuje to w następującym układzie:

1. Coro SATB (chór mieszany)

MATER MEA (dwukrotnie – w dynamice poczwórnego *forte*)

2. Sopran solo

MATER MEA LACRIMOSA DOLOROSA LACRIMOSA (*piano*, ale utrzymując napięcie – *tranquillissimo e cantabilissimo ma dolente e lamentabile*)

3. Sopran solo

MATER MEA (trzykrotnie – dynamika *piano*, *poco piano* i *mezzopiano*).

Maciej Jabłoński podawał te słowa jako tekst kompozytora według sekwencji „Stabat Mater” [25, 10]. Z kolei Thomas wręcz utożsamiał ten krótki tekst Góreckiego z fragmentem tego łacińskiego hymnu [58]. Pierwsza zwrotka średniowiecznej sekwencji wygląda następująco:

*Stabat Mater dolorosa
Iuxta Crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.*

Oprócz „*mea*”, trzy pozostałe słowa użyte przez Góreckiego zostały zawarte w pierwszych dwóch wersach. Zatem można mówić o pewnej analogii i wykorzystaniu poszczególnych słów przez kompozytora, jednak nie należy utożsamiać jednego z drugim, gdyż w żadnej z dwudziestu zwrotek sekwencji nie występuje ciąg wyrazów, jaki został użyty w „Ad Matrem”. Ponadto na partyturze widnieje dedykacja: „Pamięci mojej Matki”, co określa adresatkę utworu, choć ze względu na tak liczne nawiązania do toposu Matki Bożej Bolesnej, ta muzyczna suplikacja wydaje się być kierowana również do Maryi. Rola słowa w „Ad Matrem” sprowadza się więc do dopowiedzenia i dookreślenia sakralnego sensu, który niesiony jest przez warstwę brzmieniową [33].

Kompozytor dodatkowo wzmocnił symboliczny przekaz utworu, wprowadzając do niego przestrzeń dla konkretnych cyfr. Leon Markiewicz, znając zeszyty z planami konstrukcyjnymi kompozycji Góreckiego, potwierdził, że proporcje budowy formalnej omawianego dzieła wskazują na datę odejścia jego matki [2], a według Wendlanda zaszyfrowane daty związane z życiem i śmiercią Otylii Góreckiej znajdują się w pierwszych taktach wypełnionych uderzeniami bębna [61]. Satyła zauważyła, że kompozytor zbudował „czytelny «most» między matką ziemską a Matką Boską, jednocześnie podkreślając związek obydwu tak bliskich mu postaci z problematyką cierpienia i śmierci” [48]. Maja Trochimeczyk dostrzegła w tym utworze metaforę narodzin dziecka (liczne uderzenia w bęben jako przyspieszone bicie serca), które przychodzi na świat z symbolicznym okrzykiem [60]. Krzysztof Droba zwrócił uwagę na ekspresję, która od tego utworu przestaje być wynikiem konstrukcyjnego kształtowania materiału muzycznego, natomiast: „pojawia się u niego człowiek i to człowiek cierpiący, człowiek pełen emocji, kończy się natomiast świat muzycznej abstrakcji” [2]. Ponadto Mieczysław Tomaszewski stwierdził: „W »Ad Matrem« słowo zostało w dźwięk »wcielone« i po raz pierwszy – wyśpiewane. Zaledwie parę słów, ale

tych o najwyższym dla kompozytora znaczeniu, które dramat osobisty wpisywało w dramat wiary i kultury” [59]. Od tego czasu muzyka Góreckiego stała się szczególnie personalistyczna, w wielu przypadkach wyraźnie „ożywiona” osobą matki kompozytora.

6. „III Symfonia »Symfonia pieśni żałosnych«” op. 36

„Symfonia pieśni żałosnych” i historia jej recepcji to muzyczny i kulturowy ewenement. Eugeniusz Knapik wspominał, że jest to „historia bodaj największej porażki po prawykonaniu i największego sukcesu, który nadszedł po wielu latach” [2]. Nad fenomenem popularności „III Symfonii” zastanawiało się już wielu badaczy na całym świecie, a jej popularność „wprawiła w zdumienie i zakłopotanie znawców kultury masowej” [61]. Trzyczęściowa „Symfonia pieśni żałosnych” op. 36 na sopran i orkiestrę powstała w roku 1976. Już w samej tylko nazwie „zawiera określoną ideę, zamysł o charakterze kontemplacyjnym, religijnym, zakorzeniony głęboko w polskiej tradycji i języku” [61]. Poszukiwanie przez Góreckiego inspiracji poetyckich zaczęło się w tym przypadku od pytania skierowanego do folklorysty Adolfa Dygacza o wyjątkowe stare melodie z posiadanych przez niego zbiorów [58]. Prócz tego, na stronie 217 programu XXI Festiwalu „Warszawska Jesień” (podczas którego po raz pierwszy w Polsce prezentowana była symfonia), kompozytor umieścił następującą informację: „W pieśni trzeciej zastosowałem wariacyjne opracowanie autentycznej melodii ludowej z Opolskiego”. Kompozytor dostał więc w odpowiedzi cztery śląskie pieśni, wśród których znalazła się także poniższa:

*Kajze mi sie podziol
mój synocek miły?
Pewnie go w powstaniu
grecnszuce zabily.
Wy niedobrzy ludzie,
dlo Boga świętego,
cemuście zabili
synocka mojego?*

*Zodnej jo podpory
juz nie byda miała,
choćbych moje stare
ocy wyplakała.
Choćby z mych łez gorzkich
drugo Odra była,
jesce by sanocka
mi nie ozywila.*

*Lezy on tam w grobie,
a jo nie wiem kandy,
choc sie opytuja
między ludźmi wsandy.
Moze nieboroczek*

*leży kaj w doleku,
a mógłby se lygać
na swoim przypiecku.*

*Ej, ćwierkejcie mu tam,
wy ptosecki boze,
kiedy mamlicka
znaleźć go nie może.
A ty, boze kwiecie,
kwitnijze w około,
niech się synockowi
choć leży wesolo.*

Tę ludową pieśń z opolskiego Górecki wykorzystał jako treść ostatniej części „III Symfonii”. Jego fascynacja wyglądała następująco: „Według mojego odczucia jest to fantastyczny tekst poetycki. Zresztą nie wiem, czy poeta »profesjonalny« stworzyłby z takich lapidarnych, prostych słów tak przejmującą całość. Nie jest to smutek, nie rozpacz czy rezygnacja, załamywanie rąk, tylko jakaś wielka żalność, lament matki, która straciła syna” [19]. Ponadto w przestrzeni muzycznej „przebijający się przez gęstą fakturę smyczków dźwięk fortepianu każe myśleć o biciu żalobnego dzwonu” [54].

Wojciech Kałamarz zauważył, że „Kajze mi się podziół” nie ma w zbiorze Dygacza z 1958 roku pt. „Śląskie pieśni powstańcze 1919-1921”. Znajduje się ona dopiero w „Pieśniach powstańczych” wydanych w roku 1997 (strona 54). W zbiorze odnaleźć można także informację o zapisaniu wykorzystanej przez Góreckiego pieśni w 1961 roku w Opolu. Kompozytor w symfonii wykorzystał wszystkie cztery zwrotki. Kałamarz wykazał, że – pomijając jedną literówkę – teksty pomiędzy oryginałem Dygacza a „Symfonią pieśni żalonych”, odróżniają się tylko drugim wersem pierwszej zwrotki: „Górecki najprawdopodobniej zastąpił oryginalny tekst: »Pewnie go w powstaniu grenszuce zabiły« (grenszuc – chodzi o niemiecką ochronę granic, coś w rodzaju wojsk ochrony pogranicza) słowami: »Pewnie go w powstaniu złe wrogi zabiły«. Całość jest czymś w rodzaju lamentu matki nad synem zabitym przez Niemców w powstaniu śląskim” [27]. Dokonana przez kompozytora zmiana miała zapewne ukazać większą uniwersalność przekazu całego tekstu. Markiewicz zauważył, że wybór tej konkretnej pieśni jest symbolem patriotyzmu, który Górecki „wysłał z mlekiem matki”, a także przywiązania kompozytora do swoich korzeni – wyrastających właśnie z ziemi śląskiej [2].

Jeden tekst był w tamtym czasie dla katowickiego twórcy jednak niewystarczający. Niedługo potem Górecki trafił na książkę pt. „Palace. Katownia Podhala” [8]. Autorzy umieścili w niej fotografie z napisami wydrapanymi przez osoby torturowane przez Niemców w celach więziennych podczas II wojny światowej. Kompozytor wybrał krótkie zdanie napisane przez góralkę – wówczas osiemnastoletnią – Helenę Wandę Błażusiakównę ze Szczawnicy, więzioną w zakopiańskim pensjonacie:

*O Mamo, nie płacz, nie.
Niebios Przeczysta Królowo,
Ty zawsze wspieraj mnie.*

Nad tym napisem, obok imion i nazwiska autorki znajduje się krzyż i słowa: „Zdrowaś Mario” [8].

Kompozytor tak wypowiadał się o znalezionym tekście: „W więzieniu cała ściana pokryta była napisami krzyczącymi głośno: »Ja jestem niewinny«, »Mordercy«, »Oprawcy«, »Odbijcie mnie«, »Niewinny jestem«, »Musicie mnie uratować« – takie to wszystko rozwrzeszczane, takie banalne. I to dorośli pisali, a tu 18-letnia dziewczyna, dziecko przecież. I taka inna. Nie rozpacza, nie płacze, nie przeklina... Nie myśli o sobie, czy zasłużyła na to czy nie. Tylko myśli o swej mamie: bo prawdziwą rozpacz to właśnie jej mama przeżyje. Ten napis to było dla mnie coś niezwykłego...” [60, 19].

Pierwsze wykonania oraz transmisje radiowe „III Symfonii” nieoczekiwanie przyniosły więcej informacji o tekście wykorzystanym w drugiej części utworu. Kompozytor dostał wtedy wiele listów od dawnych mieszkańców Lwowa. Okazało się, że słowa wydrapane na ścianie przez młodą góralkę są niemal identyczne z drugim, trzecim i czwartym wersem czwartej zwrotki pieśni pt. „Mamo najdroższa, bądź zdrowa”. Hymn ten wysławia pamięć czternastoletniego Jurka Bitschana (Bitszana – w pisowni przedwojennej), który poniósł śmierć w walce podczas obrony Lwowa w 1918 roku. Autorką słów jest Anna Fischerówna, a melodię ułożył Józef Polit. Jednak biograf Góreckiego korzystał prawdopodobnie z któregoś z późniejszych źródeł tego utworu, np.:

*Rwie się, lecz pada na nowo.
O mamó, nie płacz, nie!
Niebios przeczysta Królowo,
Ty dalej prowadź mnie [24].*

Natomiast Polit w swoim śpiewniku z 1925 roku umieścił następującą wersję:

*Rwie się, lecz pada na nowo...
„Ach, mamó — nie płacz! nie!...
Niebios Przeczysta Królowo!
Ty dalej prowadź mnie [45]...”*

Widoczne są zatem jedynie różnice interpunkcyjne, a także nieco odmienne słowa rozpoczynające inwokację do „Królowej Niebios”. Małgorzata Gąsiorowska, pisząc o drugiej części symfonii Góreckiego, również podkreśla pierwotne źródło słów góralki: „Wznoszącą się ku niebu modlitwę kończą słowa wyjęte z pieśni o [...] legendarnym 14-letnim Orłatku Lwowskim” [4]. W tym kontekście stało się zrozumiałe, że Błażusiakówna (która zapewne pochodziła z lwowskiego środowiska) „przypomniała sobie tę pieśń o Jurku, gdy z kolei ona musiała stawić czoło ciężkim doświadczeniom wojny” [58]. Górecki rozwinął także początek „Pozdrowienia anielskiego” o zwrot „łaskiś pełna”. Podkreślił to sam kompozytor: „Tekst się tu kończył i ja do tego dodałem: »Łaskiś pełna«. Nie »Łaski« tak jak jest w modlitwie, tylko »Łaskiś«” [60]. Archaiczna forma tego słowa została przez niego wybrana ze względu na powszechniejsze jej użycie w wiejskich kościołach.

Historia tekstu ze ściany nazistowskiego więzienia zakończyła się w 1987 roku, ponieważ „ktoś zdecydował o pobieleniu wszystkich ścian, tak że wszystkie ślady tej inskrypcji, i prawdopodobnie wszystkich pozostałych, zniknęły” [2]. Wprawiło to

wówczas kompozytora w wielkie zmartwienie. Tak samo Górecki żałował, że nie mógł spotkać się z samą góralką. Zbyt późno dowiedział się od badacza Podhala – Wincentego Galicy, że Błażusiakówna przeżyła czas wojny, mieszkała w Wadowicach (przez które kompozytor często przejeżdżał) i „prawdopodobnie nie wiedziała, że jej tekst wyryty w katowni gestapo został wykorzystany w symfonii, która rozbrzmiewała później na całym świecie” [2]. Ponadto Malecka odkryła zbieżność ze słynną maryjną kompozycją Szymanowskiego: „Chodzi o fragment kulminacji początkowej partii sopranu części finałowej »Stabat Mater« i o motyw z II części »Symfonii Pieśni Żałosnych«”; badaczka, analizując wymienione fragmenty, wykazała znaczne podobieństwa w przestrzeni muzycznej tych dwóch „arcydzieł muzyki sakralnej” [34].

Do pierwszej części symfonii Górecki wybrał (ze zbioru z poezją religijną „Ku głębokości” [48]) fragment „Lamentu Świętokrzyskiego” z „Pieśni łysogórskich” (druga połowa XV wieku), który stanowi jej centrum wyrazowe. Krzysztof Cyran zauważył, że to właśnie czwarta strofa jest punktem węzłowym wiersza, ponieważ w tym miejscu Maria po raz pierwszy zwróciła się bezpośrednio do Jezusa [5]. Wszelkie zastosowane środki kompozytorskie prowadzą „do tego właśnie solowego śpiewu, do pieśni matki oplakującej śmierć syna. Ten najprostsz, zarazem pełen ekspresji śpiew z jego ludowym, ale zarazem religijnym tekstem stanowi niejako wyjaśnienie, dopowiedzenie dramatu” [33] kreowanego przez długi, instrumentalny wstęp. Zatem Górecki w tej części odwrócił relację – ujawniając tragizm utraty syna przez matkę:

*Synku miły i wybrany,
Rozdziel z matką swoje rany;
A wszakom Cię, Synku miły, w swem sercu nosiła,
A także Tobie wiernie służyła.
Przemów k matce, bych się ucieszyła,
Bo już jidziesz ode mnie, moja nadzieja miła.*

Tylko czwarty werset „Lamentu...” wystarczył Góreckiemu do pierwszego ogniwa „III Symfonii”: „Tekst ten był prawie ludowy, anonimowy. Miałem więc już trzy akcje, trzy osoby” – opowiadał twórca [19]. Thomas zauważył, że rola sopranu „podobna jest do tej, jaką spełnia analogiczna partia wokalna w „Ad Matrem” i w „II Symfonii”: oddać głosem ludzkim to, co dotychczas odbywało się w sferze instrumentalnej” [58]. Malecka podkreśliła, że teksty „Symfonii pieśni żałosnych” nie tylko pochodzą z różnych źródeł, lecz również „koncentrują się wokół relacji matka – utracone dziecko, jak to u Góreckiego – w wymiarze ludzkim i boskim”: środkowa część wyraża relację córki do matki, natomiast skrajne – relację matki do syna [33].

Fragmenty symfonii pojawiały się też w wielu programach telewizyjnych oraz filmach. W niektórych z nich potraktowano jako oczywiste powiązanie „III Symfonii” z obozem koncentracyjnym w Auschwitz (biografowi kompozytora chodziło o film „Requiem” Benta Staalhøja oraz „The Symphony of Sorrowful Songs” Tony’ego Palmera). Po analizie powyższych tekstów można dostrzec, że jedynie środkowa część łączy się z określonym dramatem wojennym – lecz jednego człowieka. Thomas podkreślił, że takie „wyraźne paralele są przekleństwem zarówno dla etosu muzyki, jaki i tekstów [...]».Symfonię« przepełnia wewnętrzny żal i współczucie; nie jest ona sama

w sobie związana bardziej z Oświęcimiem, niż z jakimkolwiek innym miejscem na świecie, w którym dokonał się akt barbarzyństwa” [58]. Innym razem dodał: „tak naprawdę ta kompozycja nie jest o wojnie, ale o pewnego rodzaju wyzwoleniu i ukojeniu – o przejściu przez cierpienie na wyższy poziom” [2]. Podobnie mówiła córka kompozytora, Anna, która w filmie „Please find – Henryk Mikołaj Górecki” Violetty Rotter-Kozery z 2012 roku opowiedziała się przeciwko tym stereotypom i podkreśliła, że przecież nie chodzi o Auschwitz, ale „o relację matki i dziecka – że to jest treścią tego dzieła w każdej części, obecną i w tekstach, i w samej muzyce” [2]. Ponadto Satyła zauważyła, że w partii sopranu najwyższy dźwięk w całej symfonii „pada dwukrotnie – rzecz jasna nie bez przyczyny – na słowie »Mamo«, dwukrotnie w centralnej części utworu, wyraźnie ustanawiając postać matki niejako centrum semantycznym dzieła”; charakter symboliczny ma samo operowanie przez Góreckiego barwą głosu żeńskiego (nie tylko w „III Symfonii”): „tematyce związanej z ziemską matką, z bólem, cierpieniem, lamentem towarzyszy rejestr niski, fragmentom zaś przywołującym Matkę Bożą, odwołującym się do konwencji modlitwy, towarzyszą dźwięki wysokie, a nawet bardzo wysokie” [48]. Natomiast Cyran tak skonkludował swoją analizę tekstów „III Symfonii”: „Nie brak tutaj – co oczywiste – cierpienia i buntu, czy to Maryi pod krzyżem, czy osiemnastolatki przedwcześnie żegnającej się z życiem, czy matki szukającej syna zaginionego na wojnie. Jednak wszystkie te postaci w ujęciu kompozytora – jeśli tak można powiedzieć – znają proporcję wobec Absolutu, są elementami świata przezeń uporządkowanego, w którym akceptują swoje miejsce” [5].

7. „Trzy kołysanki” op. 49

Od lat osiemdziesiątych XX stulecia można mówić o stylu późnym w twórczości katowickiego kompozytora. Mieczysław Tomaszewski napisał o tej fazie jako ogarniętej momentem zagrożenia egzystencji: to wtedy, wraz z wyzwoleniem Góreckiego z ograniczeń wewnętrznych i zewnętrznych, pojawia się „smuga cienia” [35]. W 1984 roku śląski twórca skomponował kolejny cykl. W „Trzech kołysankach” na chór mieszany a cappella wykorzystał tradycyjne teksty ludowe. Thomas zauważył, że stanowią one „specyficzny przejaw głęboko zakorzonego u Góreckiego przywiązania do tego gatunku” [58]. Słowa pierwszej i trzeciej pochodzą ze zbioru „Chodzi, chodzi baj po ścianie” Hanny Kostyrko [3]:

I.

*Uśnijże mi, uśnij
Albo mi urośnij.
Pożeniesz mi gęsi
Do zielonej sośni.*

*Kołysz mi się, kołysz,
Kolebeczko sama.
Bo jak ty mi uśniesz,
Ja pójdę do siana.*

III.

*Nie piej, kurku, nie piej,
nie budź mi Marysię.
Nocka była krótka,
nie wyspała mi się.*

*Całą noc nie spała,
całą noc płakała.
Lulajże, Marysiu,
lulaj, moja mała.*

W pieśni pierwszej chór po zaśpiewaniu całego tekstu, na końcu śpiewa jeszcze: „Uśnijże mi, uśnijże mi, uśnij”. Z kolei w utworze zamykającym cykl wszystkie wersy powtarzane są wielokrotnie zarówno w głosach żeńskich, jak i męskich.

Natomiast druga kompozycja pochodzi ze zbiorów Oskara Kolberga:

II.

*Kołyssze się kołysz,
Kolibko lipowa,
Niechże cię Pan Jezus
Syneczku zachowa.*

*Kołyssze się kołysz,
Od ściany do ściany,
Uśnijże mi, uśnij
Syneczku kochany [20].*

Chór powtarza w niej ostatni wers każdej zwrotki następująco: „Niechże cię Pan Jezus Syneczku, zachowa, zachowa” oraz „Uśnijże mi, uśnij, Syneczku kochany, kochany”.

Wszystkie trzy wyglądają na pieśni tradycyjnie śpiewane przez matki. Aspekt macierzyński realizuje się tu przez opiekę nad dzieckiem w formie usypiania go do snu.

8. „Ach, mój wianku lewandowy” op. 50

„Ach, mój wianku lewandowy” to cykl siedmiu pieśni ludowych na chór mieszany a cappella napisanych w marcu 1984 roku. Każda z części przedstawia jakiś aspekt związany z życiem wiejskich kobiet na Pomorzu: „zaloty, wesele, małżeństwo i dzieciństwo” [58]. Wszystkie teksty kompozytor zaczerpnął z XXXIX tomu „Dzieł wszystkich” Oskara Kolberga, który w całości poświęcony jest temu polskiemu regionowi [32]. Topos matki jest egzemplifikowany w następujących pieśniach:

III

*Tailam się, tailam,
już więcej nie bądę.
Szafuj, Jaszku, kolibeczkę,
ja pieluszki bądę.*

Kolibeczka lipowa,

*a pieluszki jedwabne.
Napatrzże sie, Jasineczku,
jakie dzieci ładne.*

IV

*Bzi bzi bzbiziana,
zjedli wilcy barana,
a owieczkę psi, psi, psi,
ty, dzieciuchno, śpi, śpi, śpi.*

W treści dwóch powyższych utworów wyraźnie poruszona jest topika macierzyństwa. Treść „Tęłam się” opowiada o tarciach małżeńskich, ale z podkreśleniem obowiązków dotyczących opieki nad dzieckiem. „Bzi, bzi, bzbiziana” to nonsensownie rymowana kołysanka, która wpisuje się w konwencję wierszyków, które miały przerażać dzieci [58]. Z kolei „Chcecie wiedzieć” to „pobożna, religijna opowieść dla dzieci” zespalająca dwa światy, religijny i ludowy, przez kult Matki Bożej Łąkowskiej:

V

*Chcecie wiedzieć o obrazie
i cudach w nieszczęsnym razie
Maryi, Łąkowską zwanej,
dawno ukoronowanej.*

Według Edmunda Piszczaka: „Łąki były najbardziej uczęszczanym miejscem pielgrzymkowym północnej części Polski. One też, jako pierwsze w diecezji chełmińskiej, dostały w 1752 roku zaszczytu uroczystej koronacji tzw. koronami rzymskimi” [43]. O fakcie tym traktuje ostatni wers pieśni. W utworze jest również mowa o obrazie, który – jak się okazuje – „wisił w samym kościele łąkowskim [...]”. Kiedy zaś w 1785 roku przebudowano i powiększono kościół, wówczas najpewniej skopiowano obraz dawny, zniszczony, zastępując go nowym” [43]. Natomiast głównym obiektem kultu jest XIV-wieczna, łaskami słynąca figura Madonny okryta sukienką ze srebrnej blachy.

W „Po cożeś mę, matuleńku” młoda kobieta „skarży się swej matce, że wydała ją za mąż za pierwszego lepszego” [58].

VI

*Po cożeś mę, matuleńku, za mąż wydała,
kiedy ja się w gospodarstwie nie rozumiała.
Wydalaś me lada chłopca,
byś pozbyła z domu chłopotu,
matulu moja.*

*A wiesz ci ty, matuleńku, co za przyczyna,
nie użyje nic dobrego za mężem żona,
tylko smutku i niewoli,
od chłopotu głowa boli,
matulu moja.*

Trzy ostatnie wersy każdej zwrotki kompozytor powtórzył, tworząc z nich pewną formę refrenu. Najbardziej podkreślone są słowa „matulu moja”, które pojawiają się łącznie sześciokrotnie w ciągu całego utworu. Ponadto Górecki w czwartej linijce pierwszej zwrotki zmienił formę z „byś pozbyła” na „pozbyłaś”, aby rytm zgodził się z drugą strofą [14].

9. „Pieśni Maryjne »Zdrowaś bądź, Maryja«”

Lata osiemdziesiąte XX wieku to czas wyjątkowego zbliżenia się kompozytora do pieśni kościelnej. W 1985 roku Górecki napisał cykl „Pieśni Maryjnych »Zdrowaś bądź, Maryja!«” op. 54 na chór mieszany a cappella [23]. Źródłem wszystkich tekstów jest wydanie jubileuszowe (1928) „Śpiewnika kościelnego” Jana Siedleckiego (takie wydanie Górecki osobiście posiadał; w późniejszych kompozycjach skorzystał ze śpiewnika Siedleckiego jeszcze wielokrotnie) [58]. Bolesławska-Lewandowska uznała za niewątpliwą, że kult maryjny połączył się u Góreckiego bardzo silnie z tematem matki [2].

Słowa pierwszej kompozycji ze zbioru pochodzą z XVIII wieku, a w śpiewniku znajdują się w dziale pieśni „na cześć Najświętszej Marji Panny”:

*Matko niebieskiego Pana,
Ślicznaś i niepokalana,
Jakie wieki, czas daleki,
Czas niemały i świat cały
Nie słyszał.*

*Wszystkie skarby, co są w niebie,
Bóg wydał, Panno dla Ciebie:
Jak bogata z słońca szata,
Z gwiazd korona upleciona
Na głowie.*

*Miesiąć swe ogniste rogi,
Sklonił pod Twe święte nogi;
Gwiazdy wszystkie asystują,
Bo królową w niebie czują
Nad sobą.*

*Przez Twą poważną przyczynę,
Niech nam Bóg odpuści winę.
Uproś pokój, Panno święta,
Boś bez zmaży jest poczęta,
Maryjo [49]!*

Górecki wykorzystał cztery z sześciu zwrotek zawartych u Siedleckiego. Słowa „Matko niebieskiego Pana” otwierają i zamykają kompozycję, powtórzone są także trzecie, czwarte i piąte wersy każdej ze strof. Na słowie „Maryjo” z ostatniej zwrotki jest tych repetycji najwięcej.

Druga pieśń to „Matko najświętsza!”. W partyturze widnieje pięć zwrotek:

*Matko najświętsza! do Serca Twego,
Mieczem boleści wskroś przeszyciego,
Wołamy wszyscy z jękiem, ze łzami:
Ucieczko grzesznych, módl się za nami!*

*Gdzież my, o Matko, ach, gdzie pójdziemy,
I gdzie ratunku szukać będziemy?
Twojego ludu nie gardź prośbami!
Ucieczko grzesznych, módl się za nami!*

*Imię Twe, Marjo, litością słynie;
Tyś nam pociechą w każdej godzinie,
Gdyśmy ściśnieni bólu cierniami.
Ucieczko grzesznych, módl się za nami!*

*A gdy ostatnia łza z oka spłynie,
O Matko święta, w onej godzinie
Zamknij nam oczy Twemi rękami!
Ucieczko grzesznych, módl się za nami!*

*I kiedy ziemskie życie uleci,
Proś, niech nam Jezus w niebie zaświeci,
Byśmy Hosanna tam z Aniołami
Śpiewali wiecznie: módl się za nami [23]!*

W „Śpiewniku kościelnym” jest to zwrotka pierwsza, druga, trzecia, siódma oraz ósma. Górecki nie włączył więc do swojej kompozycji strofy czwartej, piątej oraz szóstej [49].

Pieśń trzecia – „Zdrowaś bądź, Maryja” – przeznaczona jest na roratnią mszę adwentową. Melodia pochodzi z XV-wiecznej pieśni „Ave hierarchia”, a polski tekst jest jej swobodnym tłumaczeniem. W partyturze zostały umieszczone tylko dwie zwrotki:

*Zdrowaś bądź, Maryja
Niebieska lilija,
Panu Bogu miła,
Matko litościwa.
Tyś jest nasza ucieczka,
Najświętsza Maryja!*

*Łaskiś pełna Pańskiej,
Czystości anielskiej,
Pannaś nad pannami,
Święta nad świętymi.
O Najświętsza Maryja,
Módl się dziś za nami.*

Z kolei u Siedleckiego podanych jest dwanaście zwrotek. Powyższe dwie są w „Śpiewniku kościelnym” oznaczone jako pierwsza i trzecia, chociaż incipit brzmi: „Zdrowa bądź, Maryja”. Zatem kompozytor kolejny raz sięgnął do formy archaicznej – „zdrowaś” (mimo tego, że nawet w śpiewniku z 1908 roku ona nie występuje). Ponadto twórca nie włączył do utworu strofy, która oryginalnie funkcjonuje jako druga; pominął również kolejne – od czwartej do dwunastej. Obszarem topicznym wszystkich pozostałych zwrotek pozostaje matka. To jedyna z pieśni tego cyklu, w której Górecki nie stosuje w nutach repetycji jako znaku graficznego, ale nawet w tej kompozycji powtarza ostatni wers każdej z umieszczonych w partyturze zwrotek.

Czwarta pieśń to „Ach, jak smutne jest rozstanie”, która również znajduje się u Siedleckiego w dziale pieśni „na cześć Najświętszej Marji Panny”, a ponadto jest oznaczona jako pątnicza. W partyturze Góreckiego znalazły się trzy strofy:

*Ach, jak smutne jest rozstanie, odchodząc z miejsca tego,
O Królowa nieba, ziemi, od obrazu Twojego.
Jakże Cię opuścić mamy,
Kiedy Cię szczerze Kochamy,
O Panienko jedyna,
Matko Boskiego Syna.*

*Pókiśmy na Cię patrzyli, to nam serce pałało,
Od miłości i radości weseląc się, gorzało.
Teraz, gdy odejść musimy,
Rzewnemi łzami płaczemy.
O Maryja, Maryja!
Żal nam serce przebija.*

*Pozwól-że nam jeszcze spojrzeć na Twe oblicze święte!
Niechaj się oczy nasycą, Twą miłością przejęte.
Nie odrzucaj z nas żadnego
Od obrazu cudownego!
Chcemy-ć służyć statecznie
Tu w tem życiu i wiecznie.*

W „Śpiewniku kościelnym” umieszczona jest także zwrotka czwarta i piąta. W pieśni tej kompozytor powtórzył każde dwa ostatnie wersy poszczególnych zwrotek, co – podobnie jak w pozostałych utworach z tego cyklu – sugeruje formę refrenu.

„Ciebie na wieki wychwalać będziemy” to utwór wieńczący zbiór „Pieśni maryjnych”. Do piątej kompozycji z tego cyklu Górecki wykorzystał tylko jedną strofę tego XVIII-wiecznego tekstu:

*Ciebie na wieki wychwalać będziemy,
Królowa nieba, Maryja!
W Twojej opiece niechaj zostajemy,
Śliczna, bez zmazy Lilija!
Wdzięczna Estero, o Panienko Święta;*

*Tyś przez Aniołów jest do nieba wzięta!
Niepokalanie poczęta!* [23]

U Siedleckiego zostało podanych łącznie pięć zwrotek tej pieśni. Słowa każdej strofy wyrażają cześć oddawaną Matce Bożej. Oprócz drobnych różnic dotyczących pisowni oraz interpunkcji, pojawia się także odmienna forma słowa „Królowa”. Ponadto kompozytor powtórzył ostatni wers i za każdym razem dodał po nim wykrzyknienie: „Maryja!”, a w dalszej części kompozycji wrócił do incipitu pieśni i powtórzył go w następującym szyku (pisownia oraz interpunkcja została podana zgodnie z partyturą):

*Ciebie na wieki wychwalać będziemy.
Ciebie na wieki wychwalać będziemy.
Wychwalać będziemy.
Ciebie na WIEKI
NA WIEKI.
NA WIEKI.*

Podsumowując, nie ma wśród „Pieśni maryjnych” takiej, w której Górecki nie zastosowałby powtórzeń (najczęściej jest to jeden lub dwa konkretne wersy). Matczyny obszar topiczny przesunął się z Otylii Góreckiej na Bożą Rodzicielkę. Zapewne to właśnie przedwczesna utrata matki spowodowała szczególne zwrócenie się do *Mater Dei*. Trudno powiedzieć, czym kompozytor kierował się przy selekcji zwrotek. Być może wynikało to z jego osobistych preferencji. Kazimierz Szymonik określił omawiany cykl następująco: „niby zwyczajne pieśni maryjne – takie proste, adwentowe »Zdrowaś bądź, Maryjo« na przykład – zyskiwały w jego opracowaniu wymiar transcendentny. [...] »Pieśni Maryjne« i »Pieśni kościelne« są tak prosto przecież opracowane, a jednocześnie robią tak ogromne wrażenie” [2]. Malecka konkludowała: „»Pieśni Maryjne«, dedykowane kardynałowi Macharskiemu, to szczyt artyzmu w zakresie, można powiedzieć, użytkowej muzyki kościelnej” [2].

10. „O Domina nostra” op. 55

„O Domina Nostra. Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej” op. 55 z 1985 roku to utwór przeznaczony na sopran solo i organy. Thomas przytoczył historię związaną z powstaniem utworu. Kompozycja ta została zadedykowana Stefani Woytowicz, ponieważ była ona jedną z osób wykonujących „III Symfonię” po raz pierwszy, a także: „Woytowicz i jej mąż udzielili bezcennej pomocy Góreckiemu i jego rodzinie, gdy kompozytora w 1982 roku powaliła groźna dla jego życia choroba” [58]. Kompozycja jest zatem muzycznym wotum, wyrazem podwójnej wdzięczności: widzialnej – za otrzymanie finansowej pomocy od małżeństwa Woytowiczów, oraz ukrytej – za łaskę uzdrowienia otrzymaną od Boga za wstawiennictwem Maryi [61]. Katowicki twórca napisał w partyturze dłuższą dedykację („Tych kilka skromnych nut pisanych w podzięcie za szczęśliwie – znowu – przebytą »niebezpieczną podróż«. Dzięki Stefani Woytowicz-Rudnickiej i jej mężowi prof. Stanisławowi Rudnickiemu – trafiłem do prof. Donata Tylmana. A tam – PANI NASZA uprosiła u PANA NASZEGO” [17]) oraz umieścił następujący tekst:

O Domina

O Domina

O Domina nostra

Claromontana – Victoriosa

Regina nostra – MARIA

Claromontana – Victoriosa

Regina nostra – MARIA

O Domina

O Domina

O Domina nostra

Sancta Maria – ora pro nobis

Sancta Maria – ora pro nobis

O Domina

O Domina

O Domina [39]

W zapisie nutowym poszczególnych repetycji słów powyższego tekstu jest znacznie więcej. Ma to stanowić formę medytacji nad poszczególną suplikacją (zwrot „O Domina” powtórzony osiemnaście razy), a nawet – jednym wyrazem („nostra” – powtórzone siedemnaście razy oraz „nobis” – dziesięć razy). W refleksji nad *logosem* pomóc mają silne kontrasty, charakterystyczne dla języka kompozytorskiego Góreckiego. Oznaczenia są rozpięte między początkowym *pianissimem* (*contemplativo*), aż po *fortissimo* (*molto dram-matico*) pod koniec utworu. Julian Gembalski wspominał, że w trakcie procesu powstawania dzieła była to dynamika jeszcze skrajniejsza – od *pianissima possibile* do *fortissima possibile* [10]. Z kolei według Satyły: „Modlitewny, medytacyjny charakter tekstu oraz jego schematyczna, powtarzalna struktura, nawiązują do *Litanii Loretańskiej* – popularnej w kościele katolickim maryjnej modlitwy”; zastosowanie tych wszystkich środków ma ukazać „jego niezwykłą ekspresję [...], a może nawet uporczywość w żarliwości tej muzycznej modlitwy, zanoszonej do Matki Boskiej w podzięcie za kolejną łaskę uzdrowienia...” [48]. Górecki również w tej kompozycji zastosował symbolikę liczb, co ma tym razem miejsce na dwudziestodwukrotnie powtórzonym dźwięku *as*. Zabieg ten może ilustrować rok urodzenia adresatki dedykacji. Stefania Woytowicz-Rudnicka urodziła się bowiem w 1922 roku.

11. „Pod Twoją obronę” op. 56

Rycerzom Kolumba i Carlowi A. Andersonowi poświęcony jest utwór „Pod Twoją obronę” op. 56 na chór mieszany a cappella. Górecki wypowiedział się na temat tej kompozycji następująco: „Utwór ten pisałem w Katowicach od soboty 30 listopada 1985 do poniedziałku 2 grudnia 1985 roku. Inspiracją do napisania tego utworu było znalezienie w »Śpiewniku kościelnym« księdza Jana Siedleckiego wydanego w 1908 roku (już jako V wydanie) – przepięknej antyfony »Pod Twoją obronę«” [18].

*Pod Twoją obronę
uciekamy się, Święta Boża Rodzicielko,
naszemi prośbami
nie racz gardzić w potrzebach naszych,
ale od wszelakich złych przygód
racz nas zawsze wybawiać,
Panno chwalebna i błogosławiona.
O Pani, o Pani, o Pani nasza,
Orędowniczko nasza,
Pośredniczko nasza,
Pocieszycielko nasza.
Z Synem Twoim nas pojednaj,
Synowi Twojemu nas polecaj,
Synowi Twojemu nas oddawaj,
O Pani, o Pani, o Pani nasza,
Orędowniczko nasza,
Pośredniczko nasza,
Pocieszycielko nasza.*

Powyższe słowa podane zostały w partyturze i są identyczne z tekstem źródłowym, o którym mówi Górecki. Kompozytor wykorzystał więc całe polskie tłumaczenie „Sub tuum praesidium”. Thomas zauważył, że melodia „wychodzi poza ograniczony ambitus oryginału” i wydaje się, że „wykorzystuje ona poprzedzającą ją melodię w zbiorze Siedleckiego – »Litanię do Matki Boskiej«” [58]. Niemal wszystkie wersy tekstu antyfony zostały w tej kompozycji poddane licznym repetycjom. Na zakończenie utworu powraca pierwszy wers, a następnie zostają czterokrotnie powtórzone słowa: „uciekamy się”. Zabieg ten podkreśla błagalny charakter utworu. Górecki wciąż pozostał więc w maryjnym obszarze tematycznym.

12. „Na Anioł Pański” op. 57

W kompozycji „Na Anioł Pański” op. 57 Górecki wykorzystał początkowy fragment poematu Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Kompozycja została poświęcona pamięci tego poety i przeznaczona jest na duży chór mieszany a cappella. Górecki umieścił w partyturze krótką historię powstania dzieła: „Utwór pisałem w Katowicach od czwartku 20 marca 1986 roku do soboty 29 marca 1986 roku. Pisałem z okazji przeniesienia zwłok – prochów Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Warszawy do Zakopanego. Utwór ten miał być wykonany na starym cmentarzu na »Pęksowym Brzyzku« w czasie uroczystego pochówku. Z przyczyn technicznych (mały, amatorski chór) nie doszło jednak do wykonania” [16].

*Na Anioł Pański biją dzwony,
Niech będzie Maria pozdrowiona,
Niech będzie Chrystus pozdrowiony...
Na Anioł Pański biją dzwony [47]*

Cały tekst „Anioła Pańskiego” Tetmajera jest o wiele dłuższy. Słowa wykorzystane przez Góreckiego są swoistym refrenem całego poematu, który poeta zakończył

jeszcze wersem: „W niebiosach kędyś głos ich kona...” [46]. Autor wiersza powtórzył powyższe wersy czterokrotnie. Za piątym razem, w zakończeniu, nie wykorzystał dwóch ostatnich wersów i zakończył na słowach oddających cześć Jezusowi. Joanna Szulczewska opisała postać Przerwy-Tetmajera następująco: „Stał się w opinii ogółu ucieśnieniem poety modernistycznego [...]. W kolejnych czterech seriach swoich „Poezji”, wydawanych w latach 1900-1912, kontynuował wiele z powyższych motywów, odchodząc jednak od prostych lirycznych wyznań w kierunku wyrażania tych samych nastrojów ekwiwalentami obrazowymi i liryką nastrojowo-symbolistyczną (m.in. *Anioł Pański*)” [57].

Górecki wielokrotnie powtórzył frazę „Anioł Pański”, imitując w ten sposób bicie dzwonów. Sama modlitwa „Angelus Domini”, do której nawiązuje poemat Przerwy-Tetmajera, jest kulturowo wpisana w pobożność ludową i mocno ukierunkowana na kult Matki Bożej. Thomas określa „Na Anioł Pański” jako jeden z „najbardziej żarliwych w wyrazie” utworów a cappella śląskiego kompozytora, a sam twórca uważał tę kompozycję za najlepszą, jaką napisał na ten aparat wykonawczy [58] (pierwsza biografia o Góreckim była wydana w 1997 roku, więc niewykluczone, iż kompozytor przed śmiercią jeszcze zmienił zdanie na ten temat). Katowicki kompozytor w rozmowie z Marią Baliszewską o zamiłowaniu do Podhala wspominał tę modlitwę jako jeden z integralnych elementów codziennej rzeczywistości tamtego rejonu: „Mgła na łąkach i ten zapach cudowny zapach! Dunajec gdzieś tam na horyzoncie sobie brzęczy. Anioł Pański, ten zachód słońca. Nie ma nic piękniejszego, nic ładniejszego, nic. Nie ma! I to jest moje Podhale!” [61]. Modlitwa ta pojawia się też we wstępie do partytury „I Kwartetu smyczkowego” Góreckiego. Kompozytor do renesansowego tekstu Wacława z Szamotuł postanowił dopisać także własne zwrotki. Oto ostatnia z nich: „Dymy z kominów / Światła w oknach / Mgiełka na polach – łąkach / Anioł Pański z oddali / SPOKÓJ – Ciska” [29].

13. „Z pieśni kościelnych”

Pieśni kościelne na chór mieszany a cappella to cykl nigdy przez Góreckiego nieukończony. Mimo tego, że powstawały w ciągu 1986 roku, opublikowane zostały dopiero w 2013 jako zbiór „Z pieśni kościelnych” (bez opusu) – we współpracy z synem i córką kompozytora. Maria Bielatowicz, redaktorka pierwszego wydania, wyjaśniła we wstępie: „Zamieściliśmy [...] dwadzieścia z dwudziestu jeden pieśni – w rękopisie zapis ostatniej jest urwany. Pieśni ułożone są chronologicznie od najwcześniejszej do najpóźniejszej, dwie niedatowane umieszczone zostały na końcu”. Jest również informacja o tekstach: „W dziesięciu pieśniach (III, VI-VIII, X, XI, XIII-XV, XX) utrzymaliśmy zasugerowaną przez kompozytora ilość zwrotek, w pozostałych podaliśmy więcej niż jedną zwrotkę [...]. Powtórzyliśmy w dwóch pieśniach (XII, XVII), w których kompozytor nie wprowadził w zakończeniu słów, tekst wieńczący wpisną zwrotkę” [22]. Ponadto wydawnictwo Boosey & Hawkes, które posiada prawa do utworów Góreckiego za granicą, opublikowało na swojej stronie internetowej teksty „Pieśni kościelnych” w trzech językach – polskim, angielskim oraz łacińskim (łacińskiego przekładu dokonał Edward Tambling, a angielskiego tłumaczenia – Krystyna Carter) [13]. Zostały one podzielone na trzy tematyczne części: „Volume 1 – The Blessed Virgin Mary”, „Volume 2 – Holy Week & Easter” i „Volume 3 – Saints, the Blessed Sacrament & the Trinity”. Oczywiście nie wszystkie z nich są egzemplifikacją

toposu matki – połowa z nich takiej tematyki nie podejmuje. Poniżej ukazane zostaną więc teksty przydzielone do grupy o Najświętszej Maryi Pannie. Występuje w nich spore zróżnicowanie: „jest pieśń adwentowa, jest fragment »Godzinek«, są wreszcie pieśni typowe dla tradycji nabożeństw majowych” [37].

Tekst pierwszej pieśni („Zdrowaś bądź Maryja”) Górecki opracował już w marcu 1985 roku i włączył do cyklu „Pieśni maryjnych”. Niecały rok później kompozytor postanowił dokonać jej kolejnego opracowania muzycznego. Tym razem w partyturze umieszczonych zostało pięć strof:

*Zdrowaś bądź Maryja,
Niebieska lilija,
Panu Bogu miła,
Matko litościwa
Tyś jest nasza ucieczka
Najświętsza Maryja*

*Maryja wielebna,
Ukaż drogę pewną
Przykazania Twego
Boga Wszemocnego,
On ci wszystka nadzieja
Zbawienia naszego.*

*Łaskiś pełna Pańskiej,
Czystości anielskiej,
Pannaś nad pannami,
Święta nad świętymi.
O najświętsza Maryja,
Módl się dziś za nami.*

*Pełna wszech światłości,
Wielkiej pokorności,
Bez grzechuś poczęła,
Wielką sławę wzięła,
Przez Twoje narodzenie
Wziął świat pocieszenie*

*Amen wszyscy rzeczymy,
Wierni chrześcijanie,
Cośmy się tu zeszli
Ku chwale tej Pannie.
Zachowaj nas od złego
Twoimi prośbami.*

Poniżej słowa drugiej pieśni z tego zbioru. W publikacji podano cztery zwrotki:

*Idźmy, tulmy się jak dziatki
Do serca Maryi Matki,
Czy nas nęka życia trud,
Czy to winy czerni brud!
Idźmy, idźmy ufnyim krokiem
Rzewnem sercem,
Łzawem wzrokiem.
Serce to zna dzieci głos,
Odwróci bolesny cios.*

*Ach, to Serce – dobroć sama,
Najczulszej z córek Adama,
Jest otwarte w każdy czas,
Samo szuka, wzywa nas:
„Pójdźcie do mnie, dziatki moje,
Wyczerpnijcie łaski zdroje;
Kto mnie znajdzie, życie ma,
Temu Syn zbawienie da”!*

*To Maryi Serca chwałą,
Że zgubionym Zbawcę dało;
Jemuś winien, świecie, cud,
Że Bóg zstąpił zbawić lud.
Pod Nim Jezusa nosiła,
Do Niego czule tuliła,
Wychowała, by Bóg Syn
Zglądził długi naszych win.*

*Więc do Ciebie, jak do matki
Idziem, tulim się, Twe dziatki:
Matko, ulżyj życia trud,
Zmyj z serc naszych winy brud!
Ty nas kochasz, a my Ciebie,
Niech się z Tobą złączym w niebie.
Matko, kto nie kocha Cię,
Dzieckiem Twym nie zowie się!*

Pieśń szósta („Zawitaj, Pani świata”) jest fragmentem Godzinek do Najświętszej Maryi Panny:

*Zawitaj, Pani świata, niebieska Królowa,
Witaj Panno nad panny, gwiazdo porankowa!
Zawitaj, Pani Świata, niebieska Królowa,
Witaj Panno nad panny, gwiazdo porankowa!*

*Zawitaj, pełna łaski, prześliczna światłości,
Pani, na pomoc świata śpiesz się, zbaw nas z złości.*

*Zawitaj, Pani Świata, niebieska Królowa,
Witaj Panno nad panny, gwiazdo porankowa!*

*Ciebie Monarcha wieczny od wieków swojemu
Za Matkę obrał Słowu Jednorodzonemu.
Zawitaj, Pani Świata, niebieska Królowa,
Witaj Panno nad panny, gwiazdo porankowa!*

*Przez które ziemi okrąg i nieba ogniste,
I powietrze i wody stworzył przezroczyste.
Zawitaj, Pani Świata, niebieska Królowa,
Witaj Panno nad panny, gwiazdo porankowa!*

*Ciebie, Oblubienicę, przyozdobił Sobie,
Bo przestępstwo Adama nie ma prawa w Tobie.
Zawitaj, Pani Świata, niebieska Królowa,
Witaj Panno nad panny, gwiazdo porankowa!*

Słowa pieśni dziewiątej („O Matko miłościwa”) pochodzą z XVII wieku. W partyturze umieszczono pięć strof:

*O Matko miłościwa,
Panno litościwa,
Panno urodziwa,
MARYJA! Módl się za nami!*

*Tyś świata podziwienie,
Grzesznych wybawienie,
Smutnych pocieszenie,
MARYJA! Módl się za nami!*

*Nie masz po Bogu w niebie,
Pewniejszej, krom Ciebie,
Nadziei w potrzebie,
MARYJA! Módl się za nami!*

*Przybądź nam, gdy pomrzemy
I na sąd staniemy
Łaski Twojej pragniemy,
MARYJA! Módl się za nami!*

*Zjednaj nam zlitowanie,
Z Tobą królowanie,
Dajże nam to, Panie!
MARYJA! Módl się za nami!*

Natomiast pieśń dziesiąta („Pozdrawiamy, wychwalajmy”) w „Śpiewniku kościelnym” przeznaczona jest na „śpiewy po sumie” [49]:

*Pozdrawiamy, wychwalajmy Pannę Przenajświętszą,
Niech nas broni i zasłoni od wszelkiego złego.*

Wbrew temu, co pisze redaktor we wprowadzeniu do partytury, tekstu pieśni dwunastej próżno szukać w „Śpiewniku kościelnym” Siedleckiego. W partyturze widnieje pięć zwrotek:

*Tysiąckroć bądź pozdrowiona, o Maryja, Maryja!
Milionkroć bądź uwielbiona, Matko Chrystusowa.
Księżna niebieska, Pani Anielska, Maryja Kalwaryjska!*

*Tyś jest nad słońce jaśniejsza, o Maryja, Maryja!
I nad gwiazdy ozdobniejsza, Matko Chrystusowa.
Księżna niebieska, Pani Anielska, Maryja Kalwaryjska!*

*Tyś najśliczniejsza nad kwiat róży, o Maryja, Maryja!
Tobie wszystko niebo służy, Matko Chrystusowa.
Księżna niebieska, Pani Anielska, Maryja Kalwaryjska!*

*Tyś Matka górnej światłości, o Maryja, Maryja!
Oddalaj od nas ciemności, Matko Chrystusowa.
Księżna niebieska, Pani Anielska, Maryja Kalwaryjska!*

*Tyś jest od Boga wybrana, o Maryja, Maryja!
Ze wszystkich córek Adama, Matko Chrystusowa.
Księżna niebieska, Pani Anielska, Maryja Kalwaryjska!*

Pieśń tę można odnaleźć w źródłach XIX-wiecznych. W „Kancyonale katolickim mniejszym” z 1862 roku podano dwanaście zwrotek, z których pięć pierwszych wygląda następująco:

*Tysiąckroć bądź pozdrowiona, o Maryja, Maryja!
Milionkroć uwielbiona o Matko Chrystusowa!*

*Tyś jest nad słońce jaśniejsza, o Maryja, Maryja!
I nad gwiazdy ozdobniejsza, o Matko Chrystusowa!*

*Tyś śliczniejsza nad kwiat róży, o Maryja, Maryja!
Tobie wszystko niebo służy, o Matko Chrystusowa!*

*Tyś Matka górnej światłości, o Maryja, Maryja!
Oddalaj od nas ciemności, o Matko Chrystusowa!*

*Tyś jest od Boga wybrana, o Maryja Maryja!
Ze wszystkich córek Adama, o Matko Chrystusowa!*

Po każdej ze strof następuje „refren”: „Księżna niebieska, Pani Anielska, O Maryja Matko Boska!” (albo: „O Matuchno Jezu Chrysta!”) [26].

Zatem największą z różnic pomiędzy dwoma źródłami staje się ostatnia inwokacja w refrenie. Nie jest to zaskakujące, jeśli już w kancjonale z XIX wieku znajduje się informacja o dwóch możliwościach, które zapewne występowały w różnych ośrodkach śpiewaczych. Zaistnienie wariantu o Maryi Kalwaryjskiej nasuwa dokładniejsze pochodzenie źródła Góreckiego, które omówiła Malecka: „Najbardziej istotne zmiany pojawiły się w pieśni z »Kancjonale katolickiego« »Tysiąc kroć bądź pozdrowiona«. Kompozytor pominął wiele strof, dodał jedną nową. Do określeń opisujących Matkę Boską dodał znaczące: »Kalwaryjska«. Co więcej, wers, o którym mowa, »Księżna niebieska, Pani Anielska, Maryja Kalwaryjska« uczynił refrenem pieśni. Nie jest to fakt bez znaczenia. Warto bowiem wspomnieć o fascynacji kompozytora postacią Karola Wojtyły – Jana Pawła II, dla którego Drożki Kalwaryjskie, od dziecka do momentu wyboru na papieża, a potem podczas pobytów w Polsce – były najczęstszym miejscem pielgrzymowania, miejscem kontemplacji i modlitwy w najtrudniejszych intencjach” [37, 53].

Kolejną grupę utworów stanowią pieśni przeznaczone na czas Wielkiego Tygodnia oraz Wielkanocy. Pieśń ósma („Jezu Chryste, Panie miły”) traktuje o męce i śmierci Jezusa, ale topos matki egzemplifikowany jest w zwrotce trzeciej:

*Pan wyrzekł ostatnie słowa,
Zwiśla Mu na piersi głowa.
Matka, Matka pod Nim frasośliwa
Stoi, stoi z żalu ledwie żywa.*

Również w pieśni siedemnastej („Ojcie Boże wszechmogący”) matka wspomniana jest w trzeciej strofie:

*Miejmyż wszyscy na baczności,
Drogą śmierć Jego miłości
I smutek Matuchny Jego,
Która cierpiała dla Niego.*

Wydawca podał w partyturze tylko cztery zwrotki, natomiast w „Śpiewniku kościelnym” z 1928 roku można ich znaleźć siedemnaście. Matki dotyczy również strofa czwarta, piąta i szósta [49].

Trzecią grupą tematyczną są pieśni o świętych, Najświętszym Sakramencie oraz Trójcy Świętej. Malecka zauważyła, że wybrane przez Góreckiego teksty związane z kultem świętych mają bardzo konkretne powiązania z Bożą Rodzicielką: „Św. Anna (w pieśni »Witaj Pani, Matko Matki«) i św. Józef (w pieśni »Szczęśliwy, kto sobie patrona...«), to przecież postaci najbliższe Matce Bożej; można je więc interpretować jako pieśni również z kręgu maryjnego” [22]. W słowach pieśni o Józefie z Nazaretu nie ma jednak bezpośrednich odniesień do toposu matki, więc nie zostaną one zacytowane.

Nawiązania te można odnaleźć z kolei w pieśni o świętej Annie. W śpiewniku Siedleckiego jest ona oznaczona jako pątnicza, a oryginalny tekst powstał w XVIII wieku. Kanwę literacką dzieła muzycznego stanowią cztery strofy:

*Witaj Pani, Matko Matki Jezusa Pana,
Anno święta, Tyś od Boga sierotom dana
Za patronkę w potrzebie, by się zawsze do Ciebie*

Udawali, pomoc brali. O Anno święta!

*Wszak są jawne po kościołach Twe święte czyny,
Niech zaświadczą, co doznali Twojej przyczyny.
Bo kto Cię wzywa szczerze, pewnie skutek odbierze
W swem żądaniu, łask doznaniu... O Anno święta!*

*Anno święta, wszak u Boga Ty możesz wiele,
Wyjednaj nam zgromadzonym w tym tu kościele
U Jezusa miłego, dar miłosierdzia Jego,
A Maryja niech nam sprzyja... O Anno święta!*

*Ty w przygodach i nieszczęściu i w różnej trwodze
Dajesz pomoc i pociechy w zbawiennej drodze.
I rodzące matrony doznają Twej ochrony,
Łaskawości i litości... O Anno święta!*

Malecka odkryła jeszcze jeden, muzyczny aspekt powyższej pieśni: „W pieśni o św. Annie – Matce Matki Chrystusa zamiana G-dur oryginału na As-dur w opracowaniu może mieć znaczenie symboliczne. As-dur, to tonacja, w której rozbrzmiewa kluczowe słowo »Symfonii Kopernikowskiej« – »światło«; zarazem w niektórych interpretacjach XIX-wiecznych teoretyków wiązana bywa z kategorią nieskończoności, pobożności, szlachetności. Trudno o bardziej trafne ich zestrojenie z przymiotami postaci świętej Matki” [37].

Pieśń dwudziesta („Witaj Jutrzenko”) skierowana jest do Matki Bożej Częstochowskiej. Tekst datowany jest na początek XVII wieku. W śpiewniku Siedleckiego podano sześć zwrotek, a w partyturze umieszczono tylko dwie:

*Witaj Jutrzenko rano powstająca.
Śliczna jak miesiąc, jak słońce świecąca!
Ty świecisz mile światu w Częstochowie,
Gdzie czołem biją świata monarchowie.*

*Tobie koronę z gwiazd dwunastu дано,
Świata wszystkiego Panią Cię nazwano.
Na Jasnej Górze jaśniejesz nad słońce
Tu lud upada do nóg swej Patronce.*

Malecka zauważyła, że słowa oryginalnych pieśni „przejął kompozytor z nieznacznymi zmianami; przede wszystkim uległy skróceniu. Na ogół pozostało kilka pierwszych zwrotek i zakończenie oryginału. [...] W niektórych pieśniach wprowadził kompozytor powtórzenia pojedynczych wersów lub ich fragmentów” [37]. Jeśli zaś chodzi o strukturę to: „Zwrotkowość pieśni oryginalnych z przynależną jej zasadą powtarzalności materiału muzycznego spotyka się w »Pieśniach Kościelnych« z charakterystyczną dla Góreckiego powtarzalnością, jako podstawą kształtowania formy” [37]. Dlatego „Pieśni kościelne” zarówno „ze względu na cechy stylu kompozytorskiego [...] jak i ze względu na przewagę tematyki maryjnej wpisują się w ogólny obraz twórczości kompozytora, dla którego muzyka była »rezultatem religijnej koncentracji i medytacji«” [37].

14. „Totus Tuus” op. 60

Kompozycję pt. „Totus Tuus” Górecki zadedykował „Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II na Jego III pielgrzymkę do kraju”. Jest to najślynniejszy utwór chóralny a cappella katowickiego twórcy, co poświadczają liczne wykonania tej kompozycji w kraju i za granicą (m.in. następujące płyty CD: King’s Singers – „Capella”, 1988; E. Higginbottom / Choir of New College Oxford – „Agnus Dei”, 1999/2006; J. Vaivods / Chœur-De-Chambre-Versija – „Totus Tuus”, 2005; P. McCreech / Gabrieli Consort – „A Spotless Rose”, 2008; Voces8 – „Christmass”, 2012; W. Siedlik / Chór Polskiego Radia – „Próg nadziei. W hołdzie Janowi Pawłowi II”, 2014; W. Sutryk / Chór Filharmonii Śląskiej – „Górecki. To, co najpiękniejsze”, 2015). Kazimierz Szymonik tak wspominał historię powstania tego hymnu: „Inspiracja przyszła z naszej sekcji muzykologii – ksiądz Pikulik i ja postanowiliśmy zamówić utwór z okazji III pielgrzymki papieża do Polski, która miała odbyć się w roku 1987. Pracowała wtedy u nas poetka Maria Bogusławska i ją poprosiliśmy o napisanie tekstu, który następnie ks. Pikulik zawiózł Góreckiemu z prośbą o napisanie do niego utworu dla papieża na okoliczność Jego trzeciego przyjazdu do Polski. I Górecki napisał przepiękną kompozycję – »Totus Tuus«” [2]. Udźwiękowiony został poniższy tekst:

*Maria!
Totus Tuus sum, Maria,
Mater nostri Redemptoris,
Virgo Dei, Virgo pia,
Mater mundi Salvatoris.
Totus Tuus sum, Maria!*

Małgorzata Pintał opisała układ słów następująco: „Tekst utworu to pięciowersowy wiersz Marii Bogusławskiej, którego ramy stanowią słowa papieskiego motta: »Totus Tuus sum, Maria«, zaś jego część centralną wypełnia refleksja nad rolą Matki Boskiej w dziele Odkupienia. Górecki powtórzył tekst dwukrotnie, wprowadzając także repetycje poszczególnych wyrazów. Wyjątkowe znaczenie mają inwokacje do Matki Boskiej [...]. Ich szczególną doniosłość kompozytor podkreślił na początku utworu oraz w jego centralnej, kulminacyjnej części, notując je w partyturze wielkimi literami” [42]. Satyła zauważyła, że „Jan Paweł II zwraca się do Matki Bożej po imieniu, jak do przyjaciela, do osoby najbliższej, dobrze mu znanej, powierzając Jej całe swoje życie i całego siebie. Modlitewne zwroty Bogusławskiej wypełniające owe kompozycyjne ramy tekstu, budują nieco większy dystans wobec Maryi. Wprawdzie poetka dwukrotnie nazywa ją Matką, jednak równie silnie podkreśla Jej Boskie pochodzenie, nadzwyczajną wierność i ogromną rolę, jaką odegrała w dziele odkupienia i zbawienia świata” [48]. Mika dostrzegła natomiast „ukryty związek” pomiędzy op. 60 Góreckiego a Jasną Górą w fakcie ukończenia utworu przez kompozytora 3 maja 1987 roku (w uroczystość Najświętszej Maryi Panny, Królowej Polski) [39]. Badaczka zwróciła także uwagę na to, że wiersz Bogusławskiej został napisany na kanwie fragmentów łacińskich tekstów mszalnych [38], co w efekcie nadaje słowom charakter niemal liturgiczny. Ponadto Malecka stwierdziła, że zarówno tytuł, jak i tekst utworu „sytuuje go w centrum myśli papieskiej, jest tożsamy z hasłem pontyfikatu. Górecki przenosi jednak akcent z wezwania: »cały Twój« na wezwanie »Maria« (powtórzone 40 razy,

zapisane często wielką czcionką) i »Mater« (20 razy), a dopiero potem »Totus Tuus« (7 razy). Wielokrotne zawołania do Matki Bożej w zakończeniu niejako »zawieszono« [...] – tworzą atmosferę odrealnienia, przeniesienia tej maryjnej modlitwy w jakiś inny wymiar, chciałoby się powiedzieć – transcendentny” [33].

Kinga Kiwała następująco podsumowała ten etap w twórczości kompozytora: „można zauważyć, że większość z religijnych utworów przeznaczonych na chór a cappella powstaje w drugiej połowie lat 80. Znaczące są tytuły utworów – dominuje istotna (jeśli nie najistotniejsza) u Góreckiego tematyka maryjna; uwagę przyciągają umuzyycznienia szczególnie ważnych polskich modlitw: »Pod Twoją obronę«, »Anioł Pański« (choć w tym wypadku kompozytor sięgnął nie do tekstu modlitwy, lecz do tekstu Kazimierza Przerwy-Tetmajera) czy dedykowane Janowi Pawłowi II »Totus Tuus«, odwołujące się do zawołania polskiego papieża” [30].

15. „Małe Requiem dla pewnej polki” op. 66

W roku 1993 Górecki skomponował „Małe Requiem dla pewnej polki” op. 66 na fortepian i trzynaście instrumentów. Jest to utwór bardzo osobliwy na tle całej twórczości kompozytora, określany wręcz jako postmodernistyczny [34]. Szymon Bywalec stwierdził, że rozwiązaniem zagadkowego tytułu jest „polka pisana z małej litery, a wiadomo, że polskie skojarzenia odnoszące się do takiego tytułu to kobieta-Polka, matka-Polka, requiem-msza żałobna, coś smutnego i tak dalej” [2]. Mimo tego, iż chodzi tu właściwie o polkę jako taniec, który stanowi część trzecią tej kompozycji. Marcin Gmys zauważył, że „niby polka jest z małej litery i chodzi o smutek po rozpadzie Czechosłowacji, ale te żałobne fragmenty opowiadają pewnie o czymś zupełnie innym, co nosił głęboko w sobie”; wspominał też rozmowę z twórcą: „Raz nawet kiedyś nagabywany wspominał, że może rzeczywiście za tą partyturą »kryje« się jakaś Polka »rzeczywista«, specjalnie jednak tego nie wyjaśniał – zostało to jego prywatną tajemnicą” [2]. Thomas dostrzegł w pierwszej części „Małego Requiem...” aluzję do cyklu omawianego na samym początku rozdziału, silnie powiązanego emocjonalnie z utratą matki przez kompozytora. Zatem Górecki zdaje się w niej wypowiadać „zarówno smutek, jak i gniew, a więc uczucia wyrażone po raz pierwszy w wydanych »Trzech pieśniach« op. 3”; (biograf kompozytora również potwierdził inspirację związaną z rozpadem Czechosłowacji, jednocześnie zauważając drugie znaczenie „Polki” jako kobiety polskiej narodowości) [58].

16. „III Kwartet smyczkowy »pieśni śpiewają...«”

Śmierć wciąż pozostaje „jednym z najważniejszych doświadczeń, które stały się »tematem« ciągle obecnym w dziełach Góreckiego” [61]. „III Kwartet smyczkowy »pieśni śpiewają...«” op. 67 powstawał w latach 1994-1995 i w roku 2005; zdedykowany jest zespołowi Kronos Quartet. Podtytuł kompozycji został zainspirowany przez wiersz Wielimira Chlebnikowa z 1912 roku. Poezja pełni w tym utworze „funkcję osobistej i żałobnej monumentalnej pieśni-modlitwy, odwołującej się do spraw egzystencjalnych, a wręcz ostatecznych” (Karwaszewska stwierdziła, że fragment wiersza Chlebnikowa dla kompozytora „ma wiele wspólnego ze wspomnianiem ludzi, których już nie ma wśród niego”) [29].

*Gdy umierają rumaki – dyszą,
Gdy umierają ziola – schną,
Gdy umierają słońca – nagle gasną,
Gdy umierają ludzie – śpiewają pieśni [12].*

Powyższego tłumaczenia dokonał Adam Pomorski (Wendland podał ostatni wers jako: „Gdy umierają ludzie – pieśni śpiewają”) [61]. Marcin Gmys zauważył jednak, że: „kompozytor, poszukując motta, które odpowiadałoby ekspresji jego kompozycji, posiłkował się innym, znacznie wcześniejszym przekładem [...], pochodzącym zapewne z lat 50. minionego stulecia i opublikowanym przed około sześćdziesięciu laty na łamach „Życia Literackiego” [12]. To właśnie z niego Górecki zaczerpnął motto „III Kwartetu”:

*Kiedy umiera słońce – gaśnie
kiedy umierają konie – rżą
kiedy umierają trawy – schną
kiedy umierają ludzie... pieśni śpiewają [6, 36].*

Kompozycja Góreckiego nie ma przedstawiać poezji Chlebnikowa. W partyturze utworu umieszczono następujące słowa: „However, the composer would like to emphasise that his string quartet ...songs are sung is not a musical representation of any part of the poem”. Wynika to również z osobistej wypowiedzi twórcy: „Pragnę to podkreślić z całą mocą: moja kompozycja nie ma, poza tytułem, z tym pięknym poetyckim urywkiem ŻADNEGO związku. [...] zależałoby mi na tym, żeby w tytule kwartetu znalazła się »pieśń«, stąd mój wybór” [11]. Przy innej okazji Górecki zwrócił uwagę na poruszający go staroruski obrządek śpiewania pieśni przy myciu zmarłego: „ten ostatni krok, czy to przejście do drugiego świata nie było zepchnięte w hospicja, czy szpitala, to się odbywało w rodzinie, wśród najbliższych [...] więc była modlitwa i była pieśń, pieśń była bardzo często modlitwą, czyli był śpiew. Śpiewali, i dlatego dla tej umarłej duszy to śpiewanie coś znaczy, jest czymś... To nie jest takie sobie li tylko śpiewanie, to naprawdę coś znaczy...” [29].

Jednakże związły wiersz rosyjskiego symbolisty nie wyjaśnia całości pozamuzycznych inspiracji ostatniego kwartetu śląskiego twórcy. Grzegorz Michalski usłyszał od Góreckiego historię, która istotnie przyczyniła się do powstania tej kompozycji: „Mottem »III Kwartetu smyczkowego« jest, jak wiadomo, cytat z wiersza Chlebnikowa »Pieśni śpiewają«. I cytat ten dokładnie harmonizował z historią, którą Henryk bardzo emocjonalnie przeżywał – sprawa dotyczyła znanych mu dobrze terenów Podhala, a chodziło o epizod z czasów drugiej wojny światowej, kiedy młodą góralkę oskarżono o kolaborację z Niemcami i rozstrzelano, a ona była w ciąży – i to na Henryku zrobiło okropne wrażenie. Znał tę historię od mieszkańców wioski i wiedział dokładnie, łącznie z nazwiskami, jak to się stało. I być może fakt, że znał tę sprawę z relacji bezpośrednich, a nie z książki sprawił, że nie mógł się od niej uwolnić [...] i stale ją przeżywał. I ta właśnie historia stała się impulsem, który spowodował, że w końcu postanowił napisać utwór, będący ową »pieśnią« właśnie” [2].

David Harrington – skrzypek i dyrektor artystyczny zespołu Kronos Quartet, potwierdził istnienie tej inspiracji po rozmowie z kompozytorem, który opowiedział muzykowi tę historię w 1995 roku i podkreślił, że „nie dawała mu spokoju od kiedy skończył dziewięć czy dziesięć lat”. Harrington nie ma także wątpliwości dotyczących charakteru tego utworu: „A od kiedy znałem historię z nim związaną, było dla mnie

jasne, że jest bardzo osobisty” [2]. Również Jacek Krywult wspomniał swoje spotkanie z Góreckim, podczas którego katowicki kompozytor przypomniał, że inspiracją „III Kwartetu” są „losy młodej dziewczyny w ciąży, którą hitlerowcy zamordowali podczas okupacji” [2].

Bolesławska-Lewandowska podkreśliła jednak, że istnieją pewne rozbieżności dotyczące powyższej inspiracji »III Kwartetu«: „sama historia egzekucji ciężarnej kobiety, która zainspirowała kompozytora, okazała się z czasem – jak wspomina rodzina kompozytora – niejednoznaczna i stąd być może informacja o niej nie pojawiła się drukiem przy okazji premiery i publikacji tego utworu”. Z kolei Malecka stwierdziła, że kwartety śląskiego twórcy wciąż są pewną zagadką: „Sam Górecki niewiele o tym mówił. III Kwartet »Pieśni śpiewają...« stanowi chyba najtrudniejszy problem, szczególnie w kontekście poezji Chlebnikowa, z której tytuł został zaczerpnięty” [2], a Gmys podsumował: „Bezsprzecznie [...] jest to utwór o śmierci – wątek czy też ton żałobny jest w nim bardzo mocno obecny” [2].

17. „Salve, sidus Polonorum. Kantata o Św. Wojciechu” op. 72

Również „Salve, sidus Polonorum. Kantata o Św. Wojciechu” op. 72 na wielki chór mieszany, dwa fortepiany, organy i zespół instrumentów perkusyjnych (bęben wielki, tam-tam, talerze, dzwony, dzwonki) posiada wyraźną przesłankę pozwalającą na zaliczenie tego dzieła do kompozycji egzemplifikujących topos matki. Karwaszewska ukazała średniowieczne polskie zabytki muzyczne związane z postacią świętego męczennika, które Górecki wykorzystał do konstrukcji utworu. Okazuje się, że jednym z nich jest pieśń „Bogurodzica” [28]. Ponowne wykorzystanie najstarszej zachowanej pieśni polskiej jest podyktowane tym, że jej domniemane autorstwo przypisywano niegdyś biskupowi z Pragi [7, 56]. Świadczy o tym wypowiedź kompozytora: „na motywach z »Bogurodzicy« oparty jest cały fragment „Kantaty o św. Wojciechu”. Jednym z dodatkowych powodów cytatu tego hymnu jest fakt, że św. Wojciech uznawany jest za autora tej pieśni. W moim utworze melodia pojawia się w bardzo naturalny sposób [...], używanie jej w całości jako cytat wydaje się być niemal bluźniercze” [28]. Dlatego właśnie nie całość, a jedynie jej incipit Górecki skrycie wykorzystuje w finalnej części „Salve, sidus Polonorum”. Karwaszewska jednak podkreśliła, że z powodu trudu w odnalezieniu i rozpoznaniu tego fragmentu w utworze cytat ten ma charakter aluzyjny.

18. „IV Symfonia »Tansman Epizody«” op. 85

Ostatnią kompozycją Góreckiego jest „IV Symfonia »Tansman Epizody«” op. 85 na orkiestrę symfoniczną, fortepian i organy obbligato. To ogromne, czteroczęściowe dzieło zostało ukończone przez kompozytora w 2006 roku w formie skróconej partytury fortepianowej, a na orkiestrę rozpisane przez Mikołaja Góreckiego po śmierci ojca. Kolejna symfonia oczekiwana była ze względu na olbrzymi sukces komercyjny „Trzeciej” [61]. Jednak stało się to dopiero trzydzieści lat później. Kompozytor rozważał także użycie innych słów do zatytułowania swojego dzieła, m.in. „passacaglia” – termin ten określa dawną formę wariacyjną wywodzącą się z Hiszpanii, a następnie spopularyzowaną w operze włoskiej oraz francuskiej [40]. Jednak istotna jest tutaj jej późniejsza forma lamentu, która była w procesjach pasyjnych włączana „jako utwór

o charakterze symbolizującym ból matki po stracie syna” [61]. To bardzo znaczące w kontekście analizy wcześniejszej twórczości śląskiego artysty.

Ten pożegnalny utwór posiada również inne elementy egzemplifikujące topos matki: „Wydaje się to trudne do uchwycenia, ale nałożenie na siebie dźwięków »Bogurodzicy« i motywu z taktów 49-51 [...] skłania do zastanowienia” [61]. Wendland uznał, że dodatkowe porównanie „przykładu nawiązania do motywów »Bogurodzicy« w »Pieśniach o radości i rytmie« (1956, 1960), przecież znacznie mniej czytelnym [...], choć Górecki upierał się przy tym rodowodzie, wskazuje na nieprzypadkowy cytat w »Tansman Epizody«” [61]. Muzykolog podkreślił, że mimo ogólności tych przetworzeń »Bogurodzicy«, jest w nich z pewnością intencjonalność. I wyjaśnił: „u Góreckiego nie jest to prosty i bezpośredni sposób zaczerpnięcia i umieszczenia cytatu, lecz wyższy stopień przetworzenia i syntezy, a w efekcie nadania mu znaczenia symbolicznego” [61]. Przez to historyczne odwołanie w drugim epizodzie utworu kompozytor „jakby chciał nam powiedzieć, że »IV Symfonia« jest kontynuacją, ale też podsumowaniem całej jego drogi twórczej, że on i jego dzieło są częścią całej tej wielkiej europejskiej muzycznej rodziny”; ponadto Wendland zauważył w „IV Symfonii” kontynuację „symboliki dramatu człowieka w ogóle i jego kondycji we wszechświecie” oraz ponowną zbieżność ze »Stabat Mater« Szymanowskiego w temacie granym przez klarnety w drugiej części utworu [61].

Warto też powiedzieć o innych utworach Góreckiego, w których można odnaleźć topos matki – jeszcze bardziej ukryty, niemal niewypowiedziany. Dlatego poniżej zostanie wspomnianych jeszcze kilka takich dzieł.

19. Inne kompozycje: op. 4, op. 10, op. 28, op. 61

„Wariacje” op. 4 na skrzypce i fortepian (1956) to kompozycja, która pochodzi z czasów studiów kompozytorskich Góreckiego. Kontekstem nawiązującym do toposu matki staje się tutaj pewne (raczej przypadkowe niż celowe) powinowactwo z tematem sopranu ze „Stabat Mater” Karola Szymanowskiego we wstępie utworu, a także w pokrewnym mu temacie wariacji [58]. Dorobek autora „Harnasiów” był dla Góreckiego na tyle ważny w ciągu całego życia, że owo „Stabat...” wybrzmiało 17 listopada 2010 roku w Katedrze Chrystusa Króla w Katowicach – podczas pogrzebu śląskiego kompozytora [2]. To właśnie tematyka matki ogarniająca całą kompozycję Szymanowskiego mogła zaważyć o jej szczególnej dla Góreckiego wartości.

Należy wspomnieć o tym, że Mieczysław Tomaszewski omawiając „Sonatę” op. 10 na dwoje skrzypiec z 1957 roku, pisał o głosie „osobistego, ludzkiego cierpienia, bólu i rozżalenia, niesionego w sobie od lat dzieciennych. Który nie śpiewać każe, a wołać i krzyżeć. Który każe gęsto znaczyć kolejne strony partytur znakami poczwórnego fortissimo, dookreślonymi serią słów ekstremalnych, w rodzaju: *furioso, con massima passione, con grande tensione*” [59]. W dwóch kolejnych zdaniach muzykolog wspomniął o dzieciństwie śląskiego twórcy naznaczonym śmiercią matki sugerując, że ta instrumentalna kompozycja może być bezpośrednim wyrazem emocji pozostałych u twórcy po utracie rodzicielki. Nie jest to jednak zupełnie oczywiste, biorąc pod uwagę, że dedykacja tym razem nie dotyczy Otylii Góreckiej (jak w przypadku „Ad Matrem” i „Trzech pieśni”), lecz przyszłej żony kompozytora („Jadwidze Rurańskiej”).

Warto powiedzieć także o „Muzyczne IV »Koncert puzonowy«” op. 28 na puzon, klarnet, wiolonczelę i fortepian z roku 1970. Utwór ten został przez Szymona Bywalcza

określony jako wykorzystujący motywy nie tylko litanijne, ale również nawiązujące do godzinek. Naturalnie są tą wciąż konteksty domyślne, nieoczywiste: „Muzyczka IV to utwór [...] o niesamowitym ładunku emocjonalnym – jest tam taka ekspresja, że na koncertach ludzie rzadko to wytrzymują [...]. A jednocześnie te wolne, litanijne motywy...” [2]. Nawet jeśli litanijność nie musi suponować maryjności, tak godzinki to połączenie już wyrażają wprost (mimo faktu istnienia godzinek o rozmaitej tematyce, np. godzinki o Trójcy Przenajświętszej, o męce Chrystusa Pana, o świętym Aniele Stróżu, o świętej Barbarze, o świętym Józefie, o Duchu Przenajświętszym, za dusze zmarłych; do zbioru maryjnych będą również należeć godzinki o bolesnej Matce Chrystusowej oraz o siedmiu boleściach Panny Maryi). Są one bowiem w zbiorowej świadomości nabożeństwem ku czci Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny i od czasu polskiego przekładu zdobyły ogromną popularność wśród katolików. Jan Siedlecki napisał wprost: „Od setek lat są »Godzinki« w Polsce najulubieńszym nabożeństwem czcicieli Marji” [49]. Nie ulega wątpliwości, że Górecki również się w tę społeczność wpisuje – nie tylko w osobistym życiu religijnym, ale także w swojej późniejszej twórczości. Wyraźnie widać to na przykładzie szóstej pieśni ze zbioru kościelnych opracowań Góreckiego, np. „Zawitaj, Pani świata” została skomponowana do słów fragmentu tychże godzinek maryjnych.

Górecki skomponował „Przybądź Duchu Święty” op. 61 na chór mieszany a cappella 29 marca 1988 roku. W samym tekście, który jest popularnym polskim tłumaczeniem hymnu „Veni Sancte Spiritus” (przekład ten kompozytor zaczerpnął ze „Śpiewnika parafialnego” Wojciecha Lewkowicza [30]), tematyka matki nie występuje. Jednak Thomas zauważył, że został w tym utworze podkreślony „związek między chóralnymi kompozycjami Góreckiego z lat osiemdziesiątych a modelem przedstawionym przez Szymanowskiego w »Stabat Mater«, szczególnie w czwartej części a cappella” [58]. Zatem hymn ten egzemplifikuje topos matki na sposób pozamuzyczny, skojarzeniowy – podobnie jak to się stało w przypadku „Wariacji” op. 4. Jak widać twórczość kompozytora z Tymoszówki nie przestała inspirować Góreckiego nawet po tylu latach.

Ponadto Eugeniusz Knapik przypomniał o krótkim motywie muzycznym (opadający interwał kwarty wsparty na tercji małej), który według niego „ukazuje z porażającą siłą istotę uczucia miłości, tkliwości, ciepła – i rozpaczy syna po stracie matki”; autor ten konstatuje, iż „cała dalsza twórczość Góreckiego w warstwie materiałowej ma swoje źródło w doświadczeniu tego motywu – i jest naturalną konsekwencją odkrycia, a może lepiej: zadziwienia i zatrzymania się Kompozytora nad niezwykłą mocą owej struktury” [31]. Powyższe stwierdzenie wydaje się być jednak nazbyt szerokie, aby móc określić pole badawcze jemu właściwe. Wobec braku jasnych przesłanek łatwo można byłoby wkroczyć na grunt domysłów prowadzących do nadinterpretacji, czemu ostro sprzeciwiał się śląski twórca. Gmys przypominał, że Górecki nie przepadał za muzykologicznymi, „pozamuzycznymi” interpretacjami swoich kompozycji [2], a więc dalsze poszukiwania mogłyby – zamiast przybliżyć topos matki – tylko się od niego oddalać przez rozmycie jego semantycznego zakresu.

20. Podsumowanie

Topos matki, zauważalny w tekstach oraz w elementach dzieł muzycznych Góreckiego, jest egzemplifikowany w kilkudziesięciu utworach kompozytora i stanowi bez wątpienia ważną tematykę w jego twórczości. Intuicje wielu osób, które po zetknięciu się z kilkoma kompozycjami katowickiego artysty zauważyły tę dominującą tematykę, uzyskały potwierdzenie. Słowa Teresy Maleckiej: „W twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego przewija się stały motyw. »Matczyność«, a w ślad za tym »maryjność« zajmują miejsce ważne, by nie powiedzieć – centralne” [22], jak również Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej: „widać wyraźnie, jak ogromną rolę w jego życiu, w twórczości zresztą również, odegrał fakt utraty matki we wczesnym dzieciństwie” [2] – w świetle analizy oraz interpretacji przedstawionej w niniejszym studium – posiadają swoje wyraźne uzasadnienie.

Według Satyły przeobrażenia postaci matki, które dokonywały się w poszczególnych dekadach, mają postać ewolucyjną: od „cierpienia, buntu, bólu opuszczenia i samotności, aż po kontemplację miłości i nadziei” [48]. W tej interpretacji proces naznaczony tęsknotą i cierpieniem oraz buntem i żalem, przerodził się w ufne oddanie i zawierzenie: „adresatem rozpaczliwego krzyku do ziemskiej matki „Mater mea” [...], staje się w dalszej perspektywie twórczości Góreckiego Matka Boża – adresatka pełnego tryumfu i radości zawołania »Totus Tuus«” [48]. Jednak wniosek ten nie stanowi pełnego obrazu transformacji toposu matki w twórczości Góreckiego, bowiem w ostatnim etapie twórczości tematyka śmierci została przez katowickiego twórcę ponownie ożywiona. W późny etap dorobku kompozytora wpisane jest zarówno dialektyczne zmaganie, jak i dramatyczna oscylacja między dwoma powyższymi biegunami artystycznego wyrazu. Egzemplifikacje toposu matki nie zakończyły się na ewokowaniu niewzruszonej radości i niezmaconego spokoju, lecz uległy syntezie z przedstawieniami cierpienia i smutku ukrytymi za symboliczną warstwą muzyczną. Reminiscencje trudnych doświadczeń egzystencjalnych kompozytora nie uległy zanikowi bądź zupełnemu stłumieniu, ale powróciły w wybranych kompozycjach jako konieczne, treściowe dopełnienie momentów eufonicznej nadziei.

Literatura

1. Bobocińska E., Popis J., *Nie powinien zostać kompozytorem*, Polskie Radio, 28 XI 2013, www.polskieradio.pl (dostęp: 19 VII 2020).
2. Bolesławska-Lewandowska B., *Górecki. Portret w pamięci*, Fundacja Universitatis Varsoviensis – Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.
3. *Chodzi, chodzi baj po ścianie: wiersze i kołysanki*, Kostyrko H. (wybór), Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1984.
4. Chynowski P., *Henryk Mikołaj Górecki, Muzyka Staropolska. Trzecia symfonia*, program wieczoru baletowego, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 1994.
5. Cyran K., *Pod Krzyżem. O niektórych aspektach piękna w III Symfonii „Symfonii pieśni żalonych” Henryka Mikołaja Góreckiego (1976) oraz Pasji wg św. Marka Pawła Mykietyna (2008)*, [w:] Bramorski J. (red.), *Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2016.
6. Droba K., *Kwartety Henryka Mikołaja Góreckiego*, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, www.warszawska-jesien.art.pl (dostęp: 19 VII 2020).
7. Hinz E., *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Wydawnictwo „Bernardinum”, Pelplin 2003.

8. Filar A., Leyko M., *Palace. Katowia Podhala – tajemnice lochów gestapowskiej placówki w Zakopanem*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1970.
9. Gembalski J., *Laudacja na cześć Henryka Mikołaja Góreckiego w związku z nadaniem tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach*, [w:] *Profesorowi Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu*, wydawnictwo okolicznościowe, Kosz S. (red.), Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2003.
10. Gembalski J., *Wspomnienie o wielkim człowieku – Henryk Mikołaj Górecki*, „Scontri. Pismo naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach” 1, 2013, s. 115-122.
11. Gmys M., *Czarne kwiaty. Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010)*, „Krytyka muzyczna” 4, 2011, s. 1-3.
12. Gmys M., *„Kwartet pieśni żalonych”? Wokół formy, ekspresji i pozamuzycznego przesłania III Kwartetu smyczkowego Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Scontri. Pismo naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach” 1, 2013, s. 75-88.
13. *Górecki: Church Songs – Texts in Polish, Latin and English*, Tambling E., Carter K. (tłum.), 2015, Boosey & Hawkes Music Publishers, www.boosey.com (dostęp: 19 VII 2020).
14. Górecki H.M., *Ach, mój wianku lewandowy. Pieśni ludowe na chór mieszany a cappella*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012.
15. Górecki H.M., *Do Matki (Ad Matrem) na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę*, partytura, Kraków 1978.
16. Górecki H.M., *Na Anioł Pański na duży chór mieszany a cappella*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009.
17. Górecki H.M., *O Domina nostra. Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej na sopran solo i organy*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1994.
18. Górecki H.M., *Pod Twoją obronę na chór mieszany a cappella*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009.
19. Górecki H.M., *Powiem Państwu szczerze...*, „Vivo” 1994, s. 43-48.
20. Górecki H.M., *Trzy Kohysanki*, partytura, Boosey & Hawkes Music Publishers, London 1996.
21. Górecki H.M., *Trzy pieśni na głos średni i fortepian*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.
22. Górecki H.M., *Z pieśni kościelnych na chór mieszany a cappella*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.
23. Górecki H.M., *Zdrowaś bądź, Maryja! Pieśni maryjne na chór mieszany a cappella*, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.
24. Habela J., Kurzowa Z., *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989.
25. Jabłoński M., Górecki, Walański A. (red. naukowa), [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM, część biograficzna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011 (wydanie specjalne), s. 1-18.
26. Janusz A., *Kancyonał katolicki mniejszy i razem książka modlitewna*, b.w., Opawa 1862.
27. Kałamazarz W., *Przyczynek do III Symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego*, Śpiewnik Siedleckiego, www.spiewniksiedleckiego.pl (dostęp: 19 VII 2020).
28. Karwaszewska M., *Kantata o św. Wojciechu Henryka Mikołaja Góreckiego – muzyczny przejaw dziedzictwa polskiej kultury i tradycji religijnej*, [w:] Bramorski J. (red.), *Muzyka sakralna wobec współczesnych wyzwań kulturowych*, Akademia Muzyczna Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2014, s. 222-235.

29. Karwaszewska M., *Kwartety smyczkowe – testament Góreckiego zakorzeniony w tradycji*, „Edukacja Muzyczna” 9, 2014, s. 113-130.
30. Kiwała K., *Wokół muzyki chóralnej a cappella Henryka Mikołaja Góreckiego. Przybądź Duchu Święty op. 61*, „Pro Musica Sacra” 12, 2014, s. 103-118.
31. Knapik E., *Henryk Mikołaj Górecki doktorem honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, recenzja, „Teoria Muzyki: studia, interpretacje, dokumentacje” 3, 2013, s. 86-90.
32. Kolberg O., *Dziela Wszystkie, tom XXXIX: Pomorze*, Polskie Towarzystwo Muzyczne – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Wrocław-Kraków-Warszawa 1965.
33. Malecka T., *Górecki. Homo religiosus*, „Scontri. Pismo Naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach” 1, 2013, s. 89-96.
34. Malecka T., *Henryk Mikołaj Górecki wobec polskiej tradycji muzycznej. Waclaw z Szamotuł, Chopin, Szymanowski, polska muzyka ludowa i kościelna*, [w:] Woźna-Stankiewicz M., Sitarz A. (red.), *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, Musica Iagellonica, Kraków 2011, s. 103-126.
35. Malecka T., *Henryk Mikołaj Górecki. Styl późny*, „Res Facta Nova” 11/20, 2010, s. 135-147.
36. Malecka T., *Kwartety smyczkowe Henryka Mikołaja Góreckiego wobec tradycji gatunku*, „Teoria Muzyki: studia, interpretacje, dokumentacje” 4, 2014, s. 53-69.
37. Malecka T., omówienie do płyty CD *W. Siedlik / Śpiewacy krakowscy w holdzie H.M. Góreckiemu, Z pieśni kościelnych na chór mieszany a cappella*, DUX Recording Producers, Warszawa 2013.
38. Mika B., *Inspiracje religijne w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, [w:] *Henryk Mikołaj Górecki: twórczość i inspiracje*, M. Pietrzykowska, G. Rubin (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010.
39. Mika B., *Maryja Jasnogórska inspiracją polskiej muzyki religijnej XX wieku*, [w:] Jabłoński Z.S., Siudy T. (red.), *Zwycięstwo przychodzi przez Maryję*, Polskie Towarzystwo Mariologiczne, Częstochowa 2006, s. 119-131.
40. *Passacaglia*, [w:] Chodkowski A. (red.), *Encyklopedia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 675.
41. Penderecki K., *Henryk Mikołaj Górecki doktorem honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, laudacja, „Teoria Muzyki: studia, interpretacje, dokumentacje” 3 (2013), s. 96-102.
42. Pintał M., omówienie do płyty CD *Próg Nadziei. W holdzie Janowi Pawłowi II*, Polskie Radio, Warszawa 2014.
43. Piszcz E., *Łąki Bratjańskie – najstarsze miejsce kultu maryjnego w diecezji chełmińskiej*, „Nasza Przeszłość” 34, 1971, s. 177-203.
44. Pocię B., *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005.
45. Polit J., *Nowy śpiewnik szkolny*, Książnica Naukowa, Przemyśl 1925.
46. Przerwa-Tetmajer K., *Poezje – tom III*, „Biblioteka Polska”, Warszawa 1900.
47. Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Jakubowski J.Z. (opr.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
48. Satyła A., *Postać Matki w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, praca magisterska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009.
49. Siedlecki J., *Śpiewnik Kościelny z melodjami na 2 głosy. Wydanie jubileuszowe (1878-1928)*, Świerczek W., Walewski B. (opr.), Księży Misjonarze, Kraków 1928.
50. Skoczek T., *Wojtyła: biografia z historią i literaturą w tle*, „Niepodległość i Pamięć” 3-4/47-48, 2014, s. 157-172.
51. Słowacki J., *Dziela wybrane – tom 1. Liryki i powieści poetyckie*, J. Krzyżanowski (red.), Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław 1983.

52. Sołtysik M., *Filozoficzne inspiracje w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, praca magisterska, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa 2020.
53. Sołtysik M., *Myśl Karola Wojtyły a postawa twórcza Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Kwartalnik Naukowy Fides et Ratio” 4, 2019, s. 230-239.
54. Stróżewski W., *Henryk Mikołaj Górecki doktorem honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie. 12 maja 2008 roku*, recenzja, „Teoria Muzyki: studia, interpretacje, dokumentacje” 3, 2013, s. 90-95.
55. Strzelecki P., *„Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Musica Iagellonica, Kraków 2006.
56. Surzyński J., *Matka Boska w muzyce polskiej*, Nakładem autora, Kraków 1905.
57. Szulczewska J., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, XII 2007, Culture, www.culture.pl (dostęp: 19 VII 2020).
58. Thomas A., *Górecki*, Gabrys E. (tłum.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998.
59. Tomaszewski M., *Henryk Mikołaj Górecki doktorem honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, recenzja, „Teoria Muzyki: studia, interpretacje, dokumentacje” 3, 2013, s. 79-86.
60. Trochimczyk M., *Mater Dolorosa and Maternal Love in Górecki's Music*, Polish Music Center, www.polishmusic.usc.edu (dostęp: 19 VII 2020).
61. Wendland A., *Górecki. IV Symfonia „Tansman Epizody”: fenomen, żywioł, tajemnica*, Stowarzyszenie Promocji Kultury im. A. Tansmana – Instytut Muzyki Polskiej, Łódź 2015.
62. Wilczek-Krupa M., *Górecki. Geniusz i upór*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018.

Topos matki w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego

Streszczenie

Celem studium była prezentacja toposu matki w wybranych kompozycjach Henryka Mikołaja Góreckiego (1933-2010). Topos matki jest egzemplifikowany w kilkudziesięciu utworach muzycznych katowickiego kompozytora i stanowi najczęściej prezentowaną tematykę w jego twórczości. Świadczą o tym również liczne wypowiedzi interpretatorów życia i dorobku śląskiego twórcy. Na podstawie analizy biografii artysty, w pracy została wyjaśniona przyczyna wyraźnej obecności omawianej kategorii w twórczości kompozytora. Egzemplifikowanie tej tematyki stało się dla Góreckiego twórczą odpowiedzią na trudne doznania z dzieciństwa związane ze śmiercią matki, które odcisnęły psychiczne piętno na dalszym jego życiu. Zauważenie istotnego znaczenia tego faktu jest więc niezbędne do pełniejszej interpretacji twórczości śląskiego artysty oraz pogłębionego zrozumienia podejmowanych przez niego rozważań w wystąpieniach publicznych i wywiadach. W tekście zostały przedstawione kompozycje z wcześniejszych faz twórczości, w których Górecki wyraził swoje pragnienie artystycznego wskrzeszenia postaci matki. Należą do nich: „Trzy pieśni”, „Ad Matrem”, „III Symfonia »Symfonia pieśni żałobnych«, „Trzy kołysanki”, „Pieśni Maryjne”, „O Domina nostra”, „Pod Twoją obronę” czy „Totus Tuus”. Uwypuklone zostały także dokonujące się w kolejnych dekadach przekształcenia prezentowanego toposu. Twórca przeszedł od wyrażania w swoich utworach żalu, cierpienia i tęsknoty za swoją rodzicielką ku zawierzeniu i oddaniu się w opiekę Matki Bożej. Jednak w ostatnim etapie twórczości tematyka śmierci ponownie ożywa, co można zauważyć na przykładzie następujących kompozycji: „Małe Requiem dla pewnej polki”, „III Kwartet smyczkowy »pieśni śpiewają...« oraz „IV Symfonia »Tansman Epizody«. W późny etap dorobku Góreckiego wpisane jest więc zarówno dialektyczne zmaganie, jak i dramatyczna oscylacja między dwoma powyższymi biegunami artystycznego wyrazu.

Słowa kluczowe: topos w muzyce, twórczość Góreckiego, śmierć matki, kompozycje muzyczne, badania muzykoznawcze

The topos of the mother in the music of Henryk Mikołaj Górecki

Abstract

The aim of the study was to present the topos of the mother in selected compositions by Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010). The topos of the mother is exemplified in several musical works by the composer and is the most frequently presented theme in his work. This is also evidenced by numerous statements by interpreters of the life and achievements of the Silesian artist. Based on the analysis of the Górecki's biography, the work explains the reason for the clear presence of the discussed category in the composer's oeuvre. For Górecki, the exemplification of this subject matter became a creative response to the difficult childhood experiences related to the death of his mother, which left a psychological mark on his later life. Noticing the importance of this fact is therefore necessary for a more complete interpretation of the work of the Silesian artist and a deeper understanding of his deliberations in public speeches and interviews. The text presents compositions from the earlier stages of his career, in which Górecki expressed his desire to artistically resurrect the figure of his mother. They include: „Three Songs”, „Ad Matrem”, „Symphony No. 3 »Symphony of Sorrowful Songs«”, „Three Lullabies”, „Mary's Songs”, „O Domina nostra”, „Under Your Defense” or „Totus Tuus”. The transformations of the presented topos taking place in the following decades were also emphasized. The artist moved from expressing grief, suffering and longing for his mother in his works to entrusting himself to the protection of the Mother of God. However, in the last stage of his work, the theme of death comes to life again, which can be seen in the following compositions: „Little Requiem for a Certain Polka”, „String Quartet No. 3 »...songs are sung«” and „Symphony No. 4 »Tansman Episodes«”. Thus, the late stage of Górecki's output includes both a dialectical struggle and a dramatic oscillation between the above two poles of artistic expression.

Keywords: topos in music, Górecki's work, mother's death, musical compositions, music studies

Od stereotypu do archetypu. Obyczajowość górnośląskiej kobiety i jej literackie reinterpretacje na podstawie „śląskich” utworów Poli Gojawiczyńskiej

1. Wstęp

Jacques Derrida, snując refleksje na temat kobiet, powiedział: „Kwestie sztuki, stylu, prawdy nie dają się [...] oddzielić od kwestii kobiety. Zwykle sformułowanie tej wspólnej problematyki zawiesza [...] pytanie: kto to jest kobieta?” [1, s. 141] Powyższy cytat trafnie obrazuje prawdę o przedstawicielkach płci pięknej. Mimo tego, że już tak wiele o nich powiedziano w literaturze i zobrazowano w sztuce, to jednak wciąż zbyt mało, by wyczerpująco scharakteryzować tę pełne tajemniczości istoty. Próbując odpowiedzieć na przytoczone wyżej pytanie Derridy, idąc tokiem jego filozoficznej refleksji, należy uznać prawdziwość teorii o bezkresie poznawania kobiety ciągle od nowa, gdyż „niepoznawalność istoty Kobiety nie jest figurą braku, lecz nadmiaru i otwarcia na przyszłość. [...]” [2, s. 141] W ten sposób francuski filozof neguje konceptualną teorię percepcji kobiety, a jego zamysłowi wtóruje znawczyni teorii feministycznej – Drucilla Cornell, nawołując do odrzucenia stereotypowego, narzuconego przez mężczyzn sposobu obioru panien, żon i matek oraz wszystkiego tego, co kojarzy się z kobiecością, jednocześnie opowiadając się za stworzeniem nowych wyobrażeń o kobietach [3].

Powszechnie wiadomo, że przez stulecia kształtował się portret kobiet, wzorzec ich kobiecości oraz życiowych ról, a także ich miejsca w społeczeństwie i powinności grzecznościowych. Stanowiły przedmiot natchnienia poetów i artystów. Literatura prezentuje całą paletę kobiecych osobowości, od pełnej anielskiej dobroci i miłości, poświęcającą się rodzinie matkę i żonę, przez oddaną ojczyźnie bohaterkę, aż do nowoczesnej feministki czy *femme fatale* mającej destruktywny wpływ zarówno na własną egzystencję, jak i na życie otaczających ją mężczyzn. Twórcy literaccy, kreujący portrety Ślązaczek, co stanowi główny przedmiot mojego dyskursu, stworzyli jeszcze inny, oryginalny typ kobiety – bohaterki. Dlatego też głównym celem podjętych w artykule rozważań jest przedstawienie obyczajowości górnośląskiej kobiety oraz omówienie sposobu prezentacji wizerunku kobiet tego regionu w „śląskich” utworach Poli Gojawiczyńskiej. Ponadto hermeneutycznej analizie poddaję aspekt przejścia percepcji wizerunku Górnoślązaczki od obyczajowego stereotypu bojaźliwej gospodyni do stworzonego przez literaturę archetypu kobiety „silnej”, bohaterki narodowej, Matki-Polki.

2. Kobieta w przestrzeni górnośląskiej w XIX i XX wieku

W świetle powyższej refleksji należy podkreślić, że górnośląskie kobiety od lat przejawiały szczególny rodzaj specyfikacji charakterologicznej i osobowościowej. W czasach industrializacji oraz przemian społecznych na Górnym Śląsku w tamtejszej

¹ Uniwersytet Opolski, Wydział Filologiczny, Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa.

przestrzeni na percepcję wizerunku płci pięknej piętno odcisnął ugruntowany stereotyp pokornej, najczęściej niezarabiającej, żony, zwyczajnej gospodyni oraz – jak pisze Krystyna Kossakowska-Jarosz – opiekunki, niewychodzącej poza takie kategorie, jak: dom, dzieci i kościół:

Odnoszący się do dziewcząt kanon wychowawczy w śląskim środowisku robotniczym przez pokolenia reprodukuje niemiecką dewizę promującą kobiecość pasywną, a zatem ograniczającą rolę kobiety do opieki nad dziećmi, pracy w kuchni i powinności wobec Kościoła, a na wsi także do pilnowania krów (Kinder, Küche, Kirche und Kühe) [4, s. 51].

Taki stan rzeczy wynikał z mocno ugruntowanej w XIX wieku tradycji górnośląskiej, w której istniał ściśle określony podział ról w rodzinie. Mężczyzna, jako głowa rodziny, kojarzył się przede wszystkim ze światem zewnętrznym, w którym zarabkował na utrzymanie domu, np. z pracą w przemyśle, w kopalni, hucie lub też z pracą na roli, jeżeli rodzina zamieszkiwała tereny wiejskie. Z kolei rola kobiety ograniczała się głównie do prac domowych i opieki nad dziećmi. Do jej zadań należało więc wychowywanie dzieci w duchu religijności i patriotyzmu, tak, aby wyrosli na godnych obywateli. W liryczny sposób kwestię tę porusza Anna Drozd w wierszu *Jestem sobie Polka*:

*Jestem sobie Polka
Z górnośląskiej matki –
Dumnam, choć pochodzę
Z małej wiejskiej chatki. [...]*

*Ja zaś do kościoła
Idę w wiejskiej sukni
I Bogu pieśń nucę
Jakoby na lutni, [...]*

*Choćby przyszedł szatan
Ze swoją chytrnością,
W obronie mej mowy
Stanę z zawziętością.*

*Będę bronić wiary,
Póki będę żyła,
Aby polska mowa
Nigdy nie zginęła [5, s. 52].*

Liryk ten obrazuje, jak istotna była rola kobiety na terenach pogranicza, zwłaszcza wtedy, gdy trzeba było bronić własnej tożsamości narodowej, tradycji, a także mowy ojczystej. Zakładano bowiem, że siła rodziny zależała od zdolności matki i żony do integrowania jej członków wokół zadań na nią programowo nakładanych, kobieta powinna była zatem tworzyć klimat harmonijnego funkcjonowania domowników. Pilnie dbając o zacieśnianie pogodnych stosunków, pełniła ona w rodzinie funkcję duchowego opiekuna domowego ogniska, niczym Anioł Stróż, dbała o bezpieczeństwo

swoich pociech i komfort męża. Warto jednak zaznaczyć, że współcześni mężczyźni mieszkańcy regionu pogranicza również alegorycznie nazywają górnośląską kobietę Aniołem Stróżem, podświadomie podkreślają jej operatywność, przewrotnie i żartobliwie mówiąc że „[...] kobieta jest jak anioł stróż. Po ślubie to ten anioł furgo do nieba, a kole ciebie to ino ten stróż zostanie” [6].

2.1. Osobowość Górnoślązaczki, jej role i funkcje społeczne

Paleta kobiecych zalet musiała być zatem rozległa, gdyż na lokalne potrzeby i wyobrażenia o jej zadaniach mocno oddziaływała upowszechniona wówczas w Europie fascynacja wzorem anioła, z którym kobiety miały się identyfikować [7, s. 147-176]. W opowiadaniu pt. *Górnoślązaczka* przeczytamy:

One to, one – w małych swych kłitkach, w osadach górniczych i chałupkach wiejskich, wśród dwanaściorga, ośmiorga, sześciorga drobiazgu utrzymywały mowę ojczystą, wiarę niezłomną świadomość narodową; one to z pazurami biegly do szkół w obronie swych katowanych dzieci, ich to duch sprawił, po latach, że mężowie ich i synowie chwycili za broń [8, s. 19].

Dzięki temu, że nad domem rodzinnym czuwała osoba, która była zobowiązana do postępowania zgodnie z wymogami seraficznego ideału kobiecości „ojcowski dom” w regionie porównywano z rajską przestrzenią. Był on enklawą braterstwa i spokoju, bo przeciwdziałał kryzysom międzyludzkim, chronił też przed wrogim zewnętrznym światem.

Gdy w wyniku działań emancypacyjnych, jakie miały miejsce w okresie międzywojnia, umocniła się społeczna pozycja kobiet, zaczął się również zmieniać ich wizerunek. Wówczas inaczej też były one postrzegane przez mężczyzn. Zjawisko to wpłynęło na wyobraźnię coraz to szerszego grona autorek i znalazło swoje odzwierciedlenie w literaturze. Jak pisze Stefan Flukowski:

Kobiety niewątpliwie stają się coraz bardziej dominującym czynnikiem w naszym piśmiennictwie. Cechuje je duża pasja, ambicja i pracowitość. Żywotność tak przyrodzona «słabej niewieście» dynamizuje wysiłki polskich autorek w sposób nie ulegający wątpliwości. [...] większość z nich, i to większość znakomitą, stanowią prozaiczki, a proza obecnie to tysiące czytelników i powszechne w konsekwencji zainteresowanie, to niemal jedyny język porozumienia się pisarza z masami [9, s. 319].

Szczególnym powodzeniem cieszyła się zatem proza kobieca pisana przez kobiety. Krytyk literacki, Leon Piwiński, zwrócił uwagę na fakt, że „Najcharakterystyczniejszym rysem życia powieści polskiej w roku 1935 było ukazanie się kilku znakomych lub bardzo interesujących utworów pióra kobiecego” [10, s. 71]. Zjawisko to zanalizował Ignacy Fik, nazywając je „inwazją kobiet do literatury” [11, s. 155]. W ten sposób pogłębił refleksję Piwińskiego, dowodząc, że połowę aktywnych ówczesnych autorów stanowiły kobiety. W obrębie tej literatury wyróżnić można przede wszystkim powieści psychologiczne odsłaniające spektrum kobiecych przeżyć, uczuć, ukazujące szeroką problematykę kobiecej psychiki. Fakt ten uczynili przedmiotem swoich refleksji autorzy pracy zbiorowej pt. *Psychologizm w prozie dwudziestolecia (1918-1939)*, pisząc, że:

Literatura ta nie tylko próbowała wyjaśnić złożone procesy społecznej edukacji i rehabilitacji kobiet, demaskować zastane stereotypy myślowe i uczuciowe, ale także oskarżać historię z perspektywy jednostki i patrzeć na świat przez wyostrzoną kobiecą wrażliwość [12, s. 6].

3. Górny Śląsk, jego mieszkańcy oraz działaczki na rzecz terenu pogranicza jako inspiracje w twórczości Gojawiczyńskiej

Tworzenie literatury dla kobiet przez kobiety przeniknęło też na śląski grunt literacki. Tamtejsze środowisko pisarskie skupiło się przede wszystkim na kreacji sylwetek górnośląskich bohaterki nie tylko powiązanych ze sobą ze względu na ten sam zamieszkiwany region, ale głównie ze względu na łączące je przeżycia dziejowe, a co za tym idzie, wiązały je cechy osobowościowe, przede wszystkim determinacja w działaniu oraz niesamowity hart ducha, o czym pisali m.in. twórcy niemieckojęzyczni:

[...] Portret Ślązaczki, kobiety i matki o silnych zasadach moralnych, dumnej i wewnętrznie silnej ujmowali [pisarze niemieckojęzyczni uzup. H.G.-G.] w formę mitu, łączącego wyobrażenia chtoniczne o roli kobiety (kobieta jako symbol Matki Ziemi) z wyobrażeniami uranicznymi (matka staje się wcieleniem cech Matki Boskiej) [...] [13, s. 121].

Przykładem takiej silnej kobiecej osobowości jest sama autorka omawianych przeze mnie dzieł – Pola Gojawiczyńska, która właśnie w takim, gloryfikującym tonie, opisywała górnośląskie bohaterki. Co prawda pisarka nie urodziła na Śląsku, ale przez rok mieszkała i pracowała w Szarleju (współczesne Piekary Śląskie). Gojawiczyńska stworzyła trudny do przyjęcia przez Górnoślązaków portret tej ludności, przedstawiając ich jako lud prosty i bezrefleksyjny, za co często była krytykowana. „Chcieli zjeść tłusto, popić kawą, do kościoła z niewiastą swoją iść i jaki taki dzbanek kamratom postawić” [14] – pisała. Nie ukrywała, że rzeczywistość środowiska górniczego i hutniczego bardzo ją dziwiła, a nawet szokowała. Jednocześnie podziwiała głęboki patriotyzm Górnoślązaków, ich silne przywiązanie do ziemi, na której żyli oraz poczucie tożsamości narodowej ludności autochtonicznej. Pisarka niejednokrotnie wspominała: „Co tam były za kobiety, co za ludzie!” [15]. I to ona, jako jedna z pierwszych pisarzy stworzyła obraz śląskiej bohaterki narodowej, wprowadzając do literatury portret tytułowej Górnoślązaczki – działaczki na niwie śląskiej. Przecież Górny Śląsk może poszczycić się niestrudżonymi aktywistkami, krzewiącymi ideę polskości na Śląsku, umiejętnie zespalającymi przywiązanie do rodziny z pracą społeczną [16]:

Inicjatorce ruchu kobiecego na ziemi śląskiej [...] postulowały program systematycznej edukacji młodych dziewcząt w wieku dorastania do pracy, niezwykle ważnym dla kształtowania się osobowości. Propozycję tę opierały na założeniu, że właśnie w tym okresie najłatwiej można wpoić przywiązanie do rodziny i działalności społecznej. Ów szczególny fenomen był tym bardziej akcentowany, że niniejszą tendencję w życiu regionu zaakceptował Kościół katolicki [17, s. 53].

Na uwagę zasługują zarówno te aktywistki, które mieszkały na Górnym Śląsku od urodzenia, jak i te, które przyjechały na tereny objęte plebiscytem w celu zaświad-

czenia o poczuciu solidarności z górnośląską ludnością myślącą propolsko. To kobiety, które działały w strukturach Polskiej Organizacji Górnego Śląska czy w Czerwonym i Białym Krzyżu. Wśród nich wyróżnić należy kobiety inteligentki lub studentki, takie jak: lekarka Maria Rajda-Kujawska, studentka matematyki Lidia Seipelt-Lawęcka, pisarka i aktorka Zofia Wójcicka-Chylewska, piosenkarka i nauczycielka Teresa Węcłewska-Panieńska. Nie sposób pominąć i te, które z jednej strony dbały o domowe ognisko, z drugiej zaś pracowały zawodowo i aktywnie uczestniczyły w różnorodnych działaniach o charakterze społecznym. Do tego grona zasłużonych Górnoślążaczek należą m.in.: Józefa Batsch-Bramowska czy Anna Brylinowa.

Aktywistyczna praca tych kobiet zostawiała swój ślad w utworach Gojawiczyńskiej, a stworzone przez nią śląskie bohaterki zdają się być kreowane na kanwie biografii wyżej wymienionych kobiet. Ponadto ogromny wpływ na jej twórczość miała działalność literacka Gabrieli Zapolskiej, przede wszystkim jej bezwzględna krytyka świata mężczyzn, zbiorowości zaślepionej kultem władzy i pieniądza oraz ukazywanie trudnej egzystencji kobiety jako ofiary, co z kolei pozwala odnaleźć w tekstach pisarki pierwiastki feminizmu socjopolitycznego, który, jak twierdzą Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, wykształcił się jako reakcja na degradację statusu kobiety w społeczeństwie industrialnym [18, s. 394]. W związku z powyższym Gojawiczyńska wprowadzając do swoich „śląskich” tekstów pierwiastki własnego światopoglądu, podważała, jak pisze Łucja Staniczkowa, „męską pozytywną normę kulturową”, zaś wywyższała „cielesność i społeczne role” kobiecej części społeczeństwa [19, s. 49].

3.1. Kreacje górnośląskich bohaterek literackich – przejście od stereotypu do archetypu kobiecych osobowości

Przykładem percepcji obyczajowości oraz kreacji śląskich kobiecych postaci w perspektywie odejścia od stereotypu ich postrzegania i nadania im semantyki archetypu, są bohaterki przede wszystkim dwóch „śląskich” utworów pisarki, które stanowić będą przedmiot mojej refleksji. Są to: zbiór opowiadań *Powszedni dzień* z opowiadaniem *Górnoślązaczka* na czele oraz powieść *Ziemia Elżbiety*. Wybrałam te dwa dzieła, ponieważ to właśnie w nich autorka najdobitniej zobrazowała charaktery śląskich postaci. Jeden z krytyków prozy Gojawiczyńskiej, Piotr Stasiak na temat *Ziemi Elżbiety* napisał:

[...] ludzie z „Ziemi Elżbiety” mienią się bogactwem różnorodnych charakterów, mają w sobie wady i zalety innych środowisk, [...] Wszystkie postacie w „Ziemi Elżbiety” lśnią pełnią lokalnego kolorytu, skontrastowane w żywych barwach swej woli, którą spełniają i kapitału pracy, którą czynią i reprezentują [20, s. 144].

W utworach tych autorka stworzyła świat kobiet zróżnicowanych biograficznie, ale powiązanych charakterologicznie i osobowościowo, a co ważne i podkreśla to także Adela Pryszczewska-Kozołub, „obdarzonych głęboką sympatią autorki” [21, s. 146].

Na szczególną uwagę zasługuje opowiadanie pt. *Górnoślązaczka*. Warto zauważyć, że już sam tytuł utworu wyraźnie uwypukla zbiór cech określających mieszkankę obszaru pogranicza. Główną bohaterką opowiadania jest tytułowa Górnoślązaczka – Świstałowa, a za jej prawzór, jak pisze Pryszczewska-Kozołub, uważa się zasłużoną dla Górnego Śląska aktywistkę, która w czasie trwania jednego z powstań śląskich,

przeniosła sztandar do Sosnowca, czym potwierdziła swą niezwykle odważną i poświęcenie. Mieszkająca wówczas w pobliżu cmentarza Gojawiczyńska była świadkiem uroczystego pochówku tej odważnej Ślązaczki, na który przybyła większa część mieszkańców miasteczka [22]. To historyczne wydarzenie zainspirowało autorkę do napisania opowiadania o kobiecie, która dzięki swej patriotycznej postawie oraz życiowej zaradności i wytrwałości w działaniu wyszła daleko poza schemat kobiecej roli, jaki funkcjonował w społeczeństwie do początku XX wieku. Świstałowa to kobieta pracowita i pobożna, dzielna i zaradna matka, która stoi na czele rodziny i która dzięki swej bohaterskiej postawie staje się zarówno dla najbliższych jak i dla reszty społeczeństwa symbolem patriotyzmu. Gojawiczyńska w swym dziele uczyniła ją wzorem najwyższego poświęcenia dla ojczyzny.:

[...] Z kobiety patrzącej z milczącym podziwem na rzekomo wyższą kulturę Niemców i tylko nieświadomie posługującej się polskim językiem, wyrosła działaczka narodowa, społeczniczka, założycielka towarzystwa kobiet polskich i polskich czytelni [23, s. 147].

Pisarka, tworząc literackie portrety górnośląskich kobiet, wzorowała się na rzeczywistości, której tak naprawdę nie знаła z własnego doświadczenia. Trudno bowiem mówić o całkowitym zgłębieniu wiedzy na temat mentalności i obyczajowości społeczeństwa, w którym żyło się przez niespełna rok. Nie mniej jednak autorka posługiwała się ulubionym schematem regionalnych pisarzy i publicystów. Kształtując obraz heroicznej Górnoślązaczki – dumy narodowej, dokonała idealizacji tej bohaterki, co poczyniła zresztą też w stosunku do innych stworzonych przez siebie kobiecych postaci literackich. Było to dość częste zjawisko w piśmiennictwie śląskim na przełomie XIX i XX wieku, co podkreśla m.in. Kossakowska-Jarosz, pisząc, że „Dyspozycja do ideologizacji i idealizacji przejawów codzienności na Górnym Śląsku odcisnęła się również w rozumieniu roli kobiety w kulturze tego regionu” [24, s. 19].

Jednakże mimo wszelkich niepodważalnych bohaterskich zasług Świstałowej na rzecz ojczyzny, należy zgodzić się z refleksją Grażyny Szewczyk, że Gojawiczyńska dokonała idealizacji bohaterki *Górnoślązaczki*, czyniąc jej osobę przede wszystkim archetypem Matki-Polki:

W wyidealizowanym obrazie Górnoślązaczki zaakcentowany został patriotyzm, jako główna cecha charakteru. Świstałowa, wzorowa matka i żona, kobieta światła i głęboko pobożna, urasta do postaci matki-Polki, kreacji popularnej w poezji polskich kobiet przełomu XIX i XX wieku, np. w utworach Marii Konopnickiej. [...] Jest jednak protagonistką, która świadomie uczestniczy w wydarzeniach czasu i marząc o wolności rodzinnego Śląska, wspiera działania walczących o polską sprawę [25, s. 123].

Wizerunek idealnej Górnoślązaczki wychowującej dzieci w duchu wartości chrześcijańskich patriotycznych na przełomie XIX i XX wieku dzięki autochtonicznym działaczom – moralistom i krzewicielom oświaty ukształtował się w społecznej przestrzeni regionu jako autostereotyp. Zagadnienie to rozwinęła Krystyna Kossakowska-Jarosz, pisząc, że:

Atmosfera walki o utrwalenie rodzimej formacji kulturowej w regionie sprawiła, że z czasem argumenty śląskich liderów nabrały samodzielności, toteż poznający naturę lokalnej kultury chętnie na te wartości nakładali funkcję „materialnych dowodów” szczególnego patriotyzmu Ślązaków i w tej wersji weszły one do logiki regionalnych opisów. Powołując się na taki właśnie kontekst uznano, że Ślązaczka miała ogromnie rozbudowaną świadomość narodową i społeczną, [...] [26, s. 97].

Stworzone przez Gojawiczyńską na kanwie wspomnianego autostereotypu literackie reinterpretacje Górnoślazaczek poświadczają jej ogromną fascynację śląskimi kobietami – aktywistkami heroicznie walczącymi o dzieci, o prawdziwą, godną i szczerą miłość, o szczęśliwą rodzinę. Takie właśnie osobowości, poza przedstawioną bohaterką *Górnoślazaczką*, pisarka nadawała kobiecym postaciom w swoich pozostałych opowiadaniach. Tytułowa Maryjka w pewnym sensie stanowi alter ego pisarki. Tezę tę potwierdza Adela Pryszczevska-Kozołub, podkreślając, że Maryjka ma swój pierwowzór w przeżyciach Gojawiczyńskiej, o których mieszkająca przez rok na Śląsku autorka wielokrotnie wspominała [27, s. 144]. To dziewczyna skrzywdzona przez mężczyznę, która przybywa na teren pogranicza, będąc w stanie skrajnej depresji. Jednakże wzorując się na pełnych siły i determinacji Ślązakach, którzy potrafią walczyć z przeciwnościami losu, udaje jej się pokonać to załamanie.

Innym przykładem silnej, zdeterminowanej kobiety jest Ordensowa, której utrata syna nie wpłynęła na jej gościnność oraz pełne serdeczności i empatii usposobienie.

Z kolei pani Golombkowa wychowała i zapewniła zabezpieczenie na przyszłość jedenaściorgu swoim dzieciom, które wspierała przez całe życie. Była to praca trudna i wymagająca ogromnego poświęcenia. Kobieta ta zawsze wykazywała gotowość, by pomagać innym, nawet obcym ludziom.

Aktywistyczna postawa oraz codzienna praca dla śląskich bohaterek stanowiły swoistego rodzaju katharsis, ucieczkę od bólu i smutku. Przykładem takiej bohaterki jest Gertruda z opowiadania *Miłość Gertrudy*, która dzięki pracy zapomniała o trudnym związku, w jakim przyszło jej żyć. Gdy bohaterka pracowała:

Oddawała się zacieklej, bez wytchnienia pracy. I kiedy tak utrudziła swe ręce, grzbiet i nogi, ogarniał ją tępy spokój i zapomnienie, a wielki i ważny Kazimierz stawał się tak maleńkim [28, s. 83].

Mimo iż wszystkie te postaci w niektórych fragmentach opowiadań wydają się być zbyt patetyczne i przerysowane, to jednak wraz z bohaterską Swistałową, która zginęła z polskim sztandarem w rękach, są prawdziwymi indywidualnościami, każda z nich odznacza się jedyną w swoim rodzaju osobowością. Są to przede wszystkim, jak na Górnoślazaczki przystało, osobowości silne i charakterne. Odrzucone przez mężczyzn, nie zatracają się w żalu, realizują się w pracy, a radość życia przywraca im miłość do dziecka.

Niezapomnianą powieścią Poli Gojawiczyńskiej jest niewątpliwie *Ziemia Elżbiety*, w której to pisarka dokonała połączenia analizy psychologicznej postaci kobiecych z realistycznym obrazem ukazującym codzienność śląskiego miasteczka [29, s. 275]. Niezwykle interesującą postacią kobiecą stworzoną przez Gojawiczyńską w tej powieści jest Agnieszka Ligeza. Życie tej bohaterki nigdy nie było „usłane różami”. Poznała, co to bieda i poniewierka, ale te życiowe perturbacje nie zabiły w niej ducha

walki o godny i szczęśliwy byt. Po powrocie na łono rodzinnego Śląska, bohaterka cierpliwie dążyła do stabilizacji, co zaowocowało otwarciem przez nią warsztatu, a następnie założeniem małej fabryki dewocjonaliów oraz wybudowaniem pięknego domu. Tym, co osiągnęła, zyskała podziw i szacunek całej osady.

Podobnie jak wcześniej wspomniane bohaterki, również Agnieszka dzięki pracy odnajduje spokój ducha i życiową równowagę. Wizyta w warsztacie jest dla tej kobiety lekarstwem na stres:

Bytność taka w fabryce – to kąpiel orzeźwiająca. Agnieszka kroczy z powrotem do domu i twarz jej jaśnieje. W takim stanie ducha umysł pracuje sprawnie. Ano, rewolucji ona nie robi, to prawda, ale czynić będzie swoje, po babsku [30, s. 242].

Wszystkie bohaterki *Ziemi Elżbiety* łączy ciężki los, a „ich biografie obfitują w klęski” [31, s. 44]. Agnieszka i Elżbieta walczą z niezrozumieniem wśród otoczenia, a panna Maria zostaje wyrzucona z pracy. Margareta za oddanie się zmysłowej miłości musi ponieść konsekwencje, poddać się zabiegowi aborcji i utracić szansę na macierzyństwo. Zaś Buczkowa przeżywa dramat śmierci dzieci, których nie udaje się uratować z powodu zarazy syfilisu. Danuta Knysz Rudzka pisze, że dzieje tych kobiet

[...] stają się [...] metaforycznym obrazem losu człowieka, losu kobiety zmagającej się z dwoma elementarnymi uczuciami – potrzebą zaspokojenia głodu ciała i głodu serca – i dążącej do osiągnięcia jedyne go zwycięstwa [...] do zachowania za wszelką cenę postawy człowieka, który nie korzy się przed losem, lecz z godnością przyjmuje jego ciosy [32, s. 44-45].

Bohaterki te uparcie walczą z przeciwnościami losu, to właśnie przypisana im przez regionalistów siła woli, zaradność oraz determinacja w działaniu sprawiają, że postaci te urastają do rangi kobiet walecznych, a nawet heroin.

4. Zakończenie

Podsumowując powyższe rozważania, chciałabym zwrócić uwagę na fakt, że postrzeganie kobiet z terenu Górnego Śląska wyłącznie w perspektywie wspomnianego we wstępie stereotypu prowadzi do trywializacji tego zjawiska. Bowiern w historii górnośląskiego regionu bez problemu odnajdujemy damskie postaci, które wyłamywały się z takowego myślenia. Literatura wypracowała portrety górnośląskich kobiet, które chociaż nie raz uosabiają anielską cierpliwość i łagodność, to jednak przede wszystkim odznaczają się konsekwencją i determinacją w działaniu, zaś swoją postawą prezentują niesamowitą siłę charakteru.

Pola Gojawiczyńska w swej prozie udowadnia, że są wśród nich bohaterki narodowe, ambitne działaczki, kobiety pracujące poza domem oraz kochające matki i oddane żony, które niczym mitologiczny Cerber bezgranicznie strzegą bezpieczeństwa domowego ogniska. Bez wątplenia rodzina stanowi dla nich ważny przekaznik wzorców i wartości, które autochtonki matki przekazywały córkom z pokolenia na pokolenie. Jednakże jak pokazuje śląska literatura, w większości przypadków ich wielkość nie wynika z działań czysto militarnych. Górnośląskie kobiety prowadziły swoje działania w różnych sferach życia i ze względu na odwagę oraz bezwarunkowe dążenie do celu nie sposób odmówić im zasłużonego tytułu bohaterek. Mówi o tym Joanna Lusek, której słowa chciałabym uczynić puentą mojego dyskursu:

Może mit o tym, że kobiety nie miały swojego udziału, nie odegrały roli w budowaniu, tworzeniu Polski na Górnym Śląsku. Mówiąc ich głosami, a nawet wielogłosem, udało się pokazać – odnosząc się do konkretnych przykładów – w jaki sposób włączały się w życie społeczno-polityczne. Moim zdaniem były fantastyczne, miały czas na to, żeby prowadzić życie rodzinne, zawodowe, aktywnie działać społecznie! To jest fascynujące, że potrafiły łączyć wszystkie te zadania [33].

Literatura

1. Derrida J., *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012; cyt. za: J.D. Caputo, *More Radical Hermeneutics. On Not Knowing Who We Are*, Bloomington–Indianapolis 2000.
2. Derrida J., *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012; cyt. za: J.D. Caputo, *More Radical Hermeneutics. On Not Knowing Who We Are*, Bloomington–Indianapolis 2000.
3. Cornell D., *At the Heart of Freedom: Feminism, Sex, and Equality* Princeton 1998.
4. Kossakowska-Jarosz K., *Anioł czy piekielnica? Obraz kobiety w piśmiennictwie śląskim XIX wieku*, Opole 2009.
5. Drozd A., *Jestem sobie Polka*, [w:] *Śląscy pisarze ludowi (1800-1914)*, „Prace Historyczno-Literackie Katedry Literatury Polskiej” Katowice 1965, z. 3; cyt. za: K. Kossakowska-Jarosz, *Anioł czy piekielnica? Obraz kobiety w piśmiennictwie śląskim XIX wieku*, Opole 2009.
6. *Wice śląskie. Śląski humor – kawały w gwarze śląskiej*, <https://www.dowcipy.pl/k/wice/p/3/>, dostęp 09.09.2020.
7. Kossakowska-Jarosz K., *Anioł czy piekielnica? Obraz kobiety w piśmiennictwie śląskim XIX wieku*, Opole 2009.
8. Gojawiczyńska P., *Górnoślązaczka*, [w:] *taż, Powszedni dzień*, Warszawa 1978.
9. Flukowski S. *Laureaci*, „Rocznik Literacki” 1935, Warszawa 1936.
10. Piwnski L., *Powieść*, „Rocznik literacki 1935”, Warszawa 1936.
11. Fik I., *20 lat literatury polskiej (1918-1938)*, Kraków 1939.
12. Lipski J.J., Stradecki J., Wilhelmi J., Zarzecki K., *Psychologizm w prozie dwudziestolecia (1918-1939)*, „Twórczość” 1950.
13. Szewczyk G., *Postać Górnoślązaczki w literaturze niemieckiej i polskiej w XIX i XX wieku*, [w:] *Udział kobiet w polskim ruchu narodowym na Górnym Śląsku i Śląsku Cieszyńskim w XIX i XX wieku*, pod red. H. Karczyńskiej, Opole 1996.
14. *Pola Gojawiczyńska mieszkała w Piekarach i napisała o Piekarach*, <https://piekaryslaskie.naszemiasto.pl/pola-gojawiczyńska-mieszkała-w-piekarach-i-napisała-o/ar/c13-1623325>, [data dostępu 09.09.2020 r.]
15. *Pola Gojawiczyńska mieszkała w Piekarach i napisała o Piekarach*, <https://piekaryslaskie.naszemiasto.pl/pola-gojawiczyńska-mieszkała-w-piekarach-i-napisała-o/ar/c13-1623325>, [data dostępu 09.09.2020 r.]
16. Kempa G., *Rodzinno-edukacyjne stimulatory aktywności działaczek śląskich organizacji kobiecych w latach 1900-1922*, [w:] *Udział kobiet w polskim ruchu narodowym na Górnym Śląsku i Śląsku Cieszyńskim w XIX i XX wieku*, pod red. H. Karczyńskiej, Opole 1996.
17. Kossakowska-Jarosz K., *Anioł czy piekielnica? Obraz kobiety w piśmiennictwie śląskim XIX wieku*, Opole 2009.
18. Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006.
19. Staniczakowa Ł., *Portret Górnoślązaka w tekstach literackich i publicystycznych XX-lecia międzywojennego*, Katowice 2007.

20. Stasiak P., *Pola Gojawiczyńska, Ziemia Elżbiety. Powieść. Warszawa 1934*, „Zaranie Śląskie” 1935, z. 1.
21. Pryszczewska Kozołub A., *O „Górnoślązaczce” Poli Gojawiczyńskiej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, Opole 1974.
22. Pryszczewska Kozołub A., *O „Górnoślązaczce” Poli Gojawiczyńskiej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, Opole 1974.
23. Pryszczewska Kozołub., *O „Górnoślązaczce” Poli Gojawiczyńskiej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, Opole 1974.
24. Kossakowska-Jarosz K., *Anioł czy piekielnica? Obraz kobiety w piśmiennictwie śląskim XIX wieku*, Opole 2009.
25. Szewczyk G., *Postać Górnoślązaczki w literaturze niemieckiej i polskiej w XIX i XX wieku*, [w:] *Udział kobiet w polskim ruchu narodowym na Górnym Śląsku i Śląsku Cieszyńskim w XIX i XX wieku*, pod red. H. Karczyńskiej, Opole 1996.
26. Kossakowska-Jarosz K., *Etos Ślązaczki – standardy znaczeniowe czy życzeniowe?*, [w:] *Śląskość – siła tradycji i współczesne problemy*, pod red. K. Kossakowskiej-Jarosz, Opole 2005.
27. Pryszczewska- Kozołub A., *Pisarstwo Poli Gojawiczyńskiej*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, Opole 1974.
28. Gojawiczyńska P., *Miłość Gertrudy*, [w:] *taż, Powszedni dzień*, Warszawa 1978.
29. Tatomir A., *Pola Gojawiczyńska*, „Poradnik Bibliotekarza” 9(1965).
30. Gojawiczyńska P., *Ziemia Elżbiety*, Warszawa 1957.
31. Knysz-Rudzka D., *Pola Gojawiczyńska*, Warszawa 1976.
32. Knysz-Rudzka D., *Pola Gojawiczyńska*, Warszawa 1976.
33. *Wyjątkowe kobiety, bohaterki codzienności. Rozmowa z Joanną Lusek*,
34. <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35055,25760672,wyjatkowe-kobiety-bohaterki-codziennosci.html?disableRedirects=true>, [data dostępu 09.09.2020 r.]

Od stereotypu do archetypu. Obyczajowość górnośląskiej kobiety i jej literackie reinterpretacje na podstawie „śląskich” utworów Poli Gojawiczyńskiej

Streszczenie

Jacques Derrida, snując refleksje na temat jestestwa płci pięknej powiedział: „Kwestie sztuki, stylu, prawdy nie dają się [...] oddzielić od kwestii kobiety. Zwykle sformułowanie tej wspólnej problematyki zawieszają [...] pytanie: kto to jest kobieta?” Powyższy cytat trafnie obrazuje prawdę o kobietach. Chociaż tak wiele już o nich powiedziano w literaturze i zobrazowano w sztuce, to jednak wciąż zbyt mało, by wyczerpująco scharakteryzować tę tajemniczą istotę.

W wystąpieniu zwrócono uwagę na aspekt szczególnej specyfikacji charakterologicznej i osobowościowej przejawianej przez górnośląskie kobiety. W tamtejszej przestrzeni na percepcję ich wizerunku wpłynął odwieczny stereotyp pokornej żony, Matki – Polki, niewychodzącej poza takie kategorie, jak: dom, dzieci, kościół. Pojawiło się zatem pytanie o to, czy strzeżenie górnośląskich kobiet wyłącznie w perspektywie wspomnianego stereotypu nie prowadzi do trywializacji tego zjawiska. Bowiem w historii tego regionu odnajdujemy kobiece postaci, które wyłamywały się z tego myślenia. Również literatura wypracowała portrety bohaterek, których anielska cierpliwość i łagodność idą w parze z niezwykle determinacją w działaniu i niesamowitym hartem ducha. Pola Gojawiczyńska w swej prozie udowadnia, że są wśród nich bohaterki narodowe oraz kochające matki i oddane żony, które niczym mitologiczny Cerber strzegą bezpieczeństwa domowego ogniska.

W świetle powyższych refleksji głównym celem artykułu jest przedstawienie obyczajowości górnośląskiej kobiety oraz omówienie sposobu prezentacji wizerunku kobiet tego regionu w „śląskich” utworach Poli Gojawiczyńskiej. Ponadto hermeneutycznej analizie poddano aspekt przejścia percepcji wizerunku górnośląskiej kobiety od obyczajowego stereotypu bojaźliwej gospodyni do stworzonego literaturę archetypu kobiety „silnej”, bohaterki narodowej.

Słowa kluczowe: kobieta, bohaterka narodowa, patriotka, anioł, Górnoślązaczka, Matka-Polka, literatura, Pola Gojawiczyńska

From stereotype to archetype. The customs of the Upper Silesian woman and her literary reinterpretations based on the "Silesian" works of Pola Gojawiczyńska

Abstract

Jacques Derrida, reflecting on the essence of the fair sex, said: „The issues of art, style and truth cannot be separated [...] from the issue of women. The simple formulation of this common problem suspends [...] the question: who is a woman?” The above quote aptly illustrates the truth about women. Although so much has already been said about them in literature and illustrated in art, it is still too little to fully characterize this mysterious creature.

The presentation focused on the aspect of the special character and personality specification displayed by Upper Silesian women. In the local space, the perception of their image was influenced by the age-old stereotype of a humble wife, a Polish mother, who did not go beyond such categories as: home, children, and church. Therefore, the question arose whether perceiving Upper Silesian women only in the perspective of the above-mentioned stereotype does not trivialize this phenomenon. Because in the history of this region we find female figures who broke out of this thinking. Literature also developed portraits of heroines whose angelic patience and gentleness go hand in hand with extraordinary determination in action and incredible fortitude. Pola Gojawiczyńska in her prose proves that there are national heroines among them, as well as loving mothers and devoted wives who, like the mythological Cerberus, guard the security of the hearth.

In the light of the above reflections, the main aim of the article is to present the customs of Upper Silesian women and to discuss the way of presenting the image of women from this region in the „Silesian” works of Pola Gojawiczyńska. Moreover, the hermeneutical analysis covers the aspect of the transition of the perception of the image of an Upper Silesian woman from the customary stereotype of a timid housewife to the archetype of a „strong” woman, a national heroine, created in literature.

Keywords: woman, national heroine, patriot, angel, Upper Silesian woman, Polish mother, literature, Pola Gojawiczyńska

Matka, robotnica, bohaterka dnia powszedniego. Obraz kobiety radzieckiej w reportażach na łamach „Wiadomościach Literackich” w latach 1930-1935

1. Wstęp

Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich² to państwo, które powstało po przejęciu władzy w Rosji przez bolszewików³. Przetrwowało ponad siedemdziesiąt lat i wciąż jest tematem szeroko podejmowanym przez badaczy. Skutkuje to istnieniem bogatej literatury naukowej oraz publicystycznej dotyczącej ludności ZSRR, w tym także kobiet [1-7]. Jednakże obraz kobiet zamieszkujących Związek Radziecki, ukazany w reportażach polskich twórców, powstałych na skutek ich podróży do tego kraju, wydaje się być zagadnieniem jak dotąd niezbadanym. Celem niniejszego tekstu jest przedstawienie obrazu kobiet radzieckich ukazanego w trzech reportażach podróżniczych, publikowanych na łamach czasopisma „Wiadomości Literackie” w latach 1930-1935.

Stosunek polskiego środowiska artystycznego skupionego w dwudziestoleciu międzywojennym wokół „Wiadomości Literackich” do Związku Radzieckiego opisała w swoim artykule Agata Zawiszewska, jednakże reportaże z ZSRR zostały w nim tylko wspomniane jako jeden z przykładów zainteresowania ówczesnym, wschodnim sąsiadem Polski [8]. Natomiast w ujęciu ogólnym polskim reportażem podróżniczym w dwudziestoleciu międzywojennym zajął się Paweł Sobczak. Teksty będące efektem podróży do ZSRR zostały w jego artykule wymienione na tle innych reportaży polskich podróżników – reportażyistów w omawianym okresie [9].

Niniejszy artykuł, ma za zadanie odpowiedzieć, na podstawie reportaży Antoniego Słonimskiego⁴, Stefani Zahorskiej⁵ i Władysława Broniewskiego⁶ na zasadnicze

¹ monika_sobczak@onet.pl Podyplomowe Studium Muzeologiczne, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Wydział Historyczny, Uniwersytet Jagielloński.

² Zgodnie z konstytucją uchwaloną 10 lipca 1918 r. (w życie weszła dziewięć dni później) została utworzona Rosyjska Federacyjna Socjalistyczna Republika Radziecka. 30 grudnia 1922 r. przedstawiciele formalnie niezależnych: Rosyjskiej FSRR, Ukraińskiej SRR, Zakaukaskiej FSRR i Białoruskiej SRR na I Zjeździe Rad, 30 grudnia 1922 r., powołali do życia Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich [1, 2].

³ Nazwa pochodzi z rosyjskiego słowa *balszoje* – wiele i początkowo odnosiła się do grupy członków Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji, która na zjeździe w Zurychu w 1903 r. po konflikcie między Jurijem Martowem, a Włodzimierzem Leninem uznała się za większość, oponentów nazywając mniejszością (z rosyjskiego *miensze*) – mienszewikami. W rzeczywistości wówczas bolszewicy nie stanowili większości w partii [1, 2].

⁴ Antoni Słonimski – (ur. 1895 r. w Warszawie, zm. 1976 r. tamże) polski poeta żydowskiego pochodzenia. Uczęszczał do ośmioklasowej szkoły filologicznej Jana Kreczmara w Warszawie. Studiował malarstwo w Warszawskiej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych. W latach 1913-1919 współpracował z tygodnikiem „Sowizdrzał” jako autor rysunków satyrycznych i karykatur, humoresek i recenzji teatralnych. Współtworzył grupę kawiarni poetów Pod Pikadorem, działającą na przełomie 1918 i 1919 roku. Należał również do grona założycieli i kolegium redakcyjnego czasopisma „Skamander”. W czasie wojny polsko-bolszewickiej pracował w biurze prasowym naczelnego dowództwa. Od 1924 r. rozpoczął stałą współpracę z tygodnikiem „Wiadomości Literackie” (swoje recenzje teatralne i literackie pisał pod pseudonimem). Od 1927 r. prowadził

pytania: Jakie możliwości oraz wymagania stały przed kobietami zamieszkującymi Związek Radziecki? Jakie plany, marzenia miały kobiety żyjące w ZSRR w pierwszej połowie lat 30. XX wieku? Jak same kobiety oraz ich codzienne życie zostało przedstawione na łamach „Wiadomości Literackich”⁷ przez polskich podróżników?

własną rubrykę „Kronika tygodniowa”. W latach 30. odbył podróże do Wielkiej Brytanii, do ZSRR i do Stanów Zjednoczonych. Po wybuchu II Wojny Światowej przedostał się do Francji, gdzie publikował w polskich czasopiśmie „Polska Walcząca” i „Wiadomości Polskie”. W 1951 r. powrócił do Polski, publikował w takich czasopiśmie jak „Nowa Kultura”, czy „Szpilki”. Był jednym z założycieli Klubu Krzywego Koła. W latach 1956-1959 pełnił funkcję prezesa Związku Literatów Polskich. W 1964 r. był autorem i jednym z sygnatariuszy tzw. „Listu 34”, a w 1975 r. był sygnatariuszem „Memoriału 59” [10, 11].

⁵ Stefania Zahorska właśc. Stefania Leser – (ur. 1890 r. w Krakowie, zm. 1961 r. w Londynie) polska pisarka, historyk i krytyk literacki. Studiowała historię sztuki i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim, studia ukończyła w 1921 r., następnie studiowała w Budapeszcie, Berlinie i Paryżu. W latach 1924-1925 była kierowniczką działu sztuki w czasopiśmie „Przegląd Warszawski”. Współpracowała z tygodnikiem „Wiadomości Literackie” oraz „Oblicze Dnia”. W 1934 r. przebywała w Niemczech i ZSRR, panujące tam sytuacje opisała w reportażach. Była również tłumaczem przysięgłym języka węgierskiego. Po wybuchu II Wojny Światowej przebywała we Francji, a następnie w Anglii, gdzie uczestniczyła w tworzeniu Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Londynie. Współpracowała z takimi czasopismami jak: „Polska Walcząca”, „Wiadomości Polskie”. Po wojnie nie wróciła do Polski [10-13].

⁶ Władysław Broniewski – (ur. 1897 r. w Płocku, zm. 1962 r. w Warszawie) – polski poeta, przedstawiciel liryki rewolucyjnej, tłumacz. Uczył się w Gimnazjum Polskim w Płocku. W 1915 r. wstąpił do Legionów Polskich i przydzielony do 4 Pułku Piechoty. Po tzw. kryzysie przysięgowym był internowany w Szczygłowie. Brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej, za zasługi w niej otrzymał srebrny krzyż Orderu Wojskowego Virtuti Militari i Krzyż Walecznych. Zawsze uważał się za socjalistę, ale swoje poglądy dodatkowo radykalizował po zabójstwie Gabriela Narutowicza. Poglądowo zbliżył się do KPP, współpracował z czasopiśmie „Kultura Robotnicza” (legalnym organ KPP w Polsce), a także z „Dźwignią”. W 1939 r. opublikował swój najślynniejszy wiersz „Bagnet na broń”. Po agresji III Rzeszy na Polskę zgłosił się na ochotnika do wojska, ale nie zdążył wziąć udziału w walce, gdyż nastąpił atak ZSRR. Był świadkiem wkroczenia Armii Czerwonej do Lwowa. W styczniu 1940 r. został aresztowany przez NKWD. Wypuszczony z więzienia na mocy amnestii w sierpniu 1941 r. Rok później ewakuował się wraz z oddziałami Polskimi do Iranu, następnie wraz z 2 Korpusem Polskim poprzez Irak dotarł do Palestyny. Do kraju wrócił w 1945 r., stał się wówczas poetą zaangażowanym w budowę nowej, komunistycznej rzeczywistości [14-16].

⁷ „Wiadomości Literackie” – tygodnik społeczno-kulturalny, wydawany w Warszawie w latach 1924-1939. Przez cały okres działalności czasopisma jego redaktorem naczelnym był Mieczysław Grydzewski. Na łamach „Wiadomości Literackich” publikowano liczne felietony, recenzje, teksty publicystyczne, ankiety (np. „Pisarze polscy a Rosja Sowiecka”), wywiady, a także reportaże z krajowych i zagranicznych wyjazdów pisarzy. Cechą charakterystyczną „Wiadomości” były numery specjalne poświęcone w całości wybitnej postaci, jednemu państwu, bądź istotnej dla opinii publicznej sprawie. Wśród takich numerów znalazły się: wydanie poświęcone twórczości kobiecej, numer poświęcony kulturze ZSRR, czy dotyczący Wolnego Miasta Gdańsk. Mimo, że czasopismo nie deklarowało nigdy jednolitej linii politycznej, to z biegiem lat tygodnik stał się periodykiem skupiającym liberalnych intelektualistów. „Wiadomości Literackie” reagowały na wydarzenia społeczne i kulturalne w kraju, w latach 30. stając się jedną z trzech czołowych gazet społeczno-kulturalnych w Warszawie. Mieczysław Grydzewski zgromadził wokół „Wiadomości Literackich” znakomitych pisarzy i poetów. Swoje miejsce w czasopiśmie odnaleźli: Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Jan Lechoń, Jarosław Iwaszkiewicz. Do grona stałych współpracowników czasopisma należeli również Tadeusz Boy-Żeleński, czy Ksawery Pruszyński. Natomiast o oprawę w rysunki satyryczne dbali: Zdzisław Czermański, Jerzy Zaruba czy Władysław Daszewski. Minusem czasopisma był jego niewielki nakład, który nie przekraczał nigdy 12-14 tysięcy egzemplarzy. Nawet jeżeli przyjmiemy, że liczba czytelników była kilkakrotnie większa niż liczba wydawanych egzemplarzy to i tak „Wiadomości Literackie” pozostawały pismem o ograniczonym zasięgu społecznym, docierającym głównie do inteligencji. Do 3 września 1939 roku ukazało się 829 numerów [17, 18].

2. Sytuacja kobiety w Rosji po przejęciu władzy przez bolszewików

W burzliwym dla historii Rosji 1917⁸ roku kobiety upomniały się o swoje prawa wyborcze. Jak podaje badaczka K. R. Ghodsee, otrzymały je od Rządu Tymczasowego już w lipcu tegoż roku, po tym jak licznie wzięły udział w demonstracjach inspirowanych przez bolszewików [20-22]. W nocy z 6 na 7 listopada 1917 r. bolszewickie oddziały Gwardii Czerwonej wtargnęły do niemal opustoszałego Pałacu Zimowego, zajęły go praktycznie bez walki, a wydarzenia te nazywane są w historiografii rewolucją bolszewicką lub rewolucją październikową⁹. Bolszewicy również uznawali, że kobiety mogą głosować i kandydować do Zgromadzenia Narodowego – Konstytuanty, a pierwsze w historii Rosji demokratyczne wybory odbyły się w listopadzie 1917 r. Jednakże Włodzimierz Lenin – przywódca bolszewików rozwiązał Zgromadzenie Konstytucyjne, gdy stało się jasne, że jego ugrupowanie nie uzyska w nim większości [1, 2, 20].



Rysunek 1. Aleksandra Kołłontaj.

Źródło: <http://www.kprf.org/showthread.php?t=20963&highlight> [dostęp: 15.09.2020 r.]

⁸ Wydarzenia z 8 marca 1917 r. (według kalendarza juliańskiego 23 lutego) – abdykacja cara i przejęcie władzy przez Rząd Tymczasowy nazywane są w historiografii rewolucją lutową. Wprowadzenie pewnych swobód demokratycznych nie zmieniło tragicznej sytuacji państwa rosyjskiego, a tym samym nie polepszyło nastrojów wśród mas. W obliczu trudnej sytuacji militarnej, politycznej, a także aprowizacyjnej, wielu ludzi skłaniało się ku radykalnym, rewolucyjnym ugrupowaniom politycznym. Jedną z takich grup była Socjal-demokratyczna Partia Robotnicza Rosji (SDPRR), której przywódca Włodzimierz Lenin' przewieziony do Rosji ze Szwajcarii przez Niemcy, w kwietniu 1917 r. ogłosił swoje postulaty w gazecie „Prawda”. W sformułowanych przez Lenina, tzw. tezach kwietniowych znalazły się m.in. postulaty *oddania ziemi chłopom, fabryk [w zarząd] robotnikom*, a także potrzeba jak najszybszego zakończenia krwawej i niepopularnej wojny [19].

⁹ Zgodnie z obowiązującym wówczas Rosji kalendarzem juliańskim dzień 6 listopada w większości krajów europejskich w Rosji był dniem 24 października [1].

Formalnie prawa wyborcze kobiet w Rosji usankcjonowane zostały w konstytucji Rosyjskiej Federacyjnej Republiki Radzieckiej uchwalonej 10 lipca 1918 roku¹⁰ i potwierdzone w konstytucji z grudnia 1922 r., ustanawiającej istnienie ZSRR. Faktycznie było to jednak „prawo głosowania” wyłącznie na partię rządzącą, ponieważ opozycyjne organizacje zostały zlikwidowane. Kobiety mogły być wybierane na delegatki na zjazdy różnych szczebli partyjnych organizacji, jednak w praktyce była to rzadkość [21].

Po przejęciu władzy W. Lenin upoważnił grupę aktywistek do działania na rzecz poprawy warunków życiowych i aktywności zawodowej kobiet [4, 21]. Komisarzem ludowym do spraw opieki społecznej została działaczka socjalistyczna Aleksandra Kołłontaj¹¹, która założyła również organizację kobiecą *Żenotdiel*. Celem organizacji było wspieranie kobiet w podejmowaniu pracy zawodowej, ale również promowanie m.in. świadomego macierzyństwa i zwalczanie prostytucji.

Warto zaznaczyć, że A. Kołłontaj znana jest z propagowania swobody seksualnej, która na początku lat 20. stała się w ZSRR przyczyną masowych zachorowań na choroby weneryczne, zwłaszcza wśród młodzieży i studentów. Ostatecznie działania i hasła proponowane przez A. Kołłontaj okazały się zbyt rewolucyjne dla rosyjskiego społeczeństwa zmęczonego wojną i rewolucją, a także dla samych władz partii¹², które uznały działalność socjalistki-feministki za niewygodną. Wpływ A. Kołłontaj na politykę społeczną kraju został zminimalizowany. Wysłano ją, jako pierwszą w historii Rosji kobietę – ambasadorkę, najpierw do Meksyku, następnie do Szwecji i Norwegii, gdzie opadła w zapomnienie [24-26].

¹⁰ *Prawo czynne i bierne wyboru do sowietów mają niezależnie od religii, narodowości, zamieszkania itp. następujący obywatele obojga płci Rosyjskiej Socjalistycznej Federacyjnej Sowieckiej Rzeczypospolitej, którzy przed dniem wyborów ukończyli osiemnaście lat: a) wszyscy zarabiający na życie pracą produktywną i ogólnie pożyteczną, a także osoby zajmujące się domowym gospodarstwem, przez co zabezpieczające możliwość produktywnej pracy pierwszym, a mianowicie: robotnicy i pracownicy wszystkich rodzajów i kategorii, pracujący w handlu, przemyśle, gospodarstwie wiejskim itp., chłopcy i kobiety-rolnicy, nie korzystający z pracy najemnej w celu osiągnięcia własnych zysków; b) żołnierze armii i floty radzieckiej; c) obywatele wchodzący do powyższych kategorii, a którzy utracili w jakikolwiek sposób zdolność do pracy* [23].

¹¹ Aleksandra Kołłontaj – (1872-1952) członkini ruchu rewolucyjnego od lat 90 XIX wieku. W latach 1907-1914 w partii SDPRR (Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji) należała do mienszewików, w 1915 r. dołączyła do bolszewików. Po przejęciu przez nich władzy została Ludowym Komisarzem do spraw Opieki Społecznej, w 1919 r. utworzyła organizację *Żenotdiel*, zwaną „Ministerstwem Kobiet”. Instytucja ta pracowała dla poprawy warunków życia kobiet w Rosji Radzieckiej, prowadząc działalność propagandową i edukacyjną. Działalność ta po latach przyczyniła się do określenia A. Kołłontaj jako *socjalistycznej feministki*. A. Kołłontaj dążyła także do wprowadzania liberalizacji w sferze seksualnej, znana jest z promowania hasła, iż dla bolszewika seks ma być jak wypicie szklanki wody. Od 1923 r. była stopniowo odsuwana od spraw wewnętrznych państwa. W latach 1930-1945 była wysłannikiem, następnie ambasadorką ZSRR w Szwecji. *Żenotdiel* został ostatecznie zlikwidowany w 1930 roku [24-27].

¹² Partia – potoczna nazwa organizacji partyjno-państwowej rządzącej ZSRR, która swoje korzenie wywodziła z Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji, utworzonej w 1898 r. w Mińsku. Jej komórka autonomiczną była Socjaldemokracja Królestwa Polskiego i Litwy (SDKPiL). W 1903 r. partia podzieliła się na dwie frakcje: bolszewików, których liderem został Włodzimierz Lenin i mienszewików, na czele z Jurijem Martowem. Po przejęciu władzy w Rosji przez bolszewików i stworzeniu monopartyjnej dyktatury utworzono Rosyjską Komunistyczną Partię (bolszewików). Frakcja mienszewików została zdelegalizowana w 1920 r., a jej przywódcy zmuszeni do emigracji lub zmiany poglądów. W latach 1925-1952 organizacja partyjna nosiła nazwę WKP(b) – Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików), a następnie KPZR – Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego [1, 2, 19].

Postulaty społeczne epoki stalinizmu w ZSRR, którą datujemy od końca 1929 r.¹³, zakładały z jednej strony powrót kobiet do tradycyjnych ról płciowych, w których sprawdzały się one głównie jako żony i matki, z drugiej strony zachęcały (a faktycznie nakładały obowiązek) do podjęcia przez nie aktywności zawodowej i społeczno-partyjnej. Kobiety musiały od tej pory godzić wiele ról, w przeciwnym razie spotykało je napiętnowanie społeczno-państwowe. Codzienny trud kobiet radzących sobie z obowiązkami matki, żony, pracownicy i działaczki, nierzadko jednocześnie studentki, w znacznym stopniu został zauważony przez polskich reportażyistów i przedstawiony w tekstach opublikowanych na łamach „Wiadomości Literackich”.

2.1. Obraz kobiety radzieckiej w reportażu Antoniego Słonimskiego pt. „Moja podróż do Rosji”

Antoni Słonimski odwiedził Związek Socjalistycznych Republik Sowieckich późną wiosną 1932 r. Reportaż z jego podróży był publikowany wymienionym już tygodniku w częściach, w numerach 27-35, a następnie wydany w formie książkowej [28, 29].



Rysunek 2. Antoni Słonimski w 1933 roku. Źródło:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoni_S%C5%82onimski_cropped.jpg [dostęp: 03.06.2020 r.]

A. Słonimski, jako poeta raczej lewicujący i nie krytykujący jawnie Związku Radzieckiego, na początku lat 30. XX wieku został zaproszony do ZSRR przez pisarzy radzieckich. Jego pobyt miał zatem charakter oficjalny i był organizowany przez Wszechzwiązkowe Towarzystwo do Spraw Kulturalnej Współpracy z Zagranicą (WOKS) oraz biuro podróży Inturist. Autor obszernego reportażu przebywał tylko w Moskwie i Leningradzie. Pomiędzy miastami poruszał się pociągami, a bezpośrednio do miejsc zwiedzania dowoziły go specjalne limuzyny należące do wyżej wymienionego biura podróży.

¹³ Rok 1929 r. przyniósł wydalenie z ZSRR największego rywala J. Stalina – Lwa Trockiego, z którym walczył o władzę w państwie po śmierci W. Lenina. Z partii zostali usunięci także pozostali dwaj rywale: Gierogij Zinowjew i Lew Kameniew. W dniu swoich 50 urodzin – 21 grudnia 1929 r. Stalin triumfował, przyjmując tytuł *przywódcy – genseka*. W tym czasie także rozpoczęto realizację pierwszego planu pięcioletniego oraz towarzyszącą mu kolektywizację rolnictwa [1, 2, 27].

Choć w pierwszych akapitach swojego reportażu A. Słonimski twierdził, że zależy mu głównie na poznaniu warunków życia „zwykłych” obywateli Związku Radzieckiego, to jednak wiele miejsca poświęcił spotkaniom z artystami i dyplomatami. Z uwagi fakt, że były to spotkania wyłącznie w gronie męskim, fragmenty te zostaną w niniejszym artykule pominięte [29].

Pierwszą kobietą opisywaną przez A. Słonimskiego w tekście reportażu była tłumaczka oraz przewodniczka, której zadaniem było towarzyszenie mu w trakcie całego pobytu w ZSRR. Poeta poznał kobietę już na moskiewskim dworcu i nie miał wątpliwości, że jej zdaniem jest również informowanie odpowiednich organów – policji politycznej OGPU¹⁴ o wszystkich krokach polskiego przyjeźdnego [29]. Słonimski skwitował tę sytuację ironiczną uwagą, choć nie odnoszącą się bezpośrednio do tłumaczki: *Agenci GPU są wszędzie. Zarządzający w hotelach, portier, kelner, służący, wszystkie panienki w barach dla cudzoziemców są na służbie szpiegowskiej. Pokojówki i tancerki kokietują przyjeźdźnych, ale wdają się w romanse dopiero wtedy, kiedy dostaną rozkaz od swej władzy. Łączą w ten sposób dwa bardzo świetlane i wzniosłe zawody: szpiegostwo z prostytutką* [29].

Kolejna kobieta przedstawiona w reportażu A. Słonimskiego pojawia się w sobotę (niestety nie znamy daty dziennej), nazywaną w ZSRR *dniem odrycha*¹⁵, czyli dniem odpoczynku, kiedy poeta postanowił zwiedzić „Park Kultury i Odpoczynku”. W jednym z pawilonów parku przewodniczka objaśniała grupie młodych spacerowiczów tempo wzrostu uprzemysłowienia Związku Radzieckiego. A. Słonimski pisał: *Długa tyką pokazywała na mapie czerwone gwiazdy miast sowieckich. Mówiła z zapalem. I o dziwo, gdy przyszła druga grupa zwiedzających, i trzecia grupa, towarzyszka Zina nie straciła ani pół tonu, ani jednej wibracji w głosie. Mówiła wciąż to samo z tym samym wzruszeniem* [29]. Wrażenia ze spotkania z kobietą poeta zawarł w krótkim wierszu:

*Tak, to wszystko jest prawda, towarzyszko Zino,
Któżby nosił na głowie chustki perkalowe?
Nie kłamie film z Marleną. Prawdę mówi kino,
Panny u nas są srebrne i dwuwymiarowe.
Chodzą lekko i dłoni nie mają tak ciemnych,
Gdzieżby tam łapcie albo też brudne paznokcie?
Nie mają nóg stwardniałych na robotach ziemnych,
Ani rąk popękanych, urobionych po łokcie.
Nasze panny jak perły rodzi piana morska,
Albo jak te syreny srebrną szumią huską,
I serca im jak tobie nie biją pod bluzką,
Gdy na mapie objaśniasz wzrost Magnitogorska*¹⁶.

¹⁴ OGPU – (ros. *ОГПУ*) Zjednoczony Państwowy Zarząd Polityczny – radziecka policja polityczna odpowiedzialna za masowe represje wobec obywateli, fale wielkiego terroru, szpiegostwo. A. Słonimski w reportażu posługuje się nazwą GPU, warto jednak sprostować, że w 1932 r. radziecka policja polityczna nosiła już nazwę OGPU, czyli Zjednoczony Państwowy Zarząd Polityczny, a dwa lata później po śmierci jej przewodniczącego – Wiaczesława Mienżyńskiego została przemianowana na NKWD [30-32].

¹⁵ Autor używa pisowni fonetycznej.

¹⁶ Magnitogorsk – miasto na Uralu, wbudowane w miejscu dawnej XVIII wiecznej osady. Budowa miasta i przede wszystkim zakładów metalurgicznych była jedną z czołowych inwestycji Związku Radzieckiego w okresie pierwszego planu pięcioletniego [1].

Powyższy utwór poetycki, stanowiący integralną część reportażu, odpowiada na pytanie młodej przewodniczki o życie poza granicami jej kraju. Kobieta obejrzała tylko jeden amerykański film (niestety w tekście reportażu nie podano tytułu) i miała powiedzieć A. Słonimskiemu, że w ogóle jej się nie podobał. Warto w tym miejscu wspomnieć, że produkcje zagraniczne były czasami wyświetlane w Związku Radzieckim, ale po odpowiedniej obróbce propagandowej, tak aby spotęgować niechęć ludności ZSRR do państw Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych [33, 34].

W końcowej części wiersza poeta wskazał różnice między obywatelkami ZSRR, a kobietami zamieszkującymi państwa Europy Zachodniej, widoczne nie tylko w wyglądzie i stylu życia, ale również postrzeganiu rzeczywistości. Ponadto duże wrażenie na A. Słonimskim zrobił emocjonalny stosunek Ziny do wzrostu gospodarczego Magnitogorska oraz jej entuzjazm odnoszący się do planów rozwoju gospodarczego jej kraju.

Nawiązując do poznanej przewodniczki, a także innych napotkanych w czasie podróży młodych ludzi, poeta pisał: *Dziewczyny w czerwonych chustach na głowach – co jest niejako uniformem komsomolców – przejmują się gorąco każdym hasłem rządowym. Słonimski pisze: Praca nie kończy się dla nich [komsomolców przyp. M.S.] z wyjściem z fabryki. Walczą oni na najcięższych odcinakach frontu, jak żołnierze słuchają ślepo rozkazów, cierpią niewygody, podlegają ostrej dyscyplinie, przetrzucani są z jednego końca Rosji na drugi. [...] Młodzież pracuje nie dla zarobku. Motorem, który ich porusza jest wiara. Wierzą ślepo w kanony wiary marksistowskiej [...] [29].*

Jak zauważył w swej pracy badacz O. Figes, z obecnej perspektywy nie docenia się entuzjazmu i emocjonalnego zaangażowania młodzieży w budowanie nowej – socjalistycznej rzeczywistości ZSRR. Młodzi ludzie byli pełni wiary w rewolucyjne mity, rozpowszechniane przez propagandę. Badacz na potwierdzenie swojej tezy przytoczył wspomnienia radzieckiego studenta z omawianego okresu: *Byliśmy przekonani, że budujemy społeczeństwo komunistyczne, że da się to osiągnąć dzięki pięciolatce i byliśmy gotowi na każde poświęcenie.* Powszechny entuzjazm dotyczył nie tylko radzieckiej młodzieży, ale wszystkich obywateli, także kobiet w różnym wieku, pracujących na rozmaitych stanowiskach [4].

W Moskwie Słonimski zwiedził instytucję do zawierania małżeństw i udzielania rozwodów tzw. ZAGS. Pisał: *Brak tutaj podniosłej atmosfery z reguły towarzyszącej ślubom – akt małżeństwa można uzyskać w pięć minut, a rozwód w dwie i pół minuty [30].* Przyczynę takiej sytuacji możemy odnaleźć w polityce społecznej ZSRR. Partii komunistycznej nie zależało na tym, by tworzona wraz z zawarciem aktu małżeństwa rodzina była trwałą komórką społeczną. Warto dodać również, że łatwość w uzyskaniu rozwodu to jeden z nielicznych postulatów wspomnianej wcześniej A. Kołłontaj, który jeszcze na początku lat 30. XX wieku, po wspomnianym zmarginalizowaniu działaczki i odejściu od jej propozycji, funkcjonował w rzeczywistości społeczno-państwowej.

Napotkane ZAGS-ie sytuacje A. Słonimski zrelacjonował w reportażu: *Chodziło tu o brak metryki panny młodej. O ile nie omyliło mnie wrażenie, coś było istotnie „nie w porządku” z pochodzeniem dziewczyny. Sposób jej zachowania, ruchy i wymowa wskazywały na środowisko burżuazyjne. Urzędniczka nie chciała uznać za wystarczające świadectwo z biura, gdzie panna młoda pracowała jako maszynistka. Po tej*

młodej parze ślub brali: 22 letni szofer z 18 letnią robotnicą fabryczną [...]. Ci czuli się jak u siebie w domu [...] Wyszli po akcie rejestracji trzymając się za ręce [29].

We wspomnianym urzędzie, jak wszędzie w Związku Radzieckim, pochodzenie społeczne było kluczowe. Narzeczeni pochodzenia robotniczego mogli bez przeszkód wziąć ślub bez jakiegokolwiek wcześniejszego przygotowania, nawet wracając z pracy. Jeżeli natomiast u któregoś z nich zostałoby wykryte uznawane za podejrzane – „burżuazyjne” pochodzenie, wówczas para spotkałaby się z przeszkodami. Dla kobiet sposobem maskowania „niewłaściwego” pochodzenia było małżeństwo. Badacz O. Figes podaje w swej pracy przykład kobiety z „niewłaściwym” – „kułackim”¹⁷ pochodzeniem, która, by spokojnie żyć w Moskwie, wyszła za mąż za robotnika [5]. Prawdopodobnie odwiedzając urząd stanu cywilnego Słonimski był świadkiem podobnej sytuacji.

Poeta zwiedził także znaną i istniejącą do dziś galerię sztuki – Galerię Tretia-kowską. Przy okazji skomentował wygląd radzieckich kobiet, pisząc: *Przed bardzo mdłym oleodrukiem, przedstawiającym młodą śliczną damę w powozie z parasolką w ręku i pieskiem na kolanach stanął jakiś młody robotnik i długo patrzył oczami pełnymi nietajonego zachwytu. Takich kobiet nie widzi się teraz w Rosji [...]* [19].

W Leningradzie (obecnie Petersburg) reportażysta na chwilę odłączył się od towarzyszącej mu tłumaczki, ponieważ miał do spełnienia pewną misję. Pisał: *Mam odnaleźć pewną osobę, która opuściła rodzinę [...]. Proszono mnie, abym, jeśli to możliwe, dowiedział się czy żyje i jak żyje. Ta młoda osoba jest komunistką. Poznałem ją kiedyś w Warszawie. Znała już Rosję rewolucyjną z dzieciństwa i w małym ogródku, gdzie piliśmy herbatę, mówiła z płomiennym zapalem o pięknie życia w Sowietach [...]* [33]. Widok zastany w mieszkaniu kobiety napawał go przerażeniem: *Pokój, do którego wchodzi, ma cztery łóżka. Piąte rozstawia się na noc. Normalna „komunalna kwartira”. Ta kobieta, która siedzi teraz przede mną na tapczanie pokrytym starym pledem jest o połowę chudsza niż wtedy, gdy ją w Polsce widziałem po raz ostatni, jest nieszczęśliwa. [...] Nie może dostać odpowiedniej pracy, bo nie ma obywatelstwa sowieckiego. Wielką przeszkodą jest to, że były jej mąż, z którym dawno zerwała, jest dzisiaj oficerem polskim. Nie może tego zataić, bo za to grozi poważna odpowiedzialność. [...] Praca, jaką może tu znaleźć, jest bardzo źle wynagradzana. Można zarobić kilkadziesiąt rubli, a funt masła w wolnym handlu kosztuje około czterdziestu rubli. Prosi o pomoc z kraju [...]*.

Słonimski z ironią podsumował spotkanie z dawną znajomą, sugerując, że znalazła się ona w ZSRR z własnej woli: *Czy mogła być aż tak naiwna? Ta „burżuazyjna zgniła Polska” nie wydaje się jej czymś wrogim teraz, gdy jest już w kraju swych marzeń, w Sowietach* [33]. Po spotkaniu z mieszkanką Związku Radzieckiego nie będącą obywatelką tego państwa poeta opisał swój stan emocjonalny jako smutek przemieszany z zażenowaniem¹⁸.

¹⁷ Kułacy – w hierarchii wsi ZSRR to bogaci chłopci, którzy zwłaszcza w okresie wzmoczonych prac polowych zatrudniali biedotę wiejską do pomocy. W czasie kolektywizacji rolnictwa nie chcieli wyzbywać się majątku – wstępować do kolchozów i sowchozów, co wiązało się z represjami, a nawet groziło śmiercią [19].

¹⁸ Warto w tym miejscu wspomnieć o sytuacji mniejszości polskiej w ZSRR. Po ustaleniach Traktatu Ryskiego z 1921 r., poza wschodnią granicą Polski (tzw. linią ryską) pozostało około miliona Polaków. W latach 20. cieszyli się oni stosunkową swobodą. Władze radzieckie utworzyły dwa administracyjne okręgi autonomiczne. Na terenie Wołynia w 1925 r. utworzono Polski Rejon Narodowy im. Juliana Marchlewskiego.

Reportaż Słonimskiego kończy opis defilady wojskowej odbywającej się na Placu Czerwonym w Moskwie, z udziałem przywódcy państwa – J. Stalina. Po raz kolejny poeta nawiązał w tym miejscu do wyglądu radzieckich kobiet, pisząc, że licznie zgromadzone przedstawicielki organizacji państwowych i zakładów pracy biorące udział w defiladzie *mają krótkie nogi i wydatne biusty oraz, że idą nie w krok* [33].

2.2. Obraz kobiety w reportażu Stefanii Zahorskiej pt. „Listy z nowego wschodu”

Drugim analizowanym tekstem jest reportaż Stefanii Zahorskiej pt. „Listy z nowego wschodu”. Pisarka przebywała w Moskwie jesienią 1934 r. Jak podaje badaczka jej losów i twórczości A. Nasiłowska, podróż ta miała motywy prywatne. S. Zahorska wyjechała prawdopodobnie do przyjaciela mieszkającego w Moskwie, nieznanego z nazwiska, Tadeusza, o którym wiemy jedynie, że był fizykiem. W 1934 r. mężczyzna przeżył poważną operację i ten fakt miał skłonić pisarkę do nieplanowanego przyjazdu do Moskwy. W tym samym roku autorka przebywała w Niemczech, Francji i Wielkiej Brytanii, w związku z czym mogła obawiać się zarzutu szpiegostwa¹⁹. S. Zahorska pisała: *Przyjechałam była tylko co z Paryża i Londynu – lecz wola poznania kultury proletariackiej była mocna i działała nawet na odruchy samoobrony* [13, 14, 37]. Jak podaje A. Nasiłowska, pisarka najprawdopodobniej planowała krótki pobyt, który znacznie się przedłużył [14].



Rysunek 3. Stefania Zahorska w okresie międzywojennym.

Źródło: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/foto/stefania-zahorska> [dostęp: 03.06.2020 r.]

W obwodzie mińskim – na terenie Białoruskiej SRR w 1932 r. Polski Rejon Narodowy im. Feliksa Dzierżyńskiego. Tzw. *Marchlewszczyzna* została zlikwidowana w 1935 r., a w 1937 r. rozpoczęła się czystka ludności polskiej w ZSRR, która pochłonęła około 100 tys. ofiar [34-36].

¹⁹ Po powrocie z ZRRR do Polski S. Zahorska została pod tym zarzutem na krótko zatrzymana. Szpiegostwa nie udowodniono [14].

Po powrocie do Polski, w połowie 1935 r., podróżniczka rozpoczęła publikowanie cyklu reportaży ze Związku Radzieckiego, który zatytułowała „Listy z nowego wschodu”. W jego skład weszły: „Jadę Tramwajem w Moskwie”, „Kupujemy”, „Komsomolcy”, „Święto w kolchozie”, „Płomień”, „Film”, publikowane w numerach: 16, 24, 27, 31, 35 „Wiadomości Literackich”. Natomiast w cytowanej już publikacji A. Nasiłowskiej, oprócz wyżej wymienionych znalazły się także niepublikowane wcześniej części reportaży: „Sztuka o poszukiwaniu dróg” i „Nowe drogi Teatru” [14].

W tygodniku ukazały się teksty znacznie skrócone w stosunku do opublikowanych w wyborze pism autorki. Niestety reportaże Zahorskiej z ZSRR nie zostały nigdy wydane jako osobna publikacja. Co ciekawe, jako jedną z przyczyn tego stanu rzeczy, badaczka twórczości S. Zahorskiej podaje ukazanie się drukiem w 1932 r. tekstów A. Słonimskiego, omawianych w poprzedniej części artykułu [13].

S. Zahorska swój reportaż rozpoczęła od zrelacjonowania podróży tramwajem, podczas której zwróciła uwagę na wygląd radzieckich kobiet: *kobiety w szarych chustkach na głowach [wyglądają jakby – przyp. M.S.] przerabiały swoje okrycia, wycinały fałdy z dawnych szerokich spódnic. [...] w obramieniu szarej szydłkowej chustki widać twarz typową, szeroką, o rysach trochę grubych, oczy jasne, spokojne i wzrok jakby stwardniały. Tego stwardniałego błysku w oczach nabywały te kobiety może niekoniecznie w walkach nad Wołgą i wówczas, kiedy szły, szerniały i wychudzone, przeciwko Denikinowi²⁰. Nabyły go prawdopodobnie znacznie później, kiedy okazało się, że zrobić rewolucję jest łatwiej aniżeli uruchomić fabrykę, zorganizować pracę, pokonać głód. Te kobiety mają w oczach zatroskanie [...]* [37].

Następnie pisarka przedstawiała jedną z napotkanych kobiet: *Na przystanku tramwajowym [...] wsiada „grażdanka”. Pulchna, różowa, ma różową chustkę na głowie, w torbie puszki z konserwami rybnymi, wielką dynię rodem z Turkiestanu, paczki w szarym papierze. [...] całe pół godziny, mówi do mnie, do sąsiadki z lewej powiada że ma męża, który właśnie został inżynierem, był robotnikiem w tej samej fabryce, ale on udarnik, skończył politechnikę [...] jej dzieci zawsze czystiutko ubrane, ona lubi kiedy dzieci są ładnie ubrane, mąż przecież dobrze zarabia [...]* [37]. W powyższym fragmencie autorka, wskazała na typową dla mieszkańców ZSRR potrzebę przechwalania się osiągnięciami. Jest to ich cecha charakterystyczna, występująca nie tylko na początku lat 30. XX wieku. Wspominali o tym zjawisku M. Heller, autor publikacji *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki* [3], a także Aleksandr Zinowjew, twórca pojęcia *homo sovieticus* [38]. Warto zgodzić się z badaczką twórczości Stefani Zahorskiej, iż pisarce udało się w reportażu uwypuklić dumę kobiet radzieckich, nie tylko z osiągniętego ustroju, ale przede wszystkim z rodzinnych, drobnych sukcesów [13].

Podczas wycieczki tramwajowej po Moskwie podróżniczka obserwowała postawę i zachowanie maszynistek (nazywając je *konduktorkami*) wobec pasażerów. Zdziwił ją fakt, że kierujące pojazdami kobiety nie zwracały uwagi czy pasażerowie zdążyli wsiąść do tramwaju. Jak dowiedziała się autorka, w ZSRR nawet w komunikacji miejskiej toczyła się pewnego rodzaju rywalizacja pracy. Wprowadzono system premiowy. Nagrodę otrzymywał ten *konduktor*, który nie miał w czasie kursu żadnych spóźnień [38].

²⁰ Widzimy w tym fragmencie wyraźne odniesienie do działań zbrojnych wojny domowej w Rosji z lat 1918-1921 [1, 2, 20].

Jak już zostało wspomniane, władza radziecka stawiała przed kobietą kilka zadań do wykonania. Od dojrzałych obywaterek wymagała, by łączyły one rolę matki z obowiązkami zawodowymi, od młodych, aktywnych działaczek Komsomołu²¹ oczekiwano zaangażowania w rzetelną pracę na rzecz państwa, a także specyficznie rozumianej odwagi, przejawiającej się w donoszeniu np. na swoich przełożonych. Podstawę do stworzenia takiego wizerunku młodej działaczki była historia (według Sh. Fitzpatricka autentyczna) młodej działaczki sowchozu, Katii, która weszła w konflikt ze swoimi zwierzchnikami. Na tej podstawie stworzono film „Dziewczyna z charakterem”²², który w ZSRR, pod koniec lat 30. XX wieku, cieszył się dużą popularnością. Tytułowa bohaterka chciała naświetlić nadużycia, których w sowchozie dopuszczał się dyrektor. Gdy w urzędach niższego szczebla nie znalazła wsparcia, udała się do samej Moskwy, gdzie zyskała poparcie najwyższych organów władzy [39].

W czasie swojej podróży S. Zahorska poznała grupę młodych osób – komsomolców pracujących przy budowie metra²³. Warto zwrócić uwagę na postać kobiety – Tani, z którą Zahorska zawarła bliższą znajomość [42].

Opisując codzienne życie młodej obywatelki ZSRR, S. Zahorska wspomniała o jej trudnej sytuacji mieszkaniowej: *Tania mieszkała w małym pokoiku, jednej piątej ongi dużego mieszkania, dziś zajętego przez pięć rodzin, liczących razem 12 osób. Rano, idąc do pracy, czekała cierpliwie na możliwość dostania się do łazienki* [43]. Pisarka, a nie kryła również zdziwienia faktem, że młoda kobieta była studentką i komsomołką, a także matką, pisze: *Wiedziałam, że Tania kończy uniwersytet [pisze pracę doktorską o krytyce systemów estetycznych], ale idąc do niej nie oczekiwałam tego małego Miszki [...]* [43].

Jak już wspomniano, u progu lat 30. XX wieku, od radzieckich kobiet wymagano, by łączyły rolę matki i dobrej pracownicy. Pomagać w tym miał rozbudowany system państwowych przedszkoli i żłobków [44]. S. Zahorska tak komentuje zastaną sytuację: *Wszystkie kobiety w Sowietach mają dzieci. Stają się matkami, skoro tylko przekroczą 18 lub 20 rok życia. Utrzymanie dzieci jest łatwe, opieka roztoczona nad nimi przez państwo rozpoczyna się niemal od dnia ich poczęcia i uwalnia rodziców od ciężkiej odpowiedzialności moralnej i materialnej. Miszka miał dwa lata i spędzał dni swego żywota w ogródku dziecięcym – Tania doprowadzała go tam co rano – pod doskonałą opieką i w doskonałym towarzystwie [...]* [43]. Należy omówić słowa pisarki. W istocie, zapewnienie opieki nad dziećmi, by matka mogła wykonywać pracę zawodową z perspektywy XXI wieku wydaje się być jedną z podstawowych funkcji każdego

²¹ Komsomoł – Komunistyczna Organizacja Młodzieży. Nazwa jest akronimem o słów *Kommunistycznej Sojuz Molodioży*. Organizacja powstała w 1918 roku i skupiała młodych ludzi, zamieszkujących związek radziecki, w wieku od 14 do 28 lat. Jej celem było zachęcanie ich do pracy na rzecz państwa, a także indoktrynacja w duchu komunistycznym. Członków organizacji nazywano *komsomolcami* [5, 20].

²² „Dziewczyna z charakterem” – oryginalny tytuł: *Девушка с характером* w tłumaczeniach występuje również jako *Kochana Dziewczyna*, film produkcji radzieckiej, w reżyserii Konstantina Yudina premiera miała miejsce w marcu 1939 r., film jest dostępny on-line: https://www.youtube.com/watch?v=1hUhFNh_MrQ [dostęp: 05.05.2020 r.] [39].

²³ Uruchomienie pierwszej linii moskiewskiego metra, w maju 1935 r., było jednym z największych osiągnięć okresu drugiego planu pięcioletniego (1933-1937), wzbudzało dumę zarówno u zwykłych obywateli, jak i w kręgach władz. Metro nazwano imieniem twórcy – projektanta – Łazara Kaganowicza. Pierwszy plan pięcioletni wykonano w cztery lata, dlatego szybciej wdrożono drugi plan pięcioletni. S. Zahorska, będąc w Moskwie pod koniec 1934 r., obserwuje już prace drugiego planu pięcioletniego [40, 41].

państwa. Zwróćmy jednak uwagę na fakt, że w przedwojennej Europie nie było to zjawisko powszechne. Kobiety radzieckie czuły więc dumę ze swojej podwójnej roli. Czytając reportaż, można odnieść wrażenie, że pisarka również ma pozytywny stosunek do obserwowanych rozwiązań, choć nie został on w tekście wyrażony wprost. Co ciekawe, przedstawiona w reportażu młoda kobieta nie czuje przytłoczenia wieloma rolami, przeciwnie, wydaje się być zadowolona z życia.

Na złożoną kwestię aktywności zawodowej i sposobu wychowywania dzieci w ZSRR składa się wiele aspektów. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na jeden z nich. Według psychologa P. Karpowicza dziecko, które przez większość dnia przebywa w tzw. ogródku dziecięcym, żłobku czy przedszkolu nie nawiąże tak silnych więzi emocjonalnych z matką czy obojgiem rodziców, jak te przebywające z nimi przez cały dzień [45]. Widzimy w tym miejscu sedno polityki radzieckiej wobec rodziny. Rola tej podstawowej komórki społecznej w procesie wychowania dziecka miała być zniwelowana do minimum. Więzy rodzinne miały zostać zastąpione przez różnego rodzaju grupy, kółka, organizacje społeczne, w których dziecko od najmłodszych lat miało wychowywać się na dobrego obywatela radzieckiego [6].

Jak podaje M. Mandrela, udział kobiet w procesie wychowania miał się ograniczać niemal wyłącznie do rodzenia kolejnych potomków [46]. Rola rodziny, w tym także matki, w procesie wychowania została ograniczona do minimum. Ideologia miała zastąpić obywatelom przekazywane w gronie najbliższych wartości. Zajęcia w Organizacji Pionierskiej²⁴, a następnie Komsomole zastępowały im życie rodzinne. Natomiast według propagandy „ojcem” wszystkich dzieci i całego narodu miał być J. Stalin. O. Figes podaje, że w latach 1929-1932 państwo radzieckie, starając się zniszczyć dawne więzy rodzinne i społeczne, dało początek nowemu społeczeństwu, w którym wartość człowieka będzie tożsama z jego wartością jako obywatela pracowitego i lojalnego wobec państwa. Organizacje państwowo-partyjne miały zapewniać wikt i opierunek, a przede wszystkim stanowić opozycję dla rodziny i być dla dorastających drogowskazem moralnym [5, 46].

S. Zahorska w swoim reportażu zdaje się tego problemu nie dostrzegać, raczej pozytywnie podchodząc do proponowanych przez ZSRR rozwiązań, które może obserwować na przykładzie codziennego życia swej radzieckiej przyjaciółki i jej syna. Pisarka opisuje tylko pozytywne aspekty macierzyństwa w Kraju Rad. Tymczasem badacze O. Figes i Sh. Fitzpatrick zgodnie twierdzą, że w latach 30. XX w. w ZSRR, zwłaszcza w miastach, dzieci były nagminnie zaniedbywane. Wynikało to z łatwości, z jaką można było zawrzeć małżeństwo oraz uzyskać rozwód (o czym już wcześniej wspomniano), czyli po prostu z nieprzemyślanych związków, a także z rozbicia rodzin poprzez emigrację lub aresztowanie jednego z małżonków [4, 5, 46].

W swoim tekście pisarka zwróciła także uwagę na tęsknotę radzieckich kobiet za romantycznym ideałem miłości. Wraz z rosyjską przyjaciółką wybrała się na spektakl teatralny, na motywach powieści Aleksandra Dumasa „Dama Kameliowa”. S. Zahorska

²⁴ Wszeczwiązkowa Organizacja Pionierska imienia W.I. Lenina – organizacja powszechnie nazywana *Pionierami*, skupiała dzieci w wieku od 9 do 14 lat. Wychowanie pionierów bazowało na cotygodniowych spotkaniach drużyn, w czasie których odbywano szkolenia ideologiczne, odbywały się też szkolenia związane z ważniejszymi wydarzeniami politycznymi, prowadzono też prace społeczne, zwłaszcza w dni wolne od pracy [47].

podawała, że wizyta w teatrze skłoniła Tanię do refleksji nad losem radzieckich kobiet. Warto przytoczyć jeden z najbardziej intymnych fragmentów reportażu: *My wszystkie tęsknimy bezwiednie, ale nasze życie jest twarde... I tak nam się wydaje jakby jeszcze nie było wolno, jakby jeszcze nie nadszedł czas. Nasza sowiecka miłość jest zadyszana z pośpiechu, niedopowiedziana ze zmęczenia – spotykamy się na zebraniach lub przy pracy, wymieniamy spojrzenia, idziemy razem do kina lub teatru, a potem następuje proste pytanie: chcesz? I miłość między godziną 1-2 w nocy, bo przedtem są zebrania, a potem trzeba spać, aby móc pracować następnego dnia [...] I równocześnie taka jest w nas radość, może to właśnie dlatego iż tyle mamy do roboty że nawet na miłość czasu nam nie starczy?* [43].

Obserwując ludzkie twarze w tramwajach i na ulicach Moskwy, Zahorska zauważyła: *Niektóre twarze pod zmiętymi czapkami, pod szarymi chustkami, pod papachami z carskich czasów, niektóre gesty ramion wciśniętych w wytarte przedrewolucyjne kubraki, posiadają nową godność, nowy honor, nową reprezentatywność* [37]. Autorka w powyższym fragmencie ma na myśli awans społeczny, jaki udało się osiągnąć wielu obywatelom Związku Radzieckiego, zarówno mężczyznom, jak i kobietom. W omawianym okresie było to możliwe dzięki posiadaniu „właściwego” robotniczego (rzadziej chłopskiego) pochodzenia lub poprzez ukrycie „niewłaściwej” proweniencji, w połączeniu z ciężką pracą na rzecz państwa i doksztalaniem się. Trzeba jednak zaznaczyć, że S. Zahorska nie spotkała i nie opisała kobiety, która taki awans osiągnęła. Wspomniana Tania jest w trakcie pisania pracy doktorskiej. Dopiero tytuł doktora ma w przyszłości zapewnić jej oczekiwany awans i polepszenie warunków bytowych.

We fragmencie reportażu, który jest poświęcony pobytowi S. Zahorskiej w kolchozie „Płomień” wspomniana zostaje gościnność mieszkanek wsi oraz ich zaangażowanie w pracę w kolchozie. Natomiast w ostatniej części reportażu zatytułowanej „Film”, która jest obszerną relacją kilkumiesięcznej współpracy autorskiej z Wszechzwiązkowym Państwowym Instytutem Kinematografii, nie została wspomniana żadna kobieta. Prawdopodobnie jest to związane z dominującą pozycją mężczyzn w zawodach takich jak reżyser czy operator kamery, w omawianym okresie [48].

2.3. Obraz kobiety w reportażu Władysława Broniewskiego pt. „50 dni w ZSRR”

Trzecim analizowanym reportażem jest tekst W. Broniewskiego zatytułowany „50 dni w ZSRR”. Zapisy z podróży zostały podzielone na dwie części: „W drodze do Dnieprogesu” [49] i „Kombinat Dnieprogesu” [50] i opublikowane w „Wiadomościach Literackich” w drugiej połowie 1934 r.

W. Broniewski odwiedził Związek Radziecki wiosną tego samego roku, a jego wizyta miała charakter oficjalny. Jako autor ściśle współpracujący z twórcami radzieckimi, został zaproszony przez poetów Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Pobyt polskiego poety w ZSRR organizowało Wszechzwiązkowe Towarzystwo Łączności z Zagranicą, tzw. WOKS wraz z radzieckim biurem podróży „Inturist” (podobnie jak miało to miejsce w przypadku wizyty Słonimskiego). Sposób organizacji podróży w połączeniu z mocno lewicowymi poglądami artysty sprawił, że W. Broniewski widział i tylko to, co pokazali mu radzieccy gospodarze. Zastaną rzeczywistość przyjął i opisał w reportażu w sposób bezkrytyczny.



Rysunek 4. Władysław Broniewski w 1948 roku. Źródło: <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/120-lat-temu-urodzil-sie-wladyslaw-broniewski> [dostęp: 03.06.2020 r.]

Podróż W. Broniewskiego rozpoczęła się w Moskwie, gdzie powitał go ukraiński poeta Boris Pilniak²⁵. Stamtąd artyści udali się do Charkowa, gdzie w towarzystwie tłumaczki – przewodniczki W. Broniewski zwiedził tamtejszą fabrykę traktorów. Ponadto spotkał się z dyrektorem technicznym, który udzielił mu wszystkich niezbędnych informacji o ilości produkcji, liczbie zatrudnionych osób, ich zarobkach, a także o infrastrukturze wybudowanej z myślą o pracownikach: szpitalu, żłobku, kinie i klubie robotniczym [49].

Broniewski relacjonował: *Wchodzimy do oddziału, w którym wyrabiane są części składowe. Długa hala, z niekończącymi się rzędami warsztatów, przy których pracuje sama młodzież. A dziewcząt chyba więcej niż 25%. [...]* [49]. Poetę wyraźnie poruszył fakt, że około ¼ pracowników fabryki traktorów stanowiły młode kobiety, niestety nie poświęcił im więcej miejsca. Reportaż utrzymany jest w podniosłym tonie, pełnym

²⁵ Boris Pilniak – właśc. Boris Vogau (ur. 1894 w Możajsku, zm. 1938 w miejscowości Kommunarka pod Moskwą), radziecki pisarz pochodzenia niemieckiego. Rodzice pisarza byli związani z ruchem narodnickim. Od 1915 t. regularnie publikował swoje wiersze. Ekstremistycznie ukończył studia ekonomiczne na uniwersytecie w Moskwie. W 1915 r. z powodu silnych nastrojów antyniemieckich panujących w carskiej Rosji zmienił nazwisko. W 1917 r. ożenił się z Marią Sokołowską, miał z nią dwoje dzieci. Z polecenia Rządu Tymczasowego pracował jak propagandzista na froncie. Po przewrocie bolszewickim został za tę działalność aresztowany przez policję polityczną – Czekę. Po zwolnieniu powrócił do pisania, opowiadanie *Nagi rok*, nawiązujące do wojny domowej w Rosji zyskało przychylność władz i przyniosło Pilniakowi sławę. Jego opowiadanie *Opowieść niezgaszonego księżycy* została uznana za atak na partię, a nawet na Stalina (nawiazywało do tajemniczej śmierci Michaiła Frunzego Ludowego Komisarza Spraw Wojskowych). Pilniak starał się również publikować w wydawnictwach zagranicznych, jednak w 1929 r. za publikację powieści *Czerwone drzewo* w Berlinie, został odwołany z funkcji we Wszzechzwiązkowym Związku Pisarzy. W kolejnych latach podróżował i tworzył takie utwory jak *Wołga wpada do Morza Kaspijskiego*, które były pochwałą pierwszego planu pięcioletniego. W 1937 r. został oskarżony o udział w organizacji terrorystycznej i szpiegostwo, skazany na śmierć i zamordowany w miejscowości Kommunarka pod Moskwą, pochowany w anonimowym grobie [51].

pochwał dla radzieckich rozwiązań technicznych, a autor wyraźnie zafascynowany zastaną w Charkowie rzeczywistością.

Kolejnym miejscem, które odwiedził, było miasto Zaporozże. Punkt kulminacyjny pobytu stanowiła wizyta w sąsiadującej z miastem elektrowni wodnej na Dnieprze²⁶. Poeta był pod silnym wrażeniem nie tylko widoku spiętrzonego Dniepru i wyspy Chortycy (dawnej siedziby Kozaków zaporoskich), ale przede wszystkim skali inwestycji i widocznego zaangażowania obywateli radzieckich w jej budowę.

W reportażu W. Broniewskiego dominuje słownictwo i tematyka techniczna. Kobiety (nie licząc wspomnianej przewodniczkii) pojawiają się w jego tekście tylko w kontekście entuzjastycznej pracy na rzecz radzieckiego państwa: Poeta pisze: *Tu na Dnieprogesie wszystko co słyszałem i widziałem było entuzjazmem, dzielnością, jasnym spojrzeniem w przyszłość [...]. Ostatnią godzinę [w Dnieprogesie] spędzam w robotniczej stołówce. Dostajemy na obiad barszcz, kotlety i kisiel, do tego piwo podawane w dużych wysokich dzbanach [...]. Prawie wyłącznie młodzież. Trudno odnaleźć wzrokiem kogoś, kto by miał koło trzydziestki. I dużo kobiet, a właściwie dziewcząt. Widziałem je wczoraj nawet tam gdzie praca jest bardzo ciężka, ale większość jest zatrudniona poza przemysłem, jako konduktorki, kelnerki itp. [...]* [50]. W powyższym fragmencie poeta jedynie wymienił kobiety i sektory ich zatrudnienia, ponownie nie postarał się o bliższe scharakteryzowanie ich losu.

Podróż W. Broniewskiego dobiegła końca w Dniepropietrowsku, w miejscu, gdzie, jak pisał: *nie zajrzy pies z kulawą nogą – jeśli nie musi* [50]. Poeta wraz z B. Pilniakiem zwiedził tam m.in. zakłady im. Pietrowskiego, czyli największy zakład metalurgiczny w ZSRR i klub robotniczy. Następnie wyruszył na Krym, kończąc tą informacją krótki, utrzymany w technicznym charakterze i entuzjastycznym tonie reportaż.

3. Wnioski

A. Słonimski w czasie swojej podróży (zob. tabela 1) zwrócił uwagę na kilka aspektów dotyczących kobiet zamieszkujących ZSRR. Pisał o „zwykłych” obywatelkach ZSRR, o ich stosunku do państwa, a także problemach, z jakimi się spotykały. Zwrócił uwagę zarówno na pozytywne elementy, takie jak: entuzjazm i emocjonalne zaangażowanie kobiet w budowę socjalistycznego państwa, ale także negatywne: proceder szpiegostwa, jakim trudnią się młode kobiety, oraz trudności w zawarciu związku małżeńskiego, z jakimi mogą się spotykać. Ponadto poeta przedstawił warunki życiowe Polki – kobiety nieposiadającej obywatelstwa radzieckiego. Natomiast komentarz do wyglądu obywaterek radzieckich pojawił się w niewielkim stopniu w różnych częściach reportażu.

²⁶ Budowa elektrowni wodnej i zapory na Dnieprze była jedną ze sztandarowych inwestycji pierwszego planu pięcioletniego. W. Broniewski podróżujący do ZSRR w roku 1934 r. oglądał efekty prac, które zostały już zakończone. Budowa Dnieprzańskiej Elektrowni Wodnej (Dnieproges) rozpoczęła się w 1927 roku, a zakończyła w 1932. Jak podaje A. Serczyk, inwestycja ta przyczyniła się do uszlusowania Dniepru, zapewniła dostawy energii elektrycznej dla przemysłu rozbudowującego się w tym rejonie a także pozwoliła wyszkolić sporą liczbę kadr technicznych. Zbiornik wodny zatopił Porohy Dniepru (progi skalne) i umożliwił żeglugę w dolnym i środkowym biegu rzeki. Po agresji III Rzeszy na Związek Radziecki i zbliżeniu się Wehrmachtu do Zaporozża, w sierpniu 1941 r., na rozkaz Stalina tama na Dnieprze została wysadzona [52-55].

A. Słonimski przedstawił w swoim tekście kobiety jako zaangażowane, oddane swoim obowiązkom, ale też napotyające przeszkody w codziennym funkcjonowaniu w radzieckiej ojczyźnie (zob. tab. 2). Ostatecznie poeta nie poddał przedstawionego obrazu kobiet jednoznacznej ocenie.

Pośród autorów trzech przeanalizowanych reportaży Stefania Zahorska jest jedyną kobietą. Znajduje to odzwierciedlenie w jej tekście, szczególnie mocno nakierowanym na rolę i pozycję kobiet. Jedynie w ostatniej części reportażu, dotyczącej pracy pisarki w Instytucie Filmowym, kobiety nie zostały wspomniane.

Reportaż S. Zahorskiej jest niezwykle ciekawym źródłem, przede wszystkim dlatego, że podróż pisarki miała charakter prywatny, a miejsca, które zwiedziła, nie były z góry ustalone przez biuro podróży (zob. tab. 1). Jak już wspomniano, pisarka w swoim tekście poświęciła kobietom wyjątkowo dużo miejsca. Na przykładzie znajomej, Tani, opisała m.in. warunki mieszkaniowe kobiet i sposób wychowania dzieci. Choć autorka nie pisze o tym wprost, to jednak na podstawie jej tekstu można dojść do wniosku, że życie codziennie młodych matek, obywaterek ZSRR wypełnione było głównie pracą, doksztalaniem się i zaangażowaniem w dodatkowe obowiązki (np. w Komsomole). Dla dziecka zostawało już bardzo mało czasu, nie wspominając o odpoczynku lub rozwoju indywidualnych pasji kobiet. Pisarka widząc taki sposób życia, nie poddała go jednak krytyce (zob. tab. 2).

Badaczka twórczości A. Zahorskiej sugeruje, że pisarka celowo nie oceniała zjawisk, pozostawiając ocenę czytelnikowi, czego nie można odbierać negatywnie [14]. Jednakże po dobrze wykształconej (ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim), po obytej w świecie kobiecie można było spodziewać się bardziej krytycznego spojrzenia na rolę i znaczenie kobiet w radzieckim społeczeństwie. Czytając jej reportaż można odnieść wrażenie, że sielanką jest życie Tani, efektywnie godzącej macierzyństwo ze studiami doktoranckimi, na całe dni pozostawiając syna (ojca dziecka nie poznaliśmy w tekście reportażu) w przedszkolu. Czy Zahorskiej nie przyszło na myśl, że przedszkole jest pierwszym szczeblem w długiej drabinie komunistycznej indoktrynacji dziecka?

Z reportażu S. Zahorskiej, podobnie jak z tekstu A. Słonimskiego, wyłania się obraz kobiety zaangażowanej, pełnej wiary w socjalistyczną teraźniejszość i przyszłość, gotowej do poświęcenia na rzecz państwa, nawet kosztem życia rodzinnego. Kobiety, takie jak Tania, dzięki wszechobecnej propagandzie wierzyły, że należy żyć głównie pracą, obowiązkami, aktywnościami w różnych organizacjach. Tylko czasem nadozdiła je nostalgia, bo brakowało im czasu by zwolnić, zamyślić się, przeżyć romantyczną miłość, tę niezwykłą nostalgię kobiet radzieckich S. Zahorska wydobyla w swoim reportażu.

Reportaż W. Broniewskiego zdecydowanie odbiega treścią od tekstów S. Zahorskiej i A. Słonimskiego. Poeta, podobnie jak A. Słonimski, został zaproszony przez radzieckich pisarzy i jego pobyt również organizowało biuro podróży Inturist. To w zasadzie jedyne podobieństwo pomiędzy podróżami dwóch polskich poetów. Przede wszystkim dlatego, że reportaż W. Broniewskiego sprowadza się w dużej mierze do kwestii technicznych. Znaczną część tekstu zajmują opisy kolejno: fabryki traktorów w Charkowie, elektrowni wodnej na Dnieprze i zakładów metalurgicznych Dniepropietrowska (zob. tab. 1). Kobiety natomiast pojawiają się w tekście zaledwie trzy razy. Na początku

reportażu autor zwraca uwagę na swoją tłumaczkę, nie zastanawiając się (w przeciwieństwie do tego, jak zrobił to A. Słonimski) nad jej drugą rolą – prawdopodobnie donosicielki. Drugi raz kobiety zostały wymienione jako robotnice charkowskiej fabryki traktorów, a po raz trzeci jako pracownice elektrowni wodnej na Dnieprze – Dnieprogesu. W. Broniewski zauważył zarówno kobiety pracujące jako wysoko wykwalifikowane, jak i pełniące obowiązki prostych robotnic, np. kelnerek. Niestety autor nie scharakteryzował roli kobiet w społeczeństwie, nie poruszył także kwestii związanych z ich codziennym życiem (zob. tab. 2).

Reportaż W. Broniewskiego jest pełen pozytywnych komentarzy i pochwał pod adresem gospodarki ZSRR. Należy zgodzić się z M. Urbankiem, że redaktor naczelny „Wiadomości Literackich”, Mieczysław Grydzewski wykazał się dużą odwagą, publikując reportaż tak przychylnie traktujący komunistycznego sąsiada II Rzeczypospolitej [16].

Charakteryzując obraz kobiet radzieckich w polskich reportażach podróźniczych publikowanych na łamach „Wiadomości Literackich”, w latach 1930-1935, należy przede wszystkim powiedzieć, że wyłania się z nich obraz kobiet silnych. Tej siły wymagała od mieszkanki ZSRR sytuacja, w jakiej się znalazły. Żyjąc w stalinowskiej Rosji, musiały łączyć obowiązki domowe, czyli role żony i matki, z życiem zawodowym i zaangażowaniem społecznym. Rezygnacja choćby z jednej z tych ról groziła kobiecie napiętnowaniem społeczno-państwowym. Wydaje się jednak, że z pokorą, a nawet entuzjazmem przyjmowały taki los.

Co ważne, wskazane przez polskich podróżników aspekty składające się na życie kobiet, takie jak: troska o gospodarstwo domowe, praca zarobkowa oraz zaangażowanie na niwie społecznej, wyznaczały los kobiet radzieckich nie tylko w omawianym okresie, ale i do końca istnienia ZSRR. Schemat ten był również propagowany i powielany w krajach podległych Związkowi Radzieckiemu po II wojnie światowej, czyli tzw. państwach bloku wschodniego (np. w Niemieckiej Republice Demokratycznej) [21, 57].

Tabela 1. Szczegóły podróży i reportażu

	Antoni Słonimski „Moja podróż do Rosji”	Stefania Zahorska „Listy z Nowego Wschodu”	Władysław Broniewski „50 dni w ZSRR”
Czas pobytu autora reportażu w ZSRR	maj – czerwiec 1932 r.	październik – grudzień 1934 r.	marzec – kwiecień 1934 r.
Charakter pobytu	oficjalny	prywatny	oficjalny
Odwiedzone miejsca:	Moskwa, Leningrad	Leningrad Moskwa, Ramienskoje	Charków, Dnieproges – Zaporozże, Dniepropietrowsk
Publikacja tekstu w omawianym okresie poza „Wiadomością i Literackimi”	książka pt. „Moja podróż do Rosji”, wydana w 1932 r.	brak	brak

Źródło: Opracowanie własne na podstawie [28, 29, 37, 42 43, 49, 50]

Tabela 2. Przedstawiony obraz kobiet

Zaobserwowane zjawisko	Reportaż		
	Antoni Słonimski „Moja podróż do Rosji”	Stefania Zahorska „Listy z Nowego Wschodu”	Władysław Broniewski „50 dni w ZSRR”
Wygląd kobiet	x	x	
Sytuacja mieszkaniowa	x	x	
Propaganda awansu społecznego	x	x	
Sektory zatrudnienia			x
Współpraca z tajnymi służbami (donosicielstwo, szpiegostwo)	x		
Sposób zawierania małżeństw	x		
Miłość i seks		x	
Rola w wychowaniu dzieci		x	
Konieczność godzenia wielu ról		x	
Entuzjizm – zaangażowanie w budowanie socjalistycznego państwa	x	x	x

Źródło: Opracowanie własne na podstawie [28, 29, 37, 42 43, 49, 50]

Literatura:

1. Marples D.R., *Historia ZSRR. Od rewolucji do rozpadu*, Warszawa 2011, s. 94-100.
2. Pipes R., *Rewolucja Rosyjska*, Warszawa 2006, s. 782 i n.
3. Heller M., *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Warszawa 2015.
4. Fitzpatrick Sh., *Życie codzienne pod rządami Stalina. Rosja Radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, Kraków 2012, s. 220-221.
5. Figes O., *Szepty. Życie codzienne w stalinowskiej Rosji*, Warszawa 2013, s. 414-416.
6. Kryłowa A., *Radzieckie kobiety w walce. Historia przemocy na froncie wschodnim*, Zakrzewo 2012.
7. Watała E., *Kobiety wokół Stalina. Kochanki i katorżniczki*, Chorzów 2014.
8. Zawiszewska A., *Rosja w oczach polskich liberałów w dwudziestoleciu wojennym na przykładzie „Wiadomości Literackich” (1924-1939)*, [w:] „Media –Kultura –Komunikacja Społeczna”, Olsztyn 2006, nr 2, s. 8-21.
9. Sobczak P., *Od Islandii po Brazylię. Reportaż zagraniczny w dwudziestoleciu międzywojennym – autorzy konwencje, tematy*, [w:] „Tekstualia”, Warszawa 2016, nr 4, s. 79-91.
10. Czachowska J., Szałagan A., *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, Warszawa 2001, t. 7, s. 343-345.
11. Kowalczyk A., *Słonimski*, Warszawa 1973, s. 20-23.
12. Osiński J., *Biedni emigranci patrzą na getto. O „Smoczey 13” Stefanii Zahorskiej*, [w:] „Teksty Drugie”, Warszawa 2018, nr 3, s. 400.
13. Nasiłowska A., *Stefania Zahorska. Wybór pism: reportaże, publicystyka, eseje*, Warszawa 2010, s. 79-151.
14. Czachowska J., Szałagan A., *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, Warszawa 1994, t. 2, s. 281-284.
15. Urbanek M., *Broniewski. Miłość, wódka, polityka*, Warszawa 2011.
16. Autor nieznany., *Władysław Broniewski*, <https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-broniewski> [dostęp 27.10.2019 r.].

17. Sierocka K., *Magazyny literackie dwudziestolecia międzywojennego (przyczynek do charakterystyki)*, [w:] „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, Warszawa 1983, nr 22/1, s. 41, 124-126.
18. Paczkowski A., *Prasa polska w latach 1918-1939*, Warszawa 1980, s. 125, 259-162.
19. Smaga J., *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2001, s. 24-25, 56-59.
20. Figes O., *Tragedia narodu: rewolucja rosyjska 1894-1924*, Wrocław 2009, s. 223.
21. Ghodse K.R., *Kobiety, socjalizm i dobry seks. Argumenty na rzecz niezależności ekonomicznej*, Katowice 2020, s. 147 i n.
22. Rex W., *The Russian Revolution 1917*, Cambridge University Press 2005, s. 117.
23. Konstytucja Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, Maoistowski Projekt Dokumentacyjny, 2013, rozdz. 4, ust. 13, § 64.
24. Ratuszniak J., *Aleksandra Kollontaj. Komunistyczna apostołka wolnej miłości*, <https://histmag.org/Aleksandra-Kollontaj-komunistyczna-apostolka-wolnej-milosci-5346> [dostęp: 16.09.2020 r.].
25. Ratuszniak J., *Nowa Kobieta. Aleksandra Kollontaj*, Warszawa 2019.
26. Yerafeyenka V., *Seks kontra ZSRR*, Gdynia 2013, s. 5 i n.
27. Bazyłow L., Wieczorkiewicz P., *Historia Rosji*, Warszawa 2005, s. 390 i n.
28. Słonimski A., *Moja podróż do Rosji*, Warszawa 1932.
29. Słonimski A., *Moja podróż do Rosji cz. 1. Pierwsze spojrzenie*, [w:] „Wiadomości Literackie”, Warszawa 1932, nr 27, s. 2.
30. Lewicki B., *Terror i rewolucja*, Paryż 1965.
31. Mleczin L., *Ojcowie terroru. Dzierżyński. Mienżyński. Jagoda*. Warszawa 2003, s. 69.
32. Kitrasiewicz P., *Artyści w cieniu Stalina*, Kraków 2018, s. 15.
33. Słonimski A., *Moja podróż do Rosji*, [w:] „Wiadomości Literackie”, Warszawa 1932, nr 31 s. 2-4.
34. Iwanow N., *Komunizm po polsku. Historia komunizacji Polski widziana z Kremla*, Kraków 2017, s. 26-28.
35. Iwanow N., *Pierwszy naród ukarany. Polacy w Związku Radzieckim*, Wrocław 1991.
36. Iwanow N., *Zapomniane ludobójstwo, Polacy w państwie Stalina. „Operacja polska” 1937-1938*, Kraków 2015.
37. Zahorska S., *Listy z Nowego Wschodu, cz 1. Jadę tramwajem w Moskwie*, [w:] „Wiadomości Literackie”, Warszawa 1935, nr 16, s. 6.
38. Suchanek L., *Homo sovieticus, świetlana przyszłość, gnijący Zachód: pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*, Kraków 1999, s. 61 i n.
39. Autor nieznany, *Kochana Dziewczyna*, <https://www.imdb.com/title/tt0239342/> [dostęp: 04.05.2020 r.].
40. Montefiore S.S., *Stalin. Dwór czerwonego cara*, Warszawa 2004, s. 171-173.
41. Autor nieznany, *Moscow rapid transit system (Metro)*, <http://web.archive.org/web/20120221235247/http://www.anaga.ru:80/travel/moscowmetro.htm> [dostęp: 05.05.2020 r.].
42. Zahorska S., *Listy z nowego wschodu*, [w:] „Wiadomości Literackie”, Warszawa 1935, nr 27, s. 2.
43. Zahorska S., *Listy z nowego wschodu. Komsomolcy*, [w:] „Wiadomości Literackie”, Warszawa 1935, nr 31, s. 4.
44. Sadowski J., *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź 2005.
45. Karpowicz P., *Terapia wewnętrznego dziecka*, Warszawa 2007, s. 14 i n.
46. Mandrela K., *Zmiany społeczno-polityczne w ZSRR i Rosji a społeczna rola i obraz kobiety*, Katowice 2018, s. 159.

47. Urban-Podolan A., *Organizacja pionierska. Pionierzy*
http://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php?title=Organizacja_pionierska_pionierzy,
[dostęp: 04.05.2020 r.].
48. Zahorska S., *Listy z Nowego Wschodu. Film*, [w:] „Wiadomości Literackie”, Warszawa 1935, nr 35, s. 1.
49. Broniewski W., *50 dni w ZSRR. W drodze do Dnieprogesu*, [w:] „Wiadomości Literackie”, Warszawa 1934, nr 25, s. 1.
50. Broniewski W., *50 dni w ZSRR. Kombinat Dnieprogesu i Dniepropietrowsk*, [w:] „Wiadomości Literackie”, Warszawa 1934, nr 27, s. 1.
51. Autor nieznany, *Pilnyak, Boris Andreevich*,
eb.archive.org/web/20110613203012/http://www.sovlit.com/bios/pilnyak.html [dostęp: 07.05.2020 r.].
52. Serczyk W.A., *Historia Ukrainy*, Wrocław 2001, s. 284-285.
53. Davies R., Harrison M., Wheatcroft S., *The economic transformation of Soviet Union, 1913-1945*, Cambridge 1994.
54. Moroz D., *Do 100 tysięcy osób zagинуło від підриву «Дніпрогесу» за наказом Сталіна (Do 100 tys. osób zginęło z powodu wysadzenia Dnieprogesu z rozkazu Stalina)*,
<https://www.radiosvoboda.org/a/25077771.html> [dostęp: 08.05.2020 r.].
55. Henzler M., *Dnieprowskie tsunami*, [w:] „Polityka”, Warszawa 2014, nr 33, s. 56.
56. Muzyczka M., *Obraz idealnej gospodyni domowej w ZSRR*,
<http://herstoria.blox.pl/2011/01/Obraz-idealnej-gospodyni-domowej-w-ZSRR.html>,
[dostęp: 05.01.2020 r.].

Matka, robotnica, bohaterka dnia powszedniego. Obraz kobiety radzieckiej w reportażach, na łamach „Wiadomościach Literackich” w latach 1930-1935

Streszczenie

Celem artykułu było przedstawienie obrazu kobiety radzieckiej pierwszej połowy lat 30. XX wieku – matki, bohaterki dnia codziennego, w świetle reportaży podróżniczych publikowanych przez polskich twórców w tygodniku „Wiadomości Literackie”. W okresie międzywojennym wśród zamożnej, głównie liberalnej i lewicowej inteligencji wyjazdy do Związku Radzieckiego były modne.

Wśród polskich twórców, którzy w omawianym okresie tj. w latach 1930-1935 odwiedzili Związek Radziecki byli m.in.: Antoni Słonimski, Stefania Zahorska i Władysław Broniewski. Wszyscy bacznie obserwowali rzeczywistość, a swoje refleksje zawarli w reportażach, które opublikowało wspomniane wyżej czasopismo. Przedmiot referatu stanowiła analiza tychże tekstów, uwzględniająca głównie zawarty w nich obraz kobiet. Celem niniejszego artykułu była odpowiedź na zasadnicze pytania badawcze: Czy wszyscy wyżej wymienieni autorzy dostrzegli kobiety? Jak ocenili ich rolę w radzieckim społeczeństwie? Jakie oczekiwania stawały kobietom komunistyczne władze? Czego o mieszkankach Związku Radzieckiego, ich planach i marzeniach i codziennym życiu dowiedzieli się polscy podróżnicy?

Kobiety radzieckie były pod ciągłą presją, spoczywały na nich obowiązki matki, żony, a często jednocześnie studentki oraz robotnicy. Jednakże, pozbawione były roli opiekunki własnych dzieci, a przez to wpływu na wychowanie potomków, którzy większość dzieciństwa spędzali w państwowych placówkach opiekuńczych. Obywatelki ZSRR w okresie pierwszego i początkach drugiego planu pięcioletniego akceptowały wymagania państwa, ponieważ wierzyły, że budują nową – socjalistyczną rzeczywistość. Co ważne, model kobiety: matki, żony i dobrej pracownicy, zapoczątkowany właśnie w okresie międzywojennym i dostrzeżony przez polskich twórców, w niemal niezmienionej formie przetrwał do upadku Związku Radzieckiego.

Słowa kluczowe: kobiety, Związek Radziecki, reportaże, prasa polska, komunizm

Mother, worker, heroine of the weekday. The image of the soviet woman in reports in "Wiadomości Literackie" in the years 1930-1935

Abstract

The aim of the paper was to present the image of a Soviet woman in the first half of the 1930s – mother, heroine of everyday life, in the light of travel reports published by Polish artists in the weekly "Wiadomości Literackie". In the interwar period, trips to the Soviet Union were fashionable among the wealthy, mainly liberal and leftist intelligentsia.

Among the Polish artists who visited the Soviet Union in the period in question, i.e. in the years 1930-1935, there were, among others: Antoni Słonimski, Stefania Zahorska and Władysław Broniewski. Everyone closely watched the reality, and their reflections were included in the reports published by the above-mentioned magazine. The subject of the paper was the analysis of these texts, mainly taking into account the image of women contained in them. The aim of this article was to answer the main research questions: Did all the above-mentioned authors see women? How did they evaluate their role in Soviet society? What expectations did the communist authorities put on women? What did Polish travelers learn about the inhabitants of the Soviet Union, their plans and dreams and everyday life?

Soviet women were under constant pressure, as mothers, wives, and often students and workers at the same time. However, they were deprived of the role of nannies for their own children, and has no influence on the upbringing of their childrens, who spent most of their childhood in state-run institutions. During the first plan and at the beginning of the second five-year plan, the citizens of the USSR accepted the state's demands because they believed that they were building a new, socialist reality. Importantly, the model of a woman: mother, wife and good worker, initiated in the interwar period and noticed by Polish artists, survived in an almost unchanged form until the collapse of the Soviet Union.

Keywords: women, Soviet Union, reports, polish press, communism

Motyw toksycznej matki w literaturze popularnej oraz wysokiej na przykładzie powieści „Carrie” S. Kinga oraz „Pianistka” E. Jelinek

1. Wstęp

Matka jest istotną figurą dla każdego społeczeństwa – wiele miejsca poświęcono jej zatem na kartach literatury. Zazwyczaj portretowana jest jako postać czuła, bliska swojemu dziecku, a także zatroskana o jego losy i cierpiąca – na takim przekazie jest zbudowany motyw Matki Polki [1]. Wraz z rozwojem psychoanalizy i kształtowaniem się teorii Freuda czy Junga upowszechniła się świadomość, że relacja z matką wpływa na całokształt ludzkiego życia i w znaczący sposób oddziałuje na kondycję psychiczną jednostki oraz podejmowane przez nią wybory [2]. Teoria przywiązania, której podwaliny zostały stworzone przez Bowlby'ego [3], wskazała również, że to, jak jednostka funkcjonuje w relacji z własną matką, kształtuje jej sposób radzenia sobie ze stresem, z konfliktami i z życiowymi wyzwaniami.

Odkrycia psychoanalityków przyczyniły się zatem do modyfikacji kulturowego obrazu matki. Rozwój psychologii sprawił, że matki – również na kartach powieści – stały się postaciami bardziej wielowymiarowymi, złożonymi, doświadczającymi również konfliktów wewnętrznych. W literaturze pojawił się motyw złej, opresyjnej matki, nazywanej również matką toksyczną². Powieści – zarówno te adresowane do młodego, jak i starszego czytelnika – skupiają się również na wpływie, jaki kontakt z nie dość dobrą matką wywiera na życie człowieka.

W tekście dokonano analizy porównawczej dwóch obrazów złych matek, obecnych w powieściach „Pianistka” oraz „Carrie”. W pierwszej części tekstu omówiono pokrótce stereotypy matki w literaturze XX wieku. W kolejnych częściach opisano obrazy matek z powieści „Pianistka” E. Jelinek oraz „Carrie” Kinga. Przy interpretacji utworów wykorzystano feministyczną teorię literatury oraz klucz psychoanalityczny.

2. Literacki stereotyp matki a krytyka feministyczna

Patriarchalna kultura dość precyzyjnie „wyznacza” rolę, jakie może pełnić kobieta. Mieszczą się one w dyskursie, którego ramy wyznaczają relację kobiety z mężczyznami. W tradycyjnym ujęciu kobietę definiuje zatem dziewictwo, małżeństwo oraz właśnie macierzyństwo, które jawi się jako naturalna kolej rzeczy, podejmowana przez kobiety bez głębszego namysłu [4]. Matka – choć zajmująca w literaturze ważne miejsce – jest w ujęciu tradycyjnym postacią niezbyt skomplikowaną: jej głównym dążeniem jest wychowanie swojego dziecka oraz wypełnianie roli gospodyni. W dyskursie religijnym macierzyństwo jest także traktowane jako sposób na „uświęcenie” kobiety, realizację jej powołania. Uzasadniając funkcjonowanie kobiet w rolach żon i matek,

¹ angelika.szelałowska@gmail.com, Uniwersytet SWPS.

² Termin ten został rozpowszechniony przez amerykańską psychoterapeutkę Susan Forward, autorkę książki „Toksyczni rodzice”.

w patriarchalnym społeczeństwie powszechnie jest również odwoływanie się do „naturalnego” instynktu, który miałby umożliwiać kobiecie realizację konkretnych zadań:

„Kobieta została stworzona do roli żony i matki; to jest jej przeznaczeniem. Odwołują się do tego wszystkie jej instynkty, jest to bowiem cel dany przez naturę. (...) Jest zrodzona po to, aby być królową swojego ogniska domowego i sprawić, aby jej dom był pogodny, jasny i szczęśliwy” [5].

Obraz kobiety, która przede wszystkim chce pełnić funkcję towarzyszkę życia mężczyzny oraz matki jego dzieci jest wyraźnie zakorzeniony w literaturze – także tej dwudziestowiecznej. Przykładem bardzo znanego utworu, który odniósł komercyjny sukces, a w którym kobieta definiowana jest głównie przez relacje z mężczyznami, jest saga „Władca Pierścieni”. Klasycznym przykładem „cnotliwej niewiasty” jest u Tolkiena Arwena – piękna elfka o arystokratycznym pochodzeniu, której szlachetność definiuje się właśnie przez relację z jej ojcem, Elrondem, będącego władcą krainy Rivendell. Arwena jest opisywana z męskiego punktu widzenia – zwraca się uwagę na jej piękno oraz na sprawiedliwość, roztropność i łagodność – cechy, jakie standardowo przypisuje się moralnie postępującym kobietom. Arwena nie miewa rozterek moralnych, nie jest bohaterką dynamiczną – jedyny wybór, jakiego musi dokonać, jest miłość do Aragorna (prawowitego, aczkolwiek żyjącego na wygnaniu króla Gondoru) oraz posłuszeństwa wobec ojca. Do zajęcia miejsca u boku ukochanego mężczyzny ostatecznie przekonuje ją wizja posiadania z nim syna. Ostatecznie elfka postanawia wyrzec się nieśmiertelności oraz zostać królową Gondoru, pełniąc funkcje żony, matki oraz „ozdoby” Królestwa. Jej talenty, jak chociażby ponadprzeciętne umiejętności jeździeckie, nie są już wykorzystywane. Macierzyństwo – oraz możliwość dania początku nowej dynastii – jest więc nadrzędnym celem życia Arweny.

Stereotypowe portrety matek obecne są także na kartach polskiej literatury dwudziestego wieku. Przykładem tak wykreowanej osoby może być postać Joanny Ziembiewicz, matki Zenona, głównego bohatera „Granicy” Nałkowskiej. Kobieta tę definiuje związek z jej mężem (któremu wybacza liczne małżeńskie zdrady) oraz relacja z synem, którego bezgranicznie kocha. Mimo błędów popełnionych przez Zenona, matka jest wobec niego bezkrytyczna, zdolna do usprawiedliwiania wszelkich jego czynów. Zenon wykazuje trudności z podejmowaniem odpowiedzialności za swoje decyzje oraz powiela schemat rodzinny, nazywany przez siebie „boleborzańskim [6]” – matka nie dostrzega jednak nawet tego, że syn krzywdzi spotkane na swojej drodze kobiety. Oczywiście, prozę Nałkowskiej można interpretować także jako wyrzut czyniony matkom, które bezwarunkowo akceptują każdy czyn swojego dziecka – jednak obraz Joanny Ziembiewicz wpisuje się w stereotyp matki kochającej dziecko ponad wszystko inne i skupionej wyłącznie na troszczeniu się o nie. Czyn matki Elżbiety, pani Niewieskiej, jakim było pozostawienie dziecka w kraju i wyjazd za granicę, przez Elżbietę obierany był jako okrutny, zaś dokonanie aborcji przez Justynę (czyli niepodjęcie roli matki) doprowadziło młodą kobietę do obłądu. Macierzyństwo – i to, w jaki sposób kobieta się z niego wywiązuje – jest u Nałkowskiej tym, co w znacznym stopniu definiuje kobietę.

Można zatem powiedzieć, że wielu autorów dwudziestowiecznych powieści – zarówno tych psychologiczno-obyczajowych, jak i fantastycznych – nadal tworzyło dość jednowymiarowy, stereotypowy obraz kobiety i matki. Wśród autorów dwu-

dziestowiecznych powieści powszechnie było portretowanie postaci kobiecych przez pryzmat macierzyństwa, które nadaje życiu kobiety sens. Pojawiająca się w wieku XX krytyka feministyczna, będąca jednym z elementów rewolucji feministycznej, podważała jednak przekonanie, że macierzyństwo jest najważniejszym obowiązkiem każdej kobiety i przyczyniła się do skupienia uwagi na potrzebach, obawach i trudnościach, jakich doświadczają kobiety będące matkami. Feministyczny dyskurs sprawił, że macierzyństwo częściej postrzegane jest jako jedna z możliwości, które może wybrać kobieta – i które nie może być jej narzucone. Feminizm – zwłaszcza jego druga fala – przyczynił się do denaturalizacji macierzyństwa. W feministycznym ujęciu macierzyństwo nie jest bowiem „naturalną” rolą kobiety, ale konsekwencją decyzji, którą kobieta powinna móc podjąć bez nacisku. Simone de Beauvoir podkreślała, że decyzja o urodzeniu dziecka pociąga za sobą daleko idące konsekwencje, dlatego też nie można kobiety zmuszać do podejmowania roli matki. Autorka „Drugiej płci” do macierzyńskiego obowiązku odnosiła się następująco:

„Urodzić – to znaczy przyjąć zobowiązanie; jeżeli matka się później uchyla od niego – popełnia występki przeciw ludzkiemu życiu, przeciw czyjejś wolności; ale nikt jej tego zobowiązania nie może narzucić” [7].

W tym ujęciu macierzyństwo jest nie tyle „powołaniem” kobiety, ile jedną z dróg, które dana osoba może wybrać – i która może przynieść zarówno szczęście i spełnienie, jak i cierpienie. Krytyczki feministyczne poświęcały również wiele miejsca temu, że macierzyństwo i związane z nim obowiązki mogą być jednym z rodzajów opresji nakładanych przez społeczeństwo na kobiety i uniemożliwiać im realizację własnych pasji czy innych ról życiowych. Judith Butler zauważała, że często kobiety są tymi, które podejmując rolę matki czy żony rezygnują z posiadania własnego życia i kariery zawodowej po to, by mężczyźni mogli z życia korzystać i skupiać się na karierze w maksymalnym stopniu [8]. Jednak nawet podjęcie roli matki przez kobietę nie sprawia, że staje się ona w patriarchalnym społeczeństwie „widoczna”, że jej doświadczenie staje się ważne. Justyna Wodzik zaznacza, że w świecie zachodnim doświadczenie konkretnych matek jest właściwie niedostrzegalne – matka funkcjonuje bowiem jedynie jako mit:

„Prowadzi to do paradoksu: matki-podmioty istnieją (...), ale kobiety-podmioty już nie. Innymi słowy: matka jako mit funkcjonuje w kulturze patriarchalnej, ale konkretne doświadczenie matki jest już niewidoczne. Milczenie kobiet wynika z ich usytuowania w patriarchalnej strukturze społecznej. Z tym wiąże się także zupełnie inne zagadnienie dotyczące oddzielenia płodu od matki i przyznania mu pełnych praw oraz stawiania jego życia na równi z życiem matki” [9].

Między innymi dzięki feminizmowi na kartach literatury – zarówno wysokiej, jak i masowej – obecne są postacie kobiet, które w swoim macierzyństwie doświadczają trudności, dla których relacja z dzieckiem jest nie jest źródłem jedynie satysfakcji. Zaslugą feminizmu jest między innymi to, że kobiety będące matkami „odzyskały głos” i stały się pełnoprawnymi bohaterkami literackimi. W analizowanych przeze mnie powieściach kobiety z powodu psychologicznych deficytów nie są w stanie wejść w rolę „wystarczająco dobrej matki” [10].

3. Obraz matki w „Carrie” S. Kinga

King w swojej powieści posługuje się zarówno charakterystyką pośrednią, jak i bezpośrednią [11]. Osobowość matki Carrie jest interesująca nie tylko pod względem literackim, ale również psychopatologicznym. Narracja w „Carrie” jest trzecioosobowa [12], jednak autor nierzadko „oddaje głos” swoim bohaterom. Dość rzadko możliwe jest jednak „usłyszenie” wypowiedzi tytułowej bohaterki, co jest również jednym ze sposobów tworzenia postaci matki – Carrie dzięki temu zabiegowi jawi się bowiem jako dziewczyna wycofana i cicha; pomimo bogatego świata wewnętrznych przeżyć, nie zabiera głosu zbyt często, co wynika z lęku przed odrzuceniem, ściśle zakorzenionym z kolei w lęku przed zaborczą, stosującą przemoc matką.

Najwięcej informacji na temat matki Carrie czytelnik może pozyskać z zastosowanej retrospekcji. Odbiorca dzięki niej uzyskuje informacje, że kobieta była ofiarą agresji ze strony swojej rodziny, a także wykazywała surową religijność (w powieści pojawiają się także opisy jej praktyk pokutnych). Autor posługuje się także kontrastem pomiędzy „normalną” rodziną i typowym amerykańskim wzorcem kobiecości a zaburzonym sposobem funkcjonowania rodziny Carrie. Za przykład może posłużyć scena w ogrodzie, gdy Carrie spotyka swoją sąsiadkę, opalającą się w skąpym stroju. Młoda kobieta jest wyraźnie zainteresowana dziewczynką i opowiada jej o własnej cielesności. Widząc to, matka Carrie wpada w gniew i zakazuje córce kontaktów z sąsiadką, uprzednio znieważając „zepsuta” kobietę. W ten sposób King unika bezpośredniego opisywania postaci Margaret White, matki Carrie – tego rodzaju opis mógłby być przez część czytelników odebrany jako nużący. Pokazuje jej specyficzne poglądy oraz podejście od życia *in vivo*, przez co narracja wydaje się dla odbiorcy bardziej interesująca oraz angażująca.

Gresh i Weinberg zwracają uwagę na kolejną istotną cechę sposobu kreowania postaci przez amerykańskiego autora. Ich zdaniem King świadomie rezygnuje z obecności na kartach swojej powieści (w tym także „Carrie”) postaci, które w znaczący sposób wyróżniałyby się spośród otoczenia. Niezwykłymi mocami dysponują u niego ludzie, którzy pozornie wiodą zwykłe, spokojne, a nawet nudne życie. Tak właśnie jest w przypadku rodziny White – Carrie wraz z matką żyją w zwykłym, amerykańskim domu, a dorastająca dziewczyna nie wyróżnia się niczym, poza swoją niezdarnością i brakiem dbałości o wygląd. Aby poznać sytuację domową rodziny, należałoby odwiedzić bohaterki lub nawiązać z nimi bliższą relację. Niedostosowanie społeczne matki White dostrzega właściwie jedynie sąsiadka, która została przez nią skrytykowana za „nieobyčajność” ubioru i zachowania. W ten sposób King przykuwa uwagę czytelnika – ten bowiem otrzymuje sygnał, że także w jego spokojnym otoczeniu mogą dziać się rzeczy niesamowite, a ludzie pozornie zwyczajni mogą skrywać tajemnicę – przeważnie mroczną, trudną do zaakceptowania:

„Największym talentem Kinga jest jego umiejętność łączenia czegoś przerażającego ze zwykłym życiem. Jego powieści, jak również opowiadania, są pełne normalnych, zwykłych ludzi, którzy zderzają się z czymś przedziwnym, potwornym i nieopisanym. Jest to cudowny sposób na przyciągnięcie czytelnika. Nie ma żadnych superbohaterów w jego książkach, żadnych mężczyzn w pelerynach, żadnych naukowców z promieniami lasera. Zamiast tego, King zaludnia swoje historie ludźmi z sąsiedniej dzielnicy, kobietami z supermarketów, dziećmi grającymi w koszykówkę na podwórku. (...)

King jest jednym z najlepiej sprzedających się autorów XX wieku, jeśli nie w historii, bo pisze o zwyczajnych ludziach” [13].

Teoria Halla, współczesnego literaturoznawcy, mówi, że współczesne horrory opierają się na zderzeniu postoświeceniowego braku wiary w zjawiska nadprzyrodzone, zjawy i duchy (na poziomie deklaratywnym), przy jednoczesnym przeświadczeniu, że to, o czym „nie śniło się filozofom” może być realne:

„Teoria Halla świetnie tłumaczy to, co jest rdzeniem nowoczesnych horror stories: konflikt między oficjalnie wyznawaną niewiarą w zjawy (bo to zjawy najczęściej jest w tych opowieściach manifestacją nadprzyrodzonego, które przeraża) a nieświadomym przekonaniem o jej obiektywnym istnieniu” [14].

Tak jak wielu innych twórców współczesnej literatury grozy, autor „Carrie” czyni wiele wysiłków, aby opowieść była czytelnikowi jak najbliższa, by wydawała mu się jak najbardziej realna. Nie ma tutaj motywów właściwych dla przypowieści – bliżej nieokreślonych postaci, nieznanymi produktami, nieoznaczonymi przestrzeniami. Czytelnik zna większość szczegółów z życia postaci, co sprawia, że wydają mu się one bliskie, a granica między rzeczywistością i fikcją niekiedy wręcz się zaciera:

„Zwróćmy jeszcze uwagę na dwa bardziej techniczne chwytaki często stosowane przez autora, które w »Carrie« bardzo rzucają się w oczy, gdyż są wręcz nadużywane. Pierwszy to przywiązanie do rzeczywistości. W powieściach Kinga bohaterowie nigdy nie słuchają jakiegokolwiek płyty czy jakiegokolwiek stacji radiowej, nie używają anonimowych produktów ani nie jeżdżą po prostu samochodami – tu wszystko zawsze jest ukonkretnione, wymienione z nazwy czy marki, a przez to urealnione. Chwytek bardzo prosty, ale czyni opowieść prawdziwszą. (...) Drugim bardzo lubianym przez Kinga zabiegiem jest wyprzedzanie faktów, zwykle śmierci tego czy owego bohatera lub innych tragicznych wydarzeń. Informacja ta jest wpleciona bardzo subtelnie, czytamy akapit o czymś innym i niby mimochodem, z zachłystnięciem dowiadujemy się, że nasza ulubiona postać umrze za godzinę (...). W »Carrie« bohaterów jest sporo, tragicznie umierają praktycznie wszyscy, więc podobnych niespodzianek czeka nas w trakcie lektury multum” [15].

Dzięki wspomnianej już retrospekcji, zastosowanej przez narratorkę, czytelnik uzyskuje wgląd w przeszłość Margaret White. W jej postawie odbiorca bez trudu jest w stanie odnaleźć przyczyny nieaprobowanego społecznie zachowania jej córki. Matka Carrie zmaga się z neurotycznym poczuciem winy związanym z doświadczeniem seksualnym z przeszłości. Podmiot mówiący wyraził targające Margaret uczucia w jej dialogu z córką, przez co widoczne staje się, że Margaret obwinia córkę o swoje nieszczęśliwe życie. Religia staje się jej ucieczką – można więc powiedzieć, że wykorzystany zostaje tutaj motyw mnicha, ascety³. Praktyki pokutne nie sprawiają jednak, że Margaret osiąga spokój – ortodoksyjna, wręcz fanatyczna religijność stanowi raczej

³ Motyw mnicha był właściwy dla literatury średniowiecznej, ale pojawiał się także w utworach romantycznych, dla których wieki średnie były ważną inspiracją. W literaturze współczesnej występuje dosyć rzadko, z uwagi na laicyzację i procesy sekularyzacyjne, a także spadek ilości osób wybierających życie mnisze.

swego rodzaju „czynnik spustowy” do surowego karania córki. Autor dokonuje wielu opisów sytuacji, kiedy do Carrie zostaje zamknięta w niewielkim pomieszczeniu, gdzie musi wpatrywać się w figurę Jezusa cierpiącego na krzyżu, co powoduje u niej silny lęk. Matka, chcąc wychować Carrie, stosuje zarówno przemoc fizyczną, jak i psychiczną. King przełamuje zatem wcześniejszy sposób ukazywania karcenia dziecka w literaturze. W utworach XIX i XX wieku, a także tekstach wcześniejszych, kara (także ta fizyczna) jest ukazywana jako coś pożądanego, zaś motyw kary rodzicielskiej wiąże się ściśle z wizerunkiem karzącego Boga [16]. W powieści Kinga ukazane zostaje okrucieństwo rodzica – i to nie ojca, lecz właśnie matki, która przeważnie w literaturze jawiła się jako postać pełna miłosierdzia i współczucia, niekiedy nawet łagodząca gniew porywczego ojca.

Nie bez znaczenia jest w powieści Kinga obraz religijności. Pojawia się ona tutaj nie jako pragnienie głębokiego duchowego zjednoczenia się z bóstwem lub Wszechświatem, lecz jako sposób na radzenie sobie z neurotycznym lękiem matki „Carrie”. W religijnym fanatyzmie kobieta odnajduje potwierdzenie swoich niecodziennych, destrukcyjnych przekonań. Używa ona także religii do karania i upokarzania swojej córki – między innymi zamykając Carrie samą w pokoju z krucyfiksem na ścianie. Co więcej, matka Carrie nie przynależy do żadnej konkretnej wspólnoty religijnej – nawet katolicyzm jest dla niej zbyt mało ortodoksyjnym wyznaniem. Nabożeństwa odprawia więc sama, uczestnicząc z w nich jedynie ze swoją córką – taki opis praktyk religijnych sprawia, że czytelnik ma poczucie jeszcze większego odizolowania kobiet od społeczeństwa. Jest to także odniesienie do motywu pobożnej, dobrej matki, która wychowuje dzieci (zwłaszcza córki) na pobożne i cnotliwe osoby, które kierują się w życiu wartościami chrześcijańskimi. Obraz wymagającej matki, która dba o edukację religijną dzieci, jest osiąga tutaj swoje ekstremum, natomiast jej religijność – na ogół wartościowana pozytywnie przez patriarchalne społeczeństwo – jest ukazana jako narzędzie przemocy i opresji.

4. Obraz matki w „Pianistce” E. Jelinek

Relacja pianistki Eriki z jej matką stanowi antytezę losu baśniowego Kopciuszka, który wyzwolił się spod władzy i wpływu toksycznej, niszczącej macochy. Erika, mimo posiadanego talentu, stabilnej pracy i wykształcenia, nigdy nie dokonała separacji od matki – bohaterki, mimo dojrzałego wieku Eriki, nadal śpią w jednym łóżku. Matka nie zezwala swojej córce na oddalenie się – zawsze wie, dokąd udaje się jej córka, a nawet jest w stanie nawet określić, kiedy Erika ma menstruację. Nie zezwala jej na spotkania z mężczyznami – ponieważ sama doznała w przeszłości odrzucenia, chce chronić jedyną córkę przed antycypowaną przewrotnością mężczyzn. Czyni to jednak w sposób głęboko patologiczny – nakazując swojej córce trwanie w niedojrzałości. Emilia Dłużewska wskazuje, że nadmierna bliskość Eriki i jej matki stanowi zagrożenie dla indywiduacji młodszej z kobiet:

„postacie Jelinek z ich zaburzoną podmiotowością stają się egzemplifikacją zagrożenia (...). Ta nieumiejętność separacji jest ewidentna w przypadku Pianistki, tam też zatracenie w matce można rozumieć najbardziej dosłownie. Figura matki i matczyne go ciała, tak samo jak figura ojca, używane w psychoanalizie, mają jednak znaczenie bardziej metaforyczne. (...) Matka

reprezentuje porządek przedsymboliczny, pozbawiony praw, a funkcjonowanie wewnątrz matki (dosłownie – w czasie ciąży i później – w fazie przedindywidualnej niemowlęcia) jest stanem, przez który jednostka musi przejść, aby osiągnąć człowieczeństwo” [17].

Miłość do córki nie jest więc czymś budującym – relacja matka-dziecko u Jelinek prowadzi ona raczej do zatracenia, niż do rozwoju jednostki. Taki rodzaj bliskości może u czytelnika wywoływać wstręt, bowiem – jak opisuje Julia Kristeva:

„[...] to, co wstrętne, tym razem w naszej osobistej archeologii, konfrontuje nas z najdawniejszymi próbami odgraniczenia się od matczynej istoty, zanim nawet zaczniemy egzystować poza nią dzięki autonomii języka. [...] służy ono przyszlemu podmiotowi – jeśli ponadto charakteryzuje go solidna konstytucja popędowa – do kontynuowania walki w obronie swego ciała z tym, co pochodzi od matki, stanie się wstrętne” [18].

Postać matki w „Pianistce konfrontuje więc odbiorcę z jego własnymi wspomnieniami (być może trudnymi i traumatycznymi) związanymi z jego własną walką o autonomię. Odczuwanie wstrętu, o którym pisze Kristeva, może być potęgowane przez opisy specyficznego sposobu, w jaki matka zwraca się do Eriki – jej słowa są opresyjne i agresywne, choć jednocześnie podszyte fałszywą troską. Jest tutaj obecny pewien paradoks – z jednej strony matka nie pozwala dorosłej córce na samodzielne wychodzenie z domu i przedstawia jej świat jako niebezpieczny oraz zagrażający, z drugiej strony zaś – kilkakrotnie przypomina jej o jej dojrzałym wieku, przez co córka nie może chociażby zakładać barwnych strojów. Odbiorca dostrzega i wyczuwa, że nadopiekuńczość ze strony matki stanowi w istocie próbę ograniczenia wolności córki.

Erika – podobnie jak tytułowa bohaterka „Carrie” – jest ukazana jako postać bierna i niebędąca w stanie skonfrontować się z matką. Przyjmuje z pokorą (pozorną) zalecenia matki oraz dostosowuje się do panujących w domu reguł. W ten sposób – dzięki efektowi kontrastu – bardziej widoczna staje się dominująca natura i agresywne usposobienie matki Eriki. Narrator opisuje, że Erika (która nigdy nie była w związku z mężczyzną ani kobietą) znalazła zastępcze źródła przyjemności seksualnej – od oglądania pornografii, poprzez obserwację intymnych spotkań par na parkingach samochodowych, po samookaleczenia w okolicach narządów płciowych. Zgodnie z teoriami psychoanalitycznymi, samookaleczenia wiążą się z głęboko skrywaną frustracją, która nie może znaleźć ujścia, a także ze skrywanym poczuciem winy i samo obrzydzeniem [17]. Mogą także świadczyć o istniejących u danej osoby skłonnościach masochistycznych. Główna bohaterka powieści Jelinek pragnęła nie tylko sama wymierzać sobie karę, ale także otrzymywać ją od otoczenia. Kiedy zainteresowała się jednym ze swoich studentów, nie była w stanie zbudować z nim relacji niepartej na przemocy – pragnęła, by młody mężczyzna zadawał jej ból oraz zniewalał ją. Symbolicznie pragnęła zatem, aby partner seksualny odtwarzał rolę, jaką całe życie pełniła jej matka – osaczającej, dominującej i stosującej przemoc. Partner miał zatem zastąpić jej matkę – Erika nie była zdolna do separacji i wytworzenia bezpiecznego wzorca przywiązania.

Można zatem zauważyć, że matka na kartach powieści przedstawiona jest jako osoba najważniejsza w życiu swojej córki, stająca się punktem odniesienia dla jej własnych działań i decyzji. Erika szuka swoistego potwierdzenia tego, że nie nadaje się do roli samodzielnego dorosłego, zdolnego tworzyć związek oparty o wzajemny

szacunek i zaufanie. Kiedy zaś okazuje się, że – początkowo zakochany w niej – partner nie czuje się w roli osoby dominującej pewnie, a finalnie porzuca Erikę, zrozpaczona kobieta popełnia samobójstwo za pomocą ostrego narzędzia. Dzieje się to przed salą koncertową, na której to pianistka ma zagrać utwory najbardziej cenionego przez siebie artysty. Jest to więc wyraz nihilizmu, zwątpienia w sens wszystkiego, co dotąd było w jej życiu istotne, symbolicznego wyjścia ze sfery kultury. Czyn Eriki jest hiperbolą czynów jej matki – ostateczną destrukcją i poniżeniem. Slavoj Žižek twierdzi, że dokonanie przez Erikę samookaleczeń jest czymś więcej, niż próbą rozładowania psychicznego napięcia – jest rodzajem składania z siebie krwawej ofiary dla matki [18]. Warto zauważyć, że matka uczennicy, którą Erika ma zastąpić podczas szkolnego koncertu, również stawia swojej córce niezwykle wysokie wymagania – nietrudno jest więc dostrzec, że problem zaborczej, toksycznej matki Jelinek ukazuje nie tylko przez pryzmat relacji z matką tytułowej pianistki – ten schemat powtarzany jest w wielu dobrze sytuowanych, austriackich rodzinach. Matki obu kobiet – Eriki oraz jej uczennicy – pod koniec powieści spotykają się, a podczas tego spotkania zostaje uwidoczniła ich rywalizacja, która przeniesiona zostaje na ich dzieci. Patologiczna relacja władzy znajduje też odbicie w sposobie traktowania uczennicy przez Erikę – jest ona wobec niej surowa, bezwzględna, a kiedy czuje się zagrożona – dokonuje aktu okaleczenia jej, co sprawa perwersyjną radość zakochanemu w niej studentowi. Młody mężczyzna czerpie więc satysfakcję i uzyskuje potwierdzenie własnej wartości, gdy – pośrednio – przyczynia się do cierpienia innej osoby. Wzajemne relacje matek i córek oraz mężczyzn i kobiet stanowią element obrazu społeczeństwa, które jest połączone więzami zależności i chęci zadawania sobie nawzajem bólu. Matka Eriki stanowi zatem nie tylko postać, która ma wywołać u czytelnika silne emocje – symbolizuje ona instytucję władzy, która jest destrukcyjna i od której nie sposób jest się wyzwolić.

5. Wnioski

Mimo dzielących obie powieści różnic, oba dzieła stanowią teksty nader ważne z punktu widzenia rozwoju współczesnej literatury feministycznej [19]. Sposoby kreowania postaci, użyty język czy planowane grono odbiorców nie pozbawiają obu książek pewnej części wspólnej, jakim jest niewątpliwe wywieranie wpływu na postrzeganie postaci matki przez współczesnych czytelników.

Zarówno „Carrie”, jak i „Pianistka” są powieściami, które przełamują wiele społecznych tabu – przede wszystkim ukazują wewnętrzne rozdarcie i zmagania matek, a także ukazują fakt, że nie każda matka jest w stanie kochać i właściwie wychowywać swoje dziecko. Traktują także o sferze seksualnej, która – choć w kulturze Europy Zachodniej czy Stanów Zjednoczonych wydaje się dobrze zbadana i kojarzona z przyjemnością, wciąż pozostaje niezrozumiana – przede wszystkim w przypadku kobiet. Na pewno stworzenie tego rodzaju utworów można nazwać swoistym aktem odwagi – pomimo procesów emancypacyjnych oraz zmiany struktury rodziny, kultura, w której żyjemy, wciąż jest wyraźnie patriarcalna. Wciąż do wyrażania praw ogólnoludzkich używa się postaci męskich. „Carrie” oraz „Pianistka” idą pod prąd tym niekorzystnym dla kobiet trendom.

Najważniejszym osiągnięciem obu autorów jest z pewnością – poza warstwą artystyczną ich dzieł – „oddanie głosu” kobietom. Takie przywrócenie postaciom żeńskim podmiotowości i uczynienie ich pełnoprawnymi bohaterkami dynamicznymi jest z pewnością tym, na co czekały całe pokolenia kobiet w naszym kręgu kulturowym.

Literatura

1. Kowalczyk I., *Matka-Polka kontra supermatka?*, Czas Kultury.
2. Jung C.G., *Wspomnienia, myśli, sny*, Warszawa 1961.
3. Bowlby J., *Przywiązanie*, Warszawa 2020, s. 17-72.
4. Cudak S., *Ewolucja ról kobiety – matki w rodzinie*, Pedagogika Rodziny 2/1, 54-61, 2012.
5. Gromkowska-Melosik A., *Edukacja i (nie)równość społeczna kobiet. Studium dynamiki dostępu*, Kraków 2011, s. 174, za: Thomas S.J., *Catholic Journalists and The Ideal Woman in Late Victorian America*, International Journal of Women's Studies, 1981, 4, 1, s. 909-910.
6. Nałkowska Z., *Granica*, Warszawa 1988.
7. S. de Beauvoir, *Druga pleć*, Warszawa 2002.
8. Butler J., *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, Warszawa 2015.
9. Wodzik J., *Krótką historią macierzyństwa w ujęciu feministycznym*, Analiza i Egzystencja, 16, 2011.
10. Winnicott D.W., *Dzieci i ich matki*, Wyd. W.A.B., Warszawa 1994.
11. <http://scholaris.pl/zasob/65449> [dostęp: 01.08.2017].
12. Jasińska M., *Narrator w powieści (Zarys problematyki badań)*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria I*, red. Henryk Markiewicz. Wrocław-Warszawa-Kraków 1987, Ossolineum, s. 222-242.
13. Gresh L., Weinberg R., *The Science of Stephen King*, New Jersey 2007, John Wiley & Sons.
14. Brzostek D., *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009.
15. Kujawski T., *Groza: Przypadek Carrie White*, [w:] *Książka*, nr 8/2003.
16. <http://motywyliterackie.pl/a-58.html> [dostęp: 02.02.2017].
17. Dłużewska E., *Człowiek zamknięty w ciele – intymność i wstręt w powieściach Elfriede Jelinek*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2017.
18. Kristeva J., *Potęga obrzydzenia*, s. 18.
19. <http://www.swiatproblemow.pl/psychologiczne-funkcje-nalagowych-zachowan-seksualnych/> [dostęp: 11.08.2017].
20. http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/trzecia-pigulka-kino-w-teorii-slavoja-zizka/ Kuba Mikurda Ekrany 3-4 (43-44)/2018 [dostęp: 2018].
21. <http://bfiy.co.uk/literatura-feminizmu/> [dostęp: 02.02.2017].

Motyw toksycznej matki w literaturze popularnej oraz wysokiej na przykładzie powieści „Carrie” S. Kinga oraz „Pianistka” E. Jelinek

Streszczenie

Polskie społeczeństwo wiele miejsca poświęca figurze matki. Przeważnie przedstawiana jest ona jako istota najbardziej czuła, najbliższa swojemu dziecku, która równoważy w rodzinie ojca, reprezentującego z kolei osobę karzącą, kochającą warunkowo. Psychoanalicy w XX wieku dopatrzili się już, że relacja z matką wpływa na całokształt ludzkiego życia, ma ze wszystkich doświadczeń największy wpływ na naszą kondycję psychiczną oraz wybory. To, jak jednostka funkcjonuje w relacji z własną matką, kształtuje jej sposób radzenia sobie ze stresem, z konfliktami, z wyzwaniem, jakie stawia przed człowiekiem życie. Literatura dysponuje przede wszystkim portretem matki opiekuńczej, poświęcającej się dla swojego dziecka, a nawet cierpiącej – niemal zawsze w milczeniu, ze zgodą na swój los.

Odkrycia psychoanalityków przyczyniły się jednak do „uwolnienia” obrazu matki. Za warunek zdrowego rozwoju człowieka uznano pogodzenie się z przeszłością, jakkolwiek byłaby ona traumatyczna. Temat złej matki, nazywanej również matką toksyczną, pojawił się więc w literaturze.

W pracy dokonano analizy porównawczej dwóch obrazów złych matek, obecnych w powieściach „Pianistka” oraz „Carrie”. W pierwszej części tekstu omówiono pokrótce stereotypy matki w literaturze XX wieku. W kolejnych częściach opisano obrazy matek z powieści „Pianistka” E. Jelinek oraz „Carrie” Kinga. Przy interpretacji utworów wykorzystano feministyczną teorię literatury. W interpretacji tekstów I analizie postaci wykorzystano również klucz psychoanalityczny.

Słowa kluczowe: Feminizm, Macierzyństwo, Carrie, Pianistka, Przemoc

Kobiece przeżywanie wojny, zniewolenia i przemocy seksualnej w obozie koncentracyjnym. Trzy różne typy osobowości w powieści Dominika W. Rettingera *Sekret Elizy. Auschwitz. Płatna miłość*

1. Wprowadzenie

Analizując relacje kobiet, które zostały umieszczone w obozach koncentracyjnych można stwierdzić, iż mimo przerażających warunków, w których przyszło im wówczas żyć, znajdowały w sobie siłę do walki. Danuta Drywa w swoim artykule „*Nasz mały sabotaż... – rola polskich więźniarek w życiu obozowym (legalnym i nielegalnym) KL Stutthof* [1] opisuje waleczną postawę części kobiet, które mimo otaczającego miejsca, w którym się znalazły potrafiły zorganizować tzw. mały sabotaż. Często niszczyły przywożone do naprawy niemieckie mundury, przekazywały zdobyte nielegalną drogą informacji radiowe z frontu, organizowały dla mężczyzn dodatkową odzież i jedzenie, niszczyły najlepsze paski skórzane i spinki pakowane do wyprawek żołnierskich, opiekowały się przebywającymi w obozie dziećmi i więźniami małoletnimi narażając swoje życie. Znajdowały się wśród nich działaczki harcerskie i nauczycielki, które urządały dla innych cierpiących w niewoli wieczorki poetyckie, święta religijne, a w 1944 roku nawet tajne nauczanie. Kobiety tłumiąc w sobie strach potrafiły wykorzystać każdą nadarzającą się okazję do nielegalnej działalności, choć wydawało się, że niewiele mogą zrobić. Z relacji kobiet będących więźniarkami obozu wynika, że były one kierowane do pracy w najcięższych komandach obozowych. Były takie, które według Elżbiety Marcinkowskiej-Szucy narzucały w obozie postawę wzajemnego poparcia: *Zaczęto się z nami liczyć. Tak samo było u mężczyzn. Tworzyliśmy zwartą grupę i nieraz blokowa była zła, ale musiała uznać nasze postępowanie. Uczyłyśmy współżycia i udzielania pomocy* [2]. Kobiety solidaryzowały się tworząc pewną więź z innymi.

2. Przemoc seksualna wobec kobiet w obozach koncentracyjnych

Oczywistym jest fakt, że każda z kobiet jest inna, ma odmienny bagaż doświadczeń, każda na swój sposób też przeżywała sytuację, w której nagle się znalazła, trafiając do obozu koncentracyjnego. Justyna Kowalska-Leder w artykule *Obozowa przemoc seksualna i obscena w relacji Lieby Tiefenbrun o przeżyciach w obozie płaszowskim* [3] opisuje przemoc seksualną w obozach koncentracyjnych na podstawie przekazu kobiety, która przebywała w obozie Auschwitz, Praust, Stutthof i Płaszowie. W jej relacji pojawia się wątek, który do dziś obłożony jest silnym tabu. Podejmuje go przywołując wulgarny język jakim posługiwali się zarówno więźniowie, jak i więźniarki. Jak się okazuje, wątek przemocy seksualnej nie mieści się w narracji martyrologicznej na temat doświadczenia obozowego, jaka powstała w latach powojennych. Wyznacza

¹ aldonka9216@gmail.com, Wydział Filologiczno-Historyczny, Akademia Pomorska w Słupsku.

ona horyzont moralnych i estetycznych oczekiwań co do autorów świadectw [3]. Kobieta relacjonuje w szczegółach sytuację po przybyciu do obozu koncentracyjnego, udanie się do łaźni, bycie zmuszoną do rozebrania się, zagładanie do intymnych części ciała kobiet w celu poszukiwania ukrytych kosztowności. Lieba jednak nie skupia się na poczuciu wstydu z powodu nagości. Człowiek trafiając z dnia na dzień w takie miejsce kieruje się instynktem przetrwania. Lieba opisuje gwałty na więźniarkach przez Odemana słowami: *Każda przechodziła przez ich ręce* [4]. Młode dziewczyny oddawały się im za zupę. Popularna wówczas była śpiewka:

*Za zupę, za zupę, za kawałek chleba
Nasze panny dają co trzeba i nie trzeba* [3].

Pijani Odemani grupą wpadali do bloku kobiet śpiewając:

*Na cmentarzu wielkie krzyki
Tam się pieprzą nieboszczyki
Wielki trupek małą trupkę
Pojebał ją w samą dupkę* [3].

Trudno wyobrazić sobie upokorzenie i brutalność, z jaką spotykały się więźniarki obozów koncentracyjnych. Mężczyźni mający tam ogromną władzę używając wulgarnych słów piosenki podkreślali tylko haniebnosć czynów jakich mieli zamiar dokonać.

Agnieszka Nikliborc w swojej książce *Uwięzione w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenia kobiet w dokumentach osobistych* [5] porusza temat szpetoty kobiecych ciał wyniszczonych przez choroby i brud, tatuowania numeru na skórze, golenia głów, oszpecających strojów, menstruacji a częściej jej braku ze względu na niedożywienie, eksperymentów pseudomedycznych oraz ciąży i porodu w obozie. Badaczka odnalazła tylko jeden opis gwałtu w literaturze lagrowej w *Przeżyłam Oświęcim* Krystyny Żywulskiej. Pojawia się tam scena, w której nietrzeźwy esesman gwałci esesmankę w bloku kobiecym. Świadcami tego są podległe jej więźniarki [3]. Można więc stwierdzić, iż polskie świadectwa obozowe ubogie są w formy kontaktów homoseksualnych, jak i w tematykę gwałtu. Przemoc seksualna ukazywana jest częściej jako transakcja handlowa, w której przewagę ma ta bardziej uprzywilejowana strona. W literaturze natomiast pojawiają się kontakty heteroseksualne, jak i homoseksualne. Według A. Nikliborc: *mimo materialnego wymiaru tych relacji, nie są one potępiane przez inne więźniarki* [3]. Wanda Półtawska natomiast pisze o związkach homoseksualnych z odrazą: *Oczy, wstrętne oczy, podglądające naszą nagość. Nie mogłam się rozbierać, czekałam aż zgaszą światło. Nieraz w nocy nie mogłam zasnąć. Z początku nie wierzyłam, że to prawda. Patrzyłam zachłannie i z jakąś rozpaczą. Lesbische Liebe* [6]. Te słowa należałoby uznać za prototypowe dla polskiej kultury. Według autorki miłość lesbijska budziła wstręt, odbierała resztki czystości: *Nie wiem, czy moja mała Krysia zorientowała się, dlaczego w tym bloku przestałam całować ją na dobranoc. Może nawet miała do mnie żal. Ale nieprawdopodobne sceny wśród tych kobiet odebrały wiarę w możliwość jakiegokolwiek czystego gestu. Przestałam wierzyć w czułość i czystość* [6]. Kobiety pracujące w Puffie – domu publicznym były powszechnie potępiane. Osoby przebywające w obozach oceniały Niemki jako amoralną

grupę i nie dziwiło ich to, że decydują się na sprzedawanie swojego ciała, natomiast jeśli chodziło o Polki zgłaszające się z własnej woli do pracy w charakterze prostytutki, budziło to wstręt, wstyd, zażenowanie i ostracyzm [3]. Mimo prób zrozumienia motywów kierujących młodymi dziewczętami, do których zaliczały się większe szanse na przeżycie, zdobycie pożywienia, ich postępowanie rodziło potępienie. W prostytutkach widziano dewiantki, które przekroczyły normy kobiecej cielesności.

3. Kommando Puff

Według Joanny Ostrowskiej wśród świadectw obozowych trudno jest znaleźć potępienie dla mężczyzn, którzy korzystali z *Puffu* [7]. Klienci domu publicznego często we wspomnieniach opisywani są jako normalni mężczyźni, którzy wchodzą w kontakt z prostytutką w celu zaspokojenia potrzeb seksualnych, które są naturalne. Według Kate Millet wielu z nich poszukuje w domu publicznym nie tylko samego seksu, ale i kontaktu z drugą osobą czy oderwania się od codzienności [8]. W *Pięciu latach kacetu* [9] Stanisława Grzesiuka odnaleźć można opis budowy Kommando Puffu. Jest on przepełniony radością:

Pewnego dnia w niedzielę ruch na placu apelowym w pobliżu bramy. Na placu gra orkiestra obozowa złożona z więźniów, a blokowi i kapowie z całego obozu – wypasione byki – z radością zrywają kamienie placu apelowego, walą oskardami, wożą taczkami. Co to jest? – W obozie buduje się puff, dom publiczny dla więźniów [9].

Zaskakujący jest opis Tadeusza Borowskiego umieszczony w opowiadaniu *U nas w Auschwitzu* [10]:

Puff są to okna, nawet w zimie uchylone na wpół. W oknach – po apelu wychylają się główki kobiece o różnych odcieniach, a spod niebieskich, różowych i seledynowych (bardzo lubię ten kolor) szlafroczków, wynurzają się śnieżne jak piana morska ramiona. Główek jest, zdaje się, piętnaście, ramion – trzydzieści, jeśli nie liczymy starej Madame i potężnym, epickim, legendarnym biuście, która czuwa nad główkami, szyjkami, ramionami etc., Madame oknem się wychyla, ale za to urzęduje na piętrze jako cerber u wejścia do puffu [9].

Z obu powyższych narracji wynika, iż autorzy mają przychylny stosunek do puffu i ich pracownic. Nie są one nazywane przez mężczyzn prostytutkami. Ich ciała w oczach Borowskiego są piękne, a opis jest niemalże mitologiczny. Ich ramiona porównywane są do piany morskiej co kojarzy się z Afrodytą bogini piękna.

Sytuację obozu koncentracyjnego Bożena Karwowska nazywa sytuacją graniczną [11]. Przestrzeń prywatna i należące do niej ciało poddane są zniekształceniu co powoduje przedefiniowanie zastanych wzorców [11]. Obóz koncentracyjny wiąże się z całkowitym brakiem prywatności co pociągnęło za sobą ograniczenie prywatności ciała. Seksualność kobieca należy do prywatnej przestrzeni, która w obozie zanika. Cielesność jest niezbędna do poczucia kobiecej tożsamości, lecz w obozowej rzeczywistości ciało poddane jest destrukcji, zanikają cechy płciowe. Funkcje kobiecości zostają przejęte przez symbolikę gen derową [10]. Konstrukcja męskości natomiast budowana jest na seksualności będącej określaną przez stosunki płciowe z kobietą. Władze obozowe, które tak definiowały męskość, wybudowały puffy i jasno określiły,

kto może z nich korzystać [11]. Kobiety pracujące w tym miejscu wyróżniały się na tle obozu. Miały kobiece kształty, pociągający wygląd, ale miały też przywileje, których nie mieli pozostali więźniowie. Więźniarki przejmowały męski punkt widzenia cielesności i kobiecej seksualności. Oznaczało to, że patrząc na swoje piękniejsze koleżanki, widziały w nich potencjalne obiekty seksualne [11]. Wśród więźniarek również znajdowały się kobiety, które zostały sprowadzone do obozu za prostytutkę. Były to przeważnie Niemki stąd pojawił się zapewne stereotyp, że tylko one parają się takim zawodem. Były one traktowane lepiej niż pozostałe więźniarki co budziło wstręt i odrazę innych kobiet. Zostawały one często funkcyjnymi i kojarzono je z lesbijstwem. Wśród kobiecych wspomnień obozowych często przedstawiane są sceny naboru do puffu. Z jednej strony pojawia się strach przed zmuszeniem do prostytutki a z drugiej zaś brak zrozumienia dla kobiet podejmujących pracę w domu publicznym. Nie pojawiają się pytania o powody tych działań.

4. Kobiące osobowości w powieści Dominika W. Rettingera

Dominik W. Rettinger w książce *Sekret Elizy. Auschwitz. Platna miłość* [12] znanej także pod nazwą *Kommando Puff* opisuje funkcjonowanie esesmańskiego domu publicznego. Ukazuje losy różnych kobiet i ich przeżycia również przed podjęciem pracy prostytutki. Przemoc seksualna wobec kobiet w obozach do dziś jest tematem tabu. Mimo iż dziewczyny same decydowały się na pracę w charakterze prostytutki, robiły to, aby przeżyć. Była to dla nich szansa na zdobycie jedzenia, uwolnienie się od ciężkiej pracy fizycznej i bezlitosnych kapo. Pracownicy domu publicznego *Kommando Puff* były otaczane pogardą zarówno w czasie wojny, jak i po jej zakończeniu. Nie otrzymały odszkodowań, nie zapraszano ich na uroczystości, stały się tematem tabu, niewygodnym i mrocznym aspektem świata. Sposób, w jaki je wykorzystano również owiany jest tajemnicą. Jak mówi Rettinger – niesprawiedliwie i okrutnie skazane bez sądu kobiety obarczono winą za system, który dał im jedyną szansę na przetrwanie. Problem kobiet, które zdecydowały się na pracę w obozowym domu publicznym, jest stygmatyzowany przez inne osoby. To przede wszystkim Ocaleni nie chcą mówić o tym aspekcie funkcjonowania obozów, jak również poddają ostracyzmowi były więźniarki, co do których mają pewność, że zdecydowały się na pracę w Puffie. Istnieje wiele artykułów oraz wzmianek w literaturze naukowej o seksualnej pracy przymusowej w obozach koncentracyjnych. W Niemczech powstała na ten temat wystawa, a w 2009 roku ukazała się monografia Roberta Sommera *Das KZ-Bordell. Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*. Wystawy poświęcone seksualnym niewolnicom nazistowskiego systemu odbywają się dziś w *Ravensbrück* i innych miejscach, gdzie znajdowały się niegdyś obozy. Powstają filmy, takie jak *Przeklęte wieczory: Prostitution w obozach koncentracyjnych* z 2012 roku, pokazujące relacje więźniarek zmuszanych do pracy w domach publicznych. Trwają także nad tym zagadnieniem rzetelne badania. W Niemczech temat ten został nagłośniony zbyt późno. Ostatnia dekada przyniosła bowiem wiele zmian w tym kierunku. Po wojnie temat Puffów nie był poruszany. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych pojawiło się więcej świadectw, zarejestrowanych przez Christę Paul i Reinhilda Kassinga. W Polsce badania obozowych domów publicznych prowadzą od kilku lat Agnieszka Weseli i Joanna Ostrowska. Wcześniej jednak temat Puffów był, przez dziesięciolecia, szerzej nieznan. Wzmianki o nich pojawiały się sporadycznie.

Jednym z autorów, którzy potrafili otwarcie wypowiadać się na ten temat, był Tadeusz Borowski, poeta i pisarz, który trafił do Auschwitz w 1943 roku. Opisał on działanie domu publicznego w opowiadaniu *U nas w Auschwitzu* [10]. Autor opisuje więźniów obozów jako okaleczonych, nieodżywionych i doświadczających nieludzkiego okrucieństwa, ale nadal poszukujących fizycznej przyjemności. Był to pierwotny, wręcz zwierzęcy popęd, ale i tęsknota za namiastką normalności. Jak pisał Borowski:

W obozie rośnie psychoza kobiety. Dlatego kobiety z puffu są traktowane jak normalne, którym się mówi o miłości i o życiu domowym. Tych kobiet jest dziesięć, a obóz liczy kilkanaście tysięcy ludzi [10].

Według relacji świadków, w Kommando Puff przebywało około dwudziestu kobiet. Część z nich zgłosiła się tam dobrowolnie. Powodowały nimi różne pobudki. Niektóre liczyły na lepsze warunki życia, inne już przed uwięzieniem trudniły się tym samym fachem. Jeszcze inne mamiono obietnicą wolności, jak przyznał Oswald Kaduk, odpowiedzialny za dom publiczny w KL Auschwitz:

Nie (były) zmuszane, zgłaszały się ochotniczo (...). Oddawały się dobrowolnie. (...) Okłamywano je – mówiąc, że w zamian za to dostaną zwolnione, co jednak nigdy nie nastąpiło [13].

Mimo tych zapewnień, były również kobiety, które Niemcy zmuszali do pracy w roli prostytutek. O tym fakcie pisze również Dominik W. Rettinger w książce: *Sekret Elizy. Auschwitz. Płatna miłość* [12]. Autor podjął próbę ukazania tematu z perspektywy kobiet, które przeżyły pracę w domu publicznym Kommando Puff. Relacja z obozowego życia w niewoli oparta została na faktach.

Główna bohaterka Eliza została wybrana do pracy w domu publicznym. Miała wybór między nią a śmiercią. Została wytypowana przez Wolfganga, oficera SS. Zmuszono ją do wzięcia udziału w naborze do puffu. Autor opisuje uczucia towarzyszące kobietom, które musiały oddać się przypadkowym więźniom, władczym oficerom. Na początku pojawia się także matka Wolfganga zbrodniarza wojennego, która próbuje go wyciągnąć z więzienia po wojnie. Dociera do zapisków Elizy i powoli odkrywa, że jej idealny syn jest w rzeczywistości okrutnym sadystą i zbrodniarzem. Dominik W. Rettinger próbuje „wejść” w psychikę przedstawionych w powieści kobiet. Wojna widziana oczami matki różni się od tej w oczach więźniarek. Powracając jednak do głównej postaci, którą jest Eliza, warto zwrócić uwagę na jej interesujące życie. Przed wojną wraz ze swoim kochankiem Karlem, który był Niemcem, parali się szantażem. Kobieta pewna swoich wdzięków uwodziła bogatych mężczyzn po czym zaciągała ich do hotelu. W tym momencie jej wspólnik robił zdjęcia, by za chwilę zaproponować pieniądze za milczenie. Plan wydawał się doskonały, dopóki nie trafili na niemieckich przemysłowców. Wtedy to nastąpiło pierwsze spotkanie Elizy i Wolfganga. Kobieta postanowiła go uwieść. Niemiec szybko uległ jej urokowi. Wydawałoby się, że to on jest ofiarą jednak to tylko zastosowana na początku powieści gra pozorów. W hotelu dochodzi do walki między kobietą a mężczyzną. Elizie udało się uciec, więc znów wydaje się, że zwyciężyła, jednakże Karl zostaje złapany i deportowany do Rzeszy. Cała trójka spotyka się ponownie w nowej rzeczywistości, w obozie koncentracyjnym Auschwitz. Tutaj role się odwracają i wyraźnie widać, kto tym razem jest ofiarą, a kto katem. Młoda dziewczyna o niewinnym wyglądem naprawdę miała trudną przeszłość.

Była bliska zabójstwa swojego męża, który ją bił, omal także nie zabiła Wolfganga w samoobronie. Widzimy, że silny, można by nawet rzec waleczny charakter wynika z traumatycznych przejść z dzieciństwa. Wychowała się bowiem w rodzinie gdzie przemoc była na porządku dziennym. Już od najmłodszych lat była gwałcona przez mężczyzn przychodzących do matki, która bez skrpułów sprzedawała ciało córki. Eliza nie wspomina jej ciepło, nie widać tu żadnych więzi między matką a córką. W zapiskach często pojawia się za to ojciec i tęsknota za nim. Postawy rodzicielskie przedstawione w książce są tym samym różne, bowiem ukazana jest postawa matki Elizy, okrutnej kobiety bez uczuć, myślącej tylko o dobrach materialnych i cielesnych oraz matki Wolfganga, która wiedząc, że syn oczekuje na proces w więzieniu za zbrodnie wojenne kierując się matczyną miłością próbuje mu pomóc za wszelką cenę. Z kolei ojciec Niemca był wobec niego surowy i wymagający i to dzięki niemu młody mężczyzna trafił do SS.

Rodzina, a raczej jej imitacja, w której wychowała się Eliza wpłynęła znacząco na jej psychikę. Kobieta zaczęła traktować akt seksualny jako czynność, którą można wykonywać mechanicznie, a z czasem osiągać dzięki niej korzyści majątkowe. Małżeństwo, do którego Eliza została zmuszona również przez rodzinę nauczyło ją walki o siebie samą. Po doświadczeniu przemocy ze strony współmałżonka uczyniła go niepełnosprawnym, choć uciekając od niego, myślała, że go zabiła. U mężczyzny zauważyć można zachowania typowe dla syndromu prehomicydalnego [14] o czym świadczą jego zaburzenia seksualne, a także zróżnicowane zaburzenia osobowości. Występowała u niego potrzeba dominacji i znaczenia. Osoby mające ten syndrom są chłodne emocjonalnie, oraz mają słabo zinterioryzowane normy. Bezpośrednim impulsem dla czynu jest motyw seksualny, który ściśle związany jest z zaburzeniami sfery seksualnej [15].

Człowiek w swoim okrucieństwie motywowany jest różnymi powodami. Zabija z zemsty, chęci zysku, zazdrości lub kieruje nim chęć zdobycia przewagi nad ofiarą, podporządkowanie jej sobie. Odebranie komuś życia nie zawsze ma charakter czysto instrumentalny. Często tak jak w przypadku Elizy jest to skutek procesu zapoczątkowanego traumatycznymi doświadczeniami, w których znaczącą rolę odgrywa obserwowana lub przeżywana przemoc. W niektórych przypadkach może dojść do swoistej metamorfozy ofiary w sprawcę, w trakcie której dotychczasowa ofiara identyfikując się ze sprawcą przejmuje jego zachowania i ostatecznie sama zaczyna stosować przemoc, a w wyniku jej eskalacji doprowadzić to może do zabójstwa [16]. Zdarzają się także sytuacje, w których ofiara, która wykazuje uległość wobec sprawcy przechodzi proces wiktylizacji stanowiący swoisty trening zależności i uległości. Przeżywana determinacja, brak możliwości dostrzeżenia oraz podjęcia innych działań prowadzić może do zabójstwa sprawcy. Zabójstwo, które jest następstwem procesu wiktylizacji nie pozwala jednoznacznie skategoryzować sprawcę i ofiarę. Tak naprawdę to sprawczyni okazuje się ofiarą działań ją krzywdzących, którym nie potrafiła się przeciwstawić w inny sposób. Zabójstwa dokonywane przez kobiety w kontekście procesu wiktylizacji niosą ze sobą ryzyko powielenia stereotypu kobiety jako ofiary oraz sprawczyni jednocześnie bądź sprawczyni, którą ukształtowały warunki życiowe. Zarówno doświadczenia wojenne, jak i życiowe wpływają na to, że kobiety są tak samo okrutne jak mężczyźni. Przemoc pozbawiona jest bowiem płci. Kobiety zabijają często pod

wpływem determinacji, w samoobronie czy w przyływie emocji [16]. Eliza walcząca usilnie o swój własny byt była zdolna do wszystkiego. Można by stwierdzić, że życie zahartowało ją i przygotowało do wojny jednakże jej psychika nie mogła znieść zbyt wielu wydarzeń mających miejsce w obozie koncentracyjnym jak i domu publicznym. Gdy podczas ciężkich prac fizycznych spotkała Wolfganga, wiedziała już, że oficer będzie chciał zemsty. Mężczyzna rozkazuje jej pójść do baraku, w którym wybierano odpowiednie dziewczyny do pracy w roli prostytutki. Eliza pociąga za sobą młodą Magdalенę, co później budzi w niej wyrzuty sumienia. Kobieta mimo ogolonej głowy i owrzodzonego, wychudzonego ciała, czuła się bardzo atrakcyjna. Nie czuła wstydu, stając naga przed niemieckimi oficerami, a wręcz przeciwnie – miała świadomość tego, że podoba się mężczyznom.

Czas w obozie jakby się dla niej zatrzymał i nie zauważyła nawet tego, że jej ciało nie wygląda już tak jak kiedyś. Jednakże jej pewność siebie i swoich atutów sprawiła, że wraz z przyjaciółką zostały wybrane do pracy w Kommando Puff. Praca zapewniała kobietom pożywienie i ubrania, natomiast odbierała godność i nietykalność cielesną. O tym boleśnie przekonała się Magdalena. Eliza natomiast szybko zrozumiała zasady pracy. Każda z kobiet codziennie przyjmowała 10-15 mężczyzn. Stosunek był czysto mechaniczny. Jakikolwiek pieszczoły były zabronione. Każdemu więźniowi przydzielony był odpowiedni czas, po którym strażnicy gwizdkiem ogłaszali zmianę. Nie mieszano ras, Polacy mieli ustawiać się w kolejce do Polek itd. Eliza nie traciła odwagi i pewności siebie. W końcu zostaje prostytutką Wolfganga, oficera SS. Początkowo siłą doprowadzana do niego w nocy była gwałcona. Wiedziała, że nie może mu się przeciwstawić, była marionetką w jego rękach, bezwładnie mu się oddając. W końcu automatycznie przed każdym mężczyzną kładła się nago na łóżku, nie patrząc nawet na osobę z którą za chwilę będzie odbywać stosunek. Nie miało już to dla niej znaczenia. Można przypuszczać, że pojawił się u niej syndrom sztokholmski, czyli mechanizm przetrwania. Jest on jedną z form walki o życie. Następuje po sytuacji skrajnie traumatycznej, jak uwięzienie, porwanie czy jak w przypadku głównej bohaterki, wykorzystanie seksualne. Ma on miejsce także w związkach opartych na dominacji jednego z partnerów. Skutki syndromu mogą występować nawet całe życie [17].

Eliza zrozumiała w końcu, że jest ofiarą, ale mimo wszystko chciała nawiązać relację ze swoim oprawcą. Rozmawiała z nim próbując poznać jego życie i dzieciństwo. Zdawała sobie sprawę z tego, że jej życie jest teraz zależne od niego i nie zdoła uciec. Godząc się z obecną sytuacją zaczyna inaczej postrzegać Wolfganga. Nieoczekiwanie oficer zakochuje się w prostytutce. Ten moment następuje bardzo nagle i nie wiadomo do końca co się do tego przyczyniło. Z dnia na dzień zmienił stosunek do kobiety, którą wykorzystywał seksualnie. Zabrał ją do swego domu i oświadczył, że chce by została jego żoną i urodziła mu dzieci. Wywnioskować z tego można, iż niemiecki oficer był niestabilny emocjonalnie i nie rozróżniał już uczuć pozytywnych i negatywnych. Wojna, zabijanie, a także silny wpływ ojca również znacząco wpłynęły na jego psychikę. Mężczyzna szukał stabilizacji, ciepła rodzinnego, ale nie mógł odciąć się od wpojonych przez ojca schematów. Opiekował się Elizą, nawet zwierzał się jej, ale gdy dowiedział się, że jej matka była Żydówką, odwiózł ją z powrotem do obozu Auschwitz, gdzie przesłuchiwana cierpiała katusze. Oskarżano ją o to, że świadomie ukrywała swoje pochodzenie by zakpić z oficera SS. Kobieta wówczas nie była już

sobą, podświadomie przejęła tożsamość zmarłej przyjaciółki Magdaleny, za którą do końca czuła się odpowiedzialna i winna jej śmierci. Czuła ból fizyczny, ale umysł był gdzieś zupełnie indziej. Eliza majaczyła, nawet jej silna psychika nie potrafiła znieść tyle zła i okrucieństwa, którego doznała w obozie koncentracyjnym i domu publicznym. Ostatecznie pomaga jej Karl. Kobieta ostatkiem sił ucieka z obozu wraz z ukochanym.

Kolejną kobietą, której losy opisuje autor w książce jest Magdalena. Jest to bardzo młoda i piękna dziewczyna mająca zupełnie inny charakter niż Eliza. Była wrażliwa, niewinna, sprawiała wrażenie nieskażonej złem i okrucieństwem wojny. Zetknięcie się z rzeczywistością w obozie koncentracyjnym było dla niej bardzo bolesne. W jej imieniu odnaleźć można aluzję biblijną i porównanie do Marii Magdaleny, która była nierządnicą. W pewnym momencie swego grzesznego życia spotkała Jezusa i zerwała z dotychczasowym stylem życia. Podczas uczty u Szymona łzami umywała Jego nogi. Odtąd towarzyszyła Jezusowi aż po krzyż, a On po swoim zmartwychwstaniu ukazał się jej jako jedynej z niewiast. Taki obraz postaci Marii Magdaleny do dzisiaj kreuje kaznodziejstwo. Nawrócona, pokutująca grzesznica to przykład dla kaznodziei Zachęcającego do walki z grzechem. Pochodzi z tradycji Kościoła Zachodniego, sięgającej czasów św. Grzegorza Wielkiego. Papież ten jako pierwszy miał utożsamić Marię Magdalenen z jawnogrzesznicą. Uznawano też, że Maria Magdalena to siostra Łazarza, która w Ewangelii Janowej namaściła nogi Jezusa wonnymi olejkami. Maria Magdalena cieszy się sympatią i uznaniem, bo mimo grzechów Pan wejrzał na nią i uwolnił ją od zła. W historii chętnie wracano do tej postaci, aby dać przykład nawrócenia i pokuty. Z tego powodu postać ta obrosła legendą. W powieści można odnaleźć podobieństwo bohaterki do tej osoby. Magdalena również zbłądziła, czuła się zagubiona, w Puffie straciła czystość, lecz oczywistym jest fakt, iż w oczach Boga nadal pozostała dobrą i niewinną kobietą, gdyż została zmuszona do prostytucji, aby przeżyć, wiedziała, że to co robi jest złe, okrutne, ale przede wszystkim ona sama odczuwała ból zarówno fizyczny, jak i psychiczny:

– Boli mnie, tak strasznie boli – skarży się płacząc. – Boli, strasznie mnie boli! Nie chcę dalej słuchać; sypialnię wypełniają ogarnięte pożądaniem stwory, które podnieca jej strach i niewinność. Nie mają twarzy, oczu, ust, tylko raniące boleśnie, spocone odwłoki. Magdalena została wydana na pastwę wielkich, żarłocznych robaków; jutro znów będzie musiała się położyć i pozwolić zgwałcić dziesięciu mężczyznom. I następnego dnia, i przez kolejne. Nauczy się to znosić, zacznie zwyczajnie reagować, jest przecież kobietą; na całym świecie kobiety to wytrzymują. Ja miałam tylko piętnaście lat i nie zwariowałam, ona też się zmieni, przestanie być cholerną, rozhisteryzowaną dziewczicą [12].

Autor przedstawia kobietę jako męczennicę dlatego porównanie jej do postaci biblijnej wydaje się być słuszne. Była zbyt słaba i delikatna, by pracować fizycznie. Eliza postanowiła się nią zaopiekować. Nie kierował nią instynkt opiekuńczy, ale chęć przetrwania za wszelką cenę. Magdalena spodobała się bowiem jednej ze strażniczek kapo, która była Ukrainką o imieniu Luba i dzięki temu udało się obu kobietom przeżyć. Eliza dostała rozkaz od Luby, by nie dopuścić do śmierci Magdaleny. Pojawia się tu wątek miłości homoseksualnej, rzadko poruszany w literaturze wojennej. Według

A. Nikliborc: *Homoseksualizm jest opisywany jako rozszewana przez Niemki choroba, którą próbują zarazić Polki. (...) Dyskurs seksualny jest we wspomnieniach nierozłącznie związany z dyskursem narodowym* [5]. Wśród kobiecych świadectw obozowych wywnioskować można, iż podatność do związków homoseksualnych szczególnie dotyczyła Niemek natomiast Polki są opisywane jako wyjątkowo odporne na ten rodzaj miłości. Dla kobiet oznaczało to nie tylko zhańbienie ich jako osoby, ale i całego narodu. Stosunki lesbijskie między więźniarkami nazywane były zboczeniem i potępiane były podobnie jak praca w domu publicznym. Można stwierdzić, że zarówno więźniarki jak i okrutne strażniczki, które zadawały innym ból na co dzień potrzebowały jakiegokolwiek bliskości. Ponieważ w obozie Auschwitz kobiety nie mogły utrzymywać kontaktów z mężczyznami pod karą śmierci szukały bliskości u przypadkowych osób bez względu na płeć.

W warunkach, jakich przyszło żyć, bliskość fizyczna okazała się niezbędna, dawała namiastkę bezpieczeństwa. Dzięki miłości Luby i opiece Elizy Magdalena przetrwała najgorszy okres. Dostawała od Ukrainki jedzenie, a potem zapewniła jej pracę w kanadzie przy ubraniach. Cena, jaką musiała za to zapłacić była również wysoka. Nocą Luba zabierała ją do siebie, gdzie w ponizający sposób dziewczyna słała dług. Jej przyjaciółka była dla niej wsparciem i podporą w trudnych chwilach. Niestety, idąc za namową Elizy również trafiła do domu publicznego. Oficerowie byli zachwyceni jej urodą. Ona sama jednak nie do końca zdawała sobie sprawę z tego, co ją czeka. Przeżyła szok gdy dowiedziała się co będzie musiała robić. Przyznała się wystraszona, że jest dziewczą. Wspominała, że miała narzeczonego, dla którego chciała zachować czystość. Świadomość, że musiała oddać się przypadkowemu więźniowi wpłynęła znacząco na jej psychikę. Kobieta była zbyt wrażliwa i delikatna, by pracować jako prostytutka. Jej idealny świat, wartości i ideały runęły w gruzy, stały się mało znaczące. Magdalena ciężko to przeżyła. W końcu atakuje jednego z klientów Kommando Puff, z którym miała odbyć stosunek. Nie rozumiała co zrobiła, nie panowała już nad sobą. Wypowiadała ciągle imię swego narzeczonego jak opętana. Wydawało jej się, że zrobiła to dla niego. Eliza czuła się odpowiedzialna za przyjaciółkę i winna jej choroby psychicznej. Prawdopodobnie dziewczyna miała zespół stresu pourazowego. Nie mogła pogodzić się ze zmuszaniem do prostytucji, wciąż dręczyły ją uporczywe myśli związane z brutalną utratą dziewictwa:

Obiad. Magdalena nadal jest nieobecna duchem. Na pytanie Wandy o samopoczucie odpowiada skinieniem głowy i uśmiechem. Nie zwraca na mnie uwagi, jakbyśmy nigdy się nie znały, zostałam wyczyszczona z jej głowy. Po jedzeniu wstaje, mówi cicho „dziękuję” i wychodzi [12].

Eliza próbowała ją wyprowadzić z Kommando Puff i oddać pod opiekę Luby jednak to skończyło się śmiercią dziewczyny. Gdy tylko zauważono, że uciekła z domu publicznego, przyprowadzono ją siłą. Następnego dnia została powieszona publicznie na oczach innych prostitutek. Eliza nie mogła znieść wpatrujących się w nią oczu, które nadal nie były niczego świadome. Ten obraz wpłynął znacząco na nią. Dręczyły ją wyrzuty sumienia:

Jakiś głos mówi, że za prosto się to odbyło. Powinam poczekać, aż Inge załatwi dwie przepustki, nie ucieka się tak łatwo od zła. Żałuję już, że strażnik

nas nie zawrócił, nie zgłosił do kancelarii dziwnego spaceru o świcie. Łatwo by przyszło się wytłumaczyć: kurwy chciały się przespacerować, podziwiać wschód słońca na zielonych polach. Potem spróbowałabym jeszcze raz, inaczej, poprosiłabym o pomoc Wolfganga, być może zwolniłby Magdalenę do domu. Po co im dziewczyna, która straciła rozum? Nie trzeba przecież likwidować wszystkich szalonych kobiet i mężczyzn, skoro cały naród ogarnęło szaleństwo [12].

Gdy Eliza trafiła do domu Wolfganga, zamknięta w pokoju patrzyła w lustro i widziała swoją przyjaciółkę. Przejęła jej tożsamość, przedstawiała się jej imieniem i nazwiskiem, kazała oficerowi tak do siebie mówić. Nawet przesłuchiwana i bita przedstawiała się jako Magdalena Różnowska. Mechanicznie wykonywała czynności do których była zmuszana w obozie oraz domu publicznym. Gdy dostała ubrania od Wolfganga, podarła je wszystkie szukając kosztowności tak w czasie pracy w kana-dzie, gdy tylko niemiecki oficer podchodził do niej, automatycznie kładła się naga na łóżku. Przemoc wobec więźniarek i zmuszanie ich do określonych funkcji wyuczyło je wykonywania określonych czynności niczym automaty.

Powieść Dominika W. Rettingera ukazuje również wojnę w oczach matki zbrodniarza wojennego. Anna jest dobrą kobietą, ma żal do siebie, że pozwoliła przejąć władzę nad jej synem, że nie ingerowała dostatecznie w wychowanie syna i pozwoliła na to, by stał się bezwzględny zabójcą. Do końca miała nadzieję, że jej syn jest niewinny i za wszelką cenę próbowała mu pomóc. W tym celu odnajduje Elizę. Jej zapiski jednak coraz bardziej utwierdzają ją w przekonaniu, że jej dziecko stało się okrutnym człowiekiem. Dla kobiety był to ogromny cios. W końcu kochająca matka walcząca o dobro syna stała się obojętna na jego los. Moment przełomowy w ich relacji miał miejsce po ostatnim telefonie Wolfganga:

– Mamo, dlaczego nic nie mówisz?

Mówi, przez cały czas, potoki słów wypełniają kabine, sięgają do ust, zatapiają umysł i pamięć. Wolfgang skończył cztery lata, zdmuchuje świeczki z tortu, dym powoli unosi się pod sufit, jest tłusty, czarny; czterema szupami kieruje się do nieba, rozgania go wiatr.

– Odnalazłaś Elizę? Mamo, do cholery!

Krzyk jej dziecka odwracał proporcje. Była i jest winna, ona zdecydowała o wydaniu na świat nowego życia [12].

Anna nie odpowiedziała synowi. Wspominała dzieciństwo Wolfganga, beztrioskie chwile, na które miała wpływ. Unoszący się czarny dym symbolizuje zło rozprze-strzeniające się wokół, unoszące się w stronę całego świata, rozsiewane przez wiatr. Annę nie zdziwiła informacja, że mężczyzna popełnił samobójstwo. Anna zareagowała tak jakby się tego spodziewała, domyśliła się nawet, w jaki sposób to zrobił. Uważała się za matkę zabójcy:

Nigdy już nie urodzi, jest bezpieczna, wszyscy są bezpieczni [12].

Okazało się, że bardziej знаła Wolfganga niż się tego spodziewała. Zrozumiała, że miała także jakiś wkład w jego wychowanie. Jej syn sam wymierzył sobie sprawiedliwość. Autor nie opisuje wewnętrznej żałoby kobiety, przywołuje jedynie sceny

z dzieciństwa Wolfganga, które stale towarzyszyły kobiecie tak jakby chciała taki właśnie obraz zachować w swojej pamięci. Według Ewy Kraskowskiej *Żalobnica, płaczka – to instytucjonalne role przypisane kobiecie. Kobieta może, a nawet winna manifestować żalobę w sposób emocjonalny, ekspresywny, niepohamowany, dbać o jej zewnętrzne oznaki, takie jak żalobny kostium (czerni, nakrycie głowy, woalka, przyciemnione okulary itp.), żalobny gest, żalobna mimika. Jakikolwiek uchybienie w tym zakresie odbierane jest przez audytorium jako istotne i znaczące* [18]. Żadnej z tych cech nie odnajdziemy w postaci Anny. Nie rozpacza po śmierci syna, wypiera tą wiadomość ze świadomości.

5. Podsumowanie

Autor powieści nieprzychylnie opisuje oficera SS korzystającego z *Puffu*, jednakże poprzez słowa Elizy doszukuje się powodów jego zachowania:

Próbuję wniknąć do głowy Wolfganga, widzę go sprzed pięciu lat, skupionego, chłodnego mężczyznę, który zna swój cel, nie waha się. Jestem pewna, że nie upijał się. Reagował jak psychopata, ale był skupiony, kontrolował się. Jest teraz innym człowiekiem, lecz zmiana jest głęboko ukryta, nikt nie ma prawa się domyślić. Coś w nim pękło, rozchwiało się, stracił wiarę w siebie. Albo w sprawę, której służy. Trzyma się kurczowo jedynej wizji siebie, jaką zna. Jego rozdwojenie jaźni to moja szansa, muszę jednak być ostrożna. Zabiłby bez wahania, gdybym o to zagadnęła. Karl też nie ma prawa się pojawić. Wystarczy najmniejszy impuls, aby wahanie Wolfganga zamieniło się w śmierć [12].

Nie potępia natomiast kobiet pracujących w domu publicznym. Przedstawione są jako zagubione osoby walczące o przetrwanie. Obóz koncentracyjny jest przestrzenią publiczną, gdzie ciało zyskuje specyficzny charakter. Stanowi bowiem jedyną prywatność lecz pozbawione jest cech płciowych. Kobiecość przyszłych matek i żon staje się symboliczna o charakterze bezcielesnej kulturowej konstrukcji. Kobiecość pracownic *Puffu* objawia się pięknem ich ciała. Są one przypomnieniem, że ciało stanowi niezbędny element istnienia kobiet w przestrzeni publicznej. W zestawieniu ze strachem przed śmiercią możliwej dzięki cielesności prowadzi do starcia wartości oraz do powtórnego jej odrzucenia przez kobiety, które podczas demonstracji swojej seksualności, wciąż ją reprezentują [11].

Autor nie potępia również więźniów obozu koncentracyjnego korzystających z usług prostytuttek:

Mijają cztery godziny. Klient i przerwa, następny. Dziewięciu mężczyzn, podobne do siebie wychudzone ciała, twarze, zachowania. Mam wrażenie, że są braćmi, pochodzą z jednej, dziwnej rodziny. Ogolone głowy i te oczy, które widziały więcej, niż człowiek jest w stanie wytrzymać; w wyostrzonych rysach twarzy są zapisane tajemnice przetrwania, strachu, zdrady, poświęcenia.

Gotowa jestem wysłuchać ich historii, taka jest przecież rola prostytutki, ale w tym burdelu nie można rozmawiać, dowiaduję się tylko prostych rzeczy. Ci w kombinezonach, ze skórą przeżartą chemikaliami, są robotnikami w fabryce IG Farben. Inni, w cywilnych ubraniach, pracują w biurach, są pisarzami lub tłumaczami. Niebieskie bluzy to kapo. Pasiaki noszą zwykli więźniowie,

najczęściej są funkcyjnymi. Wszyscy dostają za pracę kupony warte dwie marki, mogą za to kupić coś do jedzenia albo dziwkę. Codziennie jest kilkuset chętnych, odprawieni z kwitkiem wracają następnego dnia. Przeważnie są młodzi, mają nie więcej niż czterdzieści lat. Starsi mężczyźni nie wytrzymują morderczej pracy u chorób, szybko giną.

Nie pojmują, skąd ich potrzeba seksu, przy takiej pracy i wyczerpaniu. Dwadzieścia minut miłości. Nic mnie nie dziwi, w tym świecie wszystko jest możliwe. Leżę pod nimi, czekam na zbliżający się orgazm. Muszę uważać, większość kończy bardzo szybko [12].

Rola prostytutki w Kommando Puff została sprowadzona nie tylko do zaspokojenia potrzeb seksualnych, ale i do roli powierniczki, współtowarzyszki w niedoli. Autor w słowach głównej bohaterki próbuje zrozumieć więźniów, dla których dwadzieścia minut miłości mogło być dłuższą chwilą ucieczki od brutalnej rzeczywistości.

Literatura

1. Drywa D., „Nasz mały sabotaż...” – rola polskich więźniarek w życiu obozowym (legalnym i nielegalnym) KL Stutthof, „Konteksty kultury” 2017/14.
2. Relacja E. Marcinkowskiej-Szucy, AMS, *Relacje i wspomnienia*, t. 6.
3. Kowalska-Leder J., *Obozowa przemoc seksualna i obscena w relacji Lieby Tiefenbrun o przeżyciach w obozie płażowskim*, „Konteksty kultury” 2017/14.
4. Relacje z czasów Zagłady. Inwentarz. Archiwum ŻIH-IBN, Zespół 301, t. 2, oprac. M. Czajkowska, M. Józwiak, T. Mahorowska, A. Umińska-Keff, Warszawa 2000.
5. Nikliborc A., *Uwięzione w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenia kobiet odzwierciedlone w dokumentach osobistych*, Kraków 2010.
6. Półtawska W., *I boję się snów*, Częstochowa 2009.
7. Ostrowska J., *Wielkie przemilczanie. Prostyucja w obozach koncentracyjnych*, „Krytyka Polityczna” 2007-2008, nr 14.
8. Millet K., *The Prostitution Papers*, New York 1973.
9. Grzesiuk S., *Pięć lat kacetu*, Warszawa 1972 (wyd. VII).
10. Borowski T., *Utwory zebrane*, Warszawa 1954, t. II.
11. Karwowska B., *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*, Kraków 2009.
12. Rettinger D.W., *Sekret Elizy. Auschwitz. Płatna miłość*, Warszawa 2019.
13. Bogue N., *The concentration camp brothels in memory*, „Holocaust studies”, 2016.
14. Kowalczyk M.H., *Zabójcy i mordercy. Czynniki ryzyka i możliwości oddziaływań resocjalizacyjnych*, Kraków 2010.
15. Sitkowska S., *Funkcjonowanie emocjonalne sprawców zabójstw rodzinnych*, „Przegląd Więziennictwa Polskiego”, nr 74-75, Warszawa 2012.
16. Kowalczyk M., Latoś A., *Żony, matki – zabójczynie. Studium zwiktyimizowanej zbrodni*, Toruń 2016.
17. Wojciszke B., *Człowiek wśród ludzi*, Warszawa 2002.
18. Kraskowska E., *Ojcowska żaloba Karola Irzykowskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5.

**Kobiece przeżywanie wojny, zniewolenia i przemocy seksualnej
w obozie koncentracyjnym. Trzy różne typy osobowości w powieści
Dominika W. Rettingera *Sekret Elizy. Auschwitz. Płatna miłość***

Streszczenie

Dominik W. Rettinger w książce *Sekret Elizy. Auschwitz. Płatna miłość* znanej także pod nazwą *Kommando Puff* opisuje funkcjonowanie esesmańskiego domu publicznego. Ukazuje losy różnych kobiet i ich przeżycia. Przemoc seksualna wobec kobiet w obozach do dziś jest tematem tabu. Mimo iż dziewczyny same decydowały się na pracę w charakterze prostytutki, robiły to, aby przeżyć. Była to dla nich szansa na zdobycie jedzenia, uwolnienie się od ciężkiej pracy fizycznej i bezlitosnych kapo. Pracownicy domu publicznego Kommando puff były otaczane pogardą zarówno w czasie wojny, jak i po jej zakończeniu. Autor powieści przedstawia trzy różne kobiece osobowości, ich odporność psychiczną oraz ich sposoby radzenia sobie z zaistniałą sytuacją.

Słowa kluczowe: Kommando Puff, przemoc seksualna, dom publiczny, wojna, obóz koncentracyjny

**Women experiencing war, enslavement and sexual violence in a concentration
camp. Three different personality types in Dominik W. Rettinger's novel
*The Secret of Eliza. Auschwitz. Paid love***

Abstract

In the book *Eliza's Secret. Auschwitz. Paid love*, also known under the title *Kommando Puff*, Dominik W. Rettinger describes the functioning of an SS brothel. The author presents the fates and experiences of various women. Sexual violence on women in camps is a taboo subject even until today. Even despite the fact that the girls have decided to work as prostitutes by themselves, they have been doing it so as to survive. As far as they were concerned, this was their chance to get food, free themselves from tough physical labor and from the merciless kapos. The workers of the Kommando Puff brothel were contemptible both during and after the war. The author of the novel presents to the readers three varying female personalities, their psychic resistance and the ways in which they cope with the existing situation.

Keywords: Kommando Puff, sexual violence, whorehouse, war, concentration camp

Kobieta-wiedźma-Inne. O Pietrusi z „Dziurdziów” Elizy Orzeszkowej

1. Wprowadzenie

Pietrusia, protagonistka „Dziurdziów”, jest ucieleśnieniem kobiecej inności. Jej historia stworzona przez Elizę Orzeszkową – autorkę powieści, stanowi hiperboliczne odzwierciedlenie pozycji płci żeńskiej w społeczeństwie, nie tylko wiejskim. Kulturowy status kobiety, mimo że przez ostatnie stulecie przeszedł ogromną przemianę, jest zdeterminowany przez jej związek z siłami natury, a także z chaosem i śmiercią. Społeczne konsekwencje tej sytuacji polegają zaś na jej wykluczeniu, nadaniu kobiecie statusu Innego.

pozytywistyczna emancypacja, spowodowana popowstaniową koniecznością przejęcia przez kobiety pewnych funkcji tradycyjnie przypisywanych mężczyznom [1, s. 40-41], pozwoliła dostrzec pewne absurdalności przyjętych norm i reguł. Postać Pietrusi jest swoistym manifestem, wyszydzeniem zabobonów dotyczących inności, inności wielowymiarowej, ponieważ Orzeszkowa w tym aspekcie nie poprzestaje jedynie na kobiecości. Pisarka bierze pod uwagę także cechy, predestynujące protagonistkę do roli kozła ofiarnego, którą bohaterka odegrała w powieści [2], właśnie ze względu na swą inność. Najważniejszą stałą wszystkich składowych jej inności jest transgresja – przekraczanie pewnych granic [3, s. 1], co postać czyni na wielu płaszczyznach.

W artykule podjęto próbę analizy postaci Pietrusi pod kątem inności, biorąc pod uwagę sytuację społeczną kobiet na XIX-wiecznej wsi oraz w szeroko pojętej kulturze ludowej. Istotnym zagadnieniem rozwiniętym w drugiej części tekstu, są również sposoby doświadczenia innego w powieści „Dziurdziowie”, badane według schematów wypracowanych przez Bernharda Waldenfelsa.

2. Kobieta-Inne? Przegląd koncepcji

2.1. Perspektywa folklorystyczna

Jest to perspektywa szczególnie istotna, ze względu na charakterystykę „Dziurdziów” – to do wartości ludowych odwołuje się Orzeszkowa w powieści. Beata Wałęciuk-Dejneka odnajduje inność kobiety na dwóch płaszczyznach: pierwszą jest jej odmiennosc w stosunku do mężczyzny. Kultura patriarcalna, mocno zakorzeniona w wiejskiej tradycji, uprzedmiotawiała kobietę, sytuowała ją w roli „gorszego” w stosunku do podmiotu – mężczyzny. Drugą płaszczyznę stanowi natomiast odmiennosc pewnych wyjątkowych jednostek, takich jak uzdrowicielki i wiedźmy, przeciwstawiona obrazom stereotypowych wieśniaczek [4, s. 11]. W ramach perspektywy folklorystycznej istnieją więc dwa porządki: ziemski i mitologiczno-symboliczny, w których status kobiety jest niesymetryczny. Jak pisze Wałęciuk-Dejneka „The foundation of the traditional folk imagination, in the existence, was a dichotomous vision of Cosmos

¹ adriana.dziemitko@uwr.edu.pl, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Wrocławski, numer ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0929-0860>.

(this world and the other world), as well as the dialectics of the sacred and the profane based on it. The man perceived and interpreted the universe through a set of categories, imperatives and prohibitions, which guaranteed him a safe and harmonious life in this world, as well as a sense of calmness and certainty in persisting in the afterlife. Thus, he strived for stability and meaningfulness, for observing the rules, as well as for correct contact with the sacred. The woman, in turn, was the one located near liminal beings, on the outskirts of existence, on the brink of life and death. She herself was becoming a medium of nature's harmony, a voice from the other world, and sometimes a personification of demonic supernatural forces" [4, s. 11]. Inność kobiety w tradycji ludowej wynika z jej statusu w rzeczywistej przestrzeni wiejskiej, w której jest poniżana i kojarzona z *profanum*, a także z jej roli w porządku mitycznym i legendarnym, rozpatrywanym w porządku *sacrum*. W tym drugim postaci kobiety często była łączona z naturą, można tu wspomnieć choćby o archetypie Wielkiej Matki, w którym to właśnie kobieta jest uosobieniem potężnych, życiodajnych i jednocześnie śmiertelnych sił natury².

Czynnikiem, który determinował status kobiety jako Innego w społecznościach wiejskich, szczególnie w wymiarze mitycznym, była dychotomia, którą przypisywano ich działaniom. Uzdrowicielki, prorokinie, wiedźmy to istoty tajemnicze, groźne, a zarazem ofiarujące pomoc i ochronę. Symbolizują też to, co pożądane i zabronione – wiedzę tajemną, moce, które mogą być dane zarazem od sił czystych i nieczystych. Ambiwalencja staje się zatem „metaforą wykroczenia, odwiecznym Innym”, to właśnie wieloznaczność stanowi wyróżnik Innego [4, s. 41].

2.2. Perspektywa filozoficzna

Omówiona w poprzednim paragrafie perspektywa folklorystyczna jest w pewnej mierze kontynuowana przez różne myśli filozoficzne dotyczące kobiecej inności, a z całą pewnością stanowi ona dla nich punkt wyjścia. Jej echa można dostrzec w dwóch najistotniejszych, a zarazem polemizujących głosach w dyskusji: u Emmanuela Lévinasa i Simone de Beauvoir.

Marzena Adamiak wskazuje, że Emmanuel Lévinas w swoich pracach prezentuje „charakterystyczne dla patriarchalnego myślenia wątki wartościujące i dyskryminujące kobiecość” [5, s. 188]. Rekonstrukcja statusu kobiety w pismach Lévinasa odnosi się do fragmentów jego pism, m.in. w „O Bogu, który nawiedza myśl”, „Całość i nieskończoność: esej o zewnętrżności”, czy „Czas i to, co inne”, w których koncepcja inności odnosi się do płci pięknej. Toż-Samy to mężczyzna, natomiast kobieta przybiera formę Innego. Kobieta i jej inność przejawiają się według filozofa w sytuacji erotycznej, ponieważ Toż-Samy traci swoje prymarne połączenie z transcendencją, zostaje zdominowany przez pożądanie, naturę, przypisywaną tradycyjnie kobiecie [5, s. 142]. Lévinas zarzuca także płci żeńskiej pewną dwoistość: kobiecość objawia się we wstydlivości i ukrywaniu się, ale także w bezwstydlivości i ekshibicjonizmie [5, s. 149]. Frapujące jest porównanie ukute przez Marzenę Adamiak, która zestawia te skrajne postawy opisane w „Całości i nieskończoności” z archetypicznymi postaciami

² Interpretacji „Dziurdziów” przez pryzmat jungowskiego archetypu Wielkiej Matki dokonał Piotr Lachowicz w tekście: *Wielka Matka i kapłanka. Wokół archetypów kobiecych w Dziurdziach Elizy Orzeszkowej*, „Dyskurs” 2012, nr 7, s. 93-100.

występującymi w baśniach, mianowicie do skromnych i uszywnionych księżniczek oraz niebezpiecznych wiedźm, reprezentujących „kobiecość skojarzoną z erotyzmem, ze zmysłowością” [5, s. 148-149]. Lévinasowska koncepcja kobiety jako Innego opiera się głównie na kwestiach cielesnych: „Większość metafor, którymi posługuje się Lévinas, tworząc fenomenologię spotkania Toż-Samego z Innym, to metafory oparte na doświadczeniu ciała” [5, s. 166]. W kobiecym ciele tkwić ma pewna tajemnica, ale także „ultramaterialność”, czyli kompulsywne odkrycie swojej obecności, natomiast „skrytość wyczerpuje istotę tej obecności bez istoty” [6, s. 309]. Jest to dla Lévinasa nieprzekraczalne stadium, które nazywa „jeszcze-nie-byciem” i w którym dostrzega sedno kobiecości: niepełność [5, s. 167]. Kobieta przebywa „w szarej strefie, pomiędzy tożsamością a innością” [5, s. 170], przez co jest wykluczona z dialogu z Toż-Samym. Jest postacią pośredniczącą – bytem zamkniętym w cielesności, ograniczoną do ciała Matki lub Ukochanej [7, s. 102]. Jednak, jak zaznacza Adamiak, nie jest to „właściwa inność”, w przeciwieństwie do inności reprezentowanej przez Boga [7, s. 90].

Simone de Beauvoir w swojej książce „Druga płeć”, która stała się czołową pozycją filozofii feministycznej, także pisze o postrzeganiu kobiety przez aspekt płciowości, szczególnie z perspektywy mężczyzny: „pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu: elle est l'Autre” [8, s. 20]. Myślicielka dodaje, że takie uproszczone rozumowanie zaprezentował Lévinas w „Czasie i tym, co inne” [8, s. 331]. De Beauvoir pisze także, że mężczyzna czasem dostrzega w kobiecie podobnego do niego człowieka, jednak czasem widzi też w niej Naturę, która może być jednocześnie pożyteczna, jak i niebezpieczna. Właśnie ambiwalencja czyni z kobiety Inne [8, s. 199]. Val Plumwood w „Feminism and the Mastery of Nature” także zauważa, że podrzędność natury żeńskiej wynika z podziału dualistycznego, który dodatkowo degraduje status kobiet. „Dualizm, posługując się kontrastem, wartościuje, ale także hierarchizuje, przypisując prymat temu, co odnosi się do świata mężczyzn” [9, s. 187]. Badaczka wymienia kilka opozycji wskazujących na tę prawidłowość: „męskie-żeńskie; kultura-natura; umysł-ciało; rozsądek-emocje; produkcja-reprodukcja; publiczny-prywatny; podmiot-przedmiot” [9, s. 187].

Według Susanne Moser w „Drugiej płci”, początkowo mającej nosić tytuł „Inna płeć”, Simone de Beauvoir przedstawiła koncepcję inności, którą postrzega trójwymiarowo, trójpoziomowo, a każdy poziom wiąże się w pewien sposób z Hegłowską *Fenomenologią ducha* i dialektyką pana i niewolnika [10, s. 235, 236]. Pierwszym poziomem jest dostrzeżenie, że inność kobiety jest innością absolutną, całkowitą – odwieczną, znaną u ludów pierwotnych, wiążącą się z dualizmem wszystkich rzeczy i z potrzebą definiowania siebie w opozycji do tego, co odmienne. Według rozumowania de Beauvoir, konstrukt obcości zawsze był względny – podróżujący był postrzegany przez tubylców jako obcy, natomiast gdy wracał do własnego kraju – dostrzegał obcość przyjezdnych. Beauvoir zauważa, że takiej wzajemności brak w postrzeganiu płci, to kobieta zawsze pełni rolę przedmiotu i „tej gorszej”, mężczyzna natomiast zawsze jest podmiotem – nigdy na odwrót [10, s. 235-237]. Kolejną cechą inności jest to, że wyłania się ona w kontekście walki o uznanie. Narażanie życia w wojnie przynosi mężczyźnie szacunek, nawet jeśli przegra i zostanie niewolnikiem. W relacji pan-

niewolnik istnieje wobec tego pewna równość, czy też równoważność. Kobieta natomiast daje życie, ale nim nie ryzykuje, ponieważ nie walczy. Nie może zatem dociekać swoich praw, nie wchodząc za sprawą walki w tę wzajemną relację, która dotyczy pana i niewolnika. Z tego powodu mężczyzna czuje prawo, by mianować kobietę Innym absolutnym [10, s. 237-239]. Jako swoiste rozwiązanie opresyjnej sytuacji walki o uznanie Beauvoir podaje jej trzeci wymiar, który zakłada odkrycie w sobie nawzajem przez kobietę i mężczyznę podmiotów, choć wciąż będą dla siebie stanowili Inne. To zakończenie nieustannej walki o uznanie zakłada jednak symetryczny związek partnerski obu płci. Moser nazywa ten etap innością i przyjaźnią [10, s. 239-241]. Simone de Beauvoir, pisząc o kobiecie jako Innym, wyraża swój niepokój w związku z takim stanem rzeczy i próbuje ponownie tę inność zdefiniować, lecz tym razem z perspektywy, której ideałem jest neutralność płciowa.

2.3. Perspektywa literaturoznawcza

Chociaż Beauvoir upatruje winy za ukonstytuowanie opozycji mężczyzna-kobieta, Swoje-Inne, a w konsekwencji poglądu o niższości płci żeńskiej – w kulturze, która zdecydowała się w taki sposób przedstawiać biologizm kobiety [8, s. 69], nie ulega wątpliwości, że to właśnie natura wzbudziła wątpliwości mężczyzny względem „drugiej płci”. Potwierdza to Maria Janion, która łączy wątki „mizoginicznej *femme fatale* modernizmu”, freudowskiej koncepcji „kobiety cierpiącej na Wielki Brak” i przekonania o „wynikającej z biologii chorobie – niższości kobiet” [11, s. 30]. Zwolennikiem ostatniej koncepcji był Otto Weininger, który uważał także, że kobieta nie ma duszy, ma jedynie płciowość, w przeciwieństwie do mężczyzny [11, s. 248]. Od wielu wieków kobieta była powinowacona z szaleństwem (i rewolucją), a więc z chaosem, a tendencja ta wzmacniała się od końca XVIII stulecia. Jak pisał Stéphane Michaud „Język, którego wówczas używano wobec kobiety, nie jest jedynie językiem niższości, lecz bywa także językiem kultu lub egzorcyzmu, językiem innego: kobieta to anioł lub demon” [11, s. 22]. Samo bycie kobietą predestynuje więc z perspektywy patriarchalnej do roli Innego. Janion przytacza rozliczne, umiejscowione na przestrzeni kilku wieków przykłady dyskryminacji kobiet ze względu na płeć i menstruację, odpowiadającą za rzekome „impulsywne”, „bezmyślne” działania kobiet, związane ostatecznie z takimi zagadnieniami, jak bunt, rewolucja, wolność, przekroczenie. Patrząc na zagadnienie kobiecego „ducha inności” przez pryzmat różnorodnych tekstów literackich, Janion ukazuje inność kobiety jako heroizm, który okupiony ogromnym poświęceniem – poświęceniem własnej tożsamości.

3. Wiedźma i znachorka

3.1. W kulturze

Na początku rozważań należy zastanowić się nad genealogią wiedźmy. Aleksander Gieysztor pisze o niej, jako „o ważnym elemencie nośnym wszystkich wierzeń tradycyjnych, mianowicie o czarownicy. Czarownica lub wiedźma, w staropolskim też wiedma, «ta, co wie», uprawia czary i wieszczy” [12, s. 214]. Owa szczególna funkcja była wobec tego przeznaczona dla jednostek obdarzonych wyjątkową mądrością, co wydaje się wartością dodatnią. Dlaczego więc postać wiedźmy bywa postrzegana w sposób negatywny? Jak pisze Ludwik Stomma, „żeńskie łączone jest w tekście

polskiej kultury ludowej z lewym, nieszczęściem, ciemnością i kierunkiem północnym” [13, s. 221]. Badacz XIX-wiecznej wsi odwołuje się do założenia stojącego u podstaw wszystkich indoeuropejskich kultur ludowych, a mianowicie: kobieta, ze względu na „biologizm, manifestujący się w [...] menstruacjach, okresie ciąży, porodzie” jest uznawana za istotę nieczystą [13, s. 222]. Według Stommy pogląd ten został ugruntowany przez chrześcijaństwo i pisma uczonych Kościoła, natomiast pokłosiem przekonań duchownych o demonicznej naturze niewieściej były procesy o czary XVI i XVII wieku [13, s. 221-222]. Oczywiście, ofiarami polowań na czarownice byli również mężczyźni, warto jednak pamiętać o tym, że to właśnie kobiety częściej były posądzane o czary i karane za ich uprawianie [14, s. 241]. „Dziwna histeria antyfeministyczna”, jak nazywa polowania na czarownice Stomma, zespoliła w sobie to, co ludowe z tym, co teologiczne [13, s. 221]. Podobne przekonanie funkcjonuje również w historii kultury Jules’a Micheleta, według którego kobiety są czarownicami z natury i potrafią zawłaszczyć jej moc do swoich postępowych celów [15, s. 15]. Czarownica Micheleta to również wytwór społeczeństwa i Kościoła uciskających lud swoimi normami. Stanowczym wyrazem sprzeciwu wobec nich miałyby być rozpaczliwe zwrócenie się kobiet w stronę sił natury (a nawet sił nieczystych), właśnie w obronie własnej tożsamości i podmiotowości. Co ważne, Eliza Orzeszkowa znalazła tekst „Czarownicy” („La Sorcière”), o czym informuje w jednym z listów do Karłowicza [16, s. 19]. Postać Pietrusi jest więc w pewnym stopniu zainspirowana przez Micheleta³.

Znachorki posługujące się w oczach ludu magią, która mogła płynąć zarówno od Boga, jak i od szatana. Niejednokrotnie społeczeństwa wiejskie oskarżały miejscowe lekarki o rzucanie złych uroków, „uczynienie” choroby lub innej szkody, za co dokonano na nich samosądów [17, s. 46-62]. Jak podkreśla Zbigniew Libera, było to konsekwencją polowań na czarownice, które odbywały się w poprzednich stuleciach [17, s. 49]. Jeszcze w wieku XIX pojawiały się doniesienia prasy dotyczące spraw sądowych wytaczanych domniemanym czarownicom, będących w rzeczywistości lekarzycami, informowano także o linczach na leczących kobietach [17, s. 49-52]. Skoro tradycja wiedźm-znachorek była w tym stuleciu wciąż żywa i obecna w kulturze ludowej i popularnej, to nie jest niczym dziwnym, że na kartach ówczesnych powieści znalazły się literackie portrety takich postaci.

3.2. W literaturze

W literaturze polskiej (i nie tylko) pojawiają się różnorodne postaci, które przez swoje ponadnaturalne umiejętności zyskują miano wiedźm lub czarownic. Istoty te można sprowadzić do kilku typów, między innymi są to szekspirowskie wieszczki sybille, wróżki Słowackiego oraz interesujące nas szczególnie relikty wierzeń

³ Badacze wskazują na znaczące podobieństwa fabuły powieści Orzeszkowej do wcześniejszych tekstów, którymi autorka Dziurdziów mogła się inspirować, m.in. „Chatą za wsią” Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz gawędą szlachecką Jana Barszczewskiego „Zuchwałę postęпки” z tomu 1. „Szlachcica Zawalni, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach”. Postać znachorki Sołoduchy z pierwszego utworu i czarownicy Aryny z drugiego mogły być więc jednymi z wielu inspiracji do stworzenia postaci Pietrusi czy Akseny. Orzeszkowa na karty „Dziurdziów” przełożyła także własne doświadczenia z napotkanymi znachorkami [24, s. 110].

słowiańskich, kobiety posługujące się mądrością ludową, korzystające z ziół i znające tajniki zamawiania chorób – znachorki, często utożsamiane z wiedźmami.

Połączeniem romantycznych wieszczek i słowiańskich znacherek są wizerunki wiedźm, stworzone przez Józefa Ignacego Kraszewskiego. Jaruha ze „Starej baśni” i Rusa z „Lublany” to pogańskie półbóstwa, półdemony, które wzbudzają strach szacunek, rysują się jako figury sprawcze, władające potężnymi mocami, które pozwalają na decydowanie o ludzkim losie [18]. Henryk Sienkiewicz w „Ogniem i mieczem” również umieścił z gruntu słowiańską wiedźmę – potężną, ukraińską wrożyłą Horpynę Dońcówę, postać złowrogą i demoniczną [19]. Sienkiewicz wspomina też o czarodziejkach-wyroczeniach, które otaczały Chmielnickiego i jego obóz [20]. Obaj autorzy umiejscawiają swoje wiedźmy w przeszłości – dalszej lub bliższej, natomiast lekarzycha Elizy Orzeszkowej, Pietrusia, zdaje się konstruktem nie tak bardzo odległym w czasie od daty wydania powieści „Dziurdziowie”⁴. Podobnie współczesna autorowi „Chłopów”, Władysławowi Stanisławowi Reymontowi, zdaje się jego znachorka – Dominikowa, matka Jagny, posądzona przez niektórych o czary [22, s. 15]. Po latach Orzeszkowa powraca do tematyki lekarki-czarownicy, w noweli zatytułowanej po prostu „Wiedźma”, wydanej w pośmiertnym tomie „Ostatnie nowele” [23]. Tu jednak autorka nie tworzy porywającej intrygi, tekstowi bliżej do zapisu z dziennika etnografa⁵, niż do „Dziurdziów”. Punktem wspólnym noweli i powieści jest skupienie na problemie pomówienia, oskarżenia i wiejskiej wiary w zabobon.

Warto tu wspomnieć również o autorce, która inspirowała Jules’a Micheleta, autora słynnego traktatu „Czarownica” [21, s. 261-262]. Mowa o George Sand. Na szczególną uwagę zasługuje powieść „La Petite Fadette”, której istotnym elementem jest tak jak w „Dziurdziach”, oskarżenie o czary i wiara w przesady [21, s. 267]. Orzeszkowa odwołuje się więc do motywu szerzej znanego w literaturze i kulturze.

4. Kultura ludowa a wieś XIX wieku

Jak wspomina Wincenty Witos: „Jeżeli mężczyźni mało wychylali głowy poza swoje zagrody, a już bardzo rzadko poza swoją wieś, to kobiety siedziały przeważnie kamieniem w domu, przykute do swoich obowiązków...” [13, s. 84]. Słowa te potwierdzają materiały etnograficzne, analizowane przez Annę Figiel, według których mężczyznom przypadały prace na zewnątrz, kobieta zaś przypisana była do zajęć domowych [25, s. 97]. Mężczyzna był właścicielem kobiety-żony [25, s. 96] i mógł decydować o jej losie – co czasem stało w sprzeczności z powszechnymi prawami człowieka, uznawanymi przez sąd. Jako przykład można podać tu sytuację opisywaną przez Agnieszkę Lisak, mianowicie historię o tym, jak mąż sprzedał swoją żonę karczmarzowi-wdowcowi. Nabywca z chęcią przyjął pod swój dach dodatkową parę rąk do pomocy, ponieważ do tej roli została sprowadzona kobieta. Sprawa została zgłoszona do sądu, którego wyrokiem obaj zostali osadzeni w więzy, ponieśli koszty rozprawy oraz musieli odbyć pokutę kościelną, nie zmienia to jednak faktu, że chłopci w swoich zeznaniach szczerze twierdzili, że nie sądzili, iż robią cokolwiek złego, co przekracza

⁴ Akcja „Dziurdziów” toczy się prawdopodobnie po 1864 r., po zniesieniu pańszczyzny [21, s. 265].

⁵ Autorka prowadziła bowiem własne obserwacje nadniemeńskiego społeczeństwa, a w ten sposób zgromadzone materiały etnograficzne chętnie przenosiła do swojej prozy. Na ich podstawie Orzeszkowa opublikowała również cykl artykułów naukowych *Ludzie i kwiaty nad Niemem* w etnograficznym czasopiśmie „Wisła” [24, s. 108].

ich uprawnienia [26, s. 141-143]. Ideałem na wsi była kobieta pracowita, płodna, posłuszna i uległa mężczyźnie, nieodstająca nadto od ustalonej hierarchii i nieingerująca w sprawy mężczyzn. Złamanie tych założeń kultury ludowej, stanowiących poniekąd normy funkcjonowania w społeczeństwie. Ta niesubordynacja natomiast, jak pisze Figiel, mogła wiązać się z „wykluczeniem ze społeczności, ale również przeniesieniem sytuacji tabu na osobę, która dokonywała naruszenia obowiązujących reguł” [25, s. 107]. W praktyce oznaczało to wykluczenie, stygmatyzację, a zatem odróżnienie od tego, co mieści się w normie, od tego, co swoje.

5. Pietrusia – inność kobiety

Powyższe rozważania historyczno-kulturowe mają ścisły związek z treścią „Dziurdziów”. Pietrusia jest zielarką, uprawia medycynę naturalną [27, s. 154-155], którą w XIX wieku utożsamiano z magią. Kobiety, które znały się na tej sztuce, często uważano za wiedźmy utrzymujące kontakty ze światem nadprzyrodzonym, co budziło lęk ludu [9, s. 192] tak jak każdy przejaw *sacrum* na ziemi. Choć dziewczyna wszystkie swoje umiejętności wykorzystuje w dobrych intencjach (pomoc bliźnim w niedoli i chorobie) – mieszkańcy wsi widzą w niej nie tylko znachorkę czy lekarzychę pomagającą w chorobie i niedoli, ale także wiedźmę, która zdolna jest do czynienia szkody w przestrzeni Suchej Doliny (np. odebrania mleka krowom, rzucenia uroku na członka szanowanej rodziny i dziedzica wielkiego gospodarstwa) [27, s. 131-137, 185]. W kwestii inności kobiety dyskurs naukowy i ludowy stanowią *unisono*. By przywołać teorię abiektu Julii Kristej [28, s. 9-10] – dziewczyna jest nieczystym pomiotem, bo jest kobietą, w dodatku szatańskim, gdyż dysponuje rzekomo magicznymi zdolnościami. Jej status wychodzi zatem poza wyznaczone, akceptowalne ramy społeczeństwa Suchej Doliny, gdyż ingeruje ona w boski porządek, przygotowując mikstury z ziół i rzucając uroki. Rzecz jasna znachorki (czy też lekarzychy, czarownice), które potrafiły wykorzystać naturę i jej prawa do własnych celów, były uważane za istoty mediacyjne, pośredniczki między dwoma światami. Takie postaci z jednej strony wzbudzały powszechny szacunek, z drugiej – lęk i nienawiść [2, s. 43-44]. Ambiwalentne uczucia wywołuje również Pietrusia. Orzeszkowa wskazuje, że wiedza dziewczyny na temat ziołolecznictwa, zabiegów magicznych oraz na znajomość pieśni ludowych, przekazana przez babkę – jest nieprzeciętnie bogata [27, s. 138, 154, 171]. Pomimo że pewne rytuały, zwyczaje i zioła były znane we wsi na długo przed pojawieniem się w niej Akseny z wnuczką – to właśnie wiedza przyniesiona z zewnątrz zdawała się groźna, być może ze względu na nieznaną proveniencję. Wiedza, czyniąca z bohaterki Inne, bezpośrednio przyczyni się do jej śmierci: „[...] znachorstwo Pietrusi stanowi dla tytułowych Dziurdziów pretekst do wyeliminowania Obcej, niewpisującej się w reguły życia lokalnej społeczności. Niezrozumienie nieuchronnie idzie zatem w parze z negacją i dążeniem do unicestwienia inności, która niesie poczucie zagrożenia” [24, s. 114].

Dużą rolę w zawiązaniu się akcji powieści odgrywa także uroda i urok osobisty dziewczyny. Zakochuje się w niej bowiem dwóch mężczyzn: bogaty gospodarz Stepan Dziurdzia, którego oświadczyzny Pietrusia odrzuca i Michałek, który idzie na wojnę, by po 7 latach wrócić i pojąć za żonę skromną dziewczynę. Odrzucenie zaręczyn Stepana łamie powszechnie przyjętą regułę uległości kobiety wobec mężczyzny, jest też, zważając na nienajlepszą sytuację Pietrusi, celową rezygnacją z szansy poprawienia własnego statusu majątkowego i społecznego. Mieszkańcy Suchej Doliny nie rozu-

mieją zauroczenia Stepana biedną sierotą: „[...] Stepan Dziurdzia formalnie i według zwyczajów wszelkich swaty do niej posyłał. Odprawiała swatów z niczym, a Stepan potem przez cały tydzień wódkę pił w karczmie i bił się, z kim popadło. Ludzie na dobre już mówić zaczęli, że dziewczka cościś mu zrobiła, kiedy tak zapomnieć jej nie może i desperuje po niej; napić mu się czego dała, aby nigdy już od niej nie odstał” [27, s. 149]. Odpowiedzialność za nieszczęście syna matka Stepana zrzuca na Aksenę, którą uważa za wiedźmę, „co tylko i to wymyśla, żeby ludziom biedę jaką zrobić” [27, s. 149]. Zastanawia ludzi także odrzucenie przez Pietrusię możliwości, które niosło za sobą małżeństwo z Dziurdzią. Nawet Kowalczuk podczas pierwszego spotkania z Pietrusią po swoim powrocie z wojska, dziwi się, dlaczego dziewczyna nie postąpiła zgodnie z roztroprnymi radami wioskowej starszyny i nie wyszła za Stepana: „To i czemuż nie szła? Było iść; we własnej byś chacie pracowała, w kupne perkalce ubierała się i co dzień jajecznicę ze słoniną jadła...” [27, s. 153]. Przypomina jej także, że ze względu na swój wybór, stała się pośmiewiskiem w Suchej Dolinie: „A teraz dziewczęta śmieszne pieśni do ciebie śpiewają, że niby już stara dziewczka z ciebie” [27, s. 153]. Emocje i podejrzenia plotkujących o Pietrusię wzbudza fakt, że młody kowal, który po powrocie do Suchej Doliny nie może narzekać na brak zainteresowania płci przeciwnej, wybiera za żonę ubogą sierotę, która przez społeczeństwo wiejskie skazana była już na staropanieństwo: „Długo potem w Suchej Dolinie ludzie gadali, że Pietrusia i temu także cościś zrobić musiała. Bo któż kiedy słyszał, aby chłopiec, szczególnie jeśli w szeroki świat pójdzie, sześć lat o dziewczynie nie pamiętał, a jeszcze taki, któremu by najbogatsze dziewczęta wieszały się na szyję; aby ożenił się z dziewczką nie tak to już młodą, ze wszystkim ubogą, przybędą...” [27, s. 154]. W ocenie wsi był to sygnał, że Pietrusia rzuciła urok miłosny na obu mężczyzn, zapewniając sobie tym samym ich względy, co niegdyś uważano za zabieg charakterystyczny dla czarownic [29, s. 108].

6. Pietrusia – obca-Inna

6.1. Pochodzenie

Wyjątkowość Pietrusi nie uchodzi uwagi mieszkańców Suchej Doliny, toteż rzucają oni na nią podejrzenia, jeszcze przed wynikiem rytuału wabienia wiedźmy na ogień osinowy [27, s. 123-137]. Orzeszkowa sama określa „postępki i cechy” swojej bohaterki jako niezupełnie, takie jak „wszystkich innych mieszkank Suchej Doliny” [27, s. 138]. Pietrusia jest sierotą, która wraz z babką Akseną⁶ do Suchej Doliny „przed wielu laty przywędrowała tu skądś” [27, s. 138], nie jest więc rdzenną mieszkanką wsi. Była więc przybyszem pozwalającym na uświadomienie sobie przez dość hermetyczne społeczeństwo wiejskie swojej jedności, co wraz z rozwojem akcji (łapanie czarownicy, wykluczenie społeczne, lincz) – nabiera fundamentalnego znaczenia. Choć tradycja ludowa nakazuje darzyć obcego pochodzącego z *orbis exterior* szacunkiem, gdyż należy on do sfery *sacrum*, jest jego przedstawicielem, istotą mediacyjną, to ten status okazuje się dwuznaczny. Wszystkiemu, co nosi znamiona sakralne, przypisywana jest pewna demoniczność i chęć zniszczenia dotychczasowego porządku [30, s. 360-

⁶ Postać Akseny jest równie interesująca. To ona nauczyła Pietrusię wszystkich rytuałów i sporządzania mikstur magicznych oraz pieśni ludowych, których dziewczyna znalazła najwięcej w całej wsi. Po osiągnięciu przez wnuczkę pełnoletniości babka oślepla, zajmując się przędzeniem kądzieli, snując historie i porady, zaglądając w przeszłość i – poniekąd w przyszłość.

361]. Mieszkańcy Suchej Doliny nie znają korzeni Pietrusi, co sytuuje ją w pewnej przestrzeni przejściowej, mediacyjnej. Warto nadmienić, że obcych często posądzano o czary: „O intencje rzucania uroków w kulturze tradycyjnej ludność posądzała często kobiety, także każdego obcego, przybysza z daleka, nawet sąsiada, tj. postaci nienależące do danego fragmentu przestrzeni (tj. domu, zagrody) i przez to niebezpieczne i niepewne. Inny, objęty tabu, naznaczony nieczystością, a więc kontaktami ze sferą śmierci, z tamtym światem, stanowił w kulturze tradycyjnej kogoś z jednej strony akceptowanego, szanowanego, z drugiej odrzuconego i uznanego za wroga” [31, s. 17]. Homogeniczność wioski zapewnić ma jej bezpieczeństwo, więc wszelkie akty agresji skierowane ku obcemu, przybyszowi z nieznanego *orbis exterior* – odczytywane są jako obrona stabilności własnego świata: „Dziurdziowie w swoim przekonaniu spełniają własną powinność, eliminując zagrożenie i przywracając wspólnocie dawną postać oraz umożliwiając jej dalsze, niezakłócone Innym trwanie” [24, s. 114].

6.2. Małżeństwo i dom

Pomimo że Pietrusia wiąże swoją przyszłość z Suchą Doliną, jest zaangażowana w jej życie i oddana mieszkańcom, to proces jej aklimatyzacji w społeczeństwie nie przebiega poprawnie, na co ogromny wpływ ma związek z kowalem. Jak słusznie zauważył Cezary Zalewski: „Małżeństwo z Michałkiem zintensyfikuje stygmat obcości oraz doprowadzi do zbyt radykalnej zmiany w statusie majątkowym” [2, s. 58]. Profesji kowala według tradycji ludowej przypisuje się „znamiona mediacyjności”, wynika to z wykonywanej przez niego pracy twórczej, kreacji, (która sama w sobie jest czynnością graniczną), z wyrobu narzędzi oraz broni, które mogą posłużyć do dezorganizacji panującego ładu [30, s. 245-249]. Co więcej, miejscem mediacyjnym jest kuźnia, znajdująca się w pewnym oddaleniu od wioski, zwykle przy drodze lub – tak jak w powieści – na rozstaju dróg, na skrzyżowaniu, które również stanowi miejsce przekraczające pewne granice przestrzenne – to sfera kontaktu z zaświatami (może być miejscem epifanii, praktyk magicznych i leczniczych itp.) [30, s. 245]. Okna domu Pietrusi i Michałka były zasłonięte firankami, co nie tylko stanowiło rzadkość na wsi i świadczyło o zamożności, ale także uniemożliwiało kontrolę (podglądanie) sąsiadów i ich życia, co prowadzi do wniosku, że musieli coś ukrywać, np. kontakt z „szatanem”, który do domu ma wchodzić przez komin [27, s. 172, 213-214].

6.3. Obcość ciała. Związek/brak związku

Kobiecość bohaterki generuje kolejny poziom odmienności, którego kryterium jest ciało i cielesność, a także związek Pietrusi z jej mężem Michałkiem oraz brak związku ze Stepanem, jednym z późniejszych morderców dziewczyny. Tutaj koncepcja Orzeszkowej w zakresie fabularnym bazuje na opowieści o odrzuconym uczuciu, tłamszonym pożądaniu, pomówieniu o rzucenie uroku miłosnego i pragnieniu zemsty [27, s. 154, 203-206]. Ten sztampowy szkielet akcji ma swoje korzenie w innym typie obcości, polegającym na braku poznania, braku doświadczenia; Pietrusia „wymyka się” poznaniu przez Stepana, pozostaje więc mu obca. Jak wcześniej zostało wyjaśnione, ciało ma duże znaczenie w fenomenologii Innego i jego poznaniu. Według Bernharda Waldenfelsa: „Obce jest wszystko, co znajduje się poza granicami tego, co można nazwać strefą mojej własności [...]. Sferę mojej własności należy rozumieć szeroko jako

przynależenie, spoufalenie, dysponowanie, może to być posiadanie mojego ciała, ubrań, łóżka, domu, przyjaciół, dzieci, pokolenia, kraju rodzinnego, zawodu itp.” [32, s. 123].

Pietrusia skutecznie opierała się byciu posiadaną przez Stepana, zarówno w młodości, kiedy odrzuciła jego zaręczyny, jak i później, kiedy oboje założyli już rodziny. Kowalicha pozostaje obca Stepanowi pod względem cielesnym, więc pomimo wieloletniej znajomości ten traktuje ją jako obcą – bez cienia zażyłości i sentymentów. W tej sytuacji doświadczenie obcego wiąże się z brakiem pewnego typu doświadczenia.

7. Doświadczenie Innego w „Dziurdziach”

W jaki sposób Eliza Orzeszkowa kreuje doświadczenie Innego przez bohaterów w Dziurdziach? Bernhard Waldenfels podaje trzy możliwe opcje – zawłaszczenie, wywłaszczenie i przenikanie się (innego i swojego) [31, s. 121]. Jest to jednak doświadczenie negatywne, prowadzące do zbrodni – zabicia Pietrusi drągami z sań [27, s. 249].

7.1. Zawłaszczenie

Według Waldenfelsa zawłaszczenie to próba kontroli obcego i ma opierać się na zauważeniu inności, przy czym zachowana ma zostać do pewnego stopnia tolerancja, a nawet empatia, ale przy uprzywilejowaniu własnej pozycji (własnej-świadomości i własnego-doświadczenia); jest to swoisty egocentryzm. Strategii zawłaszczania ma towarzyszyć także etnocentryzm, czyli obrona własnej formy życia, w której każdy akt (nawet przemocy) służy wyższemu celom oraz logocentryzm – „ekscesywna zasiedliwość rozumu” [32, s. 124-126]. Taką strategię przyjmują Piotr i Stepan Dziurdziowie. Piotr to bogaty gospodarz, niegdyś piastujący urząd starosty, u którego babka Pietrusi Aksena najęła się do pracy. Jest on mężczyzną pobożnym i bojącym się zła, unikającym wszystkiego, co może nosić znamię szatańskie, ale także racjonalnym, o spokojnym usposobieniu. Stepan, stryjeczny brat Piotra, w dzieciństwie był ofiarą przemocy, a w wieku dorosłym – stał się oprawcą. Pomimo odrzucenia przez Pietrusię jego oświadczeń, Stepan na kartach powieści wyraża żal z powodu takiego obrotu spraw, na przykład gdy widzi, jak mizerny jest jego syn: „Oj, biedulku ty, biedulku! kiedy ty był w żywocie matko, baćko twój bił żonkę, bo nawidzieć jej nie mógł... a kiedy ty ledwie od ziemi odrastał, paskudna matka łopata cię po głowie uderzyła [...]. Oj, żeby tamta [Pietrusia – A.D.] twoją matką była, nie tak by ty wyglądał...” [27, s. 173]. Uczucie to potęguje fakt, że jego obecna żona jest daleka od ideału, który według mężczyzny ucieleśnia Pietrusia. Obaj należą do znanej, bogatej i szanowanej we wsi rodziny, to prowodyrzy, na których zwrócone są oczy wszystkich mieszkańców Suchej Doliny [27, s. 124, 128]. Według Waldenfelsowskiego podziału Piotr i Stepan to figury nieheterogeniczne (homogeniczne) – „w normie”, bogaci gospodarze, doskonałe formy życia. Natomiast Pietrusia jako kobieta, „przybłąda”, jak nazywa ją Piotr, biedna sierota, później okrzyknięta czarownicą – jest jednostką heterogeniczną, poza normą, niższą formą życia [13]. Obaj na swój sposób próbują kontrolować obcą. Piotr jako były sołtys, przywódca wsi, jest przyzwyczajony do stania na straży porządku, eliminowania tego, co temu porządkowi zagraża. Strategia Stepana polega na próbie wejścia w posiadanie Pietrusi jako żony. Obaj nie zwracali uwagi na zdolności dziewczyny, a nawet korzystali z jej wiedzy, natomiast kiedy spokój i dobrobyt Suchej Doliny został zakłócony (choroba sprowadzona na syna Piotra, odebranie krowom mleka, ale

także odrzucenie uczuć i zalotów Stepana po raz drugi) – wymierzili jej karę. Ochrona społeczności Suchej Doliny (swoich) przed czarownicą (Innym), mogącym nieść zmiany w kulturze i zwyczajach, czyli zagrażającym dotychczasowemu porządkowi, stała się priorytetem, rzeczą istotniejszą od praw człowieka, którym Inny wszak pozostaje.

7.2. Wywłaszczenie

Wywłaszczenie, jako poddanie się obcemu, to „umieszczenie obcego i heterogenicznego w miejscu własnego i homogenicznego. Dziecko przekształca się w dziecko-zbawcę, dziki w dobrego dzikiego, choroba – w świętą chorobę. Rezultatem jest kult tego, co egzotyczne i ezoteryczne...” [32, s. 125]. Tej postawie towarzyszy nomadyzm umysłowy, swobodne przemieszczanie się w czasie i przestrzeni oraz zacieranie granic pomiędzy swoim a obcym. Ważnym aspektem jest także *dépaysement* – oddalenie stanowiące „podróż przez obce, która nigdy nie prowadzi z powrotem do nieskazitelnie własnego”. Wywłaszczenie zakłada również w pewnej mierze stanie się Innym, „ulokowanie własnego myślenia i działania na linii granicznej” [32, s. 126]. Taką postawę przejawia Michałek, dla którego czarownica staje się ukochaną kobietą, nie dostrzega w niej pierwiastka magicznego, nie widzi Innego, ponieważ nie należy on do zabobonnych. Młody Michałek zostaje powołany do carskiego wojska, które odmienia go nie tylko fizycznie, ale też psychicznie: „Lata wojskowych ćwiczeń i marszów rozszerzyły mu ramiona i piersi, a twarz wprzód bładą oblały zdrową, głęboką śniadością, zmęźniał i wyprostował się; czarny wąs urósł mu nad wargami, oczy patrzyły śmiało i roztropnie [...]. Od razu poznać było po nim, że dużo świata widział, porozumniał, wygrzeczniał” [27, s. 150]. W ten sposób otwiera się on na obce. Jego horyzonty są poszerzone, ale kosztem nieodwracalnych przemian – to po powrocie z wojska Michałek decyduje się na zawód kowala i zamieszkanie na obrzeżach wsi oraz na pojęcie za żonę sieroty-„przybłądy”, również staje się inny (nie: Innym). Kocha i szanuje Pietrusię (ze wzajemnością), nigdy nie wypomina jej pochodzenia, żyje z nią w zgodzie, dlatego jego postawa zbliża się do wywłaszczenia Waldenfelsa.

7.3. Przenikanie się (Innego i swojego)

Przenikanie się Innego i swojego zasadza się na pewnej symbiozie, która zakłada nierozzerwalne współlistnienie obu. Dla Waldenfelsa ta strategia to „równoczesna spójność z czymś i brak takiej spójności, jak w wypadku zwojów opleceń, które czasem można znaleźć u szczytów kolumn kościołów romańskich. Każdy, kto stara się rozpleść oplecenie, niszczy wzór” [32, s. 126]. W ten sposób Innego doświadcza Klemens, syn Piotra. Wychowywał się on z Pietrusią, pamięta ich wspólne dziecięce zabawy, jest świadom jej statusu społecznego i pochodzenia, ale nie przeszkadzają mu one, choć sam jest dziedzicem wielkiego majątku. Nie wierzy w jej magiczne moce, akceptuje ją, a nawet początkowo oponuje przed oskarżeniem niewinnej o czarostwo. Krępują go jednak normy społeczne i starszyzna, która zabrania mu wyrwać się z homogeniczności, a w obawie przed utratą wysokiego statusu na wsi, skarcony raz – nie wychyla się więcej ze swoimi heterogenicznymi poglądami [27, s. 131]. Dlatego Klemens nie sprzeciwia się, gdy winą za jego chorobę obarcza się Pietrusię, podczas gdy jej prawdziwą przyczyną było zmoknięcie na łące i spanie na zgniłym stogu trawy [27, s. 192]. Klemens przykłada rękę do zbrodni, gdy czytelnik oczekuje od niego odmiennej postawy – robi to ze strachu przed posądzeniem o bycie obcym. Rozple-

cenie opleceń w tym przypadku to skazanie Klemensa, który bez żadnej racjonalnej motywacji zabija Pietrusię – tak zniszczony zostaje wzór. Przenikanie nie realizuje się tutaj w pełni, syn Piotra jest zbyt stłamszony przez tradycyjne podejście otoczenia, by w pełni korzystać z benefitów tej postawy.

8. Zakończenie. Próba komentarza

W „Dziurdziach” Eliza Orzeszkowa przedstawiła obraz kobiety, która dla hermetycznej społeczności Suchej Doliny, przyzwyczajonej do tradycji ludowej i zabobonów, stała się Innym – intruzem w homogenicznym środowisku wioski. Zarówno kobiecość Pietrusi, generująca podejrzenie jej o czarostwo i kontakty z siłami nieczystymi, jak i jej wieloaspektowa obcość, były genezą, doskonale zaplanowanym początkiem zakończenia powieści brutalnym morderstwem, jakiego mężczyźni z rodziny Dziurdziów dopuścili się na niewinnej kobiecie. Pisarka zdaje się motywować taki przebieg zdarzeń nie tylko samą płcią bohaterki – nie sama kobiecość sprowadziła na Pietrusię śmierć, ale uwikłanie płci w kulturę ludową i jej założenia. Wielopłaszczyznowość inności protagonistki zdaje się sprawą dogłębnie przemyślaną przez autorkę. Każdy aspekt jej życia Orzeszkowa ułożyła w taki sposób, by nosił on znamiona medycynowości – przekraczał pewne powszechnie przyjęte granice, normy. Tak jak u Jules’a Micheleta – pewien „upadek duchowości” polegający tu na braku zrozumienia i tolerancji, płytkości rozumowania – sprawiły, że niczego nieświadoma kobieta zaczęła być postrzegana jako czarownica.

Co zaś się tyczy próby analizy powieści przez pryzmat strategii doświadczenia Innego według Waldenfelsa, trzeba przyznać, że przedstawiona analiza nie jest pełna, jeśli chodzi o liczbę postaci, które w powieści występują, jednak te wybrane i przedstawione powyżej najwidoczniej reprezentują wzorce zaproponowane przez filozofa. Trzy strategie doświadczenia Innego wynikają z różnych postaw wobec tradycji. Zawłaszczenie to postawa głęboko zakorzeniona w tradycji, cechująca się nastawieniem ksenofobicznym i nieufnością w stosunku do jakichkolwiek zmian i nowinek. Wywłaszczenie to przeciwieństwo zawłaszczenia, nowoczesna strategia, która zakłada nastawienie na zmiany i kosmopolityzm. Przenikanie się Innego i swojego stanowi balans pomiędzy dwoma poprzednimi metodami, pozwala zachować jednostce własną tożsamość, wynikającą z tradycji, jednocześnie nie rezygnując z możliwości rozwoju i wprowadzania zmian w zaistniałą rzeczywistość. Rozważania te stanowią jedynie przyczynek do głębszego zastanowienia się nad kwestią Innego w twórczości Elizy Orzeszkowej (a potencjał wydaje się spory, biorąc pod uwagę inne teksty pisarki, jak np. „Meir Ezofowicz” czy „Marta”) i całego pisarstwa pozytywistycznego, wraz z jego (sztafpowymi już) hasłami emancypacji kobiet i asymilacji Żydów.

Orzeszkowa zaproponowała schemat, który z łatwością można zastosować do współczesnego doświadczenia Innego. Na uniwersalizm „Dziurdziów” w tym zakresie składa się między innymi właśnie w podejściu autorki do kwestii odmienności. Choć narrator pozostaje bezstronny, to cała konstrukcja powieści wskazuje na przekonanie o potrzebie tolerancji i prób doświadczenia Innego nie jako intruza, a jako po prostu – „nie takiego samego” [32, s. 126].

Literatura

1. Baszewska M., *Pisarze pozytywistyczni o sytuacji kobiet. Na przykładzie twórczości Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” t. 1, nr 6, 2015, s. 37-54.
2. Zalewski C., *Polowanie na ofiarę. «Dziurdziowie» w świetle mitu i rytuału kozła ofiarnego*, [w:] idem, *Powracająca fala. Mityczne konteksty powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*, Universitas, Kraków 2005, s. 13-80.
3. Dąbrowski M., *Swój/obcy/inny. Gdzie jesteśmy?*, przeł. M. Kołodzińska, „Przegląd Humanistyczny” nr 3(402), 2007, s. 1-10.
4. Wałęciuk-Dejneka B., *Folk Image of Woman. The Perspective of Otherness. Folklore and Literature*, Wydawnictwo Aureus, Wydawnictwo Naukowe UP-H, Kraków, Siedlce 2018.
5. Adamiak M., *O kobiecie, która nawiedza myśl. Kobieta jako figura inności w koncepcji podmiotu Emmanuela Lévinasa*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
6. Lévinas E., *Calość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, Kowalska M. (tłum.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
7. Adamiak M., *The Grey Zone of Subjectivity. Phenomenology of the feminine body in Emmanuel Lévinas's thought*, „AVANT” t. VI, nr 1, 2015, dostępny w Internecie: <http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/The-Grey-Zone.pdf>, dostęp: 27.11.2020.
8. De Beauvoir S., *Le deuxième sexe. I. Les faits et les mythes*, Édition du Club France Loisirs, Paris, avec l'autorisation des Éditions Gallimard, Paris 1990.
9. Piechota D., *Ekofeministyczna wizja natury w trylogii wiejskiej Elizy Orzeszkowej*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” nr 1, 2015, s. 187-197.
10. Moser S., *Les trois concepts d'altérité chez Simone de Beauvoir*, [w:] Stauder T. (red.), *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance: Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2008, s. 235-241.
11. Janion M., *Kobiety i duch inności, Sic!*, Warszawa 1996.
12. Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
13. Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*, Piotr Dopierala, Łódź 2002.
14. Paczkowska E., *Magia, czarownice, prześladowania – prawda czy średniowieczny mit?*, [w:] Marinow K., Szadkowski K., Węgrzyńska K. (red.), *Varia Mediaevalia. Studia nad średniowieczem w 1050. rocznicę Chrztu Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 235-243.
15. Michelet J., *Czarownica*, wyd. 2, Kaliska M. (tłum.), Puls, Londyn 1993.
16. Orzeszkowa E., *Listy zebrane, przygotowanie i komentarz Jankowski E.*, t. 3, Zakład im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1956.
17. Libera Z., *Znachor w tradycjach ludowych i popularnych XIX-XX wieku*, Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, Wrocław 2003.
18. Wenerska W., *Magiczny aspekt kobiecości. Wizerunki wiedźm w wybranych utworach Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] Budrewicz T., Ihnatowicz E., Owczarz E. (red.), *Kraszewski. Poeta i święty. W 200. rocznicę urodzin i 125. rocznicę śmierci pisarza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 339-354.
19. Brenda-Mańkowska A., *Sienkiewiczowska wiedźma Horpyna jako przykład czarownicy z folkloru słowiańskiego*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” nr 33, 2017, s. 45-56.
20. Kowalkiewicz A., *Formy negatywnego kultu religijnego w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” z. 5, (2002), s. 85-99.
21. Fournier Kiss C., *La figure de la sorcière dans la littérature du XIXe siècle (Jules Michelet, George Sand, Eliza Orzeszkowa)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” nr 1, (2012), s. 259-279.
22. Reymont W.S., *Chłopi, t. I*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.

23. Orzeszkowa E., *Wiedźma*, [w:] eadem, *Ostatnie nowełe*, Gebethner i Wolff, Kraków 1921, s. 35-68, dostępny w Internecie: <https://polona.pl/item/ostatnie-nowele,MTQxMjgyMQ/3/#info:metadata>, dostęp: 27.11.2020.
24. Kowalczyk A.M., *Znachorka i wiedźma Orzeszkowej*, „Prace Filologiczne” nr 5 (8), 2015, s. 107-120.
25. Figiel A., *Status kobiety w polskiej kulturze ludowej. Szkic antropologiczny*, „Zeszyty Wiejskie” z. XXIV, 2018, s. 93-108.
26. Lisak A., *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Bellona, Warszawa 2009.
27. Orzeszkowa E., *Dziurdziowie*, [w:] eadem, *Niziny, Dziurdziowie, Cham*, Czytelnik, Warszawa 1991.
28. Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Falski M. (tłum.), Kraków 2007.
29. Klisz J., *Nie-ludzka kondycja czarownicy: związki z naturą a zjawisko dehumanizacji*, „Sensus Historiae” t. XXI, nr 4, 2015, s. 91-112.
30. Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.
31. Wałęciuk-Dejneka B., *Inny obraz feminy. Szkice folklorystyczno-literackie*, Stowarzyszenie tutajteraz, Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej, Siedlce 2012.
32. Waldenfels B., *Doświadczenie innego: między zawłaszczeniem a wywłaszczeniem*, Szawiel T. (tłum.), [w:] Kozakiewicz H., Mokrzycki E., Siemek M.J. (red.), *Racjonalność współczesności. Między filozofią a socjologią*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 121-130.

Kobieta-wiedźma-Inne. O Pietrusi z „Dziurdziów” Elizy Orzeszkowej

Streszczenie

Artykuł jest próbą analizy postaci Pietrusi z powieści Elizy Orzeszkowej „Dziurdziowie” pod kątem inności, biorąc pod uwagę sytuację społeczną kobiet na XIX-wiecznej wsi oraz w szeroko pojętej kulturze ludowej. Drugą część to spojrzenie na doświadczenie inności w „Dziurdziach” według klasyfikacji zaproponowanej przez Bernharda Waldenfelsa. Całość opiera się na zbliżeniu do tekstu (*close reading*), a także na obserwacji kulturoznawczo-etnograficznej, której wymaga powieść ze względu na swoją genezę. Głównym założeniem jest postawienie kobiecości jako jednego z elementów inności bohaterki, decydującego o rozwiązaniu fabuły (zamordowanie Pietrusi). Do tragedii prowadzi uwikłanie płci w kulturę ludową (posadzenie kobiety o czary ze względu na jej znachorskie zdolności) i jej założenia. Inność Pietrusi została zaplanowana przez Orzeszkową również na płaszczyźnie obcości, która manifestuje się poprzez jej: pochodzenie, status, przynależność. Kolejnym podjętym w tekście zagadnieniem jest sposób, w jaki pozostali bohaterowie „Dziurdziów” radzą sobie z Innym i jaki mają do niego stosunek. W poszczególnych postawach można zauważyć trzy strategie waldenfelsowskie: zawłaszczenie, wywłaszczenie i przenikanie się (innego i swojego).

Słowa kluczowe: kobieta, czarownica, Inne, doświadczenie innego

Woman-witch-Other. About Pietrusia from "Dziurdziowie" by Eliza Orzeszkowa

Abstract

The article is an attempt to analyze the character of Pietrusia from Eliza Orzeszkowa's novel "Dziurdziowie" from the point of view of being other, taking into account the social situation of women in the 19th century villages and in the broadly understood folk culture. The second part is a closer look at the experience of otherness in "Dziurdziowie" through the classification proposed by Bernhard Waldenfels. The whole text is based on close reading, as well as on cultural and ethnographic observation, which the novel requires due to its genesis. The main assumption is to place femininity as one of the elements of the heroine's otherness, decisive for the plot (the murder of Pietrusia). What leads to the tragedy is the involvement of sex in folk culture (accusing a woman of witchcraft because of her abilities based on herbal medicine, knowledge of rituals etc.) and its assumptions. Pietrusia's otherness was also planned by Orzeszkowa on the plane of strangeness, which manifests itself through its origin, status, and affiliation. Another issue raised in the text is the way in which the other characters of "Dziurdziowie" deal with the Other and what their attitude towards it is. There are three Waldenfelsian strategies in particular attitudes: appropriation, expropriation, and interpenetration (of other's and one's own).

Keywords: woman, witch, other, experience of other

Mam piękne, urocze i mądre dzieci – o macierzyństwie na podstawie dzieł średniowiecznej francuskiej poetki i pisarki Christine de Pizan

1. Wprowadzenie

Christine de Pizan, średniowieczna francuska pisarka i poetka, żyjąca w latach 1364-1430, nazywana jest *le plus grand auteur politique du XVe siècle* [1] – największym autorem dzieł politycznych XV wieku. W jej dorobku znajdują się dzieła moralizatorskie, polityczne, biografia panegiryczna króla Francji Karola V. Jej imponująca twórczość zawiera setki wierszy (tzw. wiersze wdowie, dworskie) i ponad 20 dzieł prozą, każde liczące kilkaset stron. O skali zjawiska mogą świadczyć słowa samej Christine czyniącej bilans swej aktywności literackiej obejmującej tylko okres między 1399 a 1405 rokiem w „Le Livre de l’Advison” [2] (Księga Wizji, 1405): *napisalam 15 tomów, nie licząc innych małych dzieł, które stanowią około 70 zeszytów dużego formatu*². Daje to 800 arkuszy recto-verso.

Jest też wyjątkową komentatorką swych niełatwych czasów wojny stuletniej, gorącą orędowniczką pokoju, apelującą do władców Francji o zaprzestanie bratobójczych walk i zakończenia wyniszczającej kraj wojny z Anglikami, to również aktywna uczestniczka w listownej debacie o godność kobiet w słynnym sporze z autorami „Le Roman de la Rose” (Powieść o Róży) – mizoginistycznym dziełem dyskredytującym kobiety. Głos Christine w męskim świecie to przede wszystkim kobiecy krzyk wolności, godności i humanizmu. Christine, jak mało który pisarz średniowieczny, pozwala poznawać, nie tylko swoje poglądy polityczne i społeczne, ale również życie prywatne, ponieważ historia jej życia jest kanwą jej twórczości, a literatura staje się odzwierciedleniem losów i postawy życiowej. Wiele w niej wątków autobiograficznych, szczerych i intymnych, których głównym motywem jest proces kształtowania się świadomej pragnień i potrzeb pisarki realizującej je przez proces twórczy. Nieodzownym elementem tego procesu było samokształcenie a pisanie stało się terapią na nieszczęścia, które przeżyła: np. w wierszach wdowich, pierwszych w swej twórczości, opisuje głęboką żalobę po śmierci męża w sposób daleki od konwenansów poezji dworskiej; to przejmujący zapis uczuć, m.in. wyznanie o myślach samobójczych i prawie udanym zamiarze odebrania sobie życia. W wierszach, zwłaszcza z początkowego okresu, we wspomnianej „Le Livre de l’Advison” i „Le Chemin de Longue Étude” [3] (Droga długich studiów, 1402-3) Christine opowiada o motywacjach, które skłoniły ją do poświęcenia się nauce i pisaniu ksiąg, zarówno „Le Livre de l’Advison”, jak i „La Cité des Dames” (Miasto Kobiet, 1404-5) obfitują we wspomnienia o ukochanym ojcu, który zachęcał ją do nauki. Natomiast wyjątkowo mało pisze o swoich dzieciach

¹ m.posturzynska-bosko@poczta.umcs.lublin.pl, Instytut Neofilologii, Wydział Humanistyczny, UMCS.

² *J’ai compilé quinze volumes principaux sans les autres petits dictiés, lesquels tous ensemble contiennent environ soixante-dix cahiers de grand volume. Tłumaczenia z języka francuskiego współczesnego, z wydań krytycznych, jak i średniofrancuskiego, z dzieł źródłowych – autorka artykułu.*

i doświadczeniu macierzyństwa. Ten wątek nigdy nie stanowił kluczowej kwestii w jej twórczości. By móc mówić o Christine jako matce, należy spróbować poskładać obraz z okrucich informacji na temat dzieci i ich wspólnych relacji, najczęściej między słowami, implicytnych. Wiadomo, że miała troje dzieci, najstarszą córkę Marie i dwóch synów, starszy o imieniu Jean i najmłodszy, nieznanego imienia, zmarły w dzieciństwie. W jej twórczości nie pojawiają się imiona dzieci, znane są ze źródeł historycznych.

2. Małżeństwo i macierzyństwo

Estienne de Castel, mąż Christine zostawił 25-letnią żonę z trojgiem dzieci: ostatni syn urodził się na krótko przed śmiercią ojca. Narodziny trojga dzieci podczas dziesięcioletniego małżeństwa skłaniają biografów Christine do tezy, że urodziła więcej dzieci, które prawdopodobnie zmarły w niemowlęctwie. Dowodem miałby być fakt, że Christine wyszła za mąż z miłości a młodego i przystojnego męża bardzo kochała, pisała o nim pięknie np. w balladzie „*Douce chose est que mariage*” [4] (Słodka to rzecz małżeństwo, 1399), w dość odważny sposób: *pierwsza noc małżeństwa, bardzo się jej bałam, ale zdałam sobie sprawę jaki wielkoduszny był [mąż] ponieważ nie zrobił niczego, co mogłoby mi uchybić i aż do świtu stokrotnie mnie całował*. Drugim powodem świadczących o tym, że mogła urodzić więcej dzieci, są słowa samej Christine piszącej o *la charge de souvent porter enfants* [2] – częstych ciążach. Co to de facto znaczy? Czy urodzenie dzieci: w 1381 – córki, 1385 – syna i w 1390 – kolejnego syna, to częste ciążę? Nic nie wiadomo, ponad to, co pisze sama Christine. Pierwszych dwoje osiągnie wiek dojrzały, trzecie dziecko umrze przed osiągnięciem 12 roku życia.

3. Najmłodszy syn

O najmłodszym synu Christine prawie nic nie wiadomo: jedynym śladem potwierdzającym jego istnienie, jest wzmianka w liście do Pierre’a Col’a, sekretarza królewskiego, datowanym na 2 lutego 1402 [5]: *j’ai un fils* (mam jednego syna), co potwierdza fakt śmierci najmłodszego dziecka. Czy to tragiczne wydarzenie nastąpiło na krótko przed tą datą, czy dużo wcześniej? W tym roku Christine pisze dzieło „*Le Chemin de Longue Étude*”, swoisty wstęp do właściwej autobiografii „*Le Livre de l’Advision*”, napisanej trzy lata później. Pisze w „*Le Chemin de Longue Étude*” o tak intymnych szczegółach z życia, bólu po śmierci męża, wewnętrznych rozterkach, przemianie, że wydaje się dziwnym pominięcie śmierci dziecka. Być może obie tragedie, śmierć męża i syna, oplakiwane są w tym dziele następującymi słowami:

*Comme Fortune perverse
M’ait esté souvent averse,
Ancor ne se peut lasser
De moy nuire sans cesser
Par son tour qui plusieurs tue
Qui du tout m’a abattue,
Dont de douleur excessive
Souvent seuleté et pensive
Suis, regruttant le temps passé
Joyeux (...)*

(przewrotny los był od dawna przeciw mnie i jeszcze mu nie dość szkodzić mi bez wytchnienia, jego wyroki, które wielu zabijają, pokonały mnie zupełnie. W tym nadmiernym bólu jestem samotna i pogrążona w myślach wspominając miniony radosny czas)

*Ainsi vint mon desavancement
Par Fortune qui m'assailli,
Nē onques puis ne me failli;
Ains a si bien continué
que cuer et corps a desnue
de joye et de bonne aventure*

(taki oto był początek mojego nieszczęścia, które zawdzięczam losowi, który mnie tak dotknął jak nic nigdy i od tamtej pory nie oszczędza mnie i pozbawia serce moje i ciało wszelkiej radości i szczęścia)

Zważywszy, że upłynęło kilkanaście lat od śmierci męża, słowa: *los szkodzi mi bez wytchnienia czy od tamtej pory (śmierci męża) nie oszczędza mnie*, można sądzić, że są skargą na kolejny cios, cichą i ukrytą, jak gdyby cierpienie matki po stracie dziecka należało do najintymniejszej sfery, której nie okazuje się publicznie.

4. Marie i Jean

Pozostaje jej dwoje dzieci, bardzo kochanych, bo mimo że nigdy nie wymienia ich imion w twórczości, pisze *mój syn, moja córka, ten, którego kocham, ta którą kocham*. Dokonując bilansu życia kobiety czterdziestoletniej, pisze: *miałam wspaniałych rodziców, mądrego, kochającego męża, udane dzieci, sama jest zdrowa na ciele i umyśle* [2]. W tym samym dziele pisze: *mam piękne, urocze i mądre dzieci* – deklarując w ten sposób miłość i matczyną dumę.

Nie znajdujemy niczego w jej twórczości na temat dzieciństwa Marie i Jeana. W czasie jej największej aktywności literackiej są już dorosłymi ludźmi. Trudno wątpić, by jako najwybitniejsza z kobiet epoki nie przekazała dzieciom swoich ideałów, m.in. to, że kobieta ma prawo do wiedzy, co wielokrotnie głosi, tak jak czytamy:

Przeciw tym, którzy mówią, że nie jest dobrym, by kobiety uczyły się czytać. Dziwię się bardzo opinii niektórych mężczyzn, którzy twierdzą, iż w ogóle nie chcieliby by ich córki czy żony czy krewne uczyły się bo ich obyczaj uległby pogorszeniu. Przez to możesz zobaczyć, że nie wszystkie opinie mężczyzn oparte są na zdrowym rozsądku, i mylą się oni, bo nie można zakładać, że znając nauki o moralności i te, które uczą cnót, mają pogorszyć obyczaje, bo bez wątpienia one poprawiają i uszlachetniają obyczaje. Jak można myśleć czy sądzić, że ten kto podąża za dobrymi naukami i tezami, pogorszy się z ich powodu? To, że kobiety mają stać się gorsze od wiedzy o dobru, jest nie do uwierzenia³ [6].

³ *Contre ceux qui disent qu'il n'est pas bon que les femmes apprennent les lettres, je me merveille trop fort de l'opinion d'aucuns hommes qui disent qu'ils ne voudraient point que leurs filles ou femmes ou parentes apprissent sciences et que leurs meurs empireraient. Par ce peux-tu bien voir que toutes opinions d'hommes ne sont pas fondées sur raison, et que ceux ont tort, car il ne doit mie être présumé que de savoir les sciences morales et qui enseignent les vertus, les meurs doivent empirer, ains n'est point de doute qu'elles s'en*

Takie słowa sama słyszała od ojca, profesora uniwersytetu w Bolonii⁴, doradcy króla Karola V, który twierdził, iż wiedza nie może zaszkodzić, bo jak pisze w powyżej cytowanym dziele:

Twój ojciec, wielki astronom i filozof, nie sądził by wiedza mogła zepsuć kobiety, wprost przeciwnie⁵ [6].

Dalej czytamy:

Gdyby był taki zwyczaj, żeby posyłać dziewczynki do szkoły i żeby kazać im uczyć się jak chłopcom, nauczyłyby się równie świetnie i rozumiałyby wszystkie subtelności wszelkich sztuk i nauk, tak jak oni⁶ [6].

4.1. Marie de Castel

W duchu głębokiego humanizmu i kultu nauki wychowała i ukształtowała kobietę bez wątpienia silną i stanowczą. Dowodem na niezależność córki wydaje się jej decyzja o wstąpieniu do klasztoru. Christine pisze o tym wydarzeniu takimi oto słowami: *córka oddana Bogu na jego służbę udała się do szlachetnego domu pań z Poissy z Boskiej inspiracji, własnowolnie a wbrew twojej woli⁷*. Marie miała od 13 do 16 lat, gdy wstąpiła do klasztoru. Christine podkreśla, że córka wstąpiła do zakonu wbrew jej woli, a mimo to pozwoliła podjąć jej własną decyzję. Można spekulować, czy ta decyzja była dla matki bolesna. Christine nie komentuje tego w swoich dziełach, niewykluczone, że przypomina sobie fakty z własnego życia i zbudowanej postawy wobec matki, próbującej wychować ją na żonę i matkę według ówczesnych kryteriów, a która nieprzychylnym okiem patrzyła na fanaberie męża stymulującego zdolności intelektualne Christine. Będąc prawie całe życie niezależna, pozwoliła na niezależność córce. Widać matczyną troskę w „Dit de Poissy” [7] (1400), w którym opisując warunki życia w klasztorze, upewnia się, że jej córka ma dobre życie, godne, wśród dam z wyższej sfery, mając dostęp do wiedzy i spędzając życie na kontemplacji. Na szczęście miała możliwość odwiedzić córkę w Poissy, i jak pisze odwiedzając ją w Poissy po ośmiu latach, stwierdza, że zastaje zakonnicę: *w kwiecie młodości i urody tak szlachetnie pochłoniętą życiem kontemplacyjnym i oddaną Bogu, że radość z jej pięknego życia często jest dla ciebie pociechą⁸* a opisując ich spotkanie pisze: *zatem ta, którą bardzo*

amendent et anoblissent. Comment est-il à penser ou croire que qui suit bonnes leçons et doctrine en doit empirer ? (...) que les femmes empirer de savoir le bien, ce n'est pas à croire.

⁴ Tommaso da Pizzano pochodził z Bolonii i był profesorem na tamtejszym uniwersytecie. Bolonia wówczas była miastem, w którym istniały szkoły dla dziewcząt, nauka obejmowała dzieci obojga płci. Uniwersytet przyjmował na studia kobiety, które miały również prawo wykładać na nim.

⁵ *Ton père, grand astronome et philosophe, ne pensait pas que les sciences puissent les femmes, il se réjouissait au contraire.*

⁶ *Se le costume estoit de mettre les petites filles a l'escole et que suivamment on les feist apprendre les sciences, comme on fait aux filz, qu'elles apprendroient aussi parfaitement et entendoient les soubtilleéz de toutes les ars et sciences, comme ilz font.*

⁷ *Une fille donnée à Dieu et à son service, rendue par inspiration divine, de sa propre volenté et contre ton gré en l'Église et noble maison de dames à Poissy.*

⁸ *En sa fleur de jeunesse et très grande beauté, se porte si notablement dans la vie contemplative et dévotion et la joie de la relation de sa belle vie souvent te rend grand confort.*

*kocham i jest mi droga, przybyła naprzeciw mnie i pokornie uklękała, a ja ucałowałam jej słodką i łagodną twarz*⁹ [7].

Ale gdy nadchodzi czas pożegnania, emocje biorą górę:

*I z oczu łzy popłynęły, kiedy zostawiałam tę, która jest mi tak bliska; ściskając ją mówię z trudem żegnaj, prosząc ją by starała się jak najlepiej służyć Bogu i żegnam się ze wszystkimi przygnębiona, wyczerpana i ogarnięta żalem*¹⁰ [7].

Dywagacje o słuszności decyzji córki lub jej braku należy uwzględnić w szerszym kontekście; jaki los czekałby córkę sekretarza królewskiego i pisarki, wprawdzie o dużej renomie, ale dochodach nieregularnych, pozbawionej spadku po mężu przez nieuczciwych wierzycieli, mającej na utrzymaniu matkę, dzieci i dalszych krewnych? Czy miała szansę na dobry mariaż? Jej siostra wujeczna będąca pod opieką Christine dostała w posagu 100 ecus. Była to suma niewielka, jak pisze Françoise Autrand [1], takie kwoty otrzymywały uboższe krewnie kanoników, sekretarzy królewskich, czy ich nieślubne córki. Z takim posagiem panna nie mogła w ówczesnych czasach liczyć na bogatego męża, co niejednokrotnie wiązało się z degradacją majątkową i społeczną. Być może decyzja Marie podyktowana była wizją mezaliansu, którego chciała uniknąć. Jaki miała wybór? Z jednej strony posłanie córki do zakonu świadczyło o niezamożności rodziny, z drugiej mały posag wykluczał z paryskiej socjety, a przecież rodzina Christine obracała się wśród dostojników królewskich, notabli (przypomnijmy, że ojciec był lekarzem i astrologiem wybitnego władcy Karola V, a mąż sekretarzem królewskim). Wbrew pozorom, decyzja o wstąpieniu do klasztoru mogła być nobilitacją dla młodej szlachetnie urodzonej, ale niezamożnej dziewczyny, bo nie chodziło o zwykły klasztor: Poissy to był klasztor dla arystokratek (wiele córek królewskich i książęcych przebywało w jego murach), a propozycja wyszła od samego króla, którego córka, również Marie, tam wstąpiła. Towarzystwo młodej królownie i innym wysoko urodzonym pannom gwarantowało obecność pośród grona królewskiego w królewskich warunkach, bo Marie de France otrzymywała rocznie na pobyt w Poissy 600 ecus.

Niebagatelną sprawą był fakt, że klasztor o regule zakonnej (dominikanki) uważany był za idealne miejsce dla kontemplacji i rozwoju duchowego. Jeszcze raz los pozwoli Christine spotkać córkę: ostatnie 11 lat życia spędzi w klasztorze w Poissy, dokąd uda się pod koniec 1418 r. W jej dziełach nie pojawia się już żadna informacja o Marie.

⁹ *Alors celle que j'aime moult et tient chère
Vint devers moi, de très humble manière
S'agenouilla, et je baisai sa chère
Doucette et tendre.*

¹⁰ *Si que des yeulx convint lermes yssir
Quant je laissay celle
Qui m'est prouchaine
En la baisant lui dis adieu à paine
En l'exhortant qu'à Dieu servir se peine
Et de toutes congé prins mate et vaine
Et par pitié.*

4.2. Jean de Castel

Jean de Castel odziedziczył talent po matce do tego stopnia, że pisała ona o dwudziestoletnim mężczyźnie, że: nie znalazłby się bardziej zdatny w gramatyce, retoryce i poezji od niego i bardziej zręczny z inteligencją i rozumem, jakie posiada¹¹.

W 1400, Christine, kiedy jej syn Jean przebywał w Anglii, napisała dzieło „Les proverbes moraux” [8] (Wskazówki moralne) dedykowane mu w podtytule nadanym później „Les enseignements que Cristine donne à Jehan de Castel mon filz” (Wskazówki moralne, które ja, Christine, daję mojemu synowi Jeanowi de Castel). Jest to zbiór rad, które matka przekazuje synowi w formie 113 czterowersowych strof oktosylabicznych. Rady dotyczą wielu aspektów życia: od przestrzegania przykazań, oddania ojczyźnie, wiernej służby królowi Francji po wskazówki dotyczące życia prywatnego. Christine, erudytką, córka uczonego podkreśla również ogromną wagę edukacji w życiu młodego człowieka, będącą przepustką do kariery. Nie zabrakło tu również rad dotyczących kobiet: Christine walcząca ze szkodliwymi stereotypami na temat kobiet, radzi synowi wystrzegać się lektury ksiąg dyskredytujących kobiety (cytuje tytuły „Powieść o Róży” i „Ars Amandi” Owidiusza). Mężczyzna powinien przede wszystkim mieć szacunek dla kobiety:

*Ne sois déceveur de femmes
Honore-les, ne les diffame.
Contente-toi d'en aimer une
Et ne prends querelle à aucune [8].*

(nie bądź zwodniczy w stosunku do kobiet, szanuj je, nie oczerniaj, kochaj tylko jedną kobietę i z żadną nie szukaj zwady)

Podstawą miłości powinna być rozważa, bowiem szalona, gwałtowna miłość więcej przynosi szkody niż pożytku. Ważne jest również wybranie na żonę mądrej i dobrej kobiety, a jeśli już takiego wyboru syn dokona, powinien wtajemniczać ją w finanse:

*Si tu as femme bonne et sage
Crois-la du fait de ton ménage [8].*

(jeśli masz dobrą i mądrą żonę, powierzaj jej sprawy twego dobytku)

Zdecydowanie Christine przywołuje swoje doświadczenia po śmierci męża, kiedy straciła majątek mężowski będąc ofiarą nieuczciwych wierzycieli. Mąż nie wtajemniczał jej w sprawy finansowe a utrata majątku była konsekwencją w dużym stopniu niewiedzy Christine w tej kwestii. Rada wieńcząca dzieło odnosi się do obyczajów epoki, ale Christine przeciwstawia się jej wyraźnie:

*Fais-toi craindre de ta femme à point
Mais garde-toi de te la battre point [8].*

(spraw by żona miała respekt przed Tobą, ale nie waż się jej bić)

Czy Jean de Castel zastosował się do rad matki względem kobiet, tego historia nie mówi, natomiast wiadomo, że służył na dworach możnych, najpierw angielskich (był towarzyszem i nauczycielem m.in. syna księcia Salisbury, przyjaciela króla angielskiego

¹¹ *On ne trouverait en grammaire, rhétorique, et poésie guère plus apte que lui et plus subtil avec l'intelligence et le jugement qu'il a.*

Ryszarda II, aktywnego dyplomaty dążącego do zawarcia pokoju między Francją a Anglią), potem francuskich. Christine pragnąc zabezpieczyć przyszłość syna, pisała do możnowładców z prośbą o przyjęcie Jeana na służbę. Wysyłała do nich prośby w formie wierszy, np. jak czytamy w liście do księcia orleańskiego, rekomenduje syna wspominając jego wcześniejszą karierę:

To mój syn, który od wczesnej młodości pragnął służyć Wam i dlatego proszę, dzielny umiłowany książę, byś zechciał wziąć go na służbę. Trzy lata temu chwalebny książę Salisbury, który umarł na nieszczęście nieszczęsnego kraju angielskiego, wziął go do siebie z powodu jego zdolności [4].

Jean po służbie na dworach książęcych został sekretarzem królewskim, zatem można twierdzić, że wspomniane rady matki zastosował w życiu. W 1416 na pewno jest już sekretarzem Karola VI. W 1425 roku umiera w Bourges w wieku 40 lat, zostawiając wdowę i troje dzieci. Nie wiadomo, czy Christine poznała synową i wnuki.

5. Podsumowanie

Erudytka, ceniąca wiedzę i wykształcenie, wielka patriotka swojej nowej ojczyzny (była Włoszką) i humanistka przekazała dzieciom takie idee, jakie całe życie wyznawała. Silnie w jej twórczości rysuje się wątek kształcenia kobiet, co wydaje się mieć wpływ na decyzję córki o wstąpieniu do elitarnego klasztoru kontemplacyjnego. Kariera polityczna syna również świadczy o głębokim przekonaniu o kształceniu, jako wartości kluczowej w wychowywaniu dzieci w realiach średniowiecznej Francji.

Literatura

1. Autrand F., *Christine de Pizan*, Fayard, Paris 2009.
2. Christine de Pizan, *Le Livre de l'Advison* (1405), ed. Ch. Reno, L. Dulac, Champion, Paris 2001.
3. Christine de Pizan, *Le Chemin de Longue Étude* (1402-3), ed. A. Tarkowski, Lettres Gothiques, Paris 2000.
4. Christine de Pizan, *Œuvres poétiques*, t. I, ed. M. Roy, Paris 1886-96. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5108q.texteImage>.
5. Hicks É., *Le débat sur Le Roman de la Rose, Christine de Pisan, Jean Geron, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col*, Champion, Paris 1977.
6. Christine de Pizan, *La Cité des Dames* (1404-5), ed. i tł. E. Hicks, T. Moreau, Stock Moyen Âge, Paris 1986.
7. Pougin P., *Le dit de Poissy de Christine de Pisan. Description du prieuré de Poissy en 1400. Bibliothèque de l'École des chartes*, 18 (1857), 535-555.
8. Christine de Pizan, *Les proverbes moraux* (1400), ed. J.-F. Kosta-Théfaïne, Le Moyen français, 38 (1996), 61-77.

Mam piękne, urocze i mądre dzieci – o macierzyństwie na podstawie dzieł średniowiecznej francuskiej poetki i pisarki Christine de Pizan

Streszczenie

Christine de Pizan (1364-1430) – średniowieczna francuska pisarka i poetka, autorka setek wierszy i kilkunastu dzieł prozą, była wyjątkową postacią swojej epoki. Nazywana największym autorem dzieł politycznych XV wieku, była zaangażowaną komentatorką tragicznych czasów wojny stuletniej, orędowniczką pokoju, walczącą o godność kobiet, której twórczość obfitowała w liczne wątki autobiograficzne, często bardzo intymne, jak np. relacje rodzinne, żałoba po śmierci męża, trudności finansowe czy przemiana duchowa. Christine, jak mało który pisarz średniowieczny, pozwalała czytelnikom poznawać nie tylko swoje poglądy polityczne i społeczne, ale również życie prywatne. Celem artykułu była próba przedstawienia Christine de Pizan w roli matki. Zaskakująco niewiele miejsca w jej twórczości zajmował wątek macierzyństwa. Obraz miłości matczynej został nakreślony z okrucichów informacji znalezionych na temat jej dzieci i ich wspólnych relacji w utworach poetyckim i prozie. Matka dwóch synów i córki, z których dwoje dożyło wieku dorosłego, wprawdzie nieczęsto mówiła o nich, ale zawsze z wielką miłością, dumą i troską o ich losy. Syn Jean został sekretarzem królewskim, przebywał na dworach książęcych, co w dużej mierze zawdzięczał zabiegom matki a córka Marie wstąpiła do klasztoru dla wysoko urodzonych panien w Poissy, uznawanego za centrum żeńskiej elity intelektualnej. Christine de Pizan przekazała dzieciom ideały, które sama wyznawała i odzwierciedlała swoim życiem.

Słowa kluczowe: Christine de Pizan, macierzyństwo, wychowanie, edukacja dzieci w średniowieczu

My kids are beautiful, lovely and smart – The vision of motherhood in the works of mediaeval French poet and writer Christine de Pizan

Abstract

Christine de Pizan (1364-1430), a mediaeval French writer and poet, author of hundreds of poems and over a dozen works in prose, was an exceptional representative of her times. Considered by many as the greatest political author of the 15th century, she was an involved commentator on the difficult times of the Hundred Years' War, a champion for peace, and a fighter for the respect for women. Her works included many autobiographical, often very private, stories about such things as family relationships, grief after her husband's death, financial hardships, and spiritual transformation. Unlike many other mediaeval writers, Christine not only shared her political and social views with her audiences, but also opened herself to them with her private life. The goal of this article is to portray Christine de Pizan in her role as a mother. Motherhood received surprisingly little attention in her works. This portrayal of motherly love was created from the scant information about her children and their relations which were found in her poems and prose. She was a mother of two sons and a daughter, only two of whom lived long enough to become adults; she might not have talked a lot about them, but whenever she did it, it was with great love, pride and care. Her son Jean became a royal secretary and stayed at royal courts, which was, to a large extent, thanks to his mother's efforts. And her daughter Marie entered a convent for girls of noble birth in Poissy, which was considered a centre for female intellectual elite. Christine de Pizan taught her children the ideals she believed in and was true to throughout her life.

Keywords: Christine de Pizan, motherhood, upbringing, education of children in the Middle Ages

„Ja ani osobom, ani wypadkom, lecz prawdzie służyłem”.

Okolicznościowo-publiczna poezja Marcina Molskiego

1. Wstęp

Marcin Molski był w swojej epoce poetą znanym i chętnie czytany. Jego teksty krążyły najczęściej w odpisach przygotowywanych przez samego autora bądź jego czytelników. Popularnością cieszył się przede wszystkim w środowisku warszawskim, w którym spędził znaczną część życia. Był twórcą kontrowersyjnym, wielu odbiorców nie darzyło go sympatią, często irytował, drażnił. Powodem niechęci było jego skłonność do pochlebstw. Adwersarze zarzucali mu kierowanie tekstów pisanych w jednakowym tonie do osób o skrajnie różnych poglądach i postawach – zarówno do cenionych patriotów, jak i wrogów Ojczyzny. Molski skupiał zainteresowanie również ze względu na historię swojego życia. Uczestniczył we wszystkich najważniejszych wydarzeniach drugiej połowy XVIII wieku, służył pod sztandarami wybitnych polskich dowódców, miał okazję spotkać Tadeusza Kościuszkę i Stanisława Augusta Poniatowskiego. Niski, krępy, bez jednego oka, które stracił jeszcze podczas konfederacji barskiej, w pierwszym dwudziestoleciu XIX wieku był jednym z najbardziej rozpoznawalnych warszawiaków, choć z samej Warszawy nie pochodził. Całymi dniami spacerował po mieście, odwiedzając znajomych i ulubione miejsca.

Fenomen popularności Molskiego tkwił w jego osobowości autorskiej, sposobie traktowania własnych tekstów. Utwory zawsze odnoszące się do rzeczywistości, codzienności, powstawały niezależnie od oczekiwań czytelniczych. Molski pozostawał obojętny na wpływy epoki. Poeta pisał wyłącznie o tym, co go naprawdę zaintrygowało, zawiodło lub ujęło. To piarstwo autentyczne i niezależne, wierne przekonaniom autora i realizowane zgodnie z określonymi zamiarami. Mogłoby się więc wydawać, że Molski nie dbał o uznanie szerokiego grona czytelników, że nie interesował go aplauz publiczności. W tej manifestacji skromności było jednak trochę fałszu. Molski był twórcą nieco próżnym, poważnie traktującym swoje teksty, które tylko z pozoru miały być „fraszkami do pozbycia”. Ilość zachowanych tekstów sugeruje, że piarstwo przez długie lata było głównym jego zajęciem, musiał tworzyć codziennie po kilka tekstów. Większość swoich sprawunków załatwiał sięgając po poetyckie pióro, rozmowy prowadził w wierszowanych listach, gratulacje i życzenia układał w poetyckie bukiety, towarzyskie spotkania umawiał wyłącznie przy pomocy rymów. Obecnie twórczość Molskiego straciła na aktualności, a sam poeta dołączył do tych autorów, którzy odeszli w niepamięć i popadli w niełaskę czytelników.

2. Genealogia poezji okolicznościowej Molskiego

Poezja okolicznościowa układana przez Molskiego to twórczość bardzo różnorodna. Składają się na nią zarówno wierszowane kondolencje, imieninowe bukiety, jak i zalecenia kierowane do służby czy „zabawki” pisane ku uciesze córek. Samo określenie

¹ Instytut Filologii Polskiej Wydział Humanistyczny Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie.

poezja okolicznościowa jest w przypadku twórczości Molskiego niewystarczająca i dla próby jej uporządkowania konieczna jest dalsza klasyfikacja. W pogrupowaniu tekstów pomocna będzie praca Wiesława Pusza, który analizując słownikowe hasła związane z tematem twórczości okolicznościowej dostrzegł ich niepożądaną i mylącą wieloznaczność, która uczyniła gatunek zbyt pojemnym, a przez to niejasnym w kryteriach [1]. Nowy podział zaproponowany przez Pusza sprawdza się doskonale w przypadku poezji Molskiego. Do pierwszej grupy tekstów, określonych jako okolicznościowo-publiczne, badacz zalicza wiersze komentujące wydarzenia, fakty i sytuacje, które mają wpływ na życie społeczności. Trzeba jednak zaznaczyć, że w przypadku Molskiego nie jest to liczny zbiór, ponieważ poeta niezbyt często wykorzystywał swe pióro do angażowania się w życie publiczne. Kolejna kategoria tekstów ma charakter okolicznościowo-prywatny. W dorobku Molskiego to wiersze pisane z powodu okoliczności niezależnych od autora, a dotyczących jego rodziny, mieszkańców kamienicy przy Konwiktorskiej, najbliższych przyjaciół. To utwory w większości skierowane do konkretnych, przywołanych z imienia i nazwiska, osób, także znanych z przestrzeni publicznej, jednak zawsze pisane własnej perspektywy. Ostatnia grupa to teksty ulotne, powstające z potrzeby chwili i na chwilę, o charakterze prywatnym, niezwiązane z ważnymi okolicznościami, z wydarzeniami i faktami z życia publicznego.

Zaproponowany przez Pusza podział pozwala jednoznacznie wskazać, jakie utwory mieszczą się w obrębie kolejnych grup, a kryterium przynależności jest intencja układania poszczególnych utworów. Klasyfikacja sprawdza się w przypadku poezji Molskiego i pozwala uporządkować wszystkie wiersze poety. Dzięki tej metodzie można osiągnąć jeszcze jeden, ważny w przypadku Molskiego, cel. Zbiory w ramach poezji okolicznościowej odpowiadają sferom zaangażowania poety, a na ich podstawie można odtworzyć portret artysty aktywnego polityczno-społecznie (poezja okolicznościowo-publiczna), znanego i zaliczanego do osobistości swojej epoki (utwory okolicznościowo-prywatne), a jednocześnie skrupulatnie dokumentującego swoje życie towarzyskie i domowe (utwory chwilowe). Okazuje się więc, że z tej twórczości wyłania się dokładny życiorys i światopogląd niegdyś sławnego, a dziś zapomnianego artysty, a także krajobraz całej jego epoki. W pracy przedstawiony zostanie zbiór poezji okolicznościowo-publicznej.

3. Okolicznościowo-publiczne wiersze Molskiego

W dorobku poetyckim Marcina Molskiego najmniej liczny zbiór tekstów to utwory, które, zgodnie z podziałem zaproponowanym przez Wiesława Pusza, można określić jako okolicznościowo-publiczne. Badacz tak opisuje tę podgrupę utworów:

„Okolicznościowe kierowane są na zewnątrz, by sformułowanymi opiniami i ocenami oddziaływać na odbiorców. Waga podejmowanych kwestii publicznych tudzież ambicje polemiczne i/lub autorskie decydują o wychodzeniu poza rękopis, dyktują szukanie drukiem szerokiego i efektywnego obiegu” [1, s. 23].

To piarstwo dotyczące spraw publicznych i ukierunkowane właśnie na reakcje odbiorców. Odpowiada ono „okolicznościowej literaturze politycznej” zdefiniowanej przez Edmunda Rabowicza w „Słowniku literatury polskiego oświecenia” [2, s. 338]. To twórczość, która wpływała na nastroje społeczne, pełniła funkcję publicystyki przy jednoczesnym zachowaniu artystycznej formy. Ze względu na burzliwość wypadków

historycznych XVIII wieku, a także działalność propagandową administracji króla Stanisława Augusta okolicznościowa literatura polityczna powstawała przez cały okres oświecenia i cieszyła się stałym zainteresowaniem czytelnictwem. Również po trzecim rozbiore ta tradycja literacka doczekała się kontynuacji, przede wszystkim w postaci poezji legionowej. Rabowicz, podsumowując sposób funkcjonowania tego gatunku w epoce, zauważał, że metodami znanymi z końca XVIII wieku posługiwali się także poeci na początku kolejnego stulecia, sławiąc w odach znakomitych wodzów czy pomyślnie rozwiązania polityczne, których wspomnianie miało pomóc wskrzesić ducha narodowego [2, s. 350-351].

Molski sięgał po pióro raczej pod wpływem impulsu, a nie w odpowiedzi na potrzeby czy oczekiwania szerszego grona odbiorców. Jego twórczość miała charakter prywatny, domowy, służyła często jako środek komunikacji. Wśród tekstów można odnaleźć jednak także takie, które powstały jako reakcja na wypadki historyczne i stawały się jednym z komentarzy do nich. Wiele mówiły one o poglądach politycznych poety oraz o jego ocenie burzliwej przeszłości narodu. Były kierowane do konkretnych osób, ale ich przekaz i ilość, w jakiej zachowały się w archiwach bibliotek, pozwala stwierdzić, że lektura była przeznaczona dla szerszego grona czytelników. O tego typu tekstach publikowanych w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” pisała Monika Urbańska:

„Adresatami ogłaszanych na łamach >>Zabaw<< utworów okolicznościowych (towarzyskich czy politycznych) były przede wszystkim osoby pełniące odpowiedzialne role społeczne i ich rodziny (...). Choć utwory te sprawiają wrażenie osobistych, wiele z nich powstało dla uświadomienia publicznej rangi działań wysoko postawionych mężów stanu, a także w celu zyskania poparcia opinii publicznej (...)” [3].

Poprzez wyidealizowanie cech adresata utworu zyskiwano nie tylko jego wdzięczność i przychyłność, ale także popularyzowano pewne postawy i poglądy. Również w przypadku Molskiego można wskazać na taką motywację upubliczniania niektórych wierszy.

4. Poezja napoleońska

W utworach okolicznościowo-publicznych poeta opisywał najważniejsze wydarzenia historyczne, w których uczestniczyli Polacy, i decyzje polityczne dotyczące losów narodu. Molski wchodził w rolę ich komentatora, a jego wypowiedzi stawały się wierszowaną publicystyką. Od roku 1806 za sprawą Napoleona i prowadzonej przez niego polityki ożywiło się zainteresowanie przyszłością narodu zarówno wśród warszawiaków, jak i mieszkańców prowincji. Temperatura nastrojów społecznych znacznie wzrosła po traktacie w Tylży, na mocy którego powstało Księstwo Warszawskie, utworzone z ziem drugiego i trzeciego zaboru pruskiego. Powszechna fascynacja francuskim cesarzem i oczarowanie jego efektownymi, błyskawicznymi zwycięstwami oddziaływały na fantazję literatów i publicystów. I tak na przykład zupełnie dziś zapomniany Hiacynt Jabłoński, poeta-żołnierz, uczestnik wojen napoleońskich wychwalał w swych tekstach politykę „Wielkiego Cesarza” i domagał się poparcia jego poczynań przez Polaków. Za najlepsze dzieło w tej dziedzinie uznawane są ody Kajetana Koźmiana.

Marcin Molski także nie podzielał entuzjazmu wobec polityki francuskiej, znany był z niechęci do Napoleona. Po klęsce insurekcji kościuszkowskiej poeta przebywał we Francji. I chociaż szczegóły tej podróży nie zostały ustalone, to Edmund Rabowicz podejrzewa, że stosunek literata do rządów francuskich mógł bazować na tamtych doświadczeniach [4]. To przypuszczenie wydaje się tym bardziej prawdopodobne, że poeta raczej nie zmieniał zdania, a jego opinie opierały się często na uprzedzeniach czy dawnych urazach. Piotr Żbikowski w biografii Kajetana Koźmiana opisuje jednoznaczne stanowisko Molskiego wobec władz Księstwa Warszawskiego, które ten wyrażał także w twórczości poetyckiej:

„(...) z kąśliwych rymowanych anegdot i dowcipów politycznych atakujących władze Księstwa oraz degrengoladę obyczajową społeczeństwa, zapoczątkowaną i utwierdzoną przez wpływy francuskie, słynął Marcin Molsk” [5].

W tym kontekście nie może dziwić, że w odpowiedzi na wypadki 1812 roku Molski również zdecydował się sięgnąć po pióro.

Poeta nie mógł przemilczeć klęski Napoleona, która stała się tematem obszernego tekstu ofiarowanego Antoniemu Bieńkowskiemu. Uwagi nad wypadkami kampanii moskiewskiej, jak zatytułowany został utwór, to jeden z licznych w tym okresie głosów w sprawie roli Napoleona w polityce europejskiej. Na początek Molski przywołuje rozpowszechnianą przez obrońców cesarza opinię, że przyczynami porażki wyprawy na Moskwę była niesprzyjająca pogoda oraz braki w zaopatrzeniu. Na takie argumenty autor „Uwag” odpowiadał:

„Pozwalam. Tak okropni dwaj nieprzyjaciele,
Zrobić mogli złego wiele.
Lecz pytam się – nie byłoż w naczelnika mocy
Uniknąć ich północy?
A kiedy jednych ściska głód i nędza,
Czyliż drugiego oszczędza?
(...)
Okazawszy niewinność północnego nieba,
Wnijdźmy w niedostatek chleba.
Czytałeś w dziejach którego narodu,
Ażeby w kraju obfitym,
Zwycięzca umierał z głodu.
A zwyciężony był sytym?” [6]

Molski pił z tych, którzy bronili decyzji Napoleona, a przyczyny jego klęski widział w opieszałości i nieporządku francuskich wojsk oraz błędnych decyzjach przywódców kampanii. Przypominał także o pogardliwym stosunku cesarza wobec Polaków – według poety nie zamierzał on dbać o stabilność Księstwa Warszawskiego, nie wspierał dążeń niepodległościowych jego obywateli i poddawał ich nieustannie niebywałej eksploatacji:

„Przez kilka lat niszczoney, poniszczył sam siebie,
Grosz nie został przy sierocie,
Snuły się dniem i nocą o rolnika chlebie,
Sprzymierzonych ludów krocie” [6, s. 516].

Molski nie wierzył, że jednym z celów wyprawy moskiewskiej była odbudowa państwa polskiego w obrębie przedrozbiorowych granic. W kolejnych partiach utworu wyliczał niewłaściwe rozporządzenia Napoleona, jego zgubną w konsekwencjach politykę. Całość składa się na analizę historii Księstwa Warszawskiego oraz ocenę działań Polaków pod sztandarami francuskimi. Poeta przypominał o zasługach, poświęceniu, ofierze, której tak naprawdę nigdy nie doceniono.

Jeszcze ostrzejszą krytykę cesarza poeta zawarł w „Kolędzie obywatelskiej na rok 1814”. Molski wykorzystał dość popularną w jego twórczości formę noworocznego winszowania, z którym tym razem przybył do przyjaciela Antoniego Bieńkowskiego. Już na początku utworu zaznaczył, że najbliższy rok nie może przynieść poprawy sytuacji narodu, ponieważ spustoszenie po porażkach wojen napoleońskich jest zbyt znaczne. Wspominał też poprzednie epoki oraz wojny toczone przez Polaków, których cechował porządek, zgoda i karność. Niestety okazało się jednak to, że:

*„Zjawił się gość od Sekwany,
Nikomiu dawniey nieznanym,
Pochodzi z rodu zdzierstwa, iest Przemocy Bratem,
Sam się Rekwizycyjnym okręcił systematem” [7].*

Molski krytykował sposób administrowania Księstwem narzucony przez Francuzów. Franciszek Salezy Dmochowski tak wspominał opinie o organizacji pracy urzędów:

„Administracja, skarbowość i prawodawstwo Księstwa Warszawskiego były z początku celem wielu narzekań, docinków i przygan. Forma centralizacyjna rządu, na wzór francuski odnosząca wszystkie czynności do monarchy, wymagała rozgałęzienia hierarchii urzędniczej, do której nie nawykli byli nasi przodkowie” [8, s. 89-90].

Dalej Dmochowski wspominał o „znanym wierszopisie okolicznościowym”, czyli właśnie Molskim, który szczególnie upodobał sobie krytykowanie warszawskiej administracji. W „Kolędzie obywatelskiej na rok 1814” Molski zwrócił uwagę na przepełnione urzędy, gdzie dawne obowiązki podzielono na „podobowiązki” oraz problem rozrzutności urzędników, którzy wszelkie notatki, już nie tylko oficjalne dokumenty, przygotowywali na papierze najlepszego gatunku. Molski winił Francuzów za przekazywanie rodakom złych wzorów, których naśladowanie skutkowało odchodzeniem od rodzimych obyczajów:

*„Kto cudze przeymować gotowy,
Nie tylko będzie małpować narody,
Ale Przechodem do cudzych postaci,
Narodowość własną straci”.*

Poeta traktował Księstwo Warszawskie nie jako namiastkę polskiej państwowości, ale jako element rozgrywki imperatorów europejskich. Przypominał o pogardliwym stosunku cesarza wobec Polaków, jego zarzutach co do polskiej konstytucji jako zbyt konserwatywnej, o niezgodzie na utworzenie królestwa oraz o tym, że faktyczną władzę w Warszawie oddał swojemu rezydentowi, a nie Polakom. Molski stwierdził nawet, że wolałyby w swym domu gościć jednego „kremlina” niż dziesięciu Francuzów, posłańców quasi-wolności.

5. W oczekiwaniu na odmianę losów Polski

Niezależnie od oceny poszczególnych rozwiązań militarnych i politycznych poeta zawsze szanował polskie wojsko, co wynikało z pamięci o własnej młodości straconej na frontach, ale także z przekonania, że jednym z pierwszych kroków na drodze do odzyskania państwowości musi być utworzenie silnej armii. Dlatego każdy sukces Polaków Molski starał się uczcić układając panegiryk na cześć wojska narodowego. Po zwycięstwie w wojnie z Austriakami w 1809 roku opisywał polskich wojaków, którzy „z owocami zwycięstwa i w towarzystwie sławy” wkraczali do Warszawy. Mieszkańcy stolicy witali powracające oddziały na ulicach, a literaci sięgali po swe pióra. To radosne wydarzenie stało się przedmiotem zainteresowania między innymi Franciszka Wężyka, Ludwika Osińskiego, Józefa Wyszyńskiego i właśnie Marcina Molskiego. W utworze „Do wojska narodowego powracającego do Warszawy po wojnie austriackiej 18 grudnia 1809 roku” poeta z Konwiktorskiej pozdrawiał wojaków udających się na zimowy odpoczynek po długich miesiącach „olbrzymiej pracy”. To wydarzenie Molski widział w analogii do triumfalnego powrotu Jana III Sobieskiego spod Wiednia. O utworze pisał Andrzej Zieliński w szkicu poświęconym polskiej poezji napoleońskiej:

„Ciekawie przedstawiona została fluktuacja nastrojów w Warszawie zajętej przez Austriaków i radosny moment po opuszczeniu przez nich miasta. Był to dzień prawdziwie doniosły:

*Warszawa, która tyle dni świetnych pamięta,
Nigdy równego temu nie widziała święta.*

W tym przełomowym momencie rozpoczynają się pochwały księcia, >>który w najcięższej hetmaniąc potrzebie, przewyższył nadzieje – i samego siebie<<” [9].

Molski w wierszu „Do wojska narodowego” przypominał zasługi dzielnych żołnierzy, relacjonował przebieg bitwy pod Grochowem, Radzyminem i Raszynem, ale przede wszystkim chwalił spryt i przebiegłość Naczelnego Wodza, Józefa Ponia-towskiego:

*„I wam prawa do chwały należą się w polowie,
Powierzonych oddziałów Naczelnemu Wodzowie!
Którzyście wykonaniem, mężstwem lub poradą,
Łamując co na tej drodze mogło być zawadą.
Sobie i Narodowi pasmem rzadkich cudów,
Zjednali podziwienie naywybitniejszych ludów” [10].*

Szczegółowo i dynamicznie przedstawił przede wszystkim oblężenie Pragi i rozbicie wojsk austriackich, co było możliwe dzięki zastosowaniu taktyki świetnego generała Michała Sokolnickiego. Nie powstrzymał się także przed zwróceniem uwagi, że wojska napoleońskie nie wspierały Polaków. Wiesław Pusz wskazywał na formę użytą w wierszu przez Molskiego, na skrupulatność i konkretność opisów, który dzięki nim przypomina kronikę [4].

Kolejnym bardzo ważnym utworem publicznym Molskiego był „Bukiet dla JW Gorzeńskiej, generałowej”. Był to podarunek poety dla żony Augustyna Gorzeńskiego, z którym Molki utrzymywał w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku niemal przyjacielskie relacje. Bukiet powstał jako powinszowanie z okazji Nowego Roku. Wiesław Puszczyński przypomina o ogromnym publicznym aplauzie, jaki zyskał tekst:

„Znajdujemy je we wszystkich niemal rękopiśmiennych tomach poezji okresu pruskiego oraz czasów Księstwa Warszawskiego, a i później gości ono ustawicznie na kartach zbiorów patriotycznych” [11].

Popularność utworu doprowadziła do jego całkowitego usamodzielnienia. Nieistotna była adresatka, okoliczności jego powstania, a nawet autor. Po latach wiersz przypisywano wielu literatom, między innymi Niemcewiczowi, Zabłockiemu, Kochańskiemu. Ostatecznie o autorstwie Molskiego przesądził Roman Kaleta, który, analizując kolejne odpisy tekstu, trafił w końcu na niepozostawiający żadnych wątpliwości autograf zawierający dopisek:

„Noworoczne powinszowanie pułkownika Molskiego do Aleksandry z Skórzewskich Augustynowej Gorzeńskiej, w całym kraju znane i śpiewane według melodii Kurpińskiego” [12].

Tekst tak przypadł do gustu szerszemu gronu odbiorców, że doczekał się śpiewanej wersji, a także kontynuacji w postaci ułożonych na początku XIX wieku kolejnych czterech strof.

Skupiając się na treści utworu, na korzyść Molskiego przemawia już wybór adresatki. Patriotyzm poety zwykło się określać jako kompromisowy, ale w tym przypadku bohaterem wiersza uczynił on osobę o nieposzlakowanej opinii i najlepiej dla Polski zasłużoną. Aleksandra Gorzeńska była znaną patriotką warszawską, utrzymującą skrajnie różną od swojego męża postawę. Jak podał w „Polskim Słowniku Biograficznym” Bronisław Pawłowski:

„(...) żona brała udział w czynnej polityce jako patriotka i zwolenniczka obozu reform. (...) Na pierwszą wiadomość o przystąpieniu króla do Targowicy opuściła Warszawę, ale w liście do Stanisława Augusta prosiła o zwolnienie jej męża ze stanowiska adiutanta, gdyż nie mógłby pełnić służby bez utraty szacunku obywateli, skoro władzę obejmują targowiczanie” [13].

Sam tekst natomiast w przejmujący sposób mówił o nadziejach na podźwigniecie się państwa. Utwór urzekał łagodną nostalgią, która przynosiła pocieszenie. Centralną postacią był skromny poeta spacerujący po opuszczonym, wyniszczonym, rodzącym ciernie zamiast kwiatów „ojczyzny ogrodzie”. Po „wyciętych krzewach” i „zburzonej posadzce” został mu tylko kwiat najmarniejszy, ale jakże drogi – kwiat nadziei:

*„Z niego ci bukiet ułożę,
Przydam mu twoje zalety;
Tak będzie świeższym nad różę,
I wszystkie przetrwa bukiety” [4].*

Utwór był pierwszym z całej kolekcji bukietów Molskiego i jednocześnie tym, który podobno zapoczątkował modę na wybieranie tej formy poetyckiej. Bez wątpienia

to jeden z najlepszych tekstów w całym dorobku Molskiego. Warto zauważyć, że wiersz pierwotnie miał służyć jako podarunek dla Aleksandry Gorzeńskiej i miał charakter prywatny. Jednak jego efektowna forma oraz ujmująca treść sprawiły, że stał się znany szerokiemu gronu czytelników. Nie jest to jedyny przypadek w twórczości Molskiego, gdzie tekst o charakterze użytkowym, okolicznościowym usamodzielniał się i przyniósł poecie uznanie wielu odbiorców.

6. Spór o postawę wobec zniewolenia Ojczyzny

„Bukiet dla Zofii z książąt Czartoryskich Hrabiny Zamojskiej” to kolejny poetycki upominek, który przepisywany przez kolejnych czytelników stał się powszechnie znany. Molski ofiarował swój tekst jako imieninowy prezent dla Zofii z Czartoryskich Zamojskiej, żony Stanisława Kostki Zamojskiego, znanej z nieprzeciętnej urody i dobroci. Utwór nie nawiązywał bezpośrednio do polityki ani ówczesnej sytuacji narodu i miał charakter swobodnej antycypacji dotyczącej przyszłości kraju. W tekście występuje matka, która udziela rad i przekazuje polecenia swej córce, czyli małej Zosi, przyszłej hrabinie:

*„Gdzie MATKA mawiąta Zosi,
>>Pamiętaj córko, żeś POLKĄ
Nad wszystko przenieś Ojczyznę,
Nad obcą mowę Polszczyznę.
Nie miła temu Rodzina,
Kto Ojczyzny zapomina.
Jeśli przecucie nie myli,
Ten mey Zosi będzie Mężem
Którego Przodkowie byli
Wielcy Radą i Orężem>>” [14].*

Molski dobrze znał drzemiącą w narodzie hardość i upór. Uważał, że Polacy w razie konieczności za kraj, tron i sławę są gotowi oddać życie, dlatego widoki na odzyskanie niepodległości były według autora uzasadnione. Tekst został ułożony w maju 1814 roku i szybko stał się niezwykle popularny, doczekał się nawet ostrej odpowiedzi Antoniego Goreckiego, poety o pokolenie młodszego od Molskiego, twórcy wówczas nikomu nieznanego, który dopiero rozpoczynał swoją karierę wierszopiską. Gorecki był zwolennikiem Napoleona i polityki francuskiej, brał udział w wojnach napoleońskich, walczył pod Smoleńskiem, Możajskiem i Berezyną [11, s. 203]. Istotą sporu poetów nie była jednak niechęć Molskiego wobec cesarza, ale różnica poglądów co do sposobu na podźwignięcie zniewolonej Ojczyzny. Gorecki tak zaczynał swoją replikę:

*„U mnie nie mają zalety
Z kwiatów nadziei bukiety.
Bo kto się widział z Berezyny wodą,
Już tego nie wiem czy nadzieje zwiódą” [11, s. 203].*

Autor krytykował bierne oczekiwanie na odmianę losów Polski i wzdychanie do „bóstwa nadziei”, co, według niego, zalecał właśnie Molski w tekście ofiarowanym Zofii Czartoryskiej. Wiesław Pusz tak opisywał różnice między poglądami obu poetów:

„Odrzucenie nadziei (...) nie pograża jednak Goreckiego w rozpacz. Trudno autorytatywnie twierdzić, iż Molskiemu w chwili klęski napoleońskiej nadzieja była ze względów psychologicznych niezbędna, a Goreckiemu – zbyteczna. Być może mieli różną odporność psychiczną, w tym jednak momencie historycznym na pewno różnie oceniali aktualną sytuację. Dla Molskiego (...) wyprawa moskiewska była całkowitą klęską, powrotem do punktu wyjścia w staraniach o wskrzeszenie Polski. Gorecki zakwestionował racjonalność nadziei, ale akurat teraz była mu ona po prostu niepotrzebna – w przeciwieństwie do Molskiego. Dla autora Odpowiedzi na bukiet mogiły >>od Dniepra do Renu brzegów<< stanowiły dowód nie tylko militarnej porażki, lecz i siły narodu” [11, s. 203].

Gorecki chciał, by Polacy wreszcie dojrżeli do samodzielności i na poważnie zajęli się sprawami narodu. I o ile dla Molskiego zapaść, w której tkwił kraj, to oczywisty dowód na jego słabość, to dla Goreckiego była to jednocześnie szansa na przebudzenie, odnowę.

Konfliktu poetów nie zakończyła replika Goreckiego. W kolejnym roku Molski ułożył nową kolędę, która choć, na co wskazuje podtytuł, ofiarowana Ignacemu Racyńskiemu, była odpowiedzią na zarzuty młodego polemisty. Molski zalecał mu powściągliwość w pochopnym formułowaniu śmiałych sądów oraz pokorę wobec starszych, doświadczonych poetów:

*„>> Synu nie lataj górno<< mówił Dedal stary,
Nieposłuchał i na łeb spadł śmiałek Ikary” [15, s. 74].*

„Kolęda na rok 1815” była dla Molskiego nie tylko kolejnym etapem w sporze poetów, ale także szansą na przedstawienie poglądów na temat ówczesnej obyczajowości. Autor ganił nowe mody i odchodzenie od utrwalonych zasad. Do przedstawienia swoich opinii użył gatunku oświeceniowej satyry, jednak zrezygnował z przewrotnego prezentowania postaci i ironicznych docinków:

„Molski uderza wprost, zdeklarowawszy przed Mości Księciem swą uczciwość wylicza tych, którzy „chcą ujść za anioła” zobaczą się diabła w zwierciadle głoszonej prawdy. Nie są to konkretne postaci (...), ale określone grupy ludzi o nagannej postawie: libertyńska i quasi-patriotyczna młodzież, nowomodne, amoralne trzpioty, nielejalni urzędnicy, przekupni sędziowie, zachłanni a nieumiejętni lekarze” [4, s. 206].

Dalej opisał „klasę aniołów”, czyli przedstawicieli tych samych grup i zawodów, którzy jednak potrafili zachowywać się w sposób godny pochwały.

Molski nawiązał także do kwestii najistotniejszej z całego sporu, czyli wyboru właściwej postawy wobec zniewolonej Ojczyzny. Autor, postępując za tokiem myślenia swego adwersarza, zauważył, że odrzucenie nadziei zawsze oznacza pograżenie się w rozpacz, pogodzenie się z niewolą. Takie nastawienie było, według Molskiego, niebezpieczne i groziło upadkiem ducha w narodzie. Nadzieja wiązała się natomiast z przekonaniem o Bożej opiece. Antoni Gorecki zdecydował się na kontynuowanie sporu i ułożył Odpowiedź autorowi kolędy na rok 1815 w Warszawie. Utwór ten, chociaż poetycko sprawny i świadczący o dojrzewaniu talentu młodego poety, miał

jedynie charakter ściśle osobisty i ograniczał się do wyliczania przywar Molskiego, jego niekonsekwencji w doborze adresatów tekstów oraz manii wierszowania obliczonej na konkretny zysk. Wiesław Pusz zauważył, że konflikt, który początkowo polegał na roztrząsaniu słuszności poglądów na temat utraty niepodległości, stał się walką o prymat między twórcami najbardziej w owym czasie popularnymi [4, s. 209].

7. Utwory panegiryczne i „kompromisowy” patriotyzm Molskiego

Pośród utworów okolicznościowo-publicznych zwracają uwagę te, które poprzez wyróżnienie w nich wybranych osób, najważniejszych w ówczesnej sytuacji Polaków, stawały się swoistą deklaracją polityczną poety. Najczęściej pojawiającą się postacią był jeden z najlepszych polskich dowódców, generał Jan Henryk Dąbrowski, u którego boku Molski miał okazję walczyć, a z którym połączyły go więzi przyjaźni. Poeta przysyłał regularnie zarówno Dąbrowskiemu, jak i jego rodzinie powinszowania z okazji imienin, jubileuszy i nowego roku. W 1814 roku ułożył wiersz w imieniu żon polskich oficerów, którzy walczyli pod dowództwem generała. Utwór zawierał deklarację całkowitego zaufania do najlepszego „wodza Polaków”, który, podejmując strategiczne decyzje, kierował się nie tylko odwagą i chęcią zwycięstwa, ale także „ważył życie i zdrowie” swoich żołnierzy. Dąbrowski został przedstawiony jako świetny wojskowy, a także człowiek ceniący spokój domowego zacisza, wynoszący „skromność i prostotę nad przepych”. Natomiast w tekście, który Molski ułożył z okazji powrotu generała z Paryża w czerwcu 1814 roku, opisywał świetne przymioty bohatera z perspektywy „dawnego podkomendnego”, wspominającego swego starego dowódcę:

*„Konstantyn, co pod ogniem Diabli Most przechodził
Poważa walecznego, bo się z nim urodził,
Wychwała generała, przypomina jego zasługi:
Zachowaleś stróży, imię, zwyczaj krajowe i przodków mowę”* [16].

Generał regularnie gościł w kamienicy przy Konwiktorskiej, a poeta równie często był zapraszany do domu generałostwa. Bliską relację utrzymywały również żony i córki obu przyjaciół. Na pamiątkę dokonań Dąbrowskiego w kampanii 1809 roku przeciwko Austriakom w ogrodzie przy domu Molskich posadzono drzewo i nazwano je imieniem wspianego dowódcy. Poeta szczególnie cenił go jako wojskowego, ale także jako mądrego obywatela, zawsze wiernego interesom Ojczyzny. Ufał w intuicję generała i szanował jego poglądy polityczne, mimo że w jednej z najważniejszych kwestii ich nie podzielał. Chodzi oczywiście o poparcie dla działań Napoleona w Europie i wynikające z nich szanse na odbudowę polskiej państwowości.

Innym bohaterem narodowym, z którym Molski sympatyzował, był Józef Poniatowski, co zostało już wcześniej zaznaczone przy okazji omawiania tekstu na cześć polskich żołnierzy powracających do Warszawy po wygranej kampanii austriackiej. Po śmierci naczelnego wodza wojsk Księstwa Warszawskiego w bitwie pod Lipskiem w 1813 roku twórca ułożył patriotyczną elegię na jego cześć. Porównał Poniatowskiego do hetmana Stanisława Żółkiewskiego, wybitnego dowódcy Polaków w XVII wieku, który również zginął w walce. Wiadomość o śmierci Poniatowskiego wywołała „łzy narodu całego”, dlatego poeta ubolewał, że bohater nie mógł spocząć w „ojców ziemi”:

*„Niechay te łzy ronione nad wielkością straty,
Na grobie pożyczonym służą ci za kwiaty.
Niechay staną za wieczną skargę przeciw Niebu,
Że ci na Oyców Ziemi odmawia pogrzebu” [17].*

Andrzej Zieliński zauważył, że śmierć Poniatowskiego i publikacja powstałych po niej elegii zakończyła w polskiej literaturze okres dominacji radosnej, niosącej nadzieję poezji napoleońskiej [9, s. 17].

Po upadku Napoleona pozycja Polaków w Europie zmieniła się, wpływając także na twórczość literacką i publicystykę. Z dzisiejszej perspektywy zaskakujące zdawać się może, że Molski układał niemal równocześnie wierszowane podarunki dla generała Henryka Dąbrowskiego oraz cara Aleksandra. Powołane do istnienia postanowieniami kongresu wiedeńskiego Królestwo Polskie znajdowało się we władaniu cara rosyjskiego. Aleksander I, który w 1815 roku został koronowany na polskiego króla, był z jednej strony postrzegany jako bezwzględny i przebiegły władca, a z drugiej jako zwolennik zmian, ustrojowych oraz kulturowych. Z jego osobą wielu wiązało nadzieję na stopniową odbudowę polskiej państwowości. Franciszek Salezy Dmochowski opisywał stosunek Polaków do cara oraz oczekiwania związane z utworzeniem Królestwa Polskiego:

„Najjaśniejszy Cesarz Aleksander I okazywał dla narodu naszego coraz to większe dowody życzliwości i łaski. Wracali jeńcy wojenni z wyprawy 1812 roku. Garstka, która aż do upadku Napoleona dotrwała przy nim, najdobrotliwiej przyjęta przez Monarchę wróciła do Warszawy, a za nią przybyły zwłoki jej wodza, księcia Józefa Poniatowskiego. W 1815 roku, w dniu 9 maja, zawiadomił Monarcha własnoręcznym listem Tomasza Hrabiego Ostrowskiego, wojewodą, prezesa Senatu, że byt naszego kraju jest ustalonym i Królestwo Polskie przywrócone, na jego rozkaz zaczęła się reorganizacja wojska, a ogłoszona ustawa rządowa i wkrótce po niej wydane statuty organiczne nadały nową formę rządowi naszemu, dość podobną do tej, jaka była za Księstwa Warszawskiego, ale daleko swobodniejszą i bardziej sprzyjającą postępowi i rozwijaniu się oświaty, przemysłu i rolnictwa” [8, s. 96].

Aleksander I zjednywał sobie zwolenników nie tylko wśród obywateli należących od lat do orientacji prorosyjskiej, o czym wcześniej była mowa, ale również przychylni mu byli ci, których rozczarowały porażki Napoleona. W pierwszych latach po utworzeniu Królestwa Polskiego car cieszył się więc dobrą sławą, co potwierdza również literatura z tego okresu. Utwory poświęcone nowemu włodarzowi wychodziły także spod pióra Marcina Molskiego.

Autor zrelacjonował pierwszą wizytę w Warszawie w 1815 roku Aleksandra I, tytułowanego już polskim królem [18]. Poeta ułożył panegiryk na cześć nowego władcy, opisał wjazd cara do miasta, którego witano z czułością, nazywano ojcem albo darem Boga. Molski zauważył, że historia Polaków i Rosjan nie zawsze biegła równoległymi torami i że zdarzało się nam stać po tej samej stronie barykady. Wyliczył także rosyjskich monarchów, którzy w przeszłości pretendowali do polskiego tronu, między innymi Iwana Wasilewicza oraz Fiodora Iwanowicza. Ponadto o szczególnej więzi świadczył słowiański rodowód „bratnich narodów”. Podobnie sytuację przedstawił w utworze o rok wcześniejszym, a mianowicie imiennym podarunku dla „najjaśniejszego Aleksandra Pawłowicza, imperatora wszech Rosyi”. Tutaj Molski opisał

historię uwolnienia polskich jeńców na koszt skarbu carskiego, co było dla poety dowodem troski i przychylności sąsiadów. W przyjaźni z Rosjanami widział szansę na utrzymanie „dobrodziejstwa pokoju”, w którym będą mogli żyć „szczęśliwi Rosjanie a przy nich Polacy”.

Molski wpisywał się w typową dla początku istnienia Królestwa Polskiego tendencję w literaturze. Jak zostało już zaznaczone nowy król Polski budził raczej powszechną sympatię. Inaczej było z jego współpracownikami, którzy, co warto zaznaczyć, również stawali się pozytywnymi bohaterami twórczości Molskiego:

„Prawdziwym >>monstrum<<, jak go określał Niemcewicz, dla każdego niezależnie myślącego Polaka był niepohamowany w swych pasjach wielki książę Konstanty, faktyczny pan Królestwa Polskiego w ciągu piętnastolecia jego trwania” [19, s. 7].

Obok księcia Konstantego powszechną niechęć warszawiaków budził namiestnik królewski, tchórzliwy i całkowicie posłuszny carowi, generał Józef Zajączek oraz konsekwentnie tłumiący wszelkie dążenia niepodległościowe senator Nowosilcow.

Molski nie zrezygnował jednak z wierszowania na cześć postaci źle zasłużonych i niepopularnych wśród swoich rodaków. Do Józefa Zajączka posłał z okazji nominacji na stanowisko namiestnika królewskiego poetycki list, w którym obok gratulacji wyraził nadzieję na to, że adresat będzie na nowym stanowisku czynił użytek ze swej dotąd „nienagrodzonej cnoty”, którą docenią także przyszłe pokolenia [15, s. 25-26]. Z okazji imienin pisał natomiast:

*„Znają wszyscy, iż twoje należą godziny,
Do władcy, który będąc oycem tej krainy,
Po oycowsku chce wchodzić w stan przybranych dzieci,
Nad którymi oddany masz dozór rok trzeci,
Postępujesz bez skazy pełną koleców drogą” [20].*

Również Nowosilcow stał się bohaterem jednego z wierszy Molskiego, w którym autor relacjonował, w jaki sposób polityk został obdarzony poszczególnymi talentami:

*„Kiedy natura świata miała wydać ciebie,
Zebrały się bóstwa w niebie.
Bóg bogów rzekł na tej naradzie:
>>Głowę Nowosilcowa polecam Palladzie,
A do talentów, które da poznać w pokoju,
Mars go opatrz talentami w boju.
Wenus niechaj szczęśliwe nada mu zalety,
Żeby nigdzie okrutnej nie znalazł kobiety” [15, s. 205].*

To właśnie te utwory sprawiły, że sztychowano z kompromisowego patriotyzmu Molskiego. Wiesław Pusz próbował usprawiedliwiać postawę poety. Analizując poszczególne teksty, dostrzegał pewne różnice w tonie układanych panegiryków, a zależne od osoby, do której były skierowane:

„W wielu winszowaniach dostrzegamy charakterystyczną selekcję zasług adresata oraz znamiennej dobór życzeń. W wierszach kierowanych, na

przykład, do Kazimierza Raczyńskiego, marszałka nadwornego, zasłużonego dla targowicy, głucho jest o problemach obywatelskich, rozprawia się jedynie o sprawach osobisto-domowych. W wielu okazjonalnych winszowaniach, być może zamówionych, uderza oschłość i powierzchowność życzeń, co niezwykle u tego smakosza konkretnie (...)” [4, s. 511].

Przyznać należy, że Molskiemu zdarzają się bardziej kąśliwe uwagi, przede wszystkim pod adresem generała Zajączka. Autor często określał ile dokładnie zwrotek zamierza poświęcić adresatowi, a w Kolędzie szóstej na rok 1821 zaznaczył, że jego utwór to element umowy, z której nakazał mu wywiązać się honor. Jednak nawet względ na takie szczegóły nie pozwala obronić wyjątkowo tolerancyjnego panegiryzmu autora. Cytowane wcześniej wiersze pokazują, że Molski z jednakowym entuzjazmem chwalił postaci z różnych obozów politycznych.

8. Zakończenie

Wiersze Molskiego różnią się poziomem poetyckiego kunsztu, błyskotliwością i oryginalnością. Można odnaleźć wśród nich „przyjacielskie pozdrowienia” i listy do znajomych, w których pobrzmiewał żartobliwy ton, teksty typowo użytkowe, motywowane pozyskaniem korzyści w formie, na przykład, protekcji, a także bardziej powściągliwe i zdyscyplinowane, w których najważniejsze miejsce zajmowały składane powinszowania albo życzenia, czy, jak w przypadku wierszy domowych, przekazywana wiadomość. Charakterystyczne dla poety było sięganie po pewne stałe środki obrazowania. Twórca wykorzystywał proste, często powtarzające się w kilku tekstach, motywy mitologiczne. Pomyślność człowieka uzależniał albo od kapryśnej bogini losu Fortuny, która „tych co byli wysoko, do niziny tłoczy”, albo od Temidy strzegącej sprawiedliwości wyroków opatrności. Każdy lekarz był przedstawiany na wzór ojca medycyny, Hipokratesa. Równie często sięgał do wątków i opowieści biblijnych, przywołując je w swoich wierszach wykorzystywał jako przykład albo porównanie. Najczęściej były to popularne i najłatwiejsze do przetworzenia historie z Księgi Rodzaju, takie jak stworzenie świata czy wyjątkowo lubiana przez poetę opowieść o Adamie i Ewie. Molski używał tych samych fraz w kolejnych utworach, plagiatował fragmenty własnych tekstów, co było efektem ubocznym manii wierszowania, ale także świadczyło o niedoskonałości jego warsztatu twórczego.

Na uwagę zasługuje dowcip, który cechuje niejednen z wierszy Molskiego. Poeta uważnie obserwował ludzi i wydarzenia, dociekał szczegółów i eksponował to, co mogło bawić odbiorców. Wiesław Pusz, omawiając teksty innego twórcy, który po śmierci także popadł w niełaskę czytelników, Józefa Mieroszewskiego, podał definicję dowcipu w literaturze oświecenia:

„>>Dowcip<< oznaczał wówczas posiadanie szczególnych predyspozycji i umiejętności; znaczył również posiadanie humoru. Pokrewność jednego i drugiego „wyposażenia”, z których każde było dla ludzi Oświecenia „dowcipem”, objawiła się w pełni w dorobku Józefa Mieroszewskiego. Uniwersalizujące sentencje zderzone z przyziernością doraźnych niepowodzeń autora rodzą komizm” [21, s. 32].

Molskiemu zdarzało się także korzystać z tego niebezpiecznego narzędzia satyryka, jakim jest ironia. Był swobodny i pozwalał sobie na kąśliwe lub dwuznaczne docinki, przekomarzanie się czy zabawne groźby. Sypał żartami, sentencjami, był uszczypliwy i ironiczny. Właśnie w tych żartobliwych, pisanych spontanicznie, tekstach ujawniał się, miejscami błyskotliwy, humor Molskiego.

Życie poety odzwierciedlało przemiany społeczne, jakie zachodziły na przełomie XVIII i XIX wieku, a jego twórczość cechowało silne zakorzenienie w realiach tej epoki. Wtedy to rozpoczął się pierwszy etap kształtowania się polskiej obyczajowości inteligencko-mieszczańskiej. Najlepszą ilustracją tych tendencji był rozwój kulturalny Warszawy na początku stulecia. Kazimierz Władysław Wójcicki pamiętający jeszcze ten okres w historii miasta napisał:

„Społeczność Warszawy gdy miasto rozszerzyło swój obręb, zyskiwała coraz więcej narodowego żywiołu, przez napływ i stałe osiedliny szlachty wiejskiej ze wszystkich jej warstw, zaczawszy od najzamożniejszych, do mających skromne mienie albo też w chudobie ostatniej szukającej powszedniego chleba w jego murach (...)” [22].

W takiej, odzwierciedlającej charakter całego narodu, Warszawie mieszkał przez dwadzieścia ostatnich lat życia Marcin Molski i w zgodzie z rytmem tego miasta tworzył. Co ważniejsze, sam był typem imigranta, o których pisał Wójcicki. Poeta nie miał przecież z Warszawą żadnych naturalnych związków, pochodził z Wielkopolski, a kamienicę przy Konwiktorskiej kupił ze sprzedaży rodzinnego majątku. Wiódł jednak prawdziwie mieszczańskie życie. Autor, który bardzo polubił miasto, chętnie także je opisywał, a jego mieszkańców, również jego zarządców, czynił bohaterami swoich tekstów. Z tych wierszy można dziś ułożyć skromny przewodnik po stolicy z początku XIX wieku.

Twórczość warszawskiego poety stała się osobliwością na tle epoki. Współczesnemu czytelnikowi wiele radości może sprawiać odczytywanie kolejnych wierszy i odtwarzanie na ich podstawie wizerunku artysty dziś nikomu nieznanego. Przywołane w opracowaniu utwory nie prezentują przecież wszystkich tematów podejmowanych przez literata z Konwiktorskiej. Ta drobna twórczość, zebrana w trzech tomach przez Wiktoryna Radlińskiego oraz rozproszona po archiwach bibliotek, jest relacją z całego życia poety. Składają się na nią utwory różnego typu: od wierszowanych oficjalnych listów, powinszowań i kondolencji, przez refleksyjne rozmowy z Bogiem, po tak błahą przecież pochwałę fajki czy dobrze utuczonej gęsi. Całość złożyła się na coś w rodzaju poetyckiego dziennika, w którym Molski zapisywał wszystkie swoje sprawy, obowiązki oraz plany i przemyślenia. Nawet czytelnik o dwa wieki straszy od autora, może wyczuć jak wielką przyjemność sprawiało poecie wierszowanie. Nie da się go dziś poznawać wrywkowo, próbując interpretować pojedyncze teksty. Tę poezję można czytać tylko w całości, jako relację życia artysty przełomu XVIII i XIX wieku. To twórczość dotąd niedoceniona przez badaczy i najczęściej kwitowana kilkoma ogólnymi uwagami skoncentrowanymi jedynie na problemie jej panegiryzmu. Należy ją traktować przede wszystkim jako pisarstwo uprawiane ku uciesze autora oraz najbliższych jego przyjaciół. I chociaż Molski kilkakrotnie wypowiadał się na temat własnej twórczości, ujawniając dumę literata broniącego wartości swego dzieła, to

zdaje się, że poeta z Konwiktorskiej miał świadomość charakteru uprawianej przez siebie sztuki. Dla współczesnego czytelnika motywacją do zajmowania się jego dziełnictwem może być przede wszystkim chęć poznania autora mniej znanego, który nie absorbuje stopniem opanowania sztuki rymowania, ale osobowością i zaangażowaniem w literaturę. Charakterystyczne dla jego wierszy jest to, że stają się one odbiciem wszystkich, spraw, które na co dzień go zajmowały. Molski żył tą poezją, pisarstwo stało się dla niego środkiem do załatwiania wszelkiego typu spraw i przekazywania wiadomości, ale także do wyrażania opinii, dyskutowania, utrzymywania relacji towarzyskich i więzi rodzinnych. Poeta w swoich wierszach dawał upust prawdziwym emocjom, mówił o tym, co go autentycznie cieszy albo naprawdę złości, chwalił i krytykował, planował i oceniał.

Literatura

1. Pusz W., *Literatura – okolicznościowa – okazjonalna – ulotna – chwilowa. Próba rozróżnień*, „Prace Polonistyczne”, nr 64, 2009.
2. Kostkiewiczowa T. (red.), *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
3. Urbańska M., *Bukiety Adama Naruszewicza, Adama Wawrzyńca Rzewuskiego i Franciszka Ksawerego Woyny na lamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”*, „Prace Polonistyczne”, nr 59, 2004, s. 45-56.
4. Pusz W., *Marcin Molski*, [w:] Kostkiewiczowa T., Goliński Z., *Pisarze polskiego oświecenia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, t. 3, Warszawa 1996.
5. Żbikowski P., *Kajetan Koźmian. I Poeta i obywatel (1797-1814)*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1972.
6. Molski M., *Uwagi nad wypadkami kampanii moskiewskiej. Do Antoniego Bieńkowskiego*. Cyt. za: Pusz W., *Marcin Molski (1752-1822)*, [w:] Kostkiewiczowa T., Goliński Z. (red.), *Pisarze polskiego oświecenia*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, t. 3, Warszawa 1996, s. 513-4.
7. Molski M., *Kolęda obywatelska na rok 1814. Do JW. Antoniego Korwin Bieńkowskiego, Sędziego Appellacyjnego*, sygn. 3889II, k. 137.
8. Dmochowski F.S., *Wspomnienia od 1806 do 1830 roku*, wyd. W drukarni J. Jaworskiego Warszawa 1959.
9. Zieliński A., *Ulotna poezja patriotyczna wojen napoleońskich (1805-1814)*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
10. Molski M., *Do Wojska Narodowego powracającego do Warszawy po wojnie austriackiej*, 18 grudnia 1809, sygn. 3889II, k. 135.
11. Pusz W., *Antoni Gorecki contra Marcin Molski*, [w:] tegoż, *Między Krasickim i Słowackim: studia, eseje, opinie*, wyd. „Universitas”, Kraków 1992.
12. Kaleta R., *Winszujący wierszopis*, [w:] tegoż, *Oświeceni i sentymentalni: studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
13. Pawłowski B., *Aleksandra Gorzeńska*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, t. 8, s. 324-5.
14. Molski M., *Bukiet dla Zofii z książąt Czartoryskich Hrabiny Zamoyskiej*, sygn. 3889II, k. 125.
15. Radliński W. (red.), *Pisma Marcina Molskiego z pośmiertnych rękopisów*, nakładem Wydawcy, Warszawa 1865, t. I-III.
16. Molski M., *Do Generała Dywizji Jana Henryka Dąbrowskiego na powrót jego z Paryża*, sygn. 2306I, k. 127.

17. Molski M., *Na śmierć Józefa Xiążęcia Poniatowskiego, Naczelnego Dowódcy Woysk Polskich, Marszałka Państwa Francuskiego, poległego w bitwie pod Lipskiem w dniu 19 października 1813 roku*, sygn. 3889, k. 144.
18. Molski M., *Na pożądane przybycie Najjaśniejszego Alexandra I Cesarza wszech Rosyi Króla Polskiego do Warszawy, stolicy Królestwa 1815 roku*, sygn. 3889II, k. 143.
19. Kowalska A., *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815-1822*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 7.
20. Molski M., *Do Namiestnika królewskiego na dzień imienin dnia 19 marca 1818*, sygn. 3889II, k. 134.
21. Pusz W., *Józef Mieroszewski. Z ocalałej twórczości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.
22. Wójcicki K.W., *Spoleczność Warszawy w początkach naszego stulecia (1800-1830)*, wyd. Redakcja Biblioteki Warszawskiej, Warszawa 1877.

„Ja ani osobom, ani wypadkom, lecz prawdzie służyłem”. Okolicznościowo-publiczna poezja Marcina Molskiego

Streszczenie

Opracowanie jest próbą przedstawienia postawy twórczej Marcina Molskiego oraz oceny poziomu artystycznego jego wierszy okolicznościowych. Autorka zastosowała zaproponowany przez Wiesława Pusza podział tego gatunku na poezję domową, okolicznościowo-prywatną oraz okolicznościowo-publiczną. W pracy zostały omówione teksty okolicznościowo-publiczne, które dotyczyły wydarzeń z życia publicznego, stanowiły do nich poetycki komentarz oraz miały oddziaływać na opinie i oceny odbiorców. Waga podejmowanych kwestii publicznych oraz ambicje autora sprawiały, że wychodziły one poza rękopis i krążyły wśród warszawiaków w licznych kopiach.

Słowa kluczowe: poezja okolicznościowa, literatura porzbirowa, poezja napoleońska, poezja ulotna, panegiryzm

Obraz mnicha w *Monachomachii* Ignacego Krasickiego

1. Wprowadzenie

Odpowiednie zarządzanie swoimi podopiecznymi jest ważne nie tylko w przedsiębiorstwach nastawionych na optymalizację zysku i pomnożenie kapitału. Równie ważne jest ono w instytucjach kościelnych, gdzie nierzadko od odpowiedniego biskupa czy opata zależy utrzymanie porządku na terenie diecezji czy klasztoru. Z tego też powodu w przypadku, gdy biskup lub opat nie spełniają należycie swojej funkcji, może dojść do załamania życia religijnego. Biorąc dosłownie znane w świecie psychologii wyrażenie, można by w tym przypadku mówić właśnie o „zarządzaniu miękkim”, które tym razem jest nacechowane zdecydowanie pejoratywnie. Skutek „miękkiego zarządzania” skreślił w XVIII wieku Ignacy Krasicki w swoim dziele *Monachomachia*. Bliższe przyjrzenie się temu utworowi może pomóc w pokazaniu, jak polski pisarz wyobrażał sobie życie zakonne w przypadku zarządzania zakonem przez nieodpowiedniego opata.

Celem niniejszego opracowania będzie próba prezentacji negatywnego obrazu mnicha, który został przedstawiony przez Krasickiego w jego utworze *Monachomachia*. Osiągnięcie celu pracy będzie możliwe dzięki analizie wspomnianego utworu pod kątem zarysowanego w nim wizerunku zakonników. Opracowanie zostanie strukturyzowane w czterech częściach. Najpierw zostaną zaprezentowane okoliczności powstania utworu oraz jego znaczenie. Następnie będzie miało miejsce streszczenie fabuły utworu. Potem nastąpi wskazanie elementów ironicznych, przy pomocy których Krasicki kreśli obraz mnicha. Wreszcie pracę zwieńczy część przedstawiająca najważniejsze cechy zakonnika przedstawione przez autora.

2. Okoliczności powstania utworu i jego znaczenie

Ignacy Krasicki pisał *Monachomachię* w okresie od 1776 do 1778 roku². Choć sam utwór został opublikowany już w 1778 roku, to jednak należy wiedzieć, że stało się to bez podania prawdziwego nazwiska autora³. Nie miało to większego znaczenia, ponieważ styl Krasickiego był na tyle popularny, że bez problemu został rozpoznany jako autor utworu [4]. Jeżeli wierzyć przekazywanym legendom, Krasicki miał napisać *Monachomachię* w apartamencie Woltera w Poczdamie [5, 6] Nomenklatura dzieła nawiązuje do języka greckiego do słów *monachos* (‘mnich’) oraz *machē* (‘bitwa, walka’). Całość można zatem przetłumaczyć ‘wojna mnichów’ [7].

Monachomachia uważana jest za tzw. poemat heroikomiczny, a więc taki gatunek literacki, gdzie patetyczny język i wyniosłe sformułowania są wykorzystywane do opisu rzeczy błahych, niepoważnych, a w każdym razie na pewno niezasługujących na

¹ mielnikdawid@gmail.com, Katedra Patrologii Greckiej i Łacińskiej, Wydział Teologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, www.kul.pl.

² Ciekawą dyskusję na temat daty powstania utworu można odnaleźć u Wierzbowskiego [1].

³ Były to wydania Szlichtynga i Grölla. Wydanie utworu pod nazwiskiem Krasickiego miało miejsce dopiero po śmierci autora w 1802 roku. W sensie ścisłym utwór został opublikowany bez wiedzy autora [2, 3].

ich wychwalanie [8, 9]. Czytelnik ma zatem do czynienia ze świadomym złamaniem zasady decorum, a więc adekwatności formy i treści [4]. Krasicki jest autorem trzech znanych poematów heroikomicznych: *Myszeidy*, *Antymonachomachii* i właśnie *Monachomachii*⁴ [10]. W tym konkretnym przypadku heroikomizm polega na przedstawieniu wojny katolickich zakonów na wzór wielkich starć bohaterów zanych literaturze starożytnej i średniowiecznej.

Charakter *Monachomachii* pod pewnymi względami może wywoływać zdziwienie u współczesnego odbiorcy. Wynika to z tego, że utwór ten ma wyraźnie antykle rykalny charakter, co w kontekście faktu, że był pisany przez wysoko postawionego dostojnika kościelnego (w czasie pisania biskupa prestiżowego biskupstwa warmińskiego, z czasem nawet arcybiskupa), nie wydaje się czymś odpowiednim [11]. Żeby jednak zrozumieć, dlaczego Krasicki zdecydował się na publikację takiego utworu, trzeba być świadomym ówczesnego kontekstu historycznego. Krasicki oprócz tego, że pełnił ważne funkcje duchowne, to jednocześnie był człowiekiem żyjącym poglądami oświecenia. Zależało mu zatem na dogłębnej reformie ówczesnie funkcjonującego systemu, który w jego przekonaniu był już przestarzały. Reformą tą powinien zostać według niego objęty również Kościół katolicki, który wtedy funkcjonował na zaco fanych i niezgodnych z nowym duchem czasu zasadach⁵.

3. Fabuła utworu

Utwór Ignacego Krasickiego ustrukturyzowany został w obrębie sześciu pieśni bez wyraźnie wydzielonego wstępu i zakończenia⁶. Pieśń pierwszą otwiera zbiór kilku sentencji ukazujących pozorną wpływającą z wyglądu zewnętrznego, a przez to konieczność oceniania przez przyzmat wartości niewidzialnych bezpośrednio dla oczu⁷ [13]. Kolejne wersety zapowiadają temat poematu. W tej części autor zwraca się bezpośrednio do czytelnika i zachęca go do zachowania odpowiedniej postawy podczas lektury tekstu, który dotyczyć będzie wojny prowadzonej przez mnichów. Sam autor na określenie tej potyczki posługuje się wyrażeniem „wojna domowa”, co już na tym etapie lektury sugeruje pojedynek bratobójczy oraz taki, który na dobrą sprawę nie powinien mieć miejsca. Warto zauważyć, że autor świadomie rezygnuje z podania nazwy miejscowości, w której toczy się akcja utworu, co z kolei może sugerować albo uniwersalizację opisanych w tekście zachowań, albo zawężenie ich do ściśle określonego miejsca, którego nazwa została pominięta ze względów retorycznych [14]. W dalszej kolejności ma miejsce szczegółowa prezentacja życia mniszego. Zakonnicy cieszyli się wielkim szacunkiem wśród okolicznej ludności, a do tego prowadzili stosunkowo łatwe życie charakteryzujące się mało wymagającą regułą zakonną. Autor dość mocno podkreśla pokojowy styl życia daleki od różnych potyczek na tle dogmatyczno-teologicznym.

Ów sielankowy tryb życia i codzienną rutynę przerwało wyjątkowe wydarzenie – hałas, który obudził przeora oraz innych zakonników. Wyrwany ze snu przeor udał się do reflektarza, gdzie miała mieć miejsce narada nad niecodziennym zjawiskiem oraz

⁴ Chronologicznie jako pierwsza powstała *Myszeida*, następnie *Monachomachia*, a na końcu *Antymonachomachia*.

⁵ A zatem *Monachomachia* miała pełnić funkcję dydaktyczną [12].

⁶ Wstęp i zakończenie są częściami kolejno pierwszej i ostatniej pieśni.

⁷ Sentencja „nie wszystko złoto, co się świeci” funkcjonuje aż do dziś.

wypracowanie sposobu ustosunkowania się do niego. Hilary podejrzewał włamanie oraz kradzież trunków znajdujących się w piwnicy, Honorat zaś sugerował zbagatelizowanie sprawy, podczas gdy Gaudenty wezwał do wypowiedzenia konfliktu innym zakonom⁸. Uważał bowiem, że owo niecodzienne zdarzenie, którego doświadczyli, jest zapowiedzią nieprzychylności ze strony innych zakonów. Wreszcie głos zabrał ojciec Pankracy, który zaproponował rozwiązanie konfliktu międzyzakonnego w naukowej debacie.

Pieśń drugą otwiera opis rozmowy ojca Rajmunda z ojcem Rafałem na temat próby odczytywania przyszłych nieszczęść z bieżących zdarzeń. Ważnym wydarzeniem opisanym w tej części poematu jest spotkanie się zakonników z przedstawicielami innego zakonu – dominikanów. Zakon kaznodziejski reprezentowali Gaudenty oraz Hijacynt. Pierwszy z nich złożył karmelitom propozycję rozstrzygnięcia sporu wśród zakonów o wyższy autorytet naukowy i prawo nauczania przez słowną debatę. Przemawiający po nim Hijacynt jedynie potwierdził propozycję przedmówcy i zachęcił do jej przyjęcia. Propozycja została przyjęta przez karmelitów, co potwierdził przeor w wygłoszonej przemowie, a sami posłowie zaraz potem opuścili klasztor. Odezwy wśród mnichów nie był jednorodny, ponieważ wykształciły się dwa obozy: starsi zakonnicy bali się zapowiedzianej debaty i nie chcieli brać w niej udziału, młodzi zaś byli chętni do prowadzenia dysputy.

Po spożytym posiłku i ponownej wymianie opinii co do dyskusji ostatecznie zwycięża opinia Elizeusza, który sugeruje odnalezienie klasztornej biblioteki i naukowe przygotowanie się do dysputy. Dla odnalezienia biblioteki wyznaczani są dwaj mniej znaczący bracia, którzy ostatecznie wywiązują się z zadania. Po przekazaniu namiarów przeorowi ten zarządza lekturę książek przez swoich znaczniejszych podopiecznych w celu jak najlepszego przygotowania się do nadchodzącej dysputy.

Następnie Krasicki opisuje schodzenie się przedstawicieli poszczególnych zakonów oraz przebieg właściwej dysputy. Otwiera ją przemowa defendensa⁹, po której głos zabiera ojciec Łukasz. Owa słowna debata nie trwała jednak długo, ponieważ niebawem mnisi zaczęli rzucać w siebie różnymi przedmiotami, rezygnując tym samym z pojedynku na argumenty merytoryczne. Żeby usmierzyc konflikt, prałat rozkazał przynieść do sali puchar zwany przez autora *vitrum gloriosum* [14]. Właśnie ten przedmiot ostatecznie doprowadził do pojednania się rywalizujących ze sobą mnichów, którzy w finale poematu zasiedli do wspólnej uczy.

4. Elementy ironiczne

Z pierwszymi elementami ironicznymi czytelnik spotyka się już na samym początku poematu. Krasicki kreuje prowadzoną przez mnichów polemikę jako rodzaj wojny rycerskiej prowadzonej w tym przypadku nie przez doświadczonych rycerzy, ale przez niezbrojonych i marnie odzianych zakonników¹⁰. Kolejny element kpiny ze strony autora utworu pojawia się przy okazji prezentacji miejsca, w którym toczy się akcja

⁸ W formie ciekawostki można nadmienić, że Hilary jest pierwszą postacią przedstawioną w utworze z imienia [15].

⁹ Jest to osoba broniąca jakiejś tezy będącej przedmiotem dyskusji.

¹⁰ „Wojnę domową śpiewam więc i głoszę,/ Wojnę okrutną, bez broni, bez miecza,/ Rycerzów bosych i nagich po trosze”. Krasicki nawiązuje w tym miejscu do niektórych cech charakterystycznych poszczególnych zakonów, w tym przypadku do karmelitów bosych i bernardynów [16, 17].

utworu. Krasicki, malując pejzaż owego miejsca, umieszcza w nim nietypową ilość różnych budynków: zamek, trzy karczmy, kilka domów oraz dziewięć klasztorów [14]. Nadmiarowa liczba miejsc przebywania mnichów w stosunku do ilości innych budynków ma pokazywać przesyt życia zakonnego i jego zbędność w tak dużej ilości. Zresztą brak potrzeby funkcjonowania klasztorów w tak dużej ilości związany był również ze sposobem prowadzenia się mnichów. Według autora zakonnicy dążyli do jak najszybszego wypełniania swoich obowiązków bez należytego troszczenia się o jakość ich wykonania, zaniedbywali ascetyczny tryb życia wskutek spożywania dużej ilości posiłków oraz korzystali z przywilejów, których nie posiadali¹¹. Za element ironiczny można również uznać informację o tym, że zakonnicy zaprzestali już prowadzenia pojedynków o charakterze teologicznym – skoro takie dyskusje nie są już prowadzone, to wpływać to może w sposób negatywny na poziom wykształcenia mnichów, co zresztą zostanie potwierdzone w dalszej części utworu [18].

Po zaistnieniu niezidentyfikowanego dźwięku autor szczegółowo opisał zachowanie przeora klasztoru. Nie tylko przeklinał on posiadanie dobrego słuchu, co jest pożądaną cechą przełożonego, ale na dodatek po raz pierwszy w swoim życiu, jak stwierdził Krasicki, miał okazję wstać tak wcześnie, co nie świadczyło o nim jako o mnichu najlepiej¹². Zresztą autor nie stroni również od uwagi, że cała ta sytuacja stała się okazją do spotkania się z podopiecznymi, co było bardzo rzadką praktyką przeora¹³. W każdym razie okoliczności spotkania również przedstawione zostały bardzo ironicznie. Mnisi spotkali się w reflektarzu wśród „kuflów garcowych”, które sugerują bardzo duże ilości płynu¹⁴. Poza tym autor nie stroni od kąśliwej uwagi, że przeor spowodował trzask ławy, na której usiadł, co z kolei sugeruje, że był przy tuszy¹⁵. Sugerując możliwość włamania, Hilarego martwi jednak nie to, że złodzieje mogli wynieść cenne księgi bądź dobytek klasztorny, ale to, że mogły zostać zabrane cenne klasztorne zapasy alkoholu znajdujące się w piwnicy. Zresztą o jego uzależnieniu od alkoholu świadczy to, że z wielką chęcią wypija każdą porcję trunku, którą dolewa mu do kielicha przeor¹⁶.

Następnie głos zabiera ojciec Honorat, który zachęca do tego, żeby nie obawiać się tajemniczego zajścia – wszystko odpowiednio się ułoży. W wypowiedzi mnicha uderza fakt, że odwołuje się on do wyroku Fortuny, rzymskiej bogini szczęścia, co oznacza, że woli on powoływać się na pogańskie wierzenia zamiast na doktrynę wyznawaną przez siebie wiary [14]. Pośrednio może to świadczyć o tendencjach pogańskich, co w przypadku mnicha jest szczególnie niedopuszczalne. Jako następny głos zabrał ojciec Gaudenty, który swoją przemowę mógł wygłosić tylko po uprzednim napiciu się alkoholem. Po raz kolejny zatem Krasicki piętnuje pijaństwo zakonników. Co więcej, mnich zachęca do uderzenia na inne zakony, co samo w sobie jest postawą

¹¹ Autor przywołuje obraz „przeora jadącego poczwornie”. Jest to nawiązanie do zaprzężonej w cztery konie karety, którą mógł jeździć tylko prowincjał.

¹² Autor pisze: „Pierwszy raz w życiu jutrzenkę obaczył”, co w kontekście odmawiania klasztornej wersji liturgii godzin powinno być czymś normalnym [15].

¹³ Krasicki stwierdza, że przeor bardzo rzadko pojawiał się w reflektarzu na wspólnym spotkaniu.

¹⁴ Takich kuflów mógł pomieścić 3-4 litry płynu. Por. [14]

¹⁵ Co więcej, autor zauważa, że były to ławy „dubeltowe”, a więc podwójne. Pomimo tego i tak spoczynek przeora spowodował ich trzask.

¹⁶ Krasicki bardzo wymownie piętnuje zatem pijaństwo mnichów.

zdecydowanie niechrześcijańską. O ile propozycja Pankracego (o pojedynku słownym) sama w sobie jest rozsądna, o tyle sposób jej przedstawienia może już wzbudzać wątpliwości. Mnich bowiem wydaje się szukać jedynie zwycięstwa dla samego zwycięstwa oraz chce poniżenia tych, którzy dyskusję przegrają. Niemalą ironią napawa fakt, że mnisi niechętnie słuchali wygłaszanych przemów, o czym świadczy natychmiastowe opuszczanie reflektarza i udawanie się do dormitoriów celem dokończenia drzemki. Ci, którzy mają niebawem wziąć udział w naukowej debacie, powinni z uwagą słuchać tego, co mówią inni. Tak tymczasem nie jest.

Drugą pieśń rozpoczyna informacja o codziennych czynnościach mnichów mających miejsce rano. Autor skupia swoją uwagę na ojcu Rajmundzie. Ten mnich, spacerując po terenie klasztoru, w pewnym momencie potknął się i zgubił buta¹⁷ [15]. Nie byłoby w tym wydarzeniu niczego godnego uwagi, gdyby nie to, że sam mnich zinterpretował to zdarzenie w kluczu zapowiedzi mających nadejść nieszczęść. A zatem pokazał swoją zabobonność¹⁸. Niewychowanie i brak ogłady zakonników jest zauważalny podczas wizyty przedstawicieli dominikanów – nie tylko nie są oni zainteresowani debatą, ale również pokazują wyraźne oznaki zniecierpliwienia¹⁹. Z kolei w ciekawy sposób Krasicki przedstawia przedstawicieli zakonu kaznodziejskiego. Gaudenty kreowany jest jako miłośnik nieczystych zagrywek i zwolennik siłowego rozwiązywania problemów, Hijacynt zaś przedstawiany jest jako zakonnik mający powodzenie wśród mniszek. Warto zauważyć, że Krasicki zaprezentował Gaudentego jako zniecierpliwionego i niepanującego nad sobą mnicha, który jest gotowy do natychmiastowego atakowania zbyt pewnych siebie adwersarzy. O bardzo niepobożnym zachowaniu karmelitów z kolei świadczy epizod mający miejsce po odbytych głosowaniu w sprawie uczestnictwa w dyspucie. Zakonnicy na tyle byli przejęci głosowaniem, że nie usłyszeli dzwonów wzywających na sekstę i nonę²⁰. Ta sytuacja nie powtórzyła się jednak wtedy, gdy zabrzmiał dzwon informujący o obiedzie. Jak stwierdził Krasicki zaraz po tym dźwięku „Wypadli wszyscy, jakby ich kto goniał” [15].

Kolejny opis posiłku mnichów po raz wtóry daje autorowi okazję do ukazania ich niepoohamowania oraz braku wstrzemięźliwości, a więc cech, którymi powinni charakteryzować się osoby żyjące w zakonie. Gerwazy, zdając sobie sprawę z przewagi intelektualnej oponentów, proponuje zmianę konkurencji: chce on rywalizować z adwersarzami nie intelektualnie, ale wyzwać ich na konkurencje w picciu alkoholu, by sprawdzić, kto ma mocniejszą głowę. Liczy na to, że w ten sposób zakon karmelitów okaże się lepszy²¹. Następnie Elizeusz proponuje nieuciekanie się do forteli, ale odnalezienie klasztornej biblioteki i przeczytanie znajdujących się tam książek. Przy tej okazji Krasicki w dość mocny sposób ukazuje niewykształcenie oraz ignorancję mnichów. Przede wszystkim z przemowy Elizeusza wynika, iż zakonnicy nie znają

¹⁷ Warto zwrócić uwagę na ironiczną uwagę autora, który pisząc o rozmyślaniach zakonnika, zaraz dodaje frazę „kto wie, czy o Panu Bogu”.

¹⁸ Autor, chyba tylko po to, żeby spotęgować ironię, nazywa ojca Rajmunda „uczonym”.

¹⁹ Krasicki pisze choćby o bawieniu się szkaplerzem czy spaniu.

²⁰ Są to modlitwy wzięte z brewiarza odmawiane o godzinie 12.00 oraz 15.00 [19].

²¹ Krasicki nie ustępuje z potęgowania elementów sakrastycznych i za chwilę ustami Hilarego stwierdza, że i tę konkurencję karmelici mogliby przegrać, ponieważ dominikanie mają doświadczonych w picciu zawodników.

dokładnego miejsca ich biblioteki klasztornej²². Co więcej, ostatnią osobą, która odwiedziła to miejsce, był brat Alfons, który uczynił to jednak aż trzydzieści lat temu i to bynajmniej nie po to, żeby się czegoś dowiedzieć z książek, ale po to, żeby zedrzczyć z publikacji okładki. Rzecz jasna żaden z mnichów nie jest skory do szukania biblioteki, przez co do poszukiwań są wyznaczani odgórnie dwaj bracia. O tym, że do biblioteki dawno nikt nie zaglądał, świadczy również to, że w chwili odnalezienia obiektu zamek w drzwiach okazał się na tyle spróchniały, że pękł.

W dalszej kolejności Krasicki po raz kolejny piętnuje brak wstrzeźliwości wśród mnichów, która okazuje się być jednym z najczęściej powracających motywów. Kiedy posłowie wrócili do przeora z dobrą nowiną, ten był w trakcie spożywania napojów alkoholowych²³. W zakończeniu pieśni trzeciej podmiot liryczny ponownie w sposób bardzo ironiczny wypowiada się o odmienionej sytuacji mnichów, którzy zmuszeni są do rezygnacji z sielankowego życia, do którego są przyzwyczajeni, i muszą czytać książki, co nie jest ich codzienną praktyką.

Kolejną pieśń otwiera apostrofa skierowana do Arystotelesa uchodzącego za szczególnego mędrca, co w kontekście nadchodzącej debaty, ma również zabarwienie satyryczne, ponieważ uczestnicy dysputy w żaden sposób temu wielkiemu filozofowi nie dorównują [20]. Malując scenę schodzenia się mnichów, Krasicki pisze o „tumanie mądrości” unoszącym się nad głowami dyskutantów, co w kontekście dotychczasowego sposobu opisu nie może być traktowane poważnie. Warto zauważyć, że autor w taki sposób buduje wypowiedź defendensa, żeby wynikało z niej niewiele merytorycznych treści. Prawdopodobnie jest to aluzja do barokowego sposobu wypowiedzi, który charakteryzowały piękne, kwieciste mowy pozbawione jednak głębszej treści²⁴. Bezpośrednią reakcją zgromadzonych mnichów jest milczenie sugerujące, że zapewne niewiele z tej przemowy zrozumieli, co ponownie nie świadczy najlepiej o ich wykształceniu. Po krótkiej wymianie opinii dochodzi jednak do nowego sposobu rozwiązania sporu – zakonnicy, nie mając merytorycznych argumentów, zaczynają rzucać w siebie różnymi podręcznymi przedmiotami, dając tym samym do zrozumienia, że nie potrafią prowadzić naukowej debaty [4].

Szczególna rola w tej części poematu przypadła Hiacyntowi. Krasicki właśnie przy jego pomocy chciał pokazać kolejną negatywną cechę mnichów – flirtowanie z kobietami. Hiacynt bowiem nie dość, że nie brał udziału w debacie ani się jej nie przysłuchiwał, to jeszcze na dodatek podrywał obecną na sali dewotkę [13]²⁵. Hiacynta charakteryzował jednak również brak odwagi, ponieważ w obliczu wzmagającego się konfliktu opuścił pomieszczenie, zostawiając zrozpaczoną kobietę.

Krasicki w bardzo żartobliwy sposób opisuje zaistniałą bójkę, posługując się różnymi zwrotami i wyrażeniami kreującymi potyczkę na wzór rycerskiego pojedynku. W ten sposób daje on do zrozumienia, że kuriozalna potyczka, która dla mnichów powinna być przyczyną hańby, jest tak naprawdę przedmiotem dumy²⁶. Element ironii

²² Elizeusz mówi, że o istnieniu owej biblioteki „wie z dawnej powieści” [4, 13].

²³ Przy tej okazji Krasicki pozwala sobie na włączenie do poematu parodii wcześniej napisanego przez siebie hymnu, w którym zamiast ojczyzny chwali alkoholowe trunki.

²⁴ W czasach oświecenia na takie wypowiedzi patrzono nieprzychylnie.

²⁵ Już sam sposób określenia tej kobiety jest bardzo ironiczny.

²⁶ Por. np. „Jak się zawiął i z boku, i z góry/ Za jednym razem urwał dwa kaptury”; „Już się wymykał... wtem kuflem od wina/ Leż z sławnej ręki ojca Zefiryńa” [15].

wzmacniają dodatkowo aluzje do różnych sławnych mężów, np. Samsona. Dodatkowo mnisi nie czują się skrępowani nawet używaniem w tej potyczce kultycznych przedmiotów, byleby tylko wygrać pojedynkę²⁷. Świadczy to o ich braku wyczucia sfery sacrum, mimo że jako zakonnicy nie powinni mieć z tym problemu.

Pomieszenie sfery sacrum ze sferą profanum zostało zresztą również przedstawione przez Krasickiego w kolejnej scenie poematu, kiedy to przeor rozkazał wniesienie do sali specjalnego pucharu. Autor bardzo pieczołowicie opisuje szacunek mnichów, z jakim ci odnajdują puchar: nie tylko oddają mu pokłon, ale również formują liturgiczną procesję, wyznaczając do niesienia przedmiotu specjalną osobę²⁸. Reakcja przełożonych, jak również innych mnichów także została opisana w tym samym duchu – przełożeni wybiegają pucharowi na spotkanie, a inni zebrani ustępują mu miejsca. Warte jest podkreślenie sposobu budowania przez Krasickiego napięcia w związku z kluczowym przedmiotem. Na początkowym etapie narracji autor nie informuje czytelnika, czym jest ów puchar. Dopiero w ostatniej pieśni poematu wyjawia on, że ów puchar jest naczyniem przechowywania trunku. W ten sposób alkohol zostaje przez wcześniejsze gesty zsakralizowany i podniesiony do szczególnej godności należnej jedynie rzeczom świętym [15]. W każdym razie w finale historii to właśnie ów puchar doprowadza do zgody wśród zwaśnionych mnichów. W ten sposób Krasicki pokazuje, że dla mnichów prawdziwą wartością nie jest naukowa debata, ale właśnie pijaństwo oraz nadużywanie alkoholu²⁹.

5. Obraz mnicha

Na podstawie powyższych spostrzeżeń można odtworzyć obraz mnicha przedstawionego w poemacie Ignacego Krasickiego³⁰. Zanim to jednak nastąpi, należy zwrócić uwagę na jedną zasadniczą rzecz. Autor w swoim utworze przypisał różne cechy poszczególnym bohaterom, przy czym owe cechy należy rozpatrywać łącznie przy ogólnej ocenie życia mniszego. Podobnie odtwarzając obraz mnicha na podstawie dzieła Krasickiego, należy mieć świadomość tego, że suma negatywnych cech poszczególnych zakonników nie jest właściwa każdemu przedstawicielowi życia zakonnego. Pisarz bowiem w sposób świadomy odwołuje się do ironii oraz hiperboli, przez które wyolbrzymia i przedstawia w krzywym zwierciadle pewne zachowania mnichów, które aż na taką skalę nie występowały [4]. W oparciu o przeanalizowany materiał można stwierdzić, że istnieje możliwość usystematyzowania negatywnych cech mnichów w trzech głównych obszarach: indywidualnym, społecznym oraz religijnym. Wypada już jednak w tym miejscu zauważyć, że nie zawsze ten podział jest ostry i pewne zachowania spokojnie mogą zostać zakwalifikowane do różnych zbiorów w zależności od płaszczyzny, ku której się zwracają.

W obszarze indywidualnym Krasicki bardzo mocno piętnuje w pierwszej kolejności pijaństwo, do którego nawiązuje w bardzo wielu miejscach [2]. Obok pijaństwa autor często przedstawia mnichów jako osoby skłonne do obżarstwa i nadużywania pokar-

²⁷ Autor poematu wspomina o wykorzystywaniu kropidła, na którym znajdowała się jeszcze pobłogosławiona woda.

²⁸ Krasicki nie odmówił sobie specjalnej apostrofy, w której ironicznie opiewa wielkość owego przedmiotu.

²⁹ Przy tej okazji autor umieścił specjalną apostrofę skierowaną do Arystotelesa, w której ironicznie wychwala głupotę, a samego filozofa uważa za niepotrzebnego w środowisku mniszym.

³⁰ Sam utwór wymierzony został przede wszystkim w zakony żebracze i kontemplacyjne [21].

mów pomimo reguł zakonnych nakazujących praktykowanie surowego postu. Skutkiem obżarstwa jest otyłość, która także jest przez Krasickiego piętnowana. W odniesieniu do cech wewnętrznych należy wymienić brak wykształcenia, z którym jest ściśle związany brak umiejętności formułowania merytorycznych wypowiedzi, a także pośrednio brak zdolności do koncentracji [2, 4]. Mnichów według poematu Krasickiego charakteryzuje również strach, gotowość sięgania po nieczyste zagrywki w celu wygrania dyskusji oraz brak dyscypliny w zakresie wczesnego wstawania. Pomimo szczególnego powołania zakonnicy flirtują również z kobietami oraz są bardzo zabobonni.

W obszarze społecznym również należy wskazać na pijaństwo jako grzech podstawowy zakonników według poematu Krasickiego. Duża ilość spożywanego alkoholu powoduje, że mnisi nie są zdolni do wykonywania powierzonych im zadań, przez co naruszają społeczny porządek. Zresztą ów porządek jest również w znaczący sposób naruszany przez nadmiarową ilość budynków klasztornych, które w tak dużej liczbie są zdecydowanie niepotrzebne w tak małej miejscowości. Jeżeli mnisi już wykonują powierzone im zadania, to robią to w sposób pobieżny i nie przykładają się do jakościowo poprawnego sposobu realizacji prac. Poważnym problemem jest również awanturniczy charakter mnichów oraz stała gotowość do rozwiązywania konfliktów przez użycie siły. Brak wykształcenia powoduje, że nie są oni tak naprawdę w stanie prowadzić działalności kaznodziejskiej czy edukacyjnej. Skoro zaś przeor nie dba o należyty kontakt z podopiecznymi i widuje się z nimi raczej sporadycznie, to można tym samym zakładać poluzowanie dyscypliny zakonnej w zakresie ślubu posłuszeństwa.

W obszarze religijnym obżarstwo, pijaństwo oraz otyłość są oznaką nieprzestrzeżenia jednej z ważniejszych reguł zakonnych, jaką jest zachowywanie surowych postów. Co więcej, wspomniane elementy są również dowodem na brak posiadania przez zakonników ducha ascetycznego, którym wszyscy mnisi powinni się charakteryzować. Wspomniana już praktyka późnego wstawania ma swoje praktyczne przełożenie na nieodmawianie przepisanych prawem porannych modlitw. Zresztą zakonnicy chętnie korzystają z okazji unikania modlenia się poszczególnymi częściami brewiarza. Niemalym problemem okazuje się również flirtowanie z kobietami, co samo w sobie narusza wyłączność relacji łączącej mnicha z Bogiem. Zresztą zakonnicy wolą raczej powoływać się na pogańskich bożków niż na Boga, któremu składali śluby zakonne. O lekceważącym stosunku do Stwórcy świadczy również nieszanowanie przedmiotów wyłączonych dla kultu Bożego oraz szeroko zakrojona zabobonność. Strach z kolei sugeruje, że mnisi nie są zdolni do przyjęcia męczeństwa w razie konieczności.

6. Podsumowanie

Celem niniejszej pracy była próba prezentacji pejoratywnego obrazu zakonników uwiecznionego przez Ignacego Krasickiego w jednym z jego najbardziej rozpoznawanych dzieł *Monachomachia*. Realizacja celu pracy była możliwa dzięki analizie tego utworu pod kątem przedstawionego w nim obrazu mnichów. Praca została podzielona na cztery części. Najpierw przybliżono okoliczności powstania dzieła i jego znaczenie. Potem streszczono fabułę utworu. W dalszej kolejności wskazano elementy ironiczne będące podstawowym nośnikiem pejoratywnego obrazu mnicha w *Monachomachii*. Na końcu przedstawiono najbardziej charakterystyczne cechy stworzonego przez autora wizerunku zakonnika.

W świetle przeprowadzonych analiz można stwierdzić, że Krasicki nakreślił pejoratywny obraz mnichów w trzech obszarach: indywidualnym, społecznym oraz religijnym. W obszarze indywidualnym Krasicki wyrzuca pijaństwo, obżarstwo, brak wykształcenia, dyscypliny, zabobonność oraz skłonność do kontaktu z kobietami. W obszarze społecznym utwór wskazuje na takie wady, jak rozluźnienie dyscypliny zakonnej i niewłaściwe kontakty z otoczeniem. W obszarze religijnym autor wśród wad wymienia nieprzestrzeganie dyscypliny pokutnej, nieodmawianie przypisanych modlitw, profanację rzeczy świętych.

Literatura

1. Wierzbowski R., *O dacie powstania „Monachomachii”*, Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych 20, 1966, s. 1-7.
2. Kostkiewiczowa T., *Oświecenie. Słownik literatury polskiej*, Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, Gdańsk 2007.
3. Gawalkiewicz J., *Wstęp*, [w:] I. Krasicki, *Monachomachia, czyli wojna mnichów*, Zakład Imienia Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 3-31.
4. Snopek J., *I śmiech niekiedy może być nauką*, [w:] I. Krasicki, *Monachomachia, Antymonachomachia*, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 5-20.
5. Bentkowski F., *Historia literatury polskiej*, t. 1, Zawadzki i Komp, Warszawa 1814.
6. Dmochowski F., *Dzieła poetyckie Ignacego Krasickiego*, t. 1, b.w., Warszawa 1803.
7. Mecherzyński K., *Historia literatury polskiej dla młodzieży*, J.M. Himmelblaua, Kraków 1877.
8. Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1966.
9. Dubisz S., *Uniwersalny Słownik języka polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 2006.
10. Dmochowski F.S., *Nauka prozy, poezji i zarys piśmiennictwa polskiego*, W Drukarni Jana Psurskiego, Warszawa 1864.
11. Kubacki W., *Wstęp*, [w:] I. Krasicki, *Monachomachia. Antymonachomachia*, Książka i Wiedza, Warszawa 1951.
12. Pusz W., *Poemat heroikomiczny*, [w:] T. Kostkiewiczowa, *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 409-414.
13. Polańczyk D., *Bajki, satyry i „Monachomachia” Ignacego Krasickiego*, Biblioteka Wyszłkowa, Lublin 1995.
14. Krasicki I., *Poematy heroikomiczne: Myszeis, Monachomachia, Antymonachomachia*, opr. W. Pusza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
15. Goliński Z., *Wstęp*, [w:] I. Krasicki, *Monachomachia i Antymonachomachia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, III-CIII.
16. Krasicki I., *Pisma wybrane*, t. 1, red. T. Mikulski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.
17. Krasicki I., *Pisma poetyckie*, t. 1, Z. Goliński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
18. Kunasiewicz S., *Eustachy hrabia Tyszkiewicz. Wspomnienie pośmiertne*, Księgarnia Polska, Lwów 1874.
19. Krasicki I., *Poematy: Myszeis, Monachomachia, Antymonachomachia, Wojna chocimska, Pieśni Ossjana*, opr. Z. Goliński, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1998.
20. Krasicki I., *Dzieła wybrane*, t. 1, opr. Z. Goliński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
21. Sokolski J., *Wstęp*, [w:] I. Krasicki, *Monachomachia*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 3-18.

Obraz mnicha w „Monachomachii” Ignacego Krasickiego

Streszczenie

Celem niniejszego opracowania jest próba prezentacji negatywnego obrazu mnichów przedstawionego w *Monachomachii* Ignacego Krasickiego. Realizacja celu pracy jest możliwa dzięki analizie utworu pod kątem zaprezentowanego tam obrazu zakonników. Opracowanie zostało ustrukturyzowane w czterech częściach. Najpierw przedstawiono okoliczności powstania *Monachomachii* oraz rolę tego utworu. W dalszej kolejności streszczono fabułę poematu. Następnie zaprezentowano elementy ironiczne będące głównym nośnikiem negatywnego obrazu zakonników. Wreszcie w ostatniej części zrekonstruowano na tej podstawie obraz mnicha. W świetle przeprowadzonych analiz można stwierdzić, że Krasicki przedstawił pejoratywny obraz mnichów w trzech podstawowych obszarach: indywidualnym, społecznym oraz religijnym. Słowa kluczowe: Ignacy Krasicki, monachomachia, zarządzanie zasobami ludzkimi, zakon, poemat heroikomiczny

Monk creation in "Monachomachia" of Ignacy Krasicki

Abstract

The main purpose of the paper is an attempt of presentation of negative image of monks which is present in *Monachomachia* of Ignacy Krasicki. The paper purpose realization is possible thanks to analysis of work in the aspect of monks image. The paper was divided into four parts. In the first one the circumstances of coming into being and the role of work were presented. In the second one the plot was summarized. In the third one the ironic elements which are the main medium of negative image of monks were presented. In the last one the monks image was reconstructed thanks to that image. On the basis of the analysis it should be claimed that Ignacy Krasicki presented the negative monks image in three main areas: individual, social and religious.

Keywords: Ignacy Krasicki, *Monachomachia*, human resource management, monastery, mock-heroic

Miłość w adaptacjach i filmowych interpretacjach „Dumy i uprzedzenia” Jane Austen

1. Wstęp

Historia miłosna Elizabeth Bennet i pana Darcy’ego, chociaż opisana na początku dziewiętnastego wieku, wciąż budzi szerokie zainteresowanie zarówno wśród kolejnych pokoleń pisarzy, jak i filmowców. Opowieść o przewyżnianiu dumy i uprzedzeń, dojrzewaniu do porozumienia, pełnej szacunku relacji i szczerzej miłości wydaje się wiecznie żywa i na tyle atrakcyjna, że wciąż powstają nowe adaptacje powieści Austen.

Niniejszy rozdział poświęcony jest omówieniu, w jaki sposób opowieść o miłości Elizabeth Bennet i Fitzwilliamia Darcy’ego została przeniesiona z kart literatury na ekran filmowy. Analizie poddane są cztery adaptacje powieści Austen: *Pride and Prejudice* Roberta Z. Leonarda (1940), *Bride and Prejudice*, w reżyserii Gurinder Chadhy (2004), *Pride and Prejudice* Joe Wrighta (2005) oraz serial BBC *Pride and Prejudice* z 1995 r. Badając wykorzystane w tych adaptacjach techniki filmowe oraz porównując filmowe postaci Elizabeth Bennet i pana Darcy’ego z ich książkowymi pierwowzorami, rozdział ukazuje najbardziej charakterystyczne i nieodzowne wyznaczniki konstrukcji tych bohaterów.

2. Pierwsze wrażenia

Interpretacja romansu Elizabeth Bennet i pana Darcy’ego została przedstawiona przez wielu reżyserów i scenarzystów w rozmaitych adaptacjach filmowych tej powieści. Dzięki nim historia miłosna przedstawiona w *Dumie i uprzedzeniu* wciąż żyje. Reżyserzy zdają się jednak odczuwać potrzebę zmiany, eksperymentują z gatunkami i kulturowym kontekstem fabuły, tym samym nadając popularnej opowieści nowy wymiar.

Jednym z takich eksperymentów z formą jest swobodna adaptacja powieści wyreżyserowana przez Gurinder Chadhę, która zamieniając gorsety na sari, przełożyła angielskie konwenanse na indyjskie zwyczaje. Historia miłości Elizabeth Bennet i Fitzwilliamia Darcy’ego, którzy w filmie przybierają imiona Lalita Bakshi i Will Darcy została przeniesiona w realia współczesnych Indii. Bollywoodzka produkcja w odmienny sposób ukazuje tę romantyczną opowieść. O ile w brytyjskiej *Dumie* uwydatniony został konflikt klasowy, który staje się przeszkodą dla uczucia Darcy’ego i Elizabeth, to w tej pełnej przepychu, kolorowej produkcji widoczne są przede wszystkim różnice kulturowe. Reżyserka zdecydowała się na postacie o odmiennych narodowościach — Will jest bogatym Amerykaninem, a Lalita pochodzi z Indii i tam też mieszka. Jest przy tym dużo gorzej sytuowana niż Darcy. Związek głównych bohaterów jest więc już na samym początku skazany na trudności.

Inaczej niż w powieści, początkowe nieporozumienie między Lalitą a Darcym wynika raczej z braku zrozumienia obyczajów kulturowych, niż z nieuprzejmego

¹ Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytet Łódzki.

zachowania mężczyzny. W oryginalnej wersji Darcy traci w oczach Elizabeth, ponieważ wypowiada się lekceważąco o kobietach: o niej samej i o innych przedstawicielkach płci pięknej na balu. Mężczyzna odmawia udziału w tańcach, gdyż, jak twierdzi, nie ma kobiety na tyle interesującej, by faktycznie miał ochotę zatańczyć. Nic więc dziwnego, że bohaterka odbiera go jako osobę pyszną i wyniosłą. W produkcji Chadhy Lalita jest równie rozczarowana zachowaniem Willa, chociaż ten nie wzgardził towarzystwem ani jej, ani jej rodaków. Rzeczywiście odmawia tańca, ale dlatego, że nie zna kroków i najwyraźniej nie czuje się jeszcze wystarczająco pewien siebie. Dopiero przyjechał do Indii, więc wciąż obserwuje i bada tamtejsze zwyczaje.

Chadha kreuje obraz Darcy’ego raczej jako zagubionego w kulturze hinduskiej, niż aroganckiego czy wyniosłego. Odbiorca odnosi wrażenie, że to Hindusi są pełni uprzedzeń w stosunku do Amerykanina, a nie odwrotnie. Już pierwsze pojawienie się mężczyzny zostaje skomentowane przez matkę Lality: „Szkoda, że nie jest Hindusem” [2]. Z kolei pierwsza rozmowa Willa z Lalitą kończy się nieporozumieniem. Kobieta jest oburzona, gdy Darcy wyraża dezaprobatę odnośnie kojarzenia małżeństw, mimo że sama nie chce się podporządkować, gdy wybór żony dla pana Kholi (odpowiednik pana Collinsa w filmie) pada na nią. Bohaterowie mają więc podobne poglądy. Stąd też reakcja Lality na słowa Darcy’ego jest przesadzona i nie do końca rozumiała.

Reżyserka tej swobodnej adaptacji zmienia nieco konwencję przedstawienia głównych postaci. Bollywoodzki Darcy nie jest aż tak skryty jak ten stworzony przez Austen: zagaduje Lalitę, szuka jej towarzystwa, zaprasza ją na kolację. Nie wygląda również na zbyt zagniewanego czy poirytowanego zarzutami kobiety względem jego osoby; jest nimi raczej zdezorientowany. Podkreśla, że bohaterka przekręca jego słowa. Filmowy Darcy jest nieco „łagodniejszą” wersją swojego powieściowego odpowiednika. Z kolei Lalita prezentuje się jako osoba bardziej pewna siebie i niezależna niż jej pierwowzór. Niestety, jest jednocześnie mniej rozsądna i wyważona. Przy każdej możliwej okazji atakuje Amerykanina, jest butna, posądza go o stereotypowe postrzeganie Hindusów, podczas gdy sama uogólnia i krytykuje Amerykanów tylko po to, by obrazić Darcy’ego. Nie przyznaje się też do błędnego osądzenia mężczyzny ani do tego, że była uprzedzona. Wręcz przeciwnie: uważa, że zasłużył na takie traktowanie, co podkreśla na wspólnej kolacji.

Mimo przeciwności bohaterowie zakochują się w sobie. Lalita dostrzega wysiłki Darcy’ego, który stara się poznać i zrozumieć jej kulturę. Czyny Willa nie są z pewnością równie heroiczne co książkowego Darcy’ego – to nie on przekonuje Balraja (odpowiednik Bingleya w filmie) o miłości Jayi (filmowa wersja Jane), nie odszukuje też na własną rękę Wickhama i nie przekonuje go do poślubienia Lakhi (filmowa wersja Lidii), nie opłaca ich ślubu i nie zabezpiecza finansowo. Pomaga jednak Lalicie odnaleźć jej młodszą siostrę i Wickhama, a także staje w obronie czci Lakhi.

W powieści Austen uczucia Elizabeth w stosunku do Darcy’ego zaczęły się zmieniać, dopiero gdy poznała prawdę o Wickhamie. W tej adaptacji filmowej dzieje się to nieco wcześniej: pod nieobecność Wickhama bohaterowie zaczynają się spotykać i cieszą się swoim towarzystwem. Gurinder Chadha w dosyć romantyczny sposób przedstawia rodzącą się miłość Lality i Darcy’ego wykorzystując środki typowe dla filmów o miłości, m.in. elementy romantycznej scenerii podczas spotkań głównych bohaterów: morskie krajobrazy, plaże, fontanny, zachody słońca.



Fotografia 1-3. *Bride and Prejudice* (Indie/USA/Wielka Brytania, 2004)

Produkcja łączy ze sobą style kina hollywoodzkiego i bollywoodzkiego. Jak przystało na popularne kino indyjskie, film jest bogaty w sceny taneczne o żywej choreografii, w których bohaterowie śpiewają piosenki, których teksty wyrażają ich uczucia lub opinie odnośnie bieżących sytuacji. Sceny muzyczne są więc częścią narracji.

W powieści Austen sceny z tańcem są niezwykle istotne, gdyż to właśnie podczas nich dochodziło do interakcji głównych bohaterów. Podczas pierwszego balu Darcy sprawia na Elizabeth wrażenie antypatycznego, aspołecznego snoba. Na następnym balu sytuacja się pogarsza, gdy bohater prosi kobietę do tańca i porusza niebezpieczny temat Wickhama. Adaptacja Chadhy jest tu wierna powieści. Will za pierwszym razem odmawia udziału w tańcach, przez co budzi negatywne odczucia. Na kolejnej zabawie, mimo najszczerzych chęci wykazania się, taniec i rozmowa z Lalitą są pełne napięcia.



Fotografia 4. *Bride and Prejudice* (Indie/USA/Wielka Brytania, 2004)

Ujęcie tańczącej pary przypomina nieco to z balu w Netherfield z adaptacji z 2005 roku, w reżyserii Joe Wrighta.



Fotografia 5. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Zarówno w przypadku zdjęcia z filmu Chadhy, jak i Wrighta ostrość kamery jest ustawiona wyłącznie na głównych bohaterów, sugerując, że to na nich odbiorca powinien skupić uwagę, bo to oni są najważniejsi. Praca kamery jednocześnie izoluje bohaterów i podkreśla łączące ich podobieństwa. Elizabeth i Darcy to indywidualiści o silnie zdefiniowanych poglądach na życie. Żadne z nich nie chce się do końca podporządkować panującym zwyczajom, ale fakt, że po chwili rozmowy para wraca do tańca, może znaczyć, że pomimo pragnienia zachowania tego indywidualizmu postaci są uwikłane w silne zależności towarzyskie i przyjęte zasady dobrego wychowania, których nie mogą lekceważyć.

Kadr z adaptacji z 2005 roku pochodzi ze sceny tańca bohaterów, w trakcie którego Elizabeth i Darcy prowadzą przykrą, rozczarowującą dla obojga dyskusję. W momencie, gdy na chwilę przystają naprzeciw siebie widać na drugim planie zapalone świece. Wright celowo zaaranżował takie ujęcie. Bohaterowie zajmują centralną część kadru, więc emocje obu są równie ważne. Stoją naprzeciwko, wpatrując się gniewnie w siebie nawzajem. W ich rozmowie wyczuwa się złość i pretensje. Starają się miarkować, ale ujęte w kadrze świeczniki z płonącymi świecami sugerują, że emocje obojga są bardzo silne. Ogień w tym przypadku może być interpretowany zarówno jako wściekłość, jak i pożądanie. Oczywiście symboliki te nie wykluczają się wzajemnie i można przyjąć je jednocześnie.



Fotografia 6. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Bohaterowie spotykają się po raz pierwszy również na balu. W tej scenie przybycie pana Darcy'ego i pana Bingley'a wywiera ogromne wrażenie na pozostałych gościach, w tym także na Elizabeth. W swojej adaptacji Wright przedstawia Darcy'ego jako jeszcze bardziej skrytego i tajemniczego niż był oryginalnie. Jego osoba potrafi wprowadzić innych w dyskomfort. Scena, w której Bingleyowie i Pan Darcy wchodzą po raz pierwszy na salę balową, jest bardzo dramatyczna. Kiedy bohaterowie stają w drzwiach,

zabawa i tańce automatycznie ustają. Zapada głucha cisza. Muzyka przestaje grać, goście nieruchomieją. Z początku nie widać twarzy nowoprzybyłych, a jedynie tył ich sylwetek.



Fotografia 7. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Ujęcie zrobione jest w taki sposób, by widz mógł zobaczyć reakcję gości na Bingleyów i Darcy'ego. Wydają się oni odczuwać paraliżującą mieszankę ekscytacji, podziwu i ciekawości, ale jest w niej też jakiś przestрах, wynikający ze świadomości różnicy klasowej i majątkowej między nowoprzybyłymi a pozostałymi uczestnikami balu. W następnym ujęciu tłum rozstępuje się, robiąc przejście dla arystokratów, niczym dla rodziny królewskiej. Widać to szczególnie, kiedy kamera przesuwa się na koniec sali i pokazuje Bingleyów i Darcy'ego przechodzących wśród bacznie obserwujących ich gości. Ci, z kolei, stoją niczym w transie, przyglądając się przybyszom. Elizabeth także przypatruje się arystokratom i od razu zwraca uwagę na Darcy'ego, a kiedy się na tym przyłapuje zachowanie swoje i innych kwituje krótkim chichotem. Scena celowo podkreśla widoczny już w powieści Austen wątek ówczesnych oczekiwań społecznych dotyczących małżeństwa [4, s. 427].



Fotografia 8. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Pan Darcy jednak, podobnie jak w powieści nie zamierza się integrować z towarzystwem ani poświęcić uwagi którejkolwiek z panien. Również wypowiada się raczej w mało uprzejmy sposób o obecnych na balu młodych kobietach, co dosyć wiernie zostało przedstawione zarówno w tej adaptacji z 2005 r., jak i w serialu BBC z 1995 r. oraz adaptacji Roberta Z. Leonarda z 1940 r.

Interpretacja Wrighta z 2005 r. przedstawia dosyć znudzonego towarzystwem pana Darcy'ego. Kiedy rodzina Bennetów zostaje mu przedstawiona ledwie zaszczyca ich spojrzeniem. Nic nie mówi. Nie poczuwa się do jakiegokolwiek wymiany uprzejmości czy byle skinienia głową, by ich przywitać. Równie lekceważąco traktuje Elizabeth, którą zbywa, kiedy ta próbuje nawiązać z nim kontakt i pyta go, czy lubi tańczyć.

Wkrótce potem bohater wprawia ją w jeszcze większy dyskomfort, gdy bardzo chłodno wypowiada się o jej wyglądzie podczas rozmowy z Bingleyem. Nie wie, że jego niefortunna wypowiedź usłyszał nie tylko jego rozmówca, ale także sama Elizabeth w towarzystwie swojej przyjaciółki. Dziewczyna kwituje sytuację ironicznym komentarzem, ale zbliżenie jej twarzy ukazuje, jak nieswojo się poczuła.



Fotografia 9. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Jej dyskomfort szybko przeradza się w głęboką urazę, o czym może świadczyć śmiały komentarz, który bohaterka kieruje do Darcy’ego podczas późniejszej konwersacji. Na jego pytanie o to, co może rozniecić romantyczne uczucia, dziewczyna przekornie odpowiada z zaczepnym uśmiechem, że „taniec – nawet jeśli partner jest tylko znośny” [5]. W ten sposób przytacza do pewnego stopnia słowa Darcy’ego i jasno daje mu do zrozumienia, że słyszała jego wcześniejszą wymianę zdań z Bingleyem.

Twórcy serialu BBC przedstawiają widzowi bardziej arogancką wersję Darcy’ego. Bohater wydaje się jeszcze bardziej zmanierowany i nie tyle wypowiada się lekceważąco o Elizabeth, co ją wręcz obraża, sugerując, że została wzgardzona przez mężczyzn na balu i dlatego nie tańczy. Serialowemu Darcy’emu daleko jest do prawdziwego dżentelmena. Szydzi z braku manier wśród uczestników balu w Meryton, sam ich zbyt nie wykazując. W bardzo nieelegancki sposób komentuje swoje pierwsze wrażenia na temat Elizabeth w obecności Bingleyów, wyśmiewając jej urodę oraz intelekt. Twierdzi też, że bohaterka za często się uśmiecha, co dodatkowo ukazuje jego postać jako cyniczną i po prostu smutną.

Równie grubiańskie zachowanie przejawia z początku Darcy z adaptacji filmowej *Dumy i uprzedzenia* z 1940 r. Jego arogancja i pyszałkowatość są dotkliwie podkreślone w scenie balu w Meryton. Podobnie jak serialowy Darcy, bohater także obraża Elizabeth i drwi z jej inteligencji. Również wyraża dezaprobatę względem matki bohaterki, ale w bardziej dosadny sposób, wyraźnie jej ubliżając. Tym bardziej zadziwiające i nielogiczne jest, gdy chwilę potem prosi Elizabeth do tańca. Dowcipna riposta bohaterki sprowadza go jednak na ziemię i być może wprawia w zażenowanie.

Adaptacja *Dumy i uprzedzenia* z 1940 roku Roberta Z. Leonarda to przede wszystkim komedia obyczajowa wykonana w starym hollywoodzkim stylu i, jak przystało na komedię, nie brak tu sytuacyjnego humoru. Jednakże bohaterowie nieco różnią się od tych z powieści. Darcy jest bardziej towarzyski i zachowuje się śmieiej. Wydaje się mniej skrupowany osobą Elizabeth niż w książce; zagaduje, szuka jej towarzystwa. Pojawia się często w odpowiednim miejscu i czasie, by wybawić Elizabeth z opresji. Pomaga jej schować się przed panem Collinsem, dodaje otuchy podczas

wizyty w Rosings; zagaja i przewraca strony z nutami, gdy bohaterka gra na pianinie, a jakiś czas później pociesza i komplementuje, gdy Caroline Bingley doprowadza ją do placzu. Stara się otoczyć Elizabeth opieką. Reżyser przedstawia więc Darcy’ego jako człowieka, który poczuwa się w obowiązku ratować swoją wybrankę od przeciwności losu. Z drugiej strony Darcy z 1940 r. posuwa się do intrygi – wysyła Lady Catherine de Bourgh, by dowiedziała się, czy Elizabeth chciałaby go jeszcze zobaczyć. Takie zachowanie, podobnie jak pochwała Elizabeth za to jak dzielnie broniła Wickhama, klóci się z oryginalną konwencją postaci Darcy’ego i jego aksjologią.

Z kolei Elizabeth w wersji Roberta Z. Leonarda z 1940 r. robi wrażenie bardziej niezależnej niż w książce czy omawianych dotychczas adaptacjach. Zdumiewające jest to, że potrafi znakomicie strzelać z łuku, co jest raczej domeną mężczyzn. Częściej też rzuca ironiczne komentarze. Przez większość filmu wykazuje dużą dozę rezerwy i obserwator ma wrażenie, że nieprzyjemne komentarze czy zachowania nie mogą jej zranić, ponieważ traktuje innych z przymrużeniem oka, a jednak, kiedy Caroline Bingley obraża jej rodzinę i kiedy sama bohaterka robi wyrzuty Darcy’emu z powodu rozdzielenia Jane i Charlesa, daje upust emocjom i płacze. Reżyser stosuje w tak emocjonalnych momentach ujęcia ze zbliżeniem na jej twarz, by ukazać towarzyszące jej uczucia.



Fotografia 10-11. *Pride and Prejudice* (USA, 1940)

3. Deklaracja uczuć i pierwsze oświadczyzny pana Darcy’ego

W powieściach Austen oświadczyzny stanowią punkt zwrotny w życiu bohaterek i niosą ze sobą duży ładunek emocjonalny. Już pierwsze zdanie w *Dumie i uprzedzeniu* nakreśla kierunek, w którym wkrótce potoczą się losy bohaterów: „Jest prawdą powszechnie znaną, że samotnemu a bogatemu mężczyźnie brak do szczęścia tylko żony” [1, s. 5]. Przyjazd dwóch zamożnych kawalerów wielce porusza panny na wydaniu i ich rodziny, a szczególnie panią Bennet, która wydaje się myśleć wyłącznie o zamążpójściu swoich córek.

W powieści Austen pan Darcy oświadcza się Elizabeth po raz pierwszy w salonie domu Collinsów i zostaje odrzucony, gdyż bohaterka jest oburzona zarówno formą deklaracji uczuć (bohater przyznaje się do obiekcji, jakie budzi w nim ich ewentualny związek małżeński i w rezultacie obraża ją i jej rodzinę), jak i udziałem Darcy’ego w rozdzielaniu Bingleya z jej siostrą.

Podobnie jak w powieści, Darcy z serialu BBC z 1995 r. (grany przez Colina Firtha) wyznaje Elizabeth swoje uczucia w domu Collinsów. Twórcy serialu ograniczają się do ukazania bohaterów we wnętrzu domu i rezygnują z wykorzystania zieleni natury, jaką umożliwiłby plener. Film zamyka Darcy’ego i Elizabeth samych w pokoju

(i w domu, ponieważ Collinsowie wyszli), nadając scenie intymności. Rozmowa przebiega w miarę zgodnie z pierwowzorem Austen – jest przepełniona żalem, rozczarowaniem i frustracją. Bohaterowie nawzajem się obrażają. W celu wyeksponowania arogancji Pana Darcy’ego kamera koncentruje się na nim w taki sposób, że widz ma wrażenie, iż patrzy lekko w górę.



Fotografia 12. *Pride and Prejudice* (Wielka Brytania, 1995)

Oczywiście odbiorca przyjmuje perspektywę Elizabeth, przez co widać, że Darcy dosłownie patrzy na nią z góry. Według Gianettiego taka perspektywa kamery uwydatnia dominację postaci. Niski kąt ustawienia kamery może sprawić, że bohater wydaje się groźny i potężny, ponieważ góruje nad kamerą oraz widzom. Przyjmując perspektywę kamery, widz czuje się zdominowany, bezbronny i może nawet osaczony przez stojącą nad nim postać [3, s. 12-14]. Takie wrażenia mogą być dodatkowo spotęgowane przez zamkniętą formę kompozycji i zamknięcie bohaterów samych w pokoju. Twórcy serialu BBC z 1995 r. świadomie wykorzystali więc ten manewr, by oddać wrażenie górującego nad Elizabeth pana Darcy’ego, a przynajmniej pokazać jego wysokie mniemanie o sobie. W jego opinii ona mu nie dorównuje, o czym świadczą nie tylko jego słowa, ale także perspektywa widzenia ukazana dzięki pracy kamery.

Elementem dodającym scenie dramatyzmu (oprócz podniesionych głosów postaci) i wprowadzającym nerwową atmosferę jest zachowanie pana Darcy’ego. Bohater dosłownie nie potrafi usiedzieć ani ustać w jednym miejscu. Bezustannie siada, wstaje, krąży po pokoju w tę i z powrotem, przystaje naprzeciw Elizabeth, po czym się od niej odwraca, emanuje niepokojem. Wyznanie uczuć i oświadczenie się osobie niższego statusu społecznego deprymuje go i zawstydza. Z początku można by sądzić, iż brak mu pewności siebie, ale bohater sam przyznaje, iż na próżno walczył ze swoimi uczuciami, a jego mowa ciała sugeruje, że ta walka wciąż trwa. Z kolei Elizabeth pozostaje niemalże posągowo niewzruszona, z pozornym spokojem przyjmując do wiadomości to, co adorator ma jej do powiedzenia. Zaszczycą cały jego wywód jedynie lekkim skinieniem głowy i skupieniem na mężczyźnie wzroku, nim mu odmówi. Jej uwaga to wszystko, na co on może liczyć.



Fotografia 13-14. *Pride and Prejudice* (Wielka Brytania, 1995)

Podczas całej sceny Elizabeth siedzi, a Darcy stoi lub chodzi w tę i z powrotem, ale ten kontrast, zamiast wzmocnić jego uprzywilejowaną pozycję, podważa ją. Darcy może mieć autorytet i wyższą pozycję społeczną, może też fizycznie górować nad Elizabeth, ale to on stracił kontrolę nad sytuacją i sobą samym, nie ona. Natomiast Elizabeth może siedzieć i stać niżej w drabinie społecznej, a mimo to nadal przejmuje kontrolę nad biegiem wydarzeń. Scena oświadczyń w serialu BBC to moment, kiedy dynamika władzy między Elizabeth a Darcym się zmienia. Widzowi nasuwa się wówczas pytanie: czy ten, kto kocha bardziej ma mniejszą kontrolę nad sytuacją?

Podobnie wyglądają oświadczyń Darcy'ego granego przez Laurence'a Oliviera w adaptacji *Dumy i uprzedzenia* w reżyserii Roberta Z. Leonarda z 1940 r. Bohater również wydaje się nieco podenerwowany: siada, wstaje, odwraca się od Elizabeth, kiedy wyznaje, iż zdaje sobie sprawę z tego jak nieodpowiedni jest ich ewentualny mariaż, po czym znów się odwraca w jej kierunku.

Jednak Darcy odegrany przez Oliviera prosi Elizabeth o rękę w nieco bardziej agresywny sposób, niż Darcy w wersji Colina Firtha z serialu BBC. Nieoczekiwanie, nieco natarczywie chwyta swoją ukochaną za rękę, którą całuje oraz trochę za mocno nachyla się w stronę bohaterki, niemal nad nią wisząc, i patrzy jej przy tym w oczy.



Fotografia 15. *Pride and Prejudice* (USA, 1940)

Po raz kolejny toczy się „walka” o dominację i kontrolę nad sytuacją. Mowa ciała Darcy'ego wskazuje, iż próbuje zawłaszczyć kobietę, gdyż dosyć nachalnie wkracza w strefę komfortu bohaterki. Elizabeth z tej adaptacji nie pozostaje jednak równie niewzruszona co tamta, grana przez Jennifer Ehle w serialu BBC z 1995 r. Lizzy, grana tutaj przez Geer Garson, niemalże od razu wstaje, by zrównać się ze swym adoratorem i mu odmawia. Scena oświadczyń w adaptacji Z. Leonarda jest jednak nieco bardziej intymna niż ta z produkcji BBC. Dzieje się tak nie tylko ze względu na zbliżenie bohaterów, ale poprzez sfilmowanie tej sceny z wykorzystaniem oświetlenia w niskiej tonacji w tej scenie (tzw. *low key lighting*). W ujęciu przeważa mrok i nasycone, ciemne kolory. Elizabeth jest definitywnie najjaśniejszym punktem. To na niej obserwator skupia wzrok, co jest zrozumiałe, gdyż to od niej oczekuje reakcji.

Nie wszyscy reżyserzy zdecydowali się powielić wizję Austen i odtworzyć scenę pierwszych oświadczyń Darcy'ego w salonie. W bollywoodzkiej adaptacji powieści Will wyznaje Lalicie uczucia na dworze, zaraz po ceremonii zaślubin Chandry i pana Kholi (filmowe wersje postaci Charlotte Lucas i pana Collinsa). Jest ciepły dzień, bohaterowie otoczeni są zielenią i kwiatami. Scenografia jest romantyczna, a Darcy i Lalita prezentują się bardzo elegancko w formalnych strojach. Wyglądają tak, jak gdyby sami mieli za chwilę stanąć na ślubnym kobiercu – ona w długiej białej sukni, on odziany w czarny garnitur.



Fotografia 16. *Bride and Prejudice* (Indie/USA/Wielka Brytania, 2004)

Okoliczności mogłyby się wydawać odpowiednie na wyznanie uczuć, gdyby tuż wcześniej Lalita nie dowiedziała się o ingerencji Willa w związek Balraja i Jayi. Sytuację dodatkowo komplikuje pojawienie się na ceremonii ślubnej kobiety, która przedstawia się jako życiowa partnerka Darcy’ego. W przeciwieństwie do serialu BBC oraz adaptacji Roberta Z. Leonarda, czynnikiem wprowadzającym nerwową atmosferę podczas sceny wyznania uczuć nie jest zachowanie pana Darcy’ego, a Elizabeth, (czyli, w tym przypadku, Lality). Jej ruchy dodają akcji dynamiki. Bohaterka przemieszcza się, a Darcy musi ją gonić. Kilka razy przystaje, by mógł dotrzymać jej kroku. Dodatkowo ich rozmowa zostaje przedstawiona za pomocą techniki montażowej ujęcie-kontr-ujęcie, gdzie poszczególne ujęcia trwają dość krótko, co dodatkowo dynamizuje interakcję bohaterów.

W momencie, gdy Will wyznaje Lalicie miłość, kamera ukazuje zbliżenie na twarz nieszczęśliwej dziewczyny, a w tle widać dosyć wyraźnie twarz Willa. Nie jest ona rozmyta, gdyż reżyserka uznała, że uczucia obu bohaterów są równie ważne, ale fakt, że zbliżenie pada na twarz dziewczyny sugeruje, że to jej uczucia mają decydujący wpływ na to, jak zakończy się ta scena.



Fotografia 17. *Bride and Prejudice* (Indie/USA/Wielka Brytania, 2004)

W końcu Lalita jednoznacznie odrzuca adoratora, kończąc ich konwersację nieprzyjemnym komentarzem i zostawia go w tyle. Reżyserce udaje się oddać emocje towarzyszące pierwszym oświadczeniom Darcy’ego. Emocjonalnego charakteru dodaje scenie podkład muzyczny, który słychać, gdy Lalita odchodzi. Muzyka jest smutna, oddaje stan emocjonalny bohaterki, która w końcu zaczyna płakać. Wkrótce ustawienie kamery zmienia się w taki sposób, że widzowie obserwują oddalającą się sylwetkę Lality. Kamera się unosi – widz odnosi wrażenie, jakby spoglądał w dół na odchodzącą w dal bohaterkę. Być może reżyserka zdecydowała się na taką pracę kamery, by oddać to, jak bardzo dziewczynę przytłoczyły nowe fakty i rozstanie z Darcym.



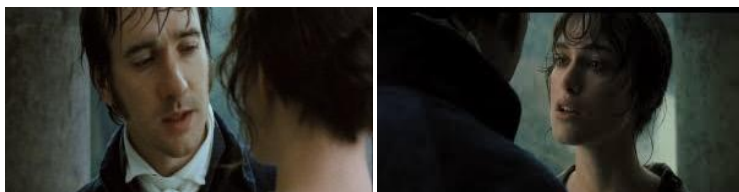
Fotografia 18. *Bride and Prejudice* (Indie/USA/Wielka Brytania, 2004)

Scena pierwszych oświadczeń w *Dumie i uprzedzeniu* Joe Wrighta z 2005 r. jest jeszcze bardziej emocjonująca. Zaczyna się od ujęcia biegnącej w deszczu Elizabeth, po tym jak dowiedziała się o udziale Darcy'ego w rozdzieleniu pana Bingley'a i Jane, co oznaczało pozbawienie jej siostry szansy na szczęśliwą miłość. Reżyserzy filmów romantycznych często tworzą scenę pojednania lub łzawego pożegnania kochanków, zakończoną pocałunkiem w deszczu, gdyż zazwyczaj strugi deszczu postrzegane są jako element scenografii budujący romantyczną atmosferę. Jednakże w adaptacji filmowej Joe Wrighta widz już przeczuwa klęskę oświadczeń Darcy'ego, jeszcze zanim Elizabeth mu odpowie. W tej scenie ulewa uosabia wewnętrzną rozpacz głównej bohaterki, a towarzyszące jej grzmoty (zwiastujące burzę) pomagają odczuć widzowi gniew i wzburzenie kobiety, które eskalują tak mocno, iż pod koniec sceny Elizabeth niemalże krzyczy na Darcy'ego. Mimika jej twarzy (szeroko otwarte oczy i obnażone, zaciśnięte zęby) zdradza, jak wielką wściekłość odczuwa bohaterka.



Fotografia 19. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Scena zaczyna się od tego, że Elizabeth biegnie do amfiteatru, otoczonego drzewami, jak gdyby dusiła się w ścianach kościoła, który w pośpiechu opuściła. Musi być z dala od ludzi, więc ucieka do natury. Tam też odnajduje ją Darcy, który także bezpieczniej czuje się otoczony przyrodą, o czym świadczy wybór tego miejsca na oświadczenia. Podobnie jak w powieści, mężczyzna dobiera niewłaściwe słowa i w rezultacie obraża obiekt swoich uczuć. Niefortunne wyznanie uczuć przez Darcy'ego pociąga za sobą ożywioną, pełną pretensji wymianę zdań i opinii o sobie nawzajem. Mimo jawnie okazywanego gniewu oraz deklarowanej przez Elizabeth niechęci wobec Darcy'ego, mowa ciał bohaterów jasno sugeruje namiętność i pożądanie, jakimi się darzą. Scena kończy się zbliżeniem bohaterów, ich twarze są bardzo blisko siebie, sugerując bliskość pocałunku.



Fotografia 20-21. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Każde z nich spogląda na usta rozmówcy. Darcy się nachyla, a Elizabeth unosi głowę, lekko ją odchylając do tyłu, oboje mają lekko rozchylone usta, co dodaje scenie erotyzmu – przyjmują pozycję niemalże gotową do pocałunku.

Scena pierwszych oświadczeń Darcy’ego w adaptacji Joe Wrighta jest znacznie bardziej dramatyczna niż w przypadku innych adaptacji. Deszcz i neoklasycyzyzm amfiteatr położony wśród zieleni definitywnie wzmacniają romantyczny charakter sceny, a postać Elizabeth, tak jak w filmie Gurinder Chadhy z 2004 r., jest odpowiedzialna za nadanie scenie nerwowej atmosfery i dynamizmu. Ze wszystkich omówionych adaptacji, Elizabeth z 2005 r. jest najbardziej poruszona. Dodatkowo jej gniewna reakcja została wyeksponowana jeszcze mocniej przez wykorzystanie w filmie nadchodzącej burzy. Wright wykorzystuje w swojej adaptacji koncepcję jedności człowieka z naturą, aby przedstawić uczucia bohaterów za pośrednictwem zachodzących w naturze zmian [4, s. 422].

4. Drugie oświadczenia pana Darcy’ego

Poczucie więzi łączącej człowieka z przyrodą wpasowuje się w romantyczną konwencję postaci Elizabeth Bennet i Fitzwilliam Darcy’ego. *Duma i uprzedzenie* przedstawia historię miłości dwojga romantycznych bohaterów, walczących o możliwość wyboru i o prawo do zachowania indywidualizmu w ustalonym porządku społecznym. Ich zmagania często ukazywane są w adaptacjach powieści na tle otaczającej bohaterów natury. Towarzyszące im zjawiska naturalne mają odzwierciedlać aktualny stan emocjonalny postaci [4, s. 421].

Scena pierwszych oświadczeń Darcy’ego w adaptacji Joe Wrighta przedstawia to bardzo klarownie. Reżyser kładzie duży nacisk na wykorzystanie w sposobie przedstawienia Elizabeth i Darcy’ego koncepcji jedności człowieka z naturą, przez co film bogaty jest w malownicze zdjęcia. Jednym z nich jest majestatyczne ujęcie przedstawiające Elizabeth Bennet stojącą nad brzegiem klifu. Scena ma miejsce, gdy główna bohaterka wyjeżdża z rodzinnego domu w podróż z wujostwem. Ujęcie przypomina nieco kadr z filmu *Wichrowe wzgórza* z Juliette Binoche i Ralphem Finnesem, co podkreśla odejście od klasycznych form dotychczasowych adaptacji powieści Jane Austen, które, jak zauważa Pilawska, wykorzystywały ujęcia spokojnych krajobrazów [4, s. 421-422].



Fotografia 22. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Zdaniem Pilawskiej, scena na klifie ewidentnie obrazuje miotającą bohaterkę uczucia [4, s. 422]. Elizabeth jest tu bardzo niespokojna. Za pomocą długiego ujęcia kamery Wright czyni z Elizabeth część dzikiego i malowniczego krajobrazu. W ujęciu widać, jak wiatr rozwiewa bohaterce suknię i włosy, gdy ta stoi nad przepaścią. Podobnie jak wcześniej ulewa i nadchodząca burza oddawały naturę jej emocji, tak teraz porywisty wiatr, targający jej włosy, koresponduje z targającymi nią uczuciami. Scena na klifie wizualizuje przemianę uczuć bohaterki do Darcy'ego. Jej reakcja emocjonalna jest widoczna podczas ujęcia pokazującego zbliżenie jej twarzy.



Fotografia 23. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Jak podkreśla Pilawska, romantyczności ujęciu dodaje także specjalnie do tej sceny skomponowany przez Dario Marianelliego utwór *Liz On Top Of The World*, który słycać w tle [4].

Podróż z wujostwem stanowi bardzo ważny punkt w zmieniającej się relacji Elizabeth i Darcy'ego. Ona przechodzi swoiste *katharsis* i uwalnia się od poczucia gniewu i urazy. On otwiera się na innych, staje się bardziej rozmowny, mniej dumny, nie wzdraga się przed rozmową z nowo poznanymi. Oboje dojrzewają emocjonalnie, co jest bardzo widoczne przy ich przypadkowym spotkaniu podczas podróży Elizabeth. Darcy stara się zrobić dobre wrażenie na wujostwie bohaterki i na niej samej. Jest miły i rozmowny, uśmiecha się, żartuje, zaprasza do wspólnego spędzania czasu.



Fotografia 24. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Zachowuje się inaczej niż dotychczas. Daje siebie poznać z innej perspektywy. Elizabeth odwdzięcza się podobnie serdecznym, choć nieco zawstydzonym zachowaniem.

Emocjonalna transformacja bohaterów kończy się, podobnie jak w powieści, pojednaniem. Interpretacja Wrighta odbiega jednak zarówno od tej przedstawionej przez twórców poprzednich adaptacji, jak i od samej powieści. Wydaje się bowiem, jak zauważa Pilawska, nieco bliższa estetyce gotyckiej. Elizabeth, ubrana w koszulę nocną i płaszcz, z włosami splecionymi w luźny warkocz, wychodzi przed świtem na łąkę przy domu [4].



Fotografia 25. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Wokół unosi się mgła, więc scenie towarzyszą zgaszone barwy. Reżyser dalej skupia się na podkreślaniu jedności człowieka z naturą. Elizabeth czuje się niespokojna i samotna po przyznaniu przed lady Catherine de Bourgh, że nie jest zaręczona z Darcym. Zatem jej otoczenie również wydaje się smutne: brakuje kolorów i ciepła, barwy są przygaszone, a chłód obrazu podkreśla niską temperaturę powietrza. W końcu w oddali bohaterka dostrzega postać Darcy'ego (równie niekompletnie ubranego). W momencie, gdy mężczyzna wylania się zza wzgórza, zaczyna już świtać i pojawiają się promienie wschodzącego słońca, jakby wraz z przybyciem Darcy'ego nadeszła nadzieja na nowy, cieplejszy dzień. Oczywiście reżyser w ten sposób sugeruje, że bohaterka po prostu odczuwa radość na widok ukochanego.



Fotografia 26. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Spotkanie dwojga niekompletnie ubranych bohaterów, którym namiętne uczucia nakazują opuścić zacisze domowe w poszukiwaniu siebie nawzajem dowodzi, zdaniem Pilawskiej, że relacja Elizabeth i Darcy'ego odstaje od ówczesnie obowiązujących norm społecznych [4, s. 429].

Scena podkreśla wysoką temperaturę uczuć bohaterów poprzez kontrast z zimną scenografią. Podczas gdy w powieści Elizabeth i Darcy rozmawiają w ciepły, radosny dzień, tutaj wszystko spowija mgła, panuje jeszcze półmrok, jest zimno. Promienie słońca zaczynają być bardziej widoczne wraz ze słowami Darcy'ego, które ukazują zmianę, jaka w nim zaszła i potwierdzają, że jego postać jest wykreowana na wzór bohatera romantycznego – człowieka kierującego się przede wszystkim gorącym uczuciem, dającym mu siłę, by przeciwstawić się przyjętym zasadom porządku społecznego [4]. Mężczyzna nie mówi już o swych oporach wobec związku z gorzej sytuowaną Elizabeth, ale otwarcie komplementuje ją, mówiąc, że „oczarowała go swą urodą oraz charakterem” [5]. Jest przy tym pełen pokory i wyznaje, że „nie chce już się nigdy z nią rozstawać” [5]. Scena nie kończy się klasycznym pocałunkiem, lecz ujęciem sugerującym jego następstwo w nieco amerykańskim stylu – promienie słońca oświetlają twarze postaci, ewidentnie symbolizując pełnię szczęścia, jak gdyby reżyser próbował przez ten zabieg powiedzieć widzowi: „I żyli długo i szczęśliwie”.



Fotografia 27. *Pride and Prejudice* (Francja/USA/Wielka Brytania, 2005)

Twórcy serialu BBC przedstawiają scenę ponownych oświadczeń Darcy'ego w sposób nieco bardziej zbliżony do pierwowzoru. Podobnie jak w powieści Austen, w serialu BBC bohater spaceruje z Elizabeth po polnej drodze w słoneczny dzień i rozmawia z nią otwarcie o swoich uczuciach. Widać jak bardzo zmienili się oboje od tamtych niefortunnych oświadczeń w domu Collinsów. Nie ma już nerwowej atmosfery, a bohaterom towarzyszy sielankowy spokój i harmonia.



Fotografia 28. *Pride and Prejudice* (Wielka Brytania, 1995)

Podobnie wygląda interpretacja Roberta Z. Leonarda. Tu również rozmowa bohaterów przebiega zupełnie inaczej niż podczas pierwszych oświadczeń. Oboje są skruszeni i pełni pokory, wyrażają wzajemny szacunek. Darcy jest skromny i podkreśla przymioty Elizabeth, zamiast wyliczać to, co wcześniej budziło w nim wątpliwości. Nie stoi nad nią, nie próbuje fizycznie dominować, zamiast tego siada przy niej, zrównując się z nią. Nie jest już nachalny i natarczywy. Pyta, czy wolno mu jeszcze raz poprosić ją o rękę. Z kolei ona przyznaje się do błędnego ocenienia go i zachęca do ponownych oświadczeń. Dopiero wtedy, po otrzymaniu przyzwolenia, mężczyzna nawiązuje kontakt fizyczny i chwytą Elizabeth za dłonie. W tle słychać muzykę, która buduje oczekiwanie w obserwatorze i przydaje scenie romantycznego charakteru. Romantyzmu dodaje także ogród, w którym bohaterowie są sfilmowani. Scenę zamyka ich pocałunek.



Fotografia 29-30. *Pride and Prejudice* (USA, 1940)

W przeciwieństwie do pozostałych omawianych adaptacji, uczucia bohaterki względem Darcy’ego dosyć diametralnie się zmieniają. Jak tylko mężczyzna wyjawia jej prawdę o Wickhamie i żegna ją słowami, iż prawdopodobnie już się nie spotkają, Elizabeth przyznaje przed Jane, że go kocha, chociaż chwilę wcześniej nie chciała się z nim spotkać. Jest jakaś teatralność w sposobie, w jakim ten reżyser przedstawił *Dumę i uprzedzenie*. O wielu wydarzeniach obserwator dowiaduje się ze słów postaci, jak gdyby akcja rozgrywała się także poza kadrem. Jak przystało na styl filmu hollywoodzkiego, w momentach najbardziej emocjonalnych (w przypadku sceny drugich oświadczeń Darcy’ego również) w tle pojawia się muzyka.

Tylko dwie z omawianych w tym rozdziale produkcji kończą się ślubem Elizabeth i Darcy’ego – serial BBC z 1995 r. oraz bollywoodzka adaptacja w reżyserii Gurinder Chadhy z 2004 r. Podczas gdy produkcja BBC dosyć dokładnie oddaje scenę drugich oświadczeń Darcy’ego, Chadha zdecydowała się nieco bardziej odejść od oryginalnego sposobu przedstawienia ostatecznego pojednania bohaterów. W końcowej scenie filmu Lalita widzi grającego na bębnie Darcy’ego, stojącego tuż przy hinduskiej orkiestrze. Poprzez grę na tym instrumencie z innymi muzykami mężczyzna wyraża swoją akceptację dla kultury, w której się wychowała jego ukochana.



Fotografia 31. *Bride and Prejudice* (Indie/USA/Wielka Brytania, 2004)

Bohaterka podbiega do Willa, ale nic nie mówi. Chociaż nie padają między nimi żadne słowa, reżyserka buduje ich niewerbalny dialog za pomocą techniki montażowej ujęcie-kontr-ujęcie. Żadne z nich przez całą scenę nic nie mówi. Gdy Darcy spogląda na matkę Lality, w cichej prośbie o rękę dziewczyny, pani Bakshi udziela mu swojego błogosławieństwa, także tego nie werbalizując. Jej uśmiech i skinienie głowy wystarczą. Lalita przyjmuje niemą propozycję małżeństwa przytulając się do ukochanego.



Fotografia 32. *Bride and Prejudice* (Indie/USA/Wielka Brytania, 2004)

Przez całą scenę słychać jedynie muzykę wygrywaną na bębnach, a w następnym ujęciu widać już dwie ślubne pary i radość gości weselnych. Finałowa scena *Bride and Prejudice* sugeruje, że w obliczu prawdziwej, szczerej miłości słowa są zbędne. Zakochani potrafią porozumieć się bez nich.

5. Podsumowanie

Duma i uprzedzenie to jedna z najbardziej romantycznych powieści Austen. Historia miłości dwojga indywidualistów, którzy uczą się kochać i pokonują własne uprzedzenia i dumę jest wiecznie żywa, czego dowodem są coraz to nowsze adaptacje tej powieści. Reżyserzy wykorzystują wizualne możliwości filmu, by przedstawić Elizabeth i Darcy'ego jako bohaterów romantycznych, walczących o własne szczęście w czasach, gdy małżeństwo i miłość nie zawsze (jeśli nie rzadko) szły w parze. Poprzez zestawienie tych technik z ujęciami krajobrazu i scenografii, filmowi inscenizatorzy eksponują obecny w powieści Austen konflikt między pożądanym a dostosowaniem się do przyjętych norm społecznych. Z kolei zbliżenia kamery oraz ilustrujące filmy utwory muzyczne przydają wielu scenom romantyczności i pozwalają widzowi dostrzec reakcje emocjonalne bohaterów. Reżyserzy nie boją się eksperymentować z formą ani zmieniać konwencji postaci, ich tożsamości, kontekstu kulturowego opowieści czy też dodawać nowych wątków. Okazuje się jednak, że istnieją pewne stałe, prototypowe wręcz cechy głównych bohaterów; w tym duma i skłonność do uprzedzeń oraz w przypadku Fitzwilliama Darcy'ego także powściągliwość w kontaktach towarzyskich i w okazywaniu uczuć, głębokie poczucie moralności oraz skłonność do szlachetnych czynków, a w przypadku Elizabeth Bennet rezolucyjność, skłonność do zbyt pochopnego oceniania innych i intelektualna wyższość nad krewnymi, często przedstawianych w dosyć groteskowy sposób. To właśnie one pozwalają widzowi odszukać literacką postać w jej filmowym wcieleniu. Natomiast dzięki odpowiednim technikom filmowym udaje się te cechy wyeksponować.

Literatura

1. Austen J., *Duma i uprzedzenie*, (przeł.) A. Przedpelska-Trzeciakowska, wyd. Prószyński i Ska, Warszawa 2006.
2. Chadha G. (reż.), *Bride and Prejudice*, 2004.
3. Giannetti L., *Understanding movies (13th Edition)*, Pearson, 2014.
4. Pilawska R., *Duma i uprzedzenie jak historia romantyczna. O adaptacji powieści Jane Austen w reżyserii Joe Wrighta*, [w:] *Przestrzenie teorii. Literatura w medium filmu* 32(2019), Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.
5. Wright J. (reż.), *Pride and Prejudice*, 2005.

Literatura pomocnicza

Bordwell D., Thompson K., *Film History. An Introduction (2nd Edition)*, MacGraw-Hill Higher Education, 2002.

Clayton A., Klevan A., *The Language and Style of Film Criticism*, Routledge, 2011.

Costanzo Cahir L., *Literature into Film. Theory and Practical Approaches*, MacFarland, 2014.

Gill R., Gregory S., *Mastering the Novels of Jane Austen*, Palgrave Macmillan, 2003.

Hutcheon L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2013.

Lenos M., Ryan M., *An Introduction to Film Analysis. Technique and Meaning in Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ed. A. Raengo i R. Stam, Blackwell Publishing Ltd, 2005.

MacDonald G. i A., *Jane Austen on Screen*, Cambridge University Press, 2003.

Monaco J., *How to read a Film-Movies, Media and Beyond*, Oxford University Press, 2009.

Filmografia

Bride and Prejudice, reż. Gurinder Chadha, Bend It Films 2004.

Pride and Prejudice, reż. Robert Z. Leonard, MGM 1940.

Pride and Prejudice, reż. S. Langton, BBC 1995.

Pride and Prejudice, reż. J. Wright, StudioCanal 2005.

Miłość w adaptacjach i filmowych interpretacjach *Duma i uprzedzenia* Jane Austen

Streszczenie

Historia miłosna Elżbiety Bennet i Pana Darcy, chociaż opisana na początku dziewiętnastego wieku, wciąż budzi duże zainteresowanie zarówno wśród kolejnych pokoleń pisarzy, jak i filmowców. Interpretacja ich romansu została przedstawiona przez wielu innych autorów w ich własnych powieściach oraz przez reżyserów i scenarzystów w wielu adaptacjach i interpretacjach filmowych tej powieści.

Reżyserzy eksperymentują z gatunkami i kulturowym kontekstem fabuły, tym samym nadając popularnej historii nowy wymiar. Dlatego kinematografia nieustannie wzbogaca się o adaptacje znanej na całym świecie prozy w postaci wielu różnych gatunków filmowych; filmy kostiumowe, musicale, w tym filmy Bollywood, stworzone przez reżyserów różnych narodowości.

Praca bada sposoby odtworzenia historii miłosnej Lizzy Bennet i Pana Darcy’ego w kinematografii na przykładzie filmów *Pride and Prejudice* Roberta Z. Leonarda (1940), *Bride and Prejudice*, reż. Gurinder Chadha (2004), *Pride and Prejudice* w reżyserii Joe Wrighta (2005) oraz popularnego serialu BBC *Pride and Prejudice* z 1995. Poprzez analizę użytych technik filmowych w wybranych scenach, za pomocą których przeniesiono na ekran dziewiętnastowieczną opowieść o miłości oraz dzięki porównaniu postaci Elizabeth Bennet i pana Darcy’ego z ich filmowymi wcieleniami możliwe jest ustalenie co jest charakterystyczne i nieodzowne dla konstrukcji tych postaci.

Słowa kluczowe: adaptacja, film, ujęcie, Austen

Love in Adaptations and Cinematic Interpretations of Jane Austen's *Pride and Prejudice*

Abstract

The love story of Elizabeth Bennet and Mr. Darcy, although described in the early nineteenth century, continues to arouse great interest among generations of both writers and filmmakers. Their romance has been interpreted by many other authors in their own novels and by directors and screenwriters in miscellaneous film adaptations and interpretations of Austen's masterpiece.

The directors experiment with film genres and the plot's cultural context, thereby adding a new dimension to the popular story. That is why cinematography is constantly enriched with adaptations of world-famous prose in the form of various film genres; comedies, costume movies, musicals, including Bollywood productions, made by directors of different nationalities.

The text explores the ways of reinventing and adapting the love story of Lizzy Bennet and Mr. Darcy from literature into the cinematic domain on the basis of such films as *Pride and Prejudice*, directed by Robert Z. Leonard (1940), *Bride and Prejudice*, directed by Gurinder Chadha (2004), *Pride and Prejudice*, directed by Joe Wright (2005) and a popular BBC series *Pride and Prejudice* from 1995. By analyzing the film techniques used in selected scenes, by means of which the nineteenth-century tale of love was transferred to the screen, and by comparing the characters of Elizabeth Bennet and Mr. Darcy to their film incarnations, it is possible to determine the characteristic and necessary traits of these characters' constructions.

Keywords: adaptation, film, shot, Austen

Motyw kobiety w żartach. Na przykładzie grupy Paraniormalni i Kabaretu Młodych Panów

1. Wprowadzenie

Celem artykułu jest omówienie motywu kobiety w ramach tekstu humorystycznego na przykładzie polskiej sceny kabaretowej. Punktem wyjścia jest analiza wybranych skeczów grupy kabaretowej Paraniormalni (z udziałem Igora Kwiatkowskiego, czyli do grudnia 2017) roku oraz Kabaretu Młodych Panów w aspekcie językowych i pozajęzykowych środków budowania humoru.

Zarówno w przypadku Paraniormalnych, jak i Kabaretu Młodych Panów dużą rolę obok kontekstu językowego odgrywa sfera pozajęzykowa (mowa ciała, wizerunek postaci, kontekst sytuacyjny), która w wyrazisty sposób uzupełnia językowe środki budowania humoru.

2. Żart jako element języka

Żart jako element języka [1-8] definiowany jest przede wszystkim jako tekst humorystyczny składający się z tematu, motywu i pointy. Analiza na płaszczyźnie językowej związana jest z teorią skryptów Raskina [1], który wskazuje na skrypt semantyczny jako pole wyrazowe zawierające wszystkie informacje, z jakimi związane są występujące w danym tekście humorystycznym elementy leksykalne. Ich zadaniem jest ułatwienie odbiorcy właściwego, tj. oczekiwanego przez autora dekodowania ukrytych treści. Możliwość wystąpienia bisocjacji wynika przede wszystkim ze zjawiskiem polisemii i homofonii wykorzystanych przez autorów słów, których znajomość lub jej brak ułatwiają bądź też utrudniają zrozumienie przekazywanych treści i ich interpretację.

Rozwinięciem teorii skryptów Raskina jest stworzona w roku 1991 General Theory of Verbal Humour autorstwa Attardo i Raskina [2]. Wskazują oni w niej na reguły, jakie rządzą przechodzeniem od jednego do drugiego skryptu oraz na elementy składowe tekstu humorystycznego.

3. Słów kilka o polskiej scenie kabaretowej

W ostatnich latach można zaobserwować znaczny wzrost zainteresowania sztuką kabaretową [9], co widoczne jest z jednej strony w liczbie powstających grup kabaretowych, z drugiej zaś w organizowaniu licznych festiwali, do których należą m.in. Rybnicka Jesień Kabaretowa (zwana w skrócie Ryjkiem), Świętokrzyska Gala Kabaretowa, Mazurska Noc Kabaretowa, Płocka Noc Kabaretowa, Lidzbarskie Wieczory Humoru i Satyry. Uprawiana przez występujących w trakcie tych imprez masowych artystów sztuka jest tzw. pojedyńkiem na żarty. Jest ona jednocześnie traktowana jako sztuka masowa, właśnie z powodu coraz bardziej rozwiniętego zjawiska festiwalizacji, które to pojęcie to wprowadził w roku 2016 Jan Burzyński [10] i poddawana nierzadko

¹ k.sikorska_bujnowicz@poczta.onet.pl, Zakład Językoznawstwa Niemieckiego, Instytut Filologii Germańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, www.filolog.uni.lodz.pl.

krytyce, gdyż w zapomnienie odchodzi powoli kabaret jako element sztuki wysokiej. Oczywiście należy tu postawić pytanie, czy zjawisko upowszechniania sztuki kabaretowej jest rzeczywiście czymś nagannym i czy w związku z tym należałoby odejść od takiego sposobu jej promowania. Współczesny odbiorca to już inna publiczność niż ta, którą bawił np. Kabaret Starszych Panów, proponujący swemu widzowi niezwykle wysublimowany rodzaj humoru, pełen niedomówień, metafor i zawołowanych treści czy w latach późniejszych takie kabarety, jak Tey czy też Pod Egidą, kojarzone przede wszystkim z żartem politycznym.

Próbując odnieść się do tych zastrzeżeń co do kabaretu jako elementu sztuki masowej należy przytoczyć ciągle aktualną wypowiedź Władysława Sikory [11], który wskazywał na funkcję artystyczną kabaretu, jaka mają być „naruszanie i łamanie powszechnych schematów, poglądów i zasad” [11] oraz „wynajdywanie i wyrażanie wszelkich alternatywnych sposobów myślenia na tematy bardzo zakorzenione społecznie i kulturowo” [11] w celu rozśmieszenia widza. Na tę definicję powołują się Paraniernormalni: „Chociaż powszechnie pokutuje opinia, że kabaret to tylko rozrywka, sztuka użytkowa czy podkasana Muza – to jest tylko opis kabaretu popularnego. I tak jak muzyka ma swoje arcydzieła i letnie przeboje – tak kabaret bywa popularny i artystyczny” [11].

Język współczesnego kabaretu to język jego odbiorcy, który oczekuje od artystów przedstawienia w krzywym zwierciadle sytuacji dnia codziennego i tym samym znajduje w sztuce masowej ucieczkę od własnych problemów.

4. Motyw kobiety w skeczach Paraniernormalni

Grupa Paraniernormalni [12] istnieje na polskiej scenie kabaretowej od roku 2004, przy czym w roku 2017 odszedł z niej jeden z założycieli – Igor Kwiatkowski, kojarzony z głównymi postaciami stworzonymi właśnie przez tę grupę, czyli z Mariolką, Jackiem Balcerzakiem czy też Kryspinem – Cesarzem Internetu. W związku z zaistniałą sytuacją obecny skład (Robert Motyka, Michał Paszczyk, Bogusław Kudłek i Rafał Kadłucki) Paraniernormalnych nie proponuje już w czasie swych występów skeczów z Mariolką [13, 14], która była znakiem rozpoznawczym grupy do roku 2017 i jest nadal kojarzona z tym kabaretem.

Cechą charakterystyczną Mariolki jest przerysowany wizerunek (blond peruka, sweterek w krzykliwych kolorach, tandetny makijaż i przewieszona mała torebka z „podrabianej imitacji sztucznej skóry” [13, 14], który w połączeniu z warstwą językową i umiejętnie stworzonym kontekstem sytuacyjnym gwarantuje powodzenie skeczu. Sfera językowa i pozajęzykowa wzajemnie się uzupełniają. Autorzy proponują żart słowny, który budowany jest przy pomocy wyrazów wieloznacznych, zapożyczeń z innych języków oraz elementów języka młodzieżowego. Mariolka rozmawia z Gabryśką przez telefon, jednak przeważnie nie zna znaczenia używanych przez nią słów, myśląc, że Morze Egejskie ma związek z gejami („Co? Morze Egejskie? No wariatko, zwariowałaś? Dwa tygodnie z egejami??”). Rozmowa o skokach na bungee to z kolei wykorzystanie przez autorów zjawiska homofonii w przypadku pary słów obcego pochodzenia, tj. bungee i banjo („Skoki na bungee? Super. A ty wariatko widziałaś, jakie to jest małe? Widziałam w telewizji, jak taki gość na tym bungee grał”).

Reprezentująca blondynki jako bohaterki żartów Mariolka to kobieta lubiąca bardzo dużo, głośno i szybko gadać, przy tym jest tego całkowicie świadoma i myśląc „strefę

bezcłową” ze „strefą bez słowa” chce zrezygnować z podróży samolotem właśnie z tego względu, że nie mogłaby nic mówić („Samolotem to kuwa zapomnij! Ty wiesz, jak ja gadać lubię, a słyszałam, że tam na lotnisku jest taka strefa bez słowa”). Przyjaciółki rozmawiają o podróży na Jamajkę, którą Mariolka kojarzy z „laleczkami łubudu” (co oczywiście jest źle zapamiętanym słowem „voodoo”). Opisując język tej postaci nie można nie wspomnieć o stworzonym przez autorów quasi-wulgaryzmie „kuwa”, który nie razi odbiorcy, wręcz przeciwnie – staje się kolejnym elementem rozbawiającym widza. Mariolka sięga po elementy języka młodzieżowego i potocznego, np. „Ja pitole! Jestem taka podjarana!” czy też w odniesieniu do Gabryśki „Ty krejzolkko! Brechtasz się?”.

Mariolka chwali się tym, że wygrała casting firmy budowlanej i będzie reklamować pustaki, co oczywiście odnosi się do słowa „pustak” jako określenia niezbyt inteligentnej i pozostającej w tyle kobiety, najczęściej kojarzonej z blondynką. Opowiada Gabryśce, że założyła w szkole kółko, gdy ma odpowiedzieć, jakie to kółko, rzuca krótko „Takie metalowe, na szyję”, ma do niej pretensje, że poleciła jej „calgon” do usuwania kamienia, ponieważ nie chodziło jej o tworzący się w pralce osad, lecz o kamień nazębny. Jednak autorzy nie zawsze stawiają Mariolkę na straconej pozycji, ponieważ raz w rozmowie z Gabryśką okazuje się, że ta dwukrotnie pyta ją o cenę torebki, co irytuje szaloną blondynkę „W sklepie za 5 złotych. Jak to za ile?! Gabryśka, ty weź się ogarnij, bo ja wiecznie żyć nie będę!”

Proponowany przez Paraniormalnych humor w kwestii motywu kobiety oznacza przede wszystkim ich sztandarową postać – Mariolkę – koleżankę, znajomą, szaloną blondynkę. Nie uosabia ona wyidealizowanego obrazu kobiety, ale jest doskonałym przykładem tzw. inności, wpisującej się w klimat wszechobecnych mediów społecznościowych, oferujących życie w odrealnionym świecie, w którym wygrywa ten, kto bardziej różni się od innych i jednocześnie epatuje tą swoją innością. Krzywe zwierciadło humoru jest u Paraniormalnych łaskawe dla blondynek – mimo problemów ze zrozumieniem otaczającego je świata i ludzi używających dziwnych i niezrozumiałych słów, mimo ciągłego zagubienia w realnym świecie, który istnieje jako rzeczywistość równoległa do świata internetu, pozostają one nadal tymi istotami, którym łatwo i szybko wybacza się rozmaite błędy i uchybienia, kładąc to na karb bycia tą piękną, bezbronną i często naiwną istotą, która jednak, jak się okazuje w życiu codziennym, nierzadko swym zachowaniem obala od lat powtarzane mity na temat kobiet.

5. Motyw kobiety w skeczach Kabaretu Młodych Panów

Również w roku 2004 powstał Kabaret Młodych Panów [15-17], który tworzą Robert Korólczyk, Mateusz Banaszekiewicz, Bartek Demczuk i Łukasz Kaczmarczyk. Grupa ta proponuje różne rodzaje żartów – od tych wykorzystujących śląską gwara („Familiada po śląsku”, „Podryw po śląsku” czy też „Wigilia po śląsku”) po skecze z wykorzystaniem terminologii medycznej („Klinika”). Motyw kobiety przewija się praktycznie w każdym z wymienionych skeczów, przy czym należy tu zwrócić uwagę na pojawiające się różne postacie kobiet – od pięknej narzeczonej syna (w skeczu „Familiada”), przez matkę i przyszłą teściową oraz córkę (w skeczu „Wizyta u teściów”), żonę uwielbiającą zakupy („Góral na zakupach”) czy wreszcie w postaci Marka, który całe życie czuł się kobietą i decyduje się na zmianę płci („Klinika”).

Przedstawiany w krzywym zwierciadle wachlarz kobiecych postaci to nie tylko sfera językowa, czyli użyta w przypadku skeczu „Klinika” leksyka o charakterze fachowym – terminy medyczne, których znaczenie jest obce bohaterom, niezależnie od płci. Grany przez Mateusza Banaszkiwicza ordynator kliniki piękności mówi o zabiegu zmiany płci

„Orchidektomia”, co Marek (przyszła Marzena) i jego/wkrótce jej kolega (grany przez Roberta Korólczyka) kojarzy z orchideami („To chyba coś z kwiatami?”), z którego to błędu szybko wyprowadza go lekarz stwierdzając „Tak, ale ścietymi”. Pragnący stać się kobietą Marek konfrontowany jest przez kolegę ze stereotypowym myśleniem o kobietach, ich codziennych zmaganiach z pochłaniającym dużo czasu makijażem, przygotowywaniem strojów, czy też z bałaganem panującym w kobiecych torebkach. Jednocześnie kolega Marka/przyszłej Marzeny prosi go, by zdecydował się na największy rozmiar biustu „Ty, jak już masz mieć cycki to weź sobie miseczkę ż” i w ten sposób redukuje kolege/ przyszłą koleżankę jedynie do atrybutów kobiecości, wskazując na to, jakie znaczenie tym cechom fizycznym przypisują mężczyźni.

Zmartwieni i zaskoczeni postawą swych żon koledzy to z kolei zapowiedź kolejnego skeczu „Kobiety”, który funkcjonuje również pod tytułem „Dzień po Dniu Kobiet”. Wspomniani już wyżej mężowie dzielą się spostrzeżeniami na temat dziwnego i nieznanego im do tej pory zachowania ich żon, które wcześniej stroniły od alkoholu, nie chodziły na imprezy, były wręcz aniołami na ziemi. Funkcjonujący stereotyp kochanej, spokojnej i idealnej żony został w ten sposób obalony, zaś mężczyźni prezentowani w tym skeczu przejmują praktycznie sposoby zachowania żon.

Grana z wykorzystaniem gwary śląskiej „Familiada” to również przykład skeczu, w którym występuje motyw kobiety – narzeczonej syna jednego z bohaterów, granego przez Roberta Korólczyka. Zafascynowany jej urodą nie może się skupić na grze i udzielaniu właściwych odpowiedzi, obsypuje przyszłą synową licznymi komplementami, przy czym skupia się tu jedynie na jej wyglądzie, gdyż kobieta oznacza tu po prostu urodę.

Żona jako motyw żartu pojawia się we wspomnianym wcześniej skeczu „Góral na zakupach”, w którym grany przez Roberta Korólczyka mąż użala się nad swym losem, gdyż cierpiąca na zespół niespokojnych nóg małżonka po prostu musi odwiedzać galerie handlowe, które traktuje jak pole walki z innymi kobietami o sprzedawany w cenie promocyjnej towar.

W skeczu „Zdrada” okazuje się, że wezwani na pomoc przez załamane go dziwnym zachowaniem żony kolegę bohaterowie od razu sugerują mu, że ta go zdradza (...). Panowie kochają swe żony i nie wyobrażają sobie, by mogli mieć romans właśnie z żoną kolegi („Bo żona kolegi jest święta”), ale jednocześnie sami znajdują wyjście z sytuacji, tworząc spis reguł i zasad, których należy przestrzegać, m.in. fakt, że „zdrada 200 km od domu to nie zdrada” lub „Jak za pieniądze to nie zdrada”. Okazuje się, że to właśnie jeden z nich jest przyczyną nieszczęścia bohatera granego przez Mateusza Banaszkiwicza, gdyż wykorzystując ustalone przez nich zasady, ma romans z jego żoną, bo „200 km od domu to nie zdrada”.

Skecz „Na plaży” to dialog dwóch plażowiczów, z których jeden pochłonięty lekturą (Waldemar Kwapisz, doktor habilitowany fizyki jądrowej na Polskiej Akademii Nauk, w tej roli Mateusz Banaszkiwicz) stara się nie zauważać drugiego (Stefan Konieczny,

specjalista do spraw kremacji na terenie zakładu pogrzebowego „Meta”, grany przez Łukasza Kaczmarczyka). Obydwoj są dumni ze swoich żon i ich urody. Stefan używa negatywnych określeń na kobiety widziane przez lornetkę – „Co tam morze wywaliło? Jakie kaszaloty!” Małżonka doktora habilitowanego nazwana zostaje przez drugiego turystę „dzidą w różowym”, który nie mając pojęcia, kim jest obserwowana przez niego przez lornetkę kobieta tak właśnie ją określa, używając przy tym elementów języka młodzieżowego i poinformowany przez naukowca, że to właśnie jego żona, od razu reaguje „Piękna kobieta!” pokazuje mu stojącą w oddali swą małżonkę Marię, której kształty odbiegają od ideału i chwali ją właśnie za to („Bo ja proszę pana kocham te moje 90 kilo szczęścia. Jak to klepniesz w zadek, jak się fala rozejdzie, chłopie...”).

Żona w skeczach Kabaretu Młodych Panów oznacza również agresywne zachowanie i przemoc wobec męża (skecz „Sąd”), który nie spełnia jej oczekiwań. Upokorzony i pobity małżonek grany przez Mateusza Banaszkiwicza pojawia się na rozprawie sądowej, w trakcie odpowiadając na pytania sędziego o powody agresywnych zachowań żony mówi, że „żona źle znosi krytykę”, jednocześnie nie potwierdzając, że był przez nią zastraszany („...że tam czasem głos podniosła, co tam”). Pytana o używane w stosunku do męża inwektywy oczywiście wymienia sformułowanie „Mój ty niedobry”, co budzi nieśmiały sprzeciw pobitego męża („Weź, proszę cię”). Zapytany o określenia używane wobec niego mąż wymienia „Te na k”, sędzia zaś próbuje doprecyzować „Domyślam się, że o kochanie nie chodziło” i tu pada odpowiedź „Kochanie przy drogach nie stoi”. Powód nie chce wymieniać kolejnych wyzwisk, jakie pod jego adresem kierowała pozwana, ogranicza się jedynie do sformułowań „Tych na ch” (i tu sędzia już wie, o jakie słowo chodzi) i „Tych na y”, co z kolei rozsierdza sędziego, który zaczyna kpić z powoda („Na y? To chyba yeti!”), nie mogącego zrozumieć, dlaczego sędzia mu nie współczuje „No, to mnie też obrażaało”. Sędzia, cytując zeznania sąsiadów, wymienia m.in. fakt molestowania powoda przez małżonkę i drwi z tego „Eee, no to to chyba nie jest zarzut?? (...) Ale jak patrzę na pana, to jest zarzut”. Dalsze opisy agresywnych zachowań, tj. bicie męża po genitaliach wzbudzają jednak współczucie sędziego i policjanta (w tej roli Bartek Demczuk). Powrót ze szpitala oznaczał dla powoda więcej swobody „Mogłem chodzić na zakupy, na pocztę. Sam. Miałem też więcej pieniążków od żony, mogłem sobie kupić nowe bandaże, jakieś markowe tabletki przeciwbólowe”, co ponownie zaskakuje sędziego, który podsumowując oświadcza, że oskarżona o domowy mobbing Teresa G. ma wszelkie powody ku takiemu zachowaniu („Ja się pana żonie nie dziwię”). Wspólne mieszkanie oznacza dla powoda dzierżawienie przedpokoju i dostęp do łazienki i toalety jedynie przez pół roku, po upływie tego terminu zaś – szukanie pomocy u sąsiadów, czy też ostatecznie załatwianie potrzeb fizjologicznych na klatkach schodowych. Żona zapytana o fakt czerpania korzyści majątkowej z dzierżawienia części mieszkania stanowczo temu zaprzecza, choć mąż posiada na to dowody w postaci faktur. Na pytanie sędziego, czemu powód nie próbował uciekać z domu słyszy „Proszę pana, moja żona dobiega do bramy w 5 sekund!”, co daje nam obraz jego całego nieszczęścia. Wyrok zaskakuje powoda, gdyż to właśnie on zostaje ukarany („Pan jesteś dupa i popierdółka. Taka łajza, co do sądu przychodzi i mi gitarę zawraca, bo go baba leeeje! Poszkodowana jest ta biedna kobieta, że se taką łajzę za męża wzięła”. Widzimy tutaj odwrócenie

pokutującego w społeczeństwie stereotypu – kobieta staje się domowym prześladowcą, mężczyzna zaś, choć poszkodowany, nie może liczyć nawet na pomoc sądu. Skecz ten wpisuje się w ramy czarnego humoru, gdzie tematem staje się przemoc w rodzinie, zaś motywem przewodnim kobieta w roli prześladowcy i mąż jako jej ofiara.

Krzywe zwierciadło Kabaretu Młodych Panów doskonale pokazuje zatem przy okazji motywu kobiet towarzyszący mu motyw mężczyzny jako męża („Kobiety” – skecz znany również jako „Dzień po Dniu Kobiet”, „Zdrada”, „Sąd”, narzeczonego czy też ojca („Familiada”, „Wizyta u teściów”). Ich stereotypowe myślenie o kobietach jako matkach, żonach, córkach czy naręczonych staje się punktem wyjścia dla stworzenia sytuacji komicznych. Stworzone dialogi w znakomity sposób splatają się z wykorzystanymi pozajęzykowymi środkami budowania humoru. Wizerunek postaci, strój, fryzura, makijaż – to wszystko w połączeniu z językowymi środkami budowania humoru (polisemia, wyrazy obcego pochodzenia) sprawia, że publiczność po prostu nie może zareagować inaczej niż tylko wybuchem szczerego śmiechu. W ten sposób realizowane jest główne założenie każdego żartu – pojawienie się oczekiwanej interpretacji i rozbawienie widza.

6. Wnioski

Z przeprowadzonej analizy żartów wynika, że najczęściej i najchętniej stosowanym językowym środkiem budowania humoru są polisemia i homofonia, zwłaszcza w odniesieniu do słów o znaczeniu przenośnym czy też fachowym (elementy języka medycznego, języka wojskowego, języka rzemieślników). Okazuje się ponadto, że autorzy równie chętnie wykorzystują elementy leksykalne obcego pochodzenia, czyli zapożyczenia z obcego źródła językowego. Znajomość znaczeń tych słów, czy też raczej jej brak, stają się tym samym pozajęzykowym środkiem budowania humoru i jednocześnie cechą przypisywaną kobiecym postaciom, które jako motywy żartów przedstawiane są w krzywym zwierciadle.

Analiza wybranego materiału daje dodatkowo możliwość wskazania na zjawisko łamania tabu, wiążące się z przekraczaniem przez autorów norm i granic dobrego smaku obowiązujących w naszym kręgu kulturowym. Autorzy wpisują się nierzadko w konwencję czarnego humoru, przypisując na pozór niewinnej kobiecie cechy agresywnego i pełnego nienawiści do płci przeciwnej mężczyzny. Należy przy tym podkreślić, że sposób, w jaki prezentowane są kobiety w żartach Paraniennormalnych i Kabaretu Młodych Panów rozśmiesza i bawi, nie raniąc niczyich uczuć i nie obrażając odbiorcy.

Literatura

1. Raskin V., *Semantic Mechanism of Humour*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1985.
2. Attardo S., Raskin V., *Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model*, *Humour*, 3/4, 1991, s. 293-347.
3. Sikorska-Bujnowicz K., *Sprachliche Mittel des Humoristischen im Deutschen und im Polnischen*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
4. Sikorska-Bujnowicz K., *Frauen-Männer-Witz früher und heute. Einige Bemerkungen zum deutschen Kalauer*, Acta Universitatis Lodzensis. Folia Germanica, 11, 2015, s. 47-60.
5. Sikorska-Bujnowicz K., *Kabaret Starszych Panów vs. Kabaret Młodych Panów. Język polskiego kabaretu wczoraj i dziś*, [w:] Łuczyk M./ Bielniak N./ Łazar A./ Urban-Podolan

- A. (red.), *Studia słowiańskie. Język, kultura i literatura 1*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2018, s. 239-246.
6. Sikorska-Bujnowicz K., *Życie tekstu kabaretowego poza sceną i rola kanału YouTube na przykładzie kabaretu PARANIENORMALNI*, [w:] Kudra B./ Szkudlarek-Śmiechowicz E. (red.), *Kicz w języku i komunikacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 171-180.
 7. Sikorska-Bujnowicz K., *Współczesny kabaret polski a tematy tabu*, [w:] Utracka D. (red.), *Idee, wartości, słowa w życiu publicznym i sztuce*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2019, s. 85-99
 8. Tietze M., *Über Erheiterung, Lachen, Schadenfreude, Inkongruenz und Ironie*, http://www.michael-titze.de/content/de/texte_de/text_d_37.html, dostęp 24.09.2020.
 9. <http://www.kabaret.tworzymyhistorie.pl>, dostęp 24.09.2020, <http://www.kabarety.com.pl>, dostęp 24.09.2020.
 10. *Festiwalizacja*, <http://nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/festiwalizacja.html?pdf=1>, dostęp 24.09.2020.
 11. *Definicja kabaretu*, http://www.sikora.art.pl/teoria_kabaret_jest_sztuka.php ttp, dostęp 24.09.2020.
 12. <http://www.paraniormalni.com>, dostęp 24.09.2020.
 13. DVD *Kabaret Paraniormalni – Mariolka prawdę ci powie*, Agora S.A., 2009.
 14. <http://youtube.com>.
 15. <http://www.kmp.art.pl>, dostęp 24.09.2020.
 16. DVD *Kabaret Młodych Panów: 10/10 Na Urodziny*, New Abra, 2015.
 17. <http://youtube.com>.

Motyw kobiety w żartach. Na przykładzie grupy Paraniormalni i Kabaretu Młodych Panów

Streszczenie

Punktem wyjścia do prezentacji tematu są wyniki przeprowadzonej analizy tekstów grupy Paraniormalni i Kabaretu Młodych Panów. Występujące w analizowanych skeczach postacie są uosobieniem stereotypu kobiety jako żony, narzeczonej, córki czy też koleżanki z sąsiedztwa. Istotną kwestią jest omówienie wykorzystywanych przez nich językowych (polisemia, homonimia, wyrazy obcego pochodzenia, terminy medyczne) i pozajęzykowych środków budowania humoru (kontekst sytuacyjny, wizerunek, mowa ciała, styl). Analiza pokazała znaczenie współgrania obu tych warstw żartu – językowej i pozajęzykowej dla realizacji założonego przez artystów celu – rozśmieszenia odbiorcy.

Słowa kluczowe: Paraniormalni, Kabaret Młodych Panów, motyw kobiety w żartach, językowe środki budowania humoru, pozajęzykowe środki budowania humoru

Leitmotif of a woman in jokes on the example of Paraniormalni Group and Kabaret Młodych Panów Group

Abstract

The starting point for the presentation of the topic are the results of the analysis of the texts of the Paraniormalni Group and Kabaret Młodych Panów Group. The characters appearing in the analyzed sketches are the personification of the stereotype of a woman as a wife, a fiancée, a daughter or a friend from the neighbourhood. It is important to discuss the linguistic (polysemy, homonyms, words of foreign origin, medical terms) and non-linguistic means of building a sense of humour used by them (context, image, body language, style). The analysis has showed the importance of the interaction of these two sides of a joke – linguistic and non-linguistic one to achieve the goal set by the artists – to make the audience laugh. Keywords: Paraniormalni Group, Kabaret Młodych Panów Group, leitmotif of a woman in jokes, linguistic means of building a sense of humour, non-linguistic means of building a sense of humour

Wonder Women. Reprezentacja kobiet w kinie popularnym

1. Wstęp

Postać Diany Prince – Wonder Woman – na łamach komiksu zadebiutowała w roku 1941, a przygody superbohaterki odzwierciedlały nie tylko społeczne i polityczne transformacje na przestrzeni dekad, ale przede wszystkim zmieniające się życie amerykańskich kobiet [1]. Niczym echo odbijały się w nich także idee i dokonania twórcy Wonder Woman, Williama Moultona Marstona, psychologa, autora słynnej teorii DISC² i twórcy prototypu wykrywacza kłamstw; człowieka, którego wyróżniały niezwykle progresywne jak na tamte czasy, feminizujące poglądy [2]. Wierzył on w wyższość kobiet i pozostawał w poliamorycznym związku z dwiema – żoną Elizabeth Holloway Marston i Olive Byrne. Kobiety te w znacznym stopniu stanowiły inspirację dla jego komiksowej kreacji. Historia tej relacji i narodziny komiksowej superbohaterki przeniesione zostały na duży ekran w roku 2017 przez reżyserkę Angelę Robinson w filmie „Profesor Marston i Wonder Women”. Ale rok 2017 to nie tylko premiera produkcji o Marstonie, ale przede wszystkim filmowy debiut stworzonej przez niego superbohaterki.

„Wonder Woman” (2017, reż. Patty Jenkins), czyli pierwszy, aktorski film o superbohaterce, był produkcją niezwykle wyczekiwaną, a na jej barkach ciążyła duża odpowiedzialność; odpowiedzialność związana nie tylko z oczekiwaniami fanów i fanek postaci, ale i kobiet w ogóle. „Wonder Woman” to bowiem pierwszy, duży film superbohaterski wyreżyserowany przez kobietę i jeden z niewielu przypadków, kiedy to reżyserka dostała do dyspozycji budżet powyżej 100 milionów dolarów³ [3]. Potencjalna porażka „Wonder Woman”, mogłaby więc na długi czas zamknąć drogę nie tylko dla filmów o superbohaterkach, ale i dla kobiet za ich kamerą. Film odniósł jednak duży sukces, zarówno artystyczny, jak i komercyjny, a Wonder Woman ponownie zyskuje miano ikony feminizmu, nawet jeśli jest to jedynie pop odsłona ruchu.

¹ Studentka studiów II stopnia na kierunku Filmoznawstwo i wiedza o nowych mediach: Instytut Sztuk Audiowizualnych, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński, uj.edu.pl. Treść rozdziału była częścią pracy licencjackiej w ramach studiów na kierunku Kulturoznawstwo, Kultura współczesna: Katedra Kulturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych w Warszawie, SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, swps.pl.

² DISC: *dominance, inducement, submission, compliance*, czyli dominacja, zachęta, uległość i podporządkowanie się. To ważne motywy w twórczości Marstona. Według niego to mężczyźni byli bardziej skłonni do bycia dominującymi (dominacja), kiedy kobiety jako te bardziej kochające i altruistyczne – do dawania innym więcej od siebie i inspirowania innych do takich zachowań (zachęta, uległość). Dlatego też byłyby lepszymi przywódczyniami.

³ Pierwsza była Kathryn Bigelow, przy filmie „K-19” (2002), później siostry Wachowskie przy filmie „Atlas chmur” (2012) oraz „Jupiter: Intronizacja” (2015), Patty Jenkins, a następnie zaś Ava DuVernay przy filmie „Pułapka czasu” (2018). DuVernay jest także pierwszą, i jedyną do tej pory Afroamerykanką, która przekroczyła tę barierę. Później taki budżet dostała do dyspozycji również współreżyserka filmu „Kapitan Marvel” (2019) – Anna Boden.

Sukces „Wonder Woman” w istotny sposób wpłynął nie tylko na krajobraz kina superbohaterkiego, ale i kina popularnego w ogóle. Dotychczasowe produkcje z bohaterkami komiksowymi na pierwszym planie, a było ich stosunkowo niewiele, były porażkami kasowymi i artystycznymi; wiele do życzenia pozostawiał również wizerunek tych postaci i sposób, w jaki były przedstawiane. „Wonder Woman” oferuje w tym zakresie zupełnie nowe spojrzenie na swoją bohaterkę. Celem pracy jest przedstawienie tej produkcji właśnie jako filmu, który stworzył niezwykle istotny precedens w kontekście bohaterek i *superbohaterek*, znacząco wpływając na reprezentację i wizerunki kobiet w kinie popularnym.

2. Komiksowe (super)bohaterki na pierwszym planie

W świecie komiksowych filmów jest tak naprawdę dwójka największych i najważniejszych graczy: MCU oraz DCEU⁴. W skład tego pierwszego uniwersum, należącego do Disneya, wchodzi postaci pochodzące z komiksów wydawnictwa Marvel Comics. Wśród nich znajdują się tacy bohaterowie i bohaterki, jak Kapitan Ameryka, Iron Man, Thor czy Czarna Wdowa. To drugie zaś, należące do Warner Bros., dysponuje postaciami z komiksów wydawnictwa DC Comics, do grona których zaliczyć można między innymi Batmana, Supermana czy właśnie Wonder Woman. Droga tej bohaterki od komiksów, przez seriale, aż po kinowe ekrany, była długa i wyboista. Ostatecznie, grana przez izraelską aktorkę Gal Gadot superbohaterka, zanim doczekała się solowego filmu, zadebiutowała w produkcji „Batman v Superman: Świt sprawiedliwości” (2016, reż. Zack Snyder). Jednakże Wonder Woman nie była jedyną komiksową bohaterką o skomplikowanej historii, która doczekała się kinowej wersji swoich przygód.

Zanim na dobre rozwinęły się opisane światy, filmów z komiksowymi bohaterkami w rolach głównych powstało właściwie niewiele. Do czasu premiery „Wonder Woman”, można wymienić wśród nich takie tytuły jak: „Josie i kociaki” (2001, reż. Harry Elfont, Deborah Kaplan), „Ghost World” (2001, reż. Terry Zwigoff), „Odlotowa dziewczyna” (1995, reż. Rachel Talalay), „Żyła” (1996, reż. David Hogan), „Czerwona Sonja” (1985, reż. Richard Fleischer), „Sheena – królowa dżungli” (1984, reż. John Guillermin) czy „Barbarella” (1968, reż. Roger Vadim); reprezentowały one jednak specyficzne gatunki czy konwencje filmowe. Jeśli zaś chodzi o tego typu produkcje, ale już z gatunku superbohaterkiego, to można mówić właściwie jedynie o trzech filmach: „Supergirl” (1984, reż. Jeannot Szwarc), „Kobieta-Kot” (2004, reż. Pitof) i „Elektra” (2005, reż. Rob Bowman). Zatrważające jest również to, że to w istocie pierwsza kinowa produkcja z tą postacią w ogóle, gdy jak zauważa Łukasz Stelmach, do tamtej pory, Superman i Batman doczekali się ich, odpowiednio, sześć i siedem (osiem, jeśli włączyć kinowy „LEGO BATMAN: Film” Chrisa McKaya z 2017 roku) [4]. Warto zauważyć jednak, że „Wonder Woman” jest już trzecim filmem z DCEU. W przypadku MCU zaś, produkcja o Kapitanie Marvel (2019, reż. Anna Boden, Ryan Fleck), będąca ich pierwszym, solowym filmem o superbohaterce, jest dwudziestym pierwszym filmem z serii (!). Wciąż jednak, przeniesienie tak ikonicznej postaci, jaką jest Wonder Woman, zajęło naprawdę zbyt wiele czasu. Dlaczego filmów tych powstaje tak niewiele? By odpowiedzieć na to pytanie, należy cofnąć się do wspomnianych trzech filmów: „Supergirl”, „Kobiety-Kota” i „Elektry”.

⁴ MCU – *Marvel Cinematic Universe* (Kinowe Uniwersum Marvela); DCEU – *DC Extended Universe* (Rozszerzone Uniwersum DC).

„Supergirl”, będąca spin-offem serii filmów o Supermanie z Christopherem Reeveem w tytułowej roli, na ekranach kin pojawiła się w roku 1984, czyli rok po premierze dosyć chłodno przyjętego Supermana III (1983, reż. Richard Lester). To historia kuzynki Supermana, Kary Zor-El (alter ego: Linda Lee), która przylatuje na Ziemię, by odzyskać pełen niezwykłych mocy artefakt z Kryptonu. W głównej roli wystąpiła Helen Slater, zaś jej przeciwniczkę zagrała Faye Dunaway. Lecz to nie koniec sławnych nazwisk w obsadzie, w której znalazł się między innymi także Peter O’Toole czy Mia Farrow. Nawet tak cenieni aktorzy nie byli jednak w stanie uratować tej produkcji, która powszechnie uważana jest za wybitnie nieudaną.

„Kobieta-Kot” to prawdopodobnie jedna z najbardziej znanych komiksowych bohaterek, której wcielenia, czy to z lat 60. (Lee Meriwether, Eartha Kitt oraz przede wszystkim Julie Newmar) czy 90. (Michelle Pfeiffer z filmu Tima Burtona „Powrót Batmana”), na stałe zapisały się w historii kina i telewizji. Film Pitofa również się w tej historii zapisał, natomiast z zupełnie innych powodów. Halle Berry, która dwa lata wcześniej, jako pierwsza czarnoskóra aktorka w historii, odebrała statuetkę Oscara za pierwszoplanową rolę w filmie „Czekając na wyrok” (2001, reż. Marc Forster), tutaj wcieliła się w rolę Patience Prince, zamkniętej w sobie pracownicy firmy kosmetycznej, która po śmierci (bohaterka przypadkiem dowiedziała się za dużo), przywrócona zostaje do życia przez koty. Dzięki nim dostaje nowe życie i nowe, kocie zdolności. „Kobieta-Kot” niechlubnie wyróżnia się fatalnym scenariuszem i jeszcze gorszymi kreacjami aktorskimi (a oprócz laureatki Oscara, Halle Berry, w filmie występuje przecież na przykład Sharon Stone). Jednakże to konstrukcja głównej bohaterki wzbudza największe wątpliwości. Dziwaczne, kocie zachowanie (Patience szaleje na punkcie tuńczyka i kocimiętki), obcisły, skąpy, skórzany kostium i starcie z bohaterką graną przez Stone; pod płaszczykiem feminizmu, zdobywania pewności siebie, niezależności i odkrywania seksualności, widzom podawana jest totalna fetyszyzacja bohaterki.

Elektra Natchios na wielkim ekranie zadebiutowała w negatywnie przyjętym, zarówno przez widownię, jak i krytykę, filmie „Daredevil” z Benem Affleckiem (2003, reż. Mark Steven Johnson). Spin-off z jej udziałem, choć już nie tak zły jak poprzednio opisywane projekty, nadal nie spotkał się ciepłym przyjęciem. Historia Elektry, zabójczyni, która rezygnuje z misji i zamiast zabić, stara się ochronić samotnego ojca i jego córkę, okazała się być zwyczajnie nudna i nijaka. Nie była także sukcesem, jakiego oczekiwano. Nadzieje na dobry film z superbohaterką w roli głównej zostały pogrzebane na długi czas.

W rozmowie z portalem Digital Spy winą za taki stan rzeczy, Joss Whedon – kontrowersyjny twórca kultowego serialu „Buffy: Postrach wampirów” (1997-2003) i reżyser filmów superbohaterkich – obarczył seksizm w Hollywood [5]. Trudno jest się z Whedonem nie zgodzić, szczególnie w świetle ujawnionych e-maili CEO Sony Michaela Lyntona i CEO Marvela Ike’a Perlmuttera, według logiki których, nie warto produkować filmów z superbohaterkami, ponieważ trzy takie produkcje (wspomniane „Supergirl”, „Kobieta-Kot” i „Elektra”) były porażkami finansowymi [6]. Czego jednak mężczyźni nie są w stanie zauważyć, to fakt, że nie stało się tak z powodu głównych bohaterek, ale absolutnie fatalnej, ogólnej jakości filmu. Nie brakuje przecież zarabiających na sobie filmów, gdzie to bohaterki są centralnymi postaciami (zresztą we wspomnianym wywiadzie Whedon wnioskuje podobnie i podaje przykład serii „Igrzyska śmierci”). Nie każdy film z superbohaterem jest również sukcesem.

O takich jednak przychodzi Hollywood łatwiej zapominać. Nie da się ukryć, że mowa tu w istocie o mniej lub bardziej zawaolowanym seksizmie.

Istotna w związku z tym jest również kwestia widowni, do której kierowane były w dużej mierze powyższe filmy (nastolatków i mężczyzn) oraz przeświadczenia, że kobiety nie są zainteresowane kinem akcji. Na ten paradoks, i na to, jak przekłada się on także na niedoreprezentowanie kobiet za kamerą tych filmów, uwagę zwróciła także reżyserka „Wonder Woman” Patty Jenkins [7]. W rzeczywistości, według statystyk MPAA (Motion Picture Association of America) z roku 2017, amerykańska widownia kinowa pod względem płci rozkłada się mniej więcej równomiernie [8]. Zaś jak wynika z badań serwisu sprzedaży biletów Fandango z 2018 roku, przeprowadzonych na próbie 3000 widzów w wieku 18-54, 22% z nich lubi filmy akcji, 18% komedie, 12% science fiction i 12% dramaty. Jedynie 2% chce zobaczyć na wielkim ekranie romans, a 7% wybrało gatunek komedia romantyczna. Jednocześnie 77% stwierdziło, że kobiety w blockbustach są stereotypizowane, a 75% chciałoby zobaczyć więcej kobiecych obsad. Więcej niż 60% wierzy zaś, że kobiety nie są równo reprezentowane na wielkim ekranie [9]. Co więcej, z przeprowadzonej przez CAA (*Creative Artists Agency*) i firmę technologiczną Shift7, analizy najlepiej zarabiających filmów w latach 2014-2017, opublikowanej w grudniu 2018 roku, wynika, iż filmy z kobietami w rolach głównych, zarobiły więcej, niż te z mężczyznami i to w każdej grupie budżetowej. Ponadto, każdy film, który przekroczył barierę miliarda dolarów zarobku, zdał pomyślnie test Bechdel [10].

3. Superbohaterka – Mako Mori czy Smerfetka?

Wraz z przenikaniem feministycznych ideałów do kina głównego nurtu, czy popkultury w ogóle, wytworzyły się specyficzne, popularne narzędzia diagnostyczne, które choć bez konkretnych naukowych podstaw, w łatwy sposób umożliwiają rozpoznanie i opisanie postaci kobiecych w ramach pewnych kategorii feministycznych. Najśłynniejszym z nich na pewno jest **test Bechdel** (znany również jako test Bechdel-Wallace) i towarzyszący mu **test Mako Mori**, ale tego typu testów, i ich różnych wariantów, powstało w ostatnim czasie bardzo wiele i odnoszą się one do różnorodnych kwestii: głównie reprezentacji kobiet, ale także mniejszości seksualnych czy osób o kolorze skóry innym niż biały. Oprócz tego, coraz większą uwagę zwraca się na sposoby, w jakie portretuje się kobiety i jak powielane są w popkulturze pewne problematyczne tropy fabularne. Wśród tych najciekawszych i najbardziej znanych, które odnieść można między innymi właśnie do „Wonder Woman”, znajdują się: ***Born Sexy Yesterday***, **zasada Smerfetki**, **Mary Sue** i „kobiety w lodówkach” (zjawisko znane także jako ***fridging***).

3.1. Test Bechdel

Test Bechdel i jego zasady pojawiły się, i po raz pierwszy opisane zostały, w roku 1985, w komiksie amerykańskiej rysowniczkii Alison Bechdel – „*Dykes to Watch Out For*” (w pasku komiksowym pod tytułem „*The Rule*”). Często mówi się o teście używając nazwy test Bechdel-Wallace, z tego względu, iż Bechdel przypisuje pomysł na test swojej przyjaciółce, Liz Wallace, zwracając przy tym także uwagę na inspirację esejem Virginii Woolf „*Własny pokój*” [11]. Aby ten test zaliczyć, film musi mieć:

- przynajmniej dwie postaci kobiece⁵;
- które rozmawiają ze sobą;
- czymś innym, niż o mężczyźnie [12].

Mimo tego, iż powyższe wymagania nie są szczególnie wygórowane, to przykładowo, jedynie około połowa najbardziej dochodowych amerykańskich filmów 2016 roku test zdała [13]. I choć narzędzie to generalnie odbierane jest pozytywnie, jako ciekawy wskaźnik obecności kobiet w mediach, to na pewno nie jest idealne i spotyka się również z krytyką. Dany film może zdać test Bechdel, ale w swoim przekazie wciąż być daleki od feminizmu. Problem też wiąże się z samą konstrukcją testu, bowiem obowiązkowa rozmowa dwóch bohaterek może być np. jedynie kilkusekundowa, pomiędzy słabo zarysowanymi postaciami, niewiele znaczącymi dla samej fabuły. Test będzie zdany, ale film nijak nie przyczyni się do kwestii reprezentacji kobiet. Test Bechdel więc jedynie bardzo dobrze zarysowuje skalę problemu. Można się także zastanawiać, co zrobić z filmem, który takiego testu nie zda i czy w istocie każdy musi. Wynik testu nic nie mówi nam przecież ani o fabule filmu, ani jakości czy intencjach jego twórców.

3.1.1. Test Mako Mori

„Pacific Rim” (2013, reż. Guillermo del Toro) to bardzo ciekawy przypadek filmu, który choć nie zawojował box office’u, to zdobył serca fanów i doczekał się nawet sequela w postaci filmu „Pacific Rim: Rebelia” (2018, reż. Steven S. DeKnight). Osadzony w HongKongu, „Pacific Rim” opowiada o walce ludzkości z morskimi potworami (Kaiju), do starć z którymi ludzie zaprzągają ogromne mechaniczne roboty (Jaeger), a każdy z nich kontrolowany jest przez dwóch, połączonych umysłami pilotów. Trójka głównych bohaterów filmu to Raleigh Becket (Charlie Hunnam), były pilot, który porzucił wojsko po śmierci brata (również pilota Jaegera), Stacker Pentecost (Idris Elba) – dyrektor programu Jaeger oraz jego przybrana córka, niedoświadczona, ale świetnie wyszkolona, Mako Mori (Rinko Kikuchi), która wraz z Becketem będzie później kierować Jaegerem. Mori zjednała sobie fanów, szczególnie w serwisie Tumblr⁶, którzy docenili jej wątek i rolę w filmie. Nie tylko ma ona bowiem skomplikowaną relację z Pentecostem (bohaterka walczy z opiekuńczym ojcem o niezależność, a także chce zostać pilotką Jaegera), ale jest blisko Becketa, choć nigdy w filmie nie wchodzi w związek romantyczny. To bohaterka zdolna i samodzielna, która ma swoje własne cele (niepowiązane z męskimi postaciami), rozwija się wraz z fabułą i nie jest seksualizowana. Ale w „Pacific Rim”, oprócz Mako Mori, kobiet jest niewiele. Film NIE zdaje testu Bechdel. Kilka tygodni po premierze filmu del Toro, użytkowniczka Tumblr, Spider-Xan, napisała post, w którym opisała jak wiele, jako dla Azjatki, znaczy dla niej Mako Mori i jak łatwo przychodzi odrzucenie filmu ze względu na obłany test Bechdel, jeśli jest się białą kobietą, która zwrócić się może wtedy w kierunku innych filmów, w których jest odpowiednio reprezentowana [14]. W odpowiedzi na post, inna użytkowniczka, Chaila, zaproponowała feministyczne narzędzie, które mogłoby iść w parze z testem Bechdel – test Mako Mori, który zdaje się, jeśli film ma:

- przynajmniej jedną postać kobiecą;

⁵ Obecnie dużą wagę przykładają się także do tego, by bohaterki te miały imiona.

⁶ Tumblr to założona w 2007 roku platforma mikroblogowa, wokół której zebrana jest duża część środowisk fanowskich.

- która dostaje swój własny wątek fabularny;
- w którym nie chodzi o wspieranie historii postaci męskiej [15].

„Pacific Rim” może i nie zdaje testu Bechdel, ale ma jedną naprawdę dobrze napisaną bohaterkę. Jak teraz zbadać i ocenić jego „feministyczność”? Można zapytać jak traktować film zdający test Bechdel, a oblewający test Mako Mori (czy na odwrót), przy czym pamiętać należy, że choć obecnie często pisze się o nich w oderwaniu, to obydwa testy w zamyśle miały ze sobą koegzystować i być rozpatrywane obok siebie. Nie da się jednak ukryć, że istotnie, test Mako Mori zdaje się mówić trochę więcej o charakterze, w jakim bohaterki pojawiają się na ekranie, i jak są napisane. Wciąż jednak każdy przypadek rozpatrywać należy raczej indywidualnie. Wszelkiego rodzaju testy nie pomogą więc jednoznacznie przyczynić się do zmiany położenia kobiet w przemyśle filmowym, ale na pewno pomogą zwrócić uwagę na panujące w nim nierówności.

„Wonder Woman” śpiewająco zdaje zarówno test Bechdel, jak i Mako Mori. Nie ma wątpliwości co do tego, że zdecydowanie, Diana Prince spełnia wszelkie warunki postawione przez ten ostatni; Bechdel zaś (i to nie raz) zdaje w pierwszym akcie filmu na Themyscirze, a także później, już w Londynie, gdy Wonder Woman rozmawia z Ettą Candy. Należy jednak zaznaczyć, że film Jenkins dosyć blado wypada w kontekście reprezentacji osób LGBTQIA+ czy osób nie-białych.

3.2. „Kobiety w lodówkach”/Fridging

Termin *Women in Refrigerators* (w skrócie *WiR*), czyli po polsku „kobiety w lodówkach”, ukuła w 1999 roku [16] amerykańska scenarzystka komiksowa Gail Simone, która nazwała w ten sposób swoją stronę internetową, na której zebrała przykłady tego niezwykle problematycznego motywu [17]. Sama nazwa odnosi się do komiksu o Zielonej Latarni, w którym będący tytułowym superbohaterem, Kyle Rayner, po powrocie do domu odkrywa, że jego dziewczyna, Alexandra DeWitt, została zamordowana przez zbrojnicę Majora Force’a, a jej ciało następnie upchnięto do lodówki [18]. *Fridging* to więc zjawisko, w którym postać żeńska zostaje zabita, okaleczona lub w jakiś inny sposób pozbawiona sprawczości, w celu popchnięcia naprzód i rozwinięcia historii bohatera. Przykładów tego typu praktyki, ku niezadowoleniu fanów, doszukać można się w całkiem świeżych produkcjach, jak np. „Deadpool 2” (2018, reż. David Leitch) i śmierć Vanessy czy „Avengers: Koniec gry” (2019, reż. Joe Russo, Anthony Russo) i śmierć Czarnej Wdowy. Choć obydwa wydarzenia odbiegają nieco od standardowej definicji *fridgingu*, wciąż jednak odbija się w nich echo tego tropu. Figura ta od początku związana była z komiksem, więc warto zwrócić uwagę na to, jak mechanizm ten przeniósł się także do filmów superbohaterskich. Ale trop ten występuje także w wielu innych filmach czy serialach. Niejednokrotnie zwracano uwagę na przykład na filmy Christophera Nolana, gdyż *fridging* jest elementem fabuły prawie każdej jego produkcji (reżyser ten w ogóle ma duży problem z konstruowaniem bohaterek). To szeroki problem, który ponownie sprowadza się do tego, że nieustannie bohaterki pełnią role poboczne, jedynie wspierając wątki męczyzn. Często nie mają własnych historii, bo te nieodzownie związane są z męskimi bohaterami i przez ten pryzmat odczytywane. Kobiety w tych historiach częściej są pasywnymi ofiarami, niż pełnoprawnymi bohaterkami. Nie da się ukryć, że mamy także do czynienia z pewnego rodzaju fetyszyzacją przemocy wobec kobiet w kulturze.

„Wonder Woman” częściowo wywraca niektóre fabularne tropy związane z płcią i podobnie jest także w tym przypadku. W ostatnim akcie filmu to w pewnym sensie Steve Trevor umiera, by pchnąć fabułę do przodu i przede wszystkim, rozwinąć wątek i postać Diany. W pewnym sensie, ponieważ wciąż, to poświęcenie jest wynikiem jego decyzji i jest on lepiej napisaną postacią, niż większość innych „kobiet w lodówkach”. Co jednak niezwykle ciekawe, jak wiadomo, ukochany Diany powraca w drugiej części filmu „Wonder Woman 1984” (film nie miał jeszcze premiery). Nie są znane okoliczności jego powrotu, ale warto wspomnieć tutaj o towarzyszącym „kobietom w lodówkach” motywie *Dead Men Defrosting*⁷, opisanym przez Johna Bartola [19], czyli sytuacji, w której zabici superbohaterowie często powracają z martwych, i to silniejsi, niż wcześniej. Takiego powrotu odmawia się jednak zamkniętym w lodówkach kobietom [16]. Czy tym mężczyzną będzie Steve Trevor, tego dowiemy się kiedy „Wonder Woman 1984” wejdzie do kin, ale biorąc pod uwagę wszystko to, co dzieje się we wspomnianych tropach fabularnych, należy zwrócić uwagę na to, jak przełomowy staje się nagle film Jenkins, który pierwszeństwo mimo wszystko oddaje jednak bohaterce – kobiecie, na drugoplanową i bardziej pasywną rolę, skazując postać męską.

3.3. *Born Sexy Yesterday*

Motyw *Born Sexy Yesterday*, choć w kulturze obecny od dawna (głównie w gatunku science fiction), opisany i nazwany został stosunkowo niedawno, bo zaledwie trzy lata temu. A to wszystko za sprawą wideoeseju opublikowanego przez kanał YouTube – Pop Culture Detective, należący do właściciela strony internetowej The Pop Culture Detective Agency Jonathana McIntosha [20]. Autor wyjaśnia czym jest ten trop fabularny między innymi na przykładzie granej przez Olivię Wilde postaci Quorry z filmu „Tron: Dziedzictwo” (2010, reż. Joseph Kosinski). *Profoundly naive; unimaginably wise*⁸. Tymi słowami jest ona opisywana w filmie. Quorra ma umysł dziecka, zamknięty w ciele dorosłej, seksualizowanej kobiety. I jak mówi McIntosh, to wszystko stanowi esencję tego motywu, który w samej swojej nazwie, nie tylko odnosi się do (znanego również z języka polskiego) wyrażenia urodzony/urodzona wczoraj, jako synonimu naiwności, ale czasem traktuje je zupełnie dosłownie, tak jak w przywoływanym w wideo przykładzie Leeloo z filmu „Piąty element” (1997, reż. Luc Besson). Bohaterki te definiowane są poprzez właśnie swoją niewinność, brak zrozumienia pewnych społecznych norm i często zachwyty nad przyziemnymi rzeczami, dotąd im nieznanymi. Co więcej, postaci te często nie są nawet do końca ludzkie, jak np. syrena grana przez Daryl Hannah w filmie „Plusk” (1984, reż. Ron Howard) lub też w jakiś sposób do tej pory odizolowane od społeczeństwa, jak w filmie „Sheena – królowa dżungli” (1984, reż. John Guillermin) [20]. Prawie zawsze jednak są nieświadome swojej fizyczności; swojej seksualności. Jednocześnie, jak dalej wyjaśnia autor, w jednym nierzadko mają więcej doświadczenia – w walce; umiejętności przez mężczyzn szanowanej. Bo też o mężczyzn tutaj chodzi, bowiem bohaterki te wchodziły w związek z głównym bohaterem⁹: całkowicie przeciętnym, samotnym, niezadowolonym z życia, który ze względu na swoją wiedzę o codziennym życiu staje się dla nich

⁷ *Dead Men Defrosting* przetłumaczyć można mniej więcej jako „odmrażani, martwi mężczyźni”.

⁸ W tłumaczeniu: Głęboko naiwna; niewyobrażalnie mądra.

⁹ Można odnaleźć przykłady tego motywu z męskimi postaciami, jest to jednak niezwykle rzadkie, ale McIntosh przywołuje tutaj np. filmu „Duży” (1988, reż. Penny Marshall) czy „Gwiezdny przybysz” (1984, reż. John Carpenter). Warto jednak nadmienić, iż relacje opierają się wtedy już na zupełnie innej dynamice.

wyjątkowy i atrakcyjny¹⁰. I jak słusznie mówi McIntosh, w dużej mierze chodzi tutaj o zwykłe, męskie fantazje, ale to przede wszystkim motyw głęboko zakorzeniony w patriarchalnych ideach: potrzebie dominacji, ale i niepewności oraz strachu przed byciem odrzuconym. Dla wpasowującej się w ten trop kobiety, mężczyzna nie musi się starać i nie musi bać się porównań, bo jest dla niej pierwszym mężczyzną (tu pojawia się też wątek kobiety niedoświadczonej, „czyste” jako najbardziej pożądanej). To relacje opierające się na nierówno rozłożonych siłach.

Nietrudno zauważyć, że w pewnych aspektach, Wonder Woman w filmie Patty Jenkins wpisuje się w ramy tego tropu. *Profoundly naive; unimaginably wise*. Uzdolniona w walce. Rzeczywiście, z odizolowanej od reszty cywilizacji, utopijnej wyspy, na której rządzą i mieszkają jedynie kobiety, trafia ona do zupełnie innego świata; świata rządzonego przez mężczyzn i przepełnionego brutalnością, jakiej nie znała. W tych nowych okolicznościach, w istocie, jej przewodnikiem staje się Steve Trevor. Pierwszym i wyjątkowym dla niej łącznikiem z nieznanym do tej pory światem; osobą, która wyjaśnia jej społeczne normy oraz ówczesny stan świata, a także obdarza ją miłością. Do pewnego stopnia Diana robi to jednak tak samo dla Steve'a, oferując mu nową perspektywę i wgląd w życie Amazoнок i ich wartości. Relacja ta jest bardziej obopólna, niż przy klasycznych przedstawicielkach tropu *Born Sexy Yesterday*. Ciekawa jest także kwestia niewinności, bo Diana na początku filmu to postać zdecydowanie przez tę niewinność i brak doświadczenia definiowana. Najlepiej widać to na przykładzie wątku poszukiwania Aresa, w którego istnienie i sprawczość początkowo ślepo wierzy, upatrując w nim źródła wszelkiego zła i niekończącej się wojny. Jest to także widoczne w jej podejściu do działań wojennych, których tragicznych skutków i realiów początkowo jest absolutnie nieświadoma. Zmienia się to dopiero w momencie, gdy te okrucieństwa widzi na własne oczy i nawet poznając prawdę o ludzkości, decyduje się za nią walczyć.

Jeśli zaś chodzi o samą relację romantyczną Diany i Steve'a, to wymyka się ona schematom *BSY*. W rozmowie na łodzi, po opuszczeniu Themysciry, bohaterka punktuje jak dziwne są niektóre zwyczaje tego nieznanego jej świata, odnosząc się głównie do instytucji małżeństwa, o której opowiada Trevor, argumentując dlaczego nie może spać obok niej. Gdy jednak w końcu są obok siebie i rozmawiają o *procesie rozmnażania i przyjemnościach cielesnych*, to Diana zdaje się mieć na ten temat rozleglejszą i rozsądniejszą wiedzę. W tym kontekście warto przyjrzeć się także ich rozmowie jeszcze na wyspie, kiedy Diana przychodzi do Steve'a w momencie, gdy ten kończy brać kąpiel: *Jesteś... przeciętnym okazem swojej płci?* – pyta. *Jestem... powyżej średniej.* – odpowiada jej Steve. Odwołanie do tej rozmowy jest również właśnie w scenie na łodzi, gdy Trevor wraca do tematu: *W moich stronach nie jestem przeciętny. Wiesz, taki szpieg musi mieć niezwykle dużo... energii.* Mimo to, ich relacja daleka jest od motywu *Born Sexy Yesterday*, bo nie ma tu nierówno rozłożonych sił. Steve nie traktuje Diany protekcjonalnie, jedna strona nie dominuje nad drugą. A jeśli już, to właśnie ona jest tutaj tą silniejszą, ale on nie czuje z tego powodu zagrożenia swojej pozycji. Abstrahując jednak od samego filmu, kwestia dominacji i uległości, którą podszyty jest ten fabularny trop interesująca jest także w kontekście wszystkich

¹⁰ Co ciekawe, McIntosh zwraca tutaj uwagę także na korzenie *Born Sexy Yesterday*, które odnajduje w kolonialnych wątkach i konwencji relacji białych mężczyzn „odkrywających” rdzenne mieszkanki danego terenu. W *BSY*, kolonializm zastąpiony byłby mechanizmami z science fiction.

koncepcji i ideałów, które William Moulton Marston wprowadzał do komiksów o Wonder Woman.

Bezpośrednio pytany o trop *BSY* w „Wonder Woman” wiele razy był także sam Jonathan McIntosh, który ostatecznie odniósł się do tej kwestii. W poście w serwisie Patreon [21], napisał on, że choć widzi pewne cechy charakterystyczne dla tego motywu, to raczej nie rozpatrywałby filmu w tych kategoriach. To historia Diany i jej dojrzwania, niczyja inna. Bohaterka nie istnieje tam dla męskiego bohatera, nie jest jego fantazją. Co więcej, jak między innymi pisze dalej McIntosh, nawet jeśli postaci w filmie patrzą na Dianę podziwiając jej fizyczność, to sam film nigdy w ten sposób jej nie ukazuje; nie seksualizuje jej i nie uprzedmiotawia. Wonder Woman to bardziej bohaterka opowieści z podgatunku *fish-out-of-water*¹¹, niż ofiara tropu *Born Sexy Yesterday*.

3.4. Mary Sue

Kategoria Mary Sue nierozzerwalnie związana jest z kulturą fanowską. Pojęcie to ma swoje źródło w opowiadaniu Pauli Smith „A Trekkie’s Tale” z 1973 roku, opublikowanym w fanowskim magazynie „Menagerie” [22], które autorka również redagowała [23]. Główną bohaterką tej historii, będącej pewnego rodzaju parodią fan fiction serialu „Star Trek”, była właśnie Mary Sue [23]. „A Trekkie’s Tale” otwarcie śmiało się ze wszystkich nierealnych i perfekcyjnych bohaterek będących jednocześnie tzw. *self-inserts*, czyli obdarzonymi wyidealizowanymi cechami bohaterkami, poprzez które autorzy, w często dosyć oczywisty sposób, wpisują siebie w twórczość osadzoną w fikcyjnym świecie, którego chcą być częścią. Nie ma jednej, konkretnej definicji Mary Sue, ale od tamtej pory stała się ona synonimem bohaterki bez wad; pięknej i idealnej w każdym calu, której wszystko zawsze się udaje. Za główny przykład Mary Sue w popkulturze uchodzi Bella Swan z serii książek i filmów „Zmierzch”.

Istnieją również męskie wersje Mary Sue, mówi się między innymi o Martym Stu czy Larrym Stu [22], są one jednak mniej popularne, bo sam termin mocno związany jest z postaciami kobiecymi i w pewnym sensie jakąś skrywaną niechęcią do silnych bohaterek. Bo obecnie Mary Sue to określenie o jednoznacznie pejoratywnym wydźwięku, które często bywa nadużywane. Pytanie o to, czy dana postać jest Mary Sue, jak bumerang powraca w momencie, gdy tylko w popkulturze pojawia się jakaś zaradna bohaterka. O bycie Mary Sue oskarżana była Rey z nowej serii „Gwiezdnych wojen” czy Arya Stark, czyli jedna z bohaterek serialu „Gra o Tron”. Ta zależność szczególnie widoczna jest na przykładzie tej pierwszej, bowiem jasno łączy się to z niechęcią części męskiej widowni, związanej z tym, że to akurat postać kobieca wysunięta została w nowej trylogii na pierwszy plan. Ewidentnie w takich przypadkach wkracza się tutaj w pole zawołowanego seksizmu wśród niektórych fanów, w której Mary Sue stała się gładkim i quasi merytorycznym argumentem; argumentem w dyskusji, która ma drugie dno. I choć Wonder Woman na poważnie nie jest raczej rozpatrywana jako Mary Sue (choć i takie pytania się pojawiają), to zdecydowanie warto o tym tropie pamiętać i analizować go właśnie pod kątem płciowym, bowiem dużo mówi on o poziomie dyskusji, jaka toczy się w środowiskach fanowskich i podejściu do znajdujących się na pierwszym planie bohaterek. Rzadziej bowiem analizuje się w takich kategoriach postaci męskie. Rzadziej kwestionuje się ich umie-

¹¹ Rodzaj opowieści, w której bohater musi odnaleźć się w nowym środowisku czy okolicznościach.

jętności i sprawczość. Bo jak zauważa Nico Lang, pojęcie Mary Sue głęboko związane jest z niechlubnym zwyczajem odrzucania, lekceważenia postaci kobiecych i rozpatrywania ich według absurdalnych, podwójnych standardów [24].

3.5. Zasada Smerfetki

Autorką „zasady Smerfetki”¹² jest Katha Pollitt, która sformułowała ją w swoim artykule dla „The New York Times” pod tytułem „The Smurfette Principle” [25]. Pojęcie to odnosi się do sytuacji, kiedy w grupie mężczyzn mamy tylko jedną, stereotypową kobietę. Ponownie chodzi o nierówności płciowe i sposób postrzegania kobiet w kulturze. Po prostu mężczyźni jest na ekranie, niestety, znacznie więcej. Autorka, opisująca zjawisko w kontekście produkcji kierowanych do dzieci, zwróciła uwagę na przekaz wiążący się z tym motywem, który dziewczęta ustawia w roli pobocznej, rodzaju wariacji. To właśnie chłopcy definiują całą grupę; stanowią jednostkę tam, gdzie dziewczęta są jedynie typami. Dziewczęta istnieją jedynie w relacji z nimi [25]. I choć Pollitt pisała konkretnie o produkcjach dla dzieci, to wystarczy jedynie wpisać hasło *Smurfette principle* do wyszukiwarki Google, by naszym oczom ukazał się szereg zdjęć, czy innego rodzaju przykładów, które ilustrują ten trop. Od MCU czy np. „Star Treka” (2009, reż. J.J. Abrams), poprzez oscarową „Grę tajemnic” (2014, reż. Morten Tyldum), aż do „Jumanji: Przygoda w dżungli” (2017, reż. Jake Kasdan). Przykłady filmów, seriali czy bajek, które powielają ten schemat, można mnożyć i mnożyć. Często są to teksty kultury, które na stałe wpisały się do kanonu, a trzymając się gatunku filmów superbohaterskich, świetnym przykładem będzie wspomniana Czarna Wdowa w filmie „Avengers” (2012, reż. Joss Whedon). A czy tak właściwie, to nie byłyby nim także właśnie Wonder Woman?

We wspomnianych testach czy pod względem „zasady Smerfetki”, Wonder Woman fantastycznie wypada w swoim pierwszym akcie; Themyscira okazuje się być rajem także w tej kwestii. Oprócz samej Wonder Woman są tam jednak tak naprawdę jeszcze tylko dwie najważniejsze bohaterki: matka Diany, królowa Amazonek – Hippolyta (Connie Nielsen) oraz jej siostra, mentorka Diany, generał Antiope (Robin Wright). Naturalnie, w tle pojawią się jeszcze inne Amazonki, ale nie dowiadujemy się o nich zbyt wiele. Później, gdy Diana opuszcza wyspę, mamy do czynienia jeszcze z dwiema innymi postaciami kobiecymi: wspomnianą Ettą Candy (Lucy Davis) i czarnym charakterem, Dr Isabel Maru, zwaną Doctor Poison. Wciąż są to jednak postaci poboczne, które nie dostają rozwiniętych wątków, bo centrum filmu stanowi Wonder Woman, Steve Trevor i współpracująca z nimi grupa: snajper z problemami Charlie (Ewen Bremner), szpieg Sameer (Saïd Taghmaoui) oraz przemytnik The Chief¹³ (Eugene Brave Rock). W istocie, w tej grupie, z którą w dalszej, znacznie dłuższej części filmu spędzamy tyle czasu, Wonder Woman jest jedyną kobietą, co później powtarza się także w „Lidze Sprawiedliwości” (2017, reż. Zack Snyder), której jest częścią. Jak zauważa jednak Kayti Burt [26], jednocześnie Wonder Woman i ten trop trochę wywraca, bowiem wcześniej, na Themyscirze, też mamy do czynienia ze Smerfetką, tyle, że jest nią... Steve Trevor.

¹² Autorka odwołuje się tutaj oczywiście do popularnej bajki „Smerfy”, gdzie w całej wiosce jest tylko jedna Smerfetka, która ma długie blond włosy, nosi sukienkę oraz buty na obcasach.

¹³ W polskim tłumaczeniu nazywany Wodzem.

4. Kobiety na pierwszym planie

Pomimo niedostatecznej reprezentacji, między innymi w kontekście społeczności LGBTQIA+, czy na przykład walki ze zjawiskiem znanym jako *whitewashing*¹⁴, feminizm wydaje się być zjawiskiem o podobnym wymiarze, ale które Hollywood ostatnio wykorzystuje i którym lubi się szcycić, podejmując walkę z tymi bardziej konserwatywnymi widzami. Feminizm i reprezentacja kobiet stały się czymś, w co coraz częściej mainstreamowe kinowe, czy zawężając, kino superbohaterskie, chce się wpisywać. Oczywiście różne są finalne efekty tych starań, ale wspomnieć należy chociażby o tych jak najbardziej chlubnych, jak „Mad Max: Na drodze gniewu” (2015, reż. George Miller), gdzie w kolejną odsłonę, czy też odświeżoną wersję serii, włączony został dyskurs feministyczny, a główny, tytułowy bohater, odsunięty został na dalszy plan względem innej bohaterki – Furiosy. Film George’a Millera odniósł niebываły sukces, zdobywając nie tylko rzeszę fanów, ale również uznanie krytyki (produkcja zdobyła aż 6 Oscarów).

Relacja „Wonder Woman”, czy filmów o podobnym przesłaniu jak np. „Kapitan Marvel”, z feminizmem, wydaje się być jednak dualistyczna. Feministyczne nastroje, które przebijają się do powszechnej świadomości, bezwstydnie wykorzystywane są do promocji filmu. Przy czym, pojawia się pytanie, czy powinno to stanowić problem. Feminizm jest zjawiskiem pozytywnym, więc teoretycznie, im bardziej nagłaśniany i utrwalany w popkulturze, tym lepiej. Należy jednak zwracać uwagę na intencje, które za tym stoją oraz pewne zagrożenia, bo komercjalizacja feminizmu, może prowadzić do zacierania jego ideałów.

Przy premierze „Wonder Woman” duże emocje wzbudziły pokazy filmu przeznaczone tylko dla kobiet. Dla wielu z nich była to okazja, by poczuć kobiecą solidarność i siostrzeństwo; by doświadczyć i przeżyć ten film w gronie innych kobiet, dla których znaczy on tyle samo i by nie martwić się ewentualnymi seksistowskimi uwagami [27]. Seanse te wzbudziły jednak spore emocje, głównie wśród męskiej części publiczności, która chyba po raz pierwszy do takiego stopnia, poczuła pewnego rodzaju wykluczenie; wykluczenie którego kobiety doświadczają od wielu, wielu lat. Ich skargi więc były z tego względu traktowane raczej z pobłażaniem, a seanse te wyprzedawały się na pniu. W swojej książce „Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum”, bell hooks pisze o potrzebie włączenia mężczyzn do walki z seksizmem, przez kobiety działające w ruchu feministycznym [28]. Z drugiej jednak strony, nikt aktywnie nie zabrania męskiej części widowni oglądać filmu. Wciąż jednak prowadzi to do budowania pewnego rodzaju podziałów. Z podobnego założenia zdaje się wychodzić sama Patty Jenkins, która miała wobec tych pokazów mieszanie uczucia i w rozmowie z *The Frame* również zwróciła uwagę w ogóle na kwestie podziałów płciowych i gender [29].

Biorąc pod uwagę to, jak silnie „Wonder Woman” rezonowała z publicznością, pojawiło się również pytanie o to, jak o filmie w ogóle mówić. Bo chociaż „Wonder Woman” w serwisie „Rotten Tomatoes” ma obecnie wynik 93% pozytywnych recenzji¹⁵, to raczej wszyscy zgadzają się, że nie jest to film bez wad, szczególnie jeśli chodzi o trzeci akt. Po premierze pojawiło się jednak kilka recenzji, które zdecydowanie uznać można było za seksistowskie [30], a i pojawiły się pojedyncze głosy mówiące o tym, że krytycy boją się pisać o „Wonder Woman” źle, w obawie przed

¹⁴ Praktyka polegająca na obsadzaniu białymi aktorami czy aktorkami ról napisanych dla postaci nie-białych.

¹⁵ Stan na dzień 25.09.2020 r.

zostaniem uznanym za seksistów. Ale pomijając już tego typu teorie, warto zwrócić uwagę na to, że już od jakiegoś czasu mówi się o tym, jak ważna jest różnorodność, także w środowisku krytyków i dziennikarzy filmowych. Pochodzenie, kapitał kulturowy czy na przykład właśnie płeć, czasem nawet nieświadomie, determinuje przecież sposób, w jaki odebrane zostaje dane dzieło i jak korzysta się z kultury. Tak samo przy tworzeniu filmów, jak i ich analizie, ważna jest wobec tego różnorodność głosów i punktów widzenia. Na temat ten wypowiedziała się w czerwcu 2018 roku, wówczas jeszcze dopiero przyszła Kapitan Marvel, aktorka Brie Larson, która odbierając nagrodę na gali rozdania Women in Film Crystal + Lucy Awards, także zwróciła uwagę na brak różnorodności wśród krytyków filmowych. I rzeczywiście, jak wynika z raportu z badań przeprowadzonych przez USC Annenberg Inclusion Initiative na czele z Dr Stacy L. Smith, większość krytyków filmowych to biali mężczyźni [31].

Ponadto, zarówno przy „Wonder Woman”, jak i później na przykład przy „Czarnej Panterze” (2018, reż. Ryan Coogler), gdy ten ostatni film nominowany był i ostatecznie zdobył kilka najważniejszych filmowych nagród (w tym 3 Oscary!), zaczęto się także zastanawiać, pod jakim kątem patrzeć na produkcje, które tak silnie oddziałują na wyobraźnię widzów i kwestie reprezentacji. Czy przy ocenie danego filmu nie należy brać pod uwagę również sposobu, w jaki wpływa on na kulturę i społeczeństwo? Czy nie stanowi o jego wartości także to, jak działa na publiczność i jaką popularnością się cieszy?

Ciekawe w kontekście reprezentacji kobiet jest też zjawisko filmów *gender-swapped*, czyli nowych wersji filmów, bazujących na znanych już produkcjach, których męska perspektywa i dominująco męska obsada, zastąpiona zostaje aktorkami. Dwa najgłośniejsze przykłady to „Ghostbusters. Pogromcy duchów” (2016, reż. Paul Feig) i „Ocean's 8” (2018, reż. Gary Ross).

W oryginalnym filmie „Pogromcy duchów” (1984, reż. Ivan Reitman) w role tytułowych pogromców duchów wcielili się: Bill Murray (Peter Venkman), Dan Aykroyd (Raymond Stantz), Harold Ramis (Egon Spengler) i Ernie Hudson (Winston Zeddemore). W nowej wersji zaś, jest to: Kristen Wiig (Erin Gilbert), Melissa McCarthy (Abby Yates), Kate McKinnon (Jillian Holtzmann) i Leslie Jones (Patty Tolan)¹⁶. Podobnie sytuacja wyglądała w „Ocean's 8”, gdzie będący tematem każdego filmu z serii „Ocean's” skok (tym razem chodzi o naszyjnik, który bohaterki chcą ukraść w trakcie nowojorskiej Met Gali) opracowuje tutaj grupa kobiet. Na ich czele stoi zaś grana przez Sandrę Bullock – Debbie Ocean, siostra Danny'ego Oceana¹⁷, czyli głównego bohatera poprzednich filmów z serii, w którego wcielił się George Clooney. Obydwa filmy zostały przyjęte raczej chłodno, zarówno przez krytykę jak i widownię, jednakże „Ocean's 8” wypadło znacznie lepiej. Na „Ghostbusters” już w momencie premiery pierwszego zwiastuna wylało się morze krytyki, a tak naprawdę morze hejtu. Zwiastun filmu szybko padł ofiarą hejterów (czy też trolli) i stał się trailerem z wówczas największą liczbą łapek w dół w historii serwisu YouTube [32]. Część z nich to na pewno zawód związany ze zmęczeniem kolejnymi remake'ami czy po prostu jakością zwiastuna, ale przede wszystkim, był to jednak wyraz nienawiści, głównie części męskiej

¹⁶ Ponadto, film „Ghostbusters. Pogromcy duchów” pokazał, jak komiczny efekt będzie miało obsadzenie aktora w stereotypowej roli „głupiej blondynki”, bowiem rolę sekretarki tytułowych pogromczyń zagrał znany z roli Thora w MCU – Chris Hemsworth.

¹⁷ Danny Ocean nie pojawia się jednak w „Ocean's 8”, ponieważ został uśmiercony poza kadrem, przed wydarzeniami z filmu.

widowni, kierowanej w kierunku szeroko pojętej poprawności politycznej, feminizmu i innych podobnych pojęć. Ewidentnie mowa tutaj już nie tyle o seksizmie, co właściwie już mizoginii. Sam film oraz jego twórcy, naturalnie, nie zasługują na ten rodzaj krytyki, ale można się zastanawiać nad tym, czy ogóle takie filmy *gender-swapped*, mają rację bytu. Jakkolwiek słuszne nie byłyby stojące za nimi intencje, to czy paradoksalnie filmy te nie pogłębiają istniejących już podziałów i stereotypów? Kobiety nie potrzebują historii z drugiej ręki. Dlaczego zamiast tworzyć nowe filmy w których kobiety są na pierwszym planie, skazuje się je na byt w odniesieniu do oryginalnych, męskich postaci? Debbie Ocean bowiem, zamiast być sobą, poniekąd zawsze będzie wówczas przede wszystkim siostrą swojego brata.

5. Podsumowanie

„Wonder Woman” to wielowątkowa opowieść, która wywraca wiele fabularnych tropów dotyczących kobiet (dokonując na przykład transpozycji postaci *love interest*). Otwarcie bawi się także z konwencją *male gaze*, czyli „męskiego spojrzenia”, sformułowaną przez Laurę Mulvey i odwraca role płciowe charakterystyczne dla gatunku. W swoim przesłaniu „Wonder Woman” jest silnie pacyfistyczna, a swoją bohaterkę traktuje podmiotowo, starając się uczynić z niej symbol siły i niezależności.

To bez wątpienia najlepszy film z DCEU i pierwszy, prawdziwie udany film z superbohaterką w roli głównej. Stworzył on ważny precedens, po którym nikt nie będzie miał podstaw do tego, by mówić, że superbohaterskie produkcje z kobietami nie odnoszą sukcesów. Pod tym względem toruje on także drogę reżyserkom, którym do tej pory niestety rzadko oferowane były tak duże filmy. Bowiem równie ważne jak sama historia jest także to, kto ją opowiada. W istocie jednak, wraz z myślą feministyczną, przenikającą do głównego nurtu również poprzez takie ruchy, jak #MeToo czy Time’s Up, niezależnie od tego jak chce się ją definiować, zwiększa się świadomość oraz potrzeba reprezentacji. Zmniejsza zaś tolerancja wobec fabularnych klisz i szkodliwych schematów.

W marcu 2019 roku premierę miał wspomniany film „Kapitan Marvel”. Produkcja, choć odniosła spory sukces, również mierzyć musiała się z atakami ze strony internetowych trolli niezadowolonych z obecności dyskursu feministycznego w kinie popularnym. Najnowsze premiery kinowe, choć zahamowane pandemią koronawirusa, również wydają się być pewnym zwiastunem zmian.

Rok 2020 to premiera filmu „Ptaki nocy (i fantastyczna emancypacja pewnej Harley Quinn)” (reż. Cathy Yan), w którym powróciła jedna z bohaterek „Legionu samobójców” (2016, reż. David Ayer), czyli mająca bardzo duże grono fanów, właśnie Harley Quinn (Margot Robbie). W centrum tej opowieści były kobiety; nie tylko walcząca o niezależność po rozstaniu z Jokerem tytułowa bohaterka, ale i formująca się grupa bohaterek, w skład której wchodzi także policjantka Renee Montoya (Rosie Perez), dokonująca zemsty Helena Bertinelli, czyli Łowczyni (Mary Elizabeth Winstead) oraz obdarzona obzewładniającym głosem Dinah Lance, czyli Czarny Kanarek (Jurnee Smollett). Bohaterki jednoczą się nie tylko w celu pokonania złoczyńców, ale przede wszystkim obrony nastoletniej Cassandry Cain (Ella Jay Basco), na którą poluje Roman Sionis, czyli Czarna Maska (Ewan McGregor) – czarny charakter przejawiający między innymi mizoginistyczne skłonności. Całość wyreżyserowała Cathy Yan, a aktorka Margot Robbie, wraz ze swoją firmą LuckyChap Entertainment, skupiającą się na produkcji filmów z kobietami na pierwszym planie [33], zajęła się produkcją.

Już przed premierą filmu Yan, Robbie zwracała uwagę na zminimalizowanie *męskiego spojrzenia* [33]. I rzeczywiście, już na pierwszy rzut oka widać jak zmiana perspektywy na kobiecą wpłynęła na film, szczególnie w kontekście Harley Quinn. Bohaterka traktowana jest znacznie bardziej podmiotowo i w przeciwieństwie do odzianej w króciutkie szorty Harley Quinn z „Legionu samobójców”, nie jest seksualizowana przez oko kamery.

Na skutek pandemii z marca 2020 roku, przeniesiona na kolejny rok została premiera innej superbohaterskiej produkcji, czyli „Czarnej Wdowy” w reżyserii Cate Shortland. Tytułowa bohaterka, w którą wciela się Scarlett Johansson, na wielkim ekranie zadebiutowała w roku 2010 w filmie „Iron Man 2” (reż. Jon Favreau) i jak widać, dosyć długo czekać musiała na solowy film o swoich przygodach. Fakt ten od wielu lat jest przedmiotem kontrowersji wśród fanów.

Istotną produkcją ma być również film „Eternals”, którym zajmuje się Chloé Zhao (ceniona reżyserka takich filmów jak „Jeździec” czy „Nomadland”). Nie tylko jest to kolejna duża produkcja z MCU, którą reżyseruje kobieta, ale „Eternals” ma być również debiutem queerowego superbohatera i pierwszym ekranowym pocałunkiem osób LGBTQIA+ w historii tego uniwersum [34].

Obecnie, na koniec 2020 roku planowana jest zaś premiera drugiej części „Wonder Woman”, czyli filmu „Wonder Woman 1984”, którego reżyserią, tak jak przy pierwszej części, również zajęła się Patty Jenkins. Oprócz oczywistych, znanych z poprzedniego filmu Gal Gadot czy Chrisa Pine’a, w obsadzie znajdują się nowe nazwiska, takie jak Kristen Wiig czy Pedro Pascal. Akcja, jak sugeruje tytuł, osadzona zaś będzie w latach 80. ubiegłego wieku. Pozostaje jedynie liczyć na to, że i ta produkcja będzie udana, a Wonder Woman dalej będzie fascynowała i inspirowała kolejne pokolenia.

Podziękowania

Za pomoc w pracy nad pracą licencjacką, na którą częściowo składała się treść tego rozdziału, serdecznie dziękuję mojemu nieustraszonemu promotorowi dr. Karolowi Jachymkowi, a także recenzentce dr Joannie Jeśman. Bez ich zaangażowania oraz interesujących zajęć nie byłoby ani mojej pracy licencjackiej, ani tego wystąpienia.

Dziękuję również Fundacji i Wydawnictwu Naukowemu TYGIEL za możliwość ogłoszenia wystąpienia oraz jego publikację.

Literatura

1. Hanley T., *Wonder Woman Unbound: The Curious History of the World's Most Famous Heroine*, Chicago Review Press, Chicago, 2014, s. 245.
2. Hanley T., *Wonder Woman Unbound: The Curious History of the World's Most Famous Heroine*, Chicago Review Press, Chicago, 2014, s. 4, 15, 16.
3. Welk B., *9 Women Who Have Directed Movies With \$100 Million Budgets (Photos)*, <https://www.thewrap.com/9-women-who-have-directed-movies-with-100-million-budgets-photos/#>, [data dostępu: 22.09.2020 r.].
4. Stelmach Ł., *Superbohaterki w kinie – historia tragiczna czyli dlaczego potrzebujemy sukcesu Wonder Woman*, <https://www.youtube.com/watch?v=h6seDmOF1Lg&feature=youtu.be>, [data dostępu: 24.09.2020 r.].
5. Dyce A., *Joss Whedon Blames 'Sexism' For Lack of Female Superheroes*, <https://screenrant.com/joss-whedon-female-superhero-movie-sexism/>, [data dostępu: 24.09.2020 r.].

6. Berger L., *Marvel CEO Doesn't Believe in Female Superheroes*, <https://www.indiewire.com/2015/05/marvel-ceo-doesnt-believe-in-female-superheroes-203801/>, [data dostępu: 31.01.2019 r.].
7. Hoby H., *Wonder Woman director Patty Jenkins: 'People really thought that only men loved action movies'*, <https://www.theguardian.com/film/2017/may/26/wonder-woman-director-patty-jenkins-people-really-thought-that-only-men-loved-action-movies>, [data dostępu: 24.09.2020 r.].
8. MPAA, *2017 Theme Report. A comprehensive analysis and survey of the theatrical and home entertainment market environment (THEME) 2017*, https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2018/04/MPAA-THEME-Report-2017_Final.pdf, [data dostępu: 24.09.2020 r.].
9. Kornegay K., *International Women's Day: Forget Romance, Female Moviegoers Want Action*, <https://www.hollywoodreporter.com/news/international-womens-day-forget-romance-female-moviegoers-want-action-1092993>, [data dostępu: 24.09.2020 r.].
10. McNary D., *Movies Starring Women Outperform Male-Led Titles at Box Office, Study Finds*, <https://variety.com/2018/film/box-office/female-led-movies-outperformed-male-box-office-1203086924/>, [data dostępu: 24.09.2020 r.].
11. Garber M., *Call It the 'Bechdel-Wallace Test'*, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/call-it-the-bechdel-wallace-test/402259/>, [data dostępu: 25.05.2019 r.].
12. Light J., *What Is the Bechdel Test and How Will It Help Your Writing?*, <https://nofilmschool.com/what-is-bechdel-test>, [data dostępu: 24.09.2020 r.].
13. THR Staff, *'Bad Moms' to 'Jason Bourne': Which 2016 Films Pass (or Flunk) the Sexism Test?*, https://www.hollywoodreporter.com/news/bechdel-test-2016-movies-passed-failed-952944?facebook_20161209, [data dostępu: 25.05.2019 r.].
14. Spider-Xan, <https://spider-xan.tumblr.com/post/58305944138/also-i-was-thinking-more-about-white-women>, [data dostępu: 24.09.2020 r.].
15. Romano A., *The Mako Mori Test: 'Pacific Rim' inspires a Bechdel Test alternative*, <https://www.dailydot.com/parsec/fandom/mako-mori-test-bechdel-pacific-rim/>, [data dostępu: 24.09.2020 r.].
16. Romano A., Abad-Santos A., *"Fridging" one of storytelling's most noxious tropes, explained*, <https://www.vox.com/2018/5/24/17384064/deadpool-vanessa-fridging-women-refrigerators-comics-trope>, [data dostępu: 26.05.2019 r.].
17. Yee H.-R., *WTF Is Fridging And Why Are We Still Letting It Happen?*, <https://www.whimn.com.au/play/unwind/wtf-is-fridging/news-story/78cc2452edb3cc03e17a5d784fb9ca2>, [data dostępu: 26.05.2019 r.].
18. Seale J., *From Bond to ITV's Strangers: why is everyone 'fridging'?*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/sep/21/from-bond-to-itvs-strangers-why-is-everyone-fridging>, [data dostępu: 26.05.2019 r.].
19. Bartol J., *Dead Men Defrosting*, <https://www.lby3.com/wir/r-jbartol2.html>, [data dostępu: 24.09.2020 r.].
20. McIntosh J., *(Pop Culture Detective), Born Sexy Yesterday*, <https://www.youtube.com/watch?v=0thpEyEwi80>, [data dostępu: 23.05.2019 r.].
21. McIntosh J., *Is Wonder Woman Born Sexy Yesterday?*, <https://www.patreon.com/posts/13186089>, [data dostępu: 24.05.2019 r.].
22. Framke C., *What is a Mary Sue, and does Star Wars: The Force Awakens have one?*, <https://www.vox.com/2015/12/28/10672628/star-wars-force-awakens-rey-mary-sue>, [data dostępu: 26.05.2019 r.].
23. Tsjeng Z., *Is Arya Stark from Game of Thrones the ultimate Mary Sue?*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/30/arya-game-of-thrones-ultimate-mary-sue>, [data dostępu: 26.05.2019 r.].

24. Lang N., "Star Wars" doesn't have a heroine problem: Arguing over whether Rey's a "Mary Sue" is missing the point, https://www.salon.com/2015/12/23/star_wars_doesnt_have_a_heroine_problem_arguing_over_whether_reys_a_mary_sue_is_missing_the_point/, [data dostępu: 26.09.2020 r.].
25. Pollitt K., *The Smurfette Principle*, <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>, [data dostępu: 26.09.2020 r.].
26. Burt K., *How Wonder Woman Falls Into The Smurfette Trap*, <https://www.denofgeek.com/us/movies/wonder-woman/265297/how-wonder-woman-falls-into-the-smurfette-trap>, [data dostępu: 25.05.2019 r.].
27. Buckley C., *Solidarity at an All-Female Screening of 'Wonder Woman'*, <https://www.nytimes.com/2017/06/05/movies/wonder-woman-all-female-screening.html>, [data dostępu: 26.09.2020 r.].
28. Hooks B., *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 117.
29. Maloney D., Mardo P., *Patty Jenkins never expected women's reactions to 'Wonder Woman'*, <https://www.scpr.org/programs/the-frame/2017/06/09/57274/patty-jenkins-never-expected-women-s-reaction-to-w/>, [data dostępu: 05.05.2019 r.].
30. Amatulli J., *'Wonder Woman' Is Historic, But Some Male Critics Couldn't Help Being Condescending*, https://www.huffpost.com/entry/wonder-woman-is-historic-but-some-male-critics-couldnt-help-being-condescending_n_59355617e4b02478cb9d230e, data dostępu: [05.05.2019 r.].
31. Choueiti M., Smith S.L., Pieper K., Case A., *Critic's Choice? Gender and Race/Ethnicity of Film Reviewers Across 100 Top Films of 2017*, <http://assets.uscannenber.org/docs/critics-choice-2018.pdf>, [data dostępu: 26.09.2020 r.].
32. Shoard C., *Ghostbusters trailer is most disliked in YouTube history*, <https://www.theguardian.com/film/2016/may/02/ghostbusters-trailer-most-disliked-in-youtube-history>, [data dostępu: 03.06.2019 r.].
33. Aleksander I., *Margot Robbie on Quentin Tarantino, Marriage, and the One Word She Hates Being Called*, <https://www.vogue.com/article/margot-robbie-cover-july-2019>, [data dostępu: 26.09.2020 r.].
34. Gemmill A., *'Eternals' Will Be the First MCU Movie to Feature a Same-Sex Kiss*, <https://collider.com/eternals-gay-kiss-lgbtq-characters-marvel/>, [data dostępu: 26.09.2020 r.].

Wonder Women. Reprezentacja kobiet w kinie popularnym

Streszczenie

W opracowaniu nakreślona została skomplikowana sytuacja oraz status postaci kobiecych we współczesnym kinie popularnym, z naciskiem na film komiksowy. Punkt odniesienia stanowił film w reżyserii Patty Jenkins z 2017 roku, opowiadający o przygodach znanej komiksowej superbohaterki, czyli „Wonder Woman”. Przeanalizowany został współczesny dyskurs wokół bohaterki kina popularnego, a sam film ten zaś przedstawiony został jako pierwszy film o superbohaterce, który odniósł sukces komercyjny i artystyczny, tym samym tworząc istotny precedens nie tylko w kontekście kina superbohaterskiego, ale i kina popularnego w ogóle.

Słowa kluczowe: Wonder Woman, kino popularne, kino superbohaterskie, feminizm

Wonder Women. Female Representation in the Mainstream Cinema

Abstract

The study examined the status of the female characters in contemporary mainstream cinema with an emphasis on comic book films. The author analyzed the contemporary discourse around the female protagonists in the mainstream cinema, with the 2017 Patty Jenkins' "Wonder Woman" movie serving as a point of reference. That film itself was then presented as the first superheroine movie to achieve commercial and artistic success, thus creating a significant precedent not only in the context of the superhero cinema but also the mainstream cinema in general.

Keywords: Wonder Woman, mainstream cinema, superhero movie, feminism

Blues jako swoisty wytwór kultury muzycznej Afroamerykanów

1. Wstęp

Blues to nie tylko styl muzyczny, ale także odbicie kultury i historycznych wpływów, które pomogły go ukształtować. Zrodzony został z trudów afroamerykańskiego doświadczenia niewolnictwa i nierówności rasowych. W poniższym artykule spróbuję przedstawić muzykę bluesową jako część kultury muzycznej Afroamerykanów, która powstała w konsekwencji połączenia dwóch kultur – afrykańskiej i europejskiej. Scharakteryzuję pokrótce najważniejsze elementy (należące do obu tych tradycji muzycznych), które ukształtowały muzykę afroamerykańską. Następnie opiszę działalność muzyczną Afroamerykanów, a w szczególności ich pieśni, które stały się fundamentem późniejszego gatunku bluesowego. W kolejnej części ukażę podstawowe cechy muzyki bluesowej, a także, podpierając się literaturą źródłową, udowodnię, że *blues* jest nie tylko stylem muzycznym, ale także głosem grupy społecznej² [2].

2. Afroamerykanie jako grupa społeczna

Afroamerykanie należą do jednej z wielu grup etnicznych, zamieszkujących obecnie Stany Zjednoczone³. Stanowią część społeczeństwa. Jednak w okresie kształtowania się tego państwa, czarnoskóra ludność nie miała żadnych praw. Nie należy ówczesnej sytuacji mylić z dyskryminacją, ponieważ aby zachodziła dyskryminacja, dana grupa powinna przynależać z natury do tej samej grupy, co uprzywilejowani, a jedynie część praw, swobód jest im odebrana lub w ogóle nieprzydzielona. Sytuacja Czarnych w Północnej Ameryce była inna – odebrano im prawa naturalne.

Afroamerykanie to ludność amerykańska pochodzenia subsaharyjskiego. Historię Afroamerykanów rozpoczął okres niewolnictwa, zapoczątkowany Handlem Atlantyckim i kolonizacją Ameryki Północnej w XVI wieku⁴ [2, 3]. Afroamerykańska grupa społeczna formalnie powstała wraz ze zniesieniem niewolnictwa, czyli w 1863 roku Proklamacja Emancypacji w wyniku wojny secesyjnej, a w 1865 roku wejście w życie 13. poprawki do konstytucji. Jednak dopiero w 1964 roku uchwalono *Civil Rights Act* i następnie *Voting Rights Act* w 1965 roku, które w sposób formalno-prawny znosiły wszelkie formy dyskryminacji ze względu na pochodzenie rasowe i etniczne. Rozpoczęły one także publiczną dyskusję na temat problematyki rasy i etniczności, a także struktury i dynamiki społeczeństwa amerykańskiego [4, 5].

¹ ayalidia.alazab@gmail.com, Nauki o Sztuce, Szkoła Doktorska, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II.

² Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej [1].

³ Wyjaśnienia wymagają w tym miejscu niektóre kwestie terminologiczne. W artykule uwzględnione zostały zalecenia słownikowe, a także budzące kontrowersje określenia czarnoskórych mieszkańców Afryki i Ameryki Północnej. W niniejszej pracy przyjęto następujący system nazewnictwa różniącego opisywane grupy: czarny, biały, czarnoskóry, dodatkowo w kontekście czarnych urodzonych w Ameryce Północnej stosuje się określenia afroamerykańska, Afroamerykanin. W kontekście opisywanych zjawisk amerykański odnosi się jedynie do Ameryki Północnej, zatem z tejsze analizy wykluczono Amerykę Południową, należącą do oddzielnego kręgu kulturowego, pozostawiając tylko Amerykę Północną, która nazywana będzie na przemian, Ameryką i Stanami Zjednoczonymi.

⁴ Więcej o okresie niewolnictwa piszę w pracy [2], opierając się przede wszystkim na książce [3].

3. Blues jako wypadkowa wpływów kultury afrykańskiej i europejskiej

Kultura muzyczna Afroamerykanów zrodziła się między innymi poprzez połączenie tradycji afrykańskiej i europejskiej w nowej rzeczywistości – budującej się dopiero kultury amerykańskiej, będącej zlepkiem różnych narodowości, grup etnicznych i wyznaniowych. Istotne dla muzycznej działalności Czarnej ludności w Ameryce Północnej są również okoliczności i sytuacja, w jakich znaleźli się Afrykańczycy, a później ich potomkowie, Afroamerykanie⁵ [6-10].

Początków kultury afroamerykańskiej należy szukać w momencie pierwszego kontaktu świata europejskiego z afrykańskim, czyli spotkania Afrykanów z Europejczykami w przestrzeni między kontynentami, wzdłuż wybrzeży Oceanu Atlantyckiego, poczynając od Afryki, następnie Europy, aż w obu Amerykach. Zatem afrykańsko-europejska wymiana kulturowa dokonała się najpierw podczas relacji handlowych, które spowodowały pojawienie się tzw. atlantyckich Kreolów⁶ [11-13]. Jak tłumaczy Ira Berlin: „Choć owi »atlantyccy Kreole« mogą mieć cechy – całkowicie lub częściowo – afrykańskie, europejskie czy amerykańskie, nie narodzili się oni, ściśle biorąc, w żadnym z tych miejsc. Za sprawą swych doświadczeń, a niekiedy samej obecności stali się jednak częścią trzech światów [wyróżnienie A.A.], które spotkały się na wybrzeżach po obu stronach oceanu” [3]. Dopiero później na Nowym Łądzie pojawiły się następne pokolenia Afrykanów już jako niewolnicy, w odmiennej roli, nie jako partnerzy handlowi, a podludzie⁷ [3]. Wymiana kulturowa odbywała się już nie dobrowolnie, lecz w innych okolicznościach, co skutkowało różnicami między pokoleniem założycieli a niewolnikami, obydwoma grupami z pozoru należącymi do jednej kategorii etnicznej, czyli Afroamerykanów. Zatem początek kultury afroamerykańskiej, w znaczeniu kultury, z której powstał blues, określony zostaje od okresu niewolnictwa.

3.1. Muzyka afrykańska

Działalność muzyczna Afroamerykanów ściśle powiązana jest z afrykańskim traktowaniem i rozumieniem muzyki, które są zgoła odmienne od europejskiego pojmowania aktywności muzycznej. Krzywdzące dla bogactwa Czarnego Łądu byłoby uproszczenie i określenie w sposób skondensowany tradycji muzycznej Afrykań-

⁵ Jako pierwsze uwagę na konieczność rozpoczęcia badań nad historią niewolnictwa i kultury afroamerykańskiej zwróciły afroamerykańskie środowiska akademickie, jednak ich głos stał się słyszalny dopiero w II połowie XX w. Z tego powodu nauka o kulturze afroamerykańskiej wciąż się kształtuje [6-10].

⁶ *Atlantyccy kreole* to Afrykanie przybywający do Europy, będący kosmopolitami, posługujący się biegłymi językami. Samo *kreol* to określenie osoby pochodzenia afrykańskiego urodzonej w Nowym Świecie, słowo pochodzi od portugalskiego *crioulo*. Kreolami określano także osoby mieszanego pochodzenia, niekoniecznie afrykańskiego. W tej pracy na określenie ludzi czarnoskórych urodzonych w Ameryce Północnej, posługiwano się będącymi terminami: *Afroamerykanie*, *Czarni*.

O dyskusyjnej definicji słowa *kreol* [11-13].

⁷ Sytuacja Afroamerykanów w Ameryce pogorszyła się. Miało to złożoną genezę, lecz kluczowym powodem był rozwój plantacji, radykalnie innej od dotychczasowej formy organizacji społecznej i produkcji towarowej, zarządzanych przez klasę o niemal nieograniczonym apetycie na siłę roboczą. Jak wyjaśnia zmianę sytuacji Afroamerykanów I. Berlin: „[...] plantatorzy z Ameryki Północnej przekształcili społeczeństwa, w których istniało niewolnictwo, w społeczeństwa niewolnicze. Zarazem zmienili także znaczenie rasy. Kolor skóry zaczął w o wiele większym stopniu niż dotąd decydować o statusie. Bycie czarnym i bycie białym zyskało nowy sens” [3].

czyków. Niemniej, można wskazać pewne cechy charakterystyczne, które w czasach niewolnictwa odróżniały kulturę afrykańską od kultury europejskiej⁸ [14-17].

Przed próbą jakiegokolwiek charakterystyki muzyki afrykańskiej, należy zaznaczyć, że zachodni badacze wskazują na problematykę analizy, nazewnictwa i metodologii tejże muzyki. Wśród etnomuzykologów istnieje dyskusja nad możliwością i granicami poznania, zrozumienia i opisanie tradycji muzycznej Afryki przy wykorzystaniu zachodniej terminologii. Stanisław Kokoszka słusznie zestawia wspomniane stanowiska: „John Miller Chernoff pyta za Friedrichem Nietzsche czy w ogóle możliwe jest naukowe badanie muzyki, zwłaszcza obcej nam kultury. Gerhard Kubik zwraca uwagę na »nieprzetłumaczalność« afrykańskiego myślenia na nasze pojęcia, a tym samym niemożność zastosowania zachodniej terminologii [wyróż. A.A.] do jej opisu [...] postuluje on spojrzenie na kulturę od wewnątrz (*intra-cultural-approach*), możliwe przy użyciu jej własnych lub też nowych, adekwatnych kategorii pojęciowych” [18]. Następnie autor przywołuje stanowisko J.M. Chernoffa, w którym skłania się w stronę przekazu własnych doświadczeń zdobytych w terenie za pośrednictwem naszej tradycji myślowej, uznając ją zdolną sprostać temu zadaniu i jak dodaje Kokoszka (co jest istotne dla rozważań tej pracy): „kładzie on również nacisk na społeczny wymiar muzyki, co wiąże się z obraniem odpowiednio szerokiej perspektywy” [18]. Punktem wyjścia dla analizy organizacji rytmicznej muzyki ludów zachodniej Afryki staje się u Chernoffa rytmika europejska, którą porównuje z afrykańską, podkreślając tym różnicę obu systemów. Od tradycji europejskiej wychodzi także Simha Arom, analizując muzykę Środkowej Afryki, korzysta z zachodniej terminologii [18]. Przywołane rozważania Kokoszka traktuje jako uzasadnienie i potwierdzenie słuszności obrania za punkt wyjścia tradycji europejskiej w analityczno-porównawczym omówieniu afrykańskiej muzyki, co konkluduje słowami: „Pozwala to [obranie] nie tylko unaocznic odmienność muzyki afrykańskiej od zachodniego systemu muzycznego i jej oryginalność, ale także stworzyć wspólną płaszczyznę analityczną niezbędną przy omawianiu afrykańskich inspiracji w muzyce komponowanej na Zachodzie” [18]. O ile pierwsza funkcjonalność wydaje się być oczywista, druga budzi pewne wątpliwości. Nie jest możliwe stworzenie wspólnej płaszczyzny analitycznej przez zachodnich badaczy, którzy należą do innej, bardzo odmiennej kultury. Używając odmiennej terminologii do omawiania zjawisk, których nie da się przyrównać do zjawisk znanych z zachodniego kręgu kulturowego, można popełnić pewnego rodzaju nadużycie w analizie, popełnić nadinterpretację. I nawet gdy badania etnomuzykologiczne zjawisk kulturowych prowadzone są w myśl empirycznego poznania obcej kultury, poprzez aktywne uczestnictwo, postulowane przez m.in. Bronisława Malinowskiego⁹, to i tak nie jest możliwa pełna analiza i opis muzyki kultury obcej.

W muzyczno-ruchowych rytuałach Afrykanie wyrażali powiązanie między światem materialnym i duchowym. Poprzez taniec, grę na bębnach i śpiew łączyli się ze światem umarłych. Działalność muzyczna była ściśle związana z symboliką ich światopoglądu,

⁸ O kulturze muzycznej Afryki w kontekście muzyki afroamerykańskiej pisali anglojęzyczni autorzy [14-17].

⁹ O postulatach Malinowskiego pisała Sławomira Żereńska-Kominek, opierając się na jego publikacji *Argonauci zachodniego Pacyfiku*, Warszawa 1922, zaznaczyła: „Model pracy antropologa w terenie stworzył Bronisław Malinowski, który definitywnie zerwał z praktyką konstruowania spekulatywnych teorii kultury na podstawie wyrwanych z kontekstu i niekompletnych faktów i zjawisk. Postulował głębokie i całościowe studia empiryczne w terenie, które traktował jako najważniejszy element warsztatu antropologa” [19].

współzycia świata ludzi i zmarłych. Muzyka afrykańska różniła się od zachodniej swoją funkcjonalnością. Była nierozzerwalną częścią wszystkich aspektów życia, co objawiać się będzie zarówno w tematyce pieśni afroamerykańskich, jak i wczesnych utworach bluesowych. Świat umarłych będzie przenikał się ze światem żywych, jak w piosenkach Roberta Johnsona¹⁰.

Pieśni były wykorzystywane przez afrykańskich robotników do ułatwienia pracy, koordynowania ruchów, a także do przygotowania młodych do dorosłości. Poprzez piosenki i taniec uczono moralności i wartości społecznych. Jak zauważa Jacek J. Pawlik: „Obok wielorakich funkcji religijnych praktyka tańca w Afryce zajmuje znaczące miejsce w życiu społecznym. Pozwala na przekazywanie i przypominanie podstawowych wzorów kulturowych dotyczących na przykład zwyczajów i obyczajów. Wiele tańców wyśmiewa w gestach, ruchach i śpiewach społecznie nieakceptowane zachowania” i dodaje: „tańce afrykańskie pomagają kontrolować napięcia między jednostkami i grupami, spełniając często rolę katartyczną. Motywują uczestników do wspólnych przedsięwzięć: w pracy lub na wojnie. Prowadzą do integracji społecznej, dając syntezę podstawowych wartości i rozładując konflikty i napięcia” [20]. Opisane funkcje tańca afrykańskiego znalazły ujście w muzyce Afroamerykanów, którzy nie mogąc tańczyć, zachowali kluczową rolę rytmu w śpiewach. Afrykańska znajomość instrumentów przeobraziła się i dostosowała do warunków niewolniczych, jak np. zachodnioafrykańskie chordingony, składające się z łuku z pojedynczym sznurem oskubanym, czasem przymocowanym do rezonatora, przekształciły się w amerykański »diddley bow«¹¹, który był wykorzystywany również w pierwszych bluesach. Afrykańskie bębny, grzechotki i banjo były jednymi z instrumentów, które Afroamerykanie stworzyli w nowym świecie. Dziś najbardziej rozpoznawalne na świecie banjo, z pudłem drewnianym lub zrobionym z dyni, które jest wynikiem ewolucji, wywarło głęboki wpływ na muzykę zarówno euroamerykańską, jak i afroamerykańską [21].

3.2. Muzyka europejska

Kultura europejska nie tylko była fundamentem kształtującej się kultury amerykańskiej, nie tylko stworzyła przestrzeń, w której znaleźli się Afrykańczycy, a następnie ich potomkowie, ale także jako kultura kolonizatorów, później plantatorów bezpośrednio wpływała na Afroamerykanów i ich działalność muzyczną¹² [2, 3, 22]. Poszukiwanie elementów wspólnych muzyki europejskiej i afroamerykańskiej – czy bluesowej, czy jazzowej, wydaje się więc uzasadnione¹³. Najwięcej powiązań z muzyką afro-

¹⁰ Robert Johnson – bluesman, śpiewak i gitarzysta bluesowy, uznawany za ojca bluesa.

¹¹ *Diddley bow* – rodzaj instrumentu zbudowanego z drucianego sznurka przymocowanego do ściany lub deski, którego brzmienie jest zarówno wzmacniane, jak i zmieniane przez przesuwanie butelki po całej jej długości.

¹² Wpływ kultur europejskich na kształtowanie się tradycji muzycznej Afroamerykanów oczywiście wymaga rozwinięcia, niemniej ze względu na charakter artykułu jedynie je sygnalizuję. Szersze omówienie tego zagadnienia [2, 3, 22].

¹³ Obecność wspólnych elementów w muzyce afroamerykańskiej i europejskiej nie jest równoznaczna z zależnością kultury afroamerykańskiej z innymi kręgami kulturowymi i nie wyklucza faktu, że jest ona niezależnym, osobliwym bytem kulturowym.

amerykańską można znaleźć w muzyce angielskiej¹⁴. Andrzej Schmidt wyjaśnia, że: „Praktyki polifoniczne, na ogół wyłamujące się z prawideł kontrapunktu, były urodą angielskiej pieśni popularnej, zarówno świeckiej, jak i religijnej, toteż nic dziwnego, że objawiły się też w amerykańskich »fugueing tunes«” i dodaje: „W balladowych akompaniamentach często pojawiały się zstępujące basowe figury ostateczne typu »grounds« – prototyp jazzowego walking-basu” [22].

Głównym gatunkiem, który był uprawiany przez pierwszych osadników były psalmy. Przywieźli je „pielgrzymi” i purytanie do Nowej Anglii oraz „kawalerowie” do Wirginii. W myśl idei głoszonych przez protestantów i wynikającym z nich przekonaniem o upowszechnianiu modlitwy, praktyka śpiewów i styl psalmów były dostosowane do uprawiania muzyki religijnej dla wszystkich wiernych poza liturgią, dlatego należy mówić w tym kontekście o muzyce popularnej [22]. Psalmy te charakteryzowały się uproszczoną wielogłosowością i wyraźnym przebiegiem metrycznym. Konsekwencją reformacji było tłumaczenie tekstów z łaciny na języki ojczyste, tak jak w przypadku psalmów francuskich, polskich czy niemieckich¹⁵. Angielskie psalmy rozwijały się w Ameryce Północnej, ewoluowały, a następnie poddawane były zmianom, wynikającym m.in. z pojawienia się duchownych-reformatorów śpiewu w XVIII wieku¹⁶. Po czym przeniknęły w naturalny sposób do amerykańskiej muzyki popularnej.

Praktyka *lining out*¹⁷, czyli śpiewanie linijka po linijce za liderem, utrwalona została przez responsorialnie śpiewanie hymnów¹⁸. Dzięki niej biali Amerykanie, niejako przygotowani, wchłonęli później formułę *call & response*, będącą również fundamentem muzyki afroamerykańskiej. Szczególnie obecna w *work songs*, *prison songs*, a także we wczesnych stylach bluesowych, w których formuła ewoluowała w zawołania śpiewaka i odpowiedź instrumentalisty.

Obok psalmów ważna jest również hymnodia, będącą dziedzictwem kultury angloamerykańskiej. Gatunek ten ewoluował na ziemi amerykańskiej, m.in. za sprawą wielkiego dra Isaaca Watts¹⁹ oraz braci Johna i Charlesa Wesleyów²⁰. Ci ostatni uważali, że drogą do prawdziwego przeżycia emocjonalnego podczas modlitwy są hymny, opierające się, podobnie jak psalmy – na angielskich melodiach ludowych. Żarliwość modlitwy przyczyniła się do rozwoju hymnów w kulturze amerykańskiej, a później – m.in. dzięki przyłączeniu się niewolników do Kościoła Metodystów – także w muzyce afroamerykańskiej, np. w postaci tzw. *song-sermons* [22].

¹⁴ Dominacja muzyki angielskiej w afroamerykańskiej muzyce w znaczeniu działalności muzycznej ludności zamieszkałej w Ameryce Północnej, bez części skrajnie wysuniętej na południe, która to poddana była oddziaływaniu muzyki hiszpańskiej.

¹⁵ Tak jak w Polsce Jan Kochanowski tłumaczył teksty, a Mikołaj Gomułka opracowywał warstwę muzyczną, tak i w Anglii tłumaczono na język ojczysty psalmy, m.in. przez Henry’ego Ainswortha.

¹⁶ Sprzeciwili się oni zbyt swobodnemu stylowi śpiewania. Wprowadzili *regular singing*, czyli prawidłowe śpiewanie. Dążyli do tego, aby wierni śpiewali w sposób zorganizowany. Dzięki temu ruchowi powstało wiele publikacji, podręczników, śpiewników z psalmami i wytycznymi dotyczącymi śpiewania.

¹⁷ *Lining out* – praktyka zapoczątkowana w Anglii na potrzeby analfabetycznych zgromadzeń wiernych. Służyła do przedstawiania słów i melodii, które wierni mieli powtórzyć.

¹⁸ Responsorialny śpiew, śpiew responsoryjny – naprzemienny śpiew solisty i chóru.

¹⁹ Twórca hymnalnych wierszy. Umieszczał w swoich hymnach również wskazówki dotyczące wykonania, które zakładało syntezę hymnów z melodiami ludowymi. W 1739 r. wydane zostały po raz pierwszy.

²⁰ Bracia John i Charles byli założycielami Kościoła Metodystów, odłamu Kościoła Angielskiego.

Oprócz gatunków muzyki religijnej, również świecka brytyjska muzyka ludowa była uprawiana przez angielskich Amerykanów. Przyczyniła się ona do powstania amerykańskich gatunków muzycznych. Z tańców ludowych (*country dance*) takich jak: *jigs*, *hornpipes* i *rels* wykształciły się *walk-around*²¹, *cake-walk* i *rural ragtime*.

Należy również wspomnieć o balladach brytyjskich, które po przekształceniu stały się istotnym gatunkiem folkloru anglo-amerykańskiego, a także wpłynęły na kształtowanie bluesa, czego potwierdzeniem są słowa A. Schmidta: „[...] dotarły do Missisipi, Missouri, Kansas, Oklahomy i Teksasu, gdzie stały się zaczynem dobrze dziś znanych *western ballads*. Ich zwięzła, 8- lub 16-taktowa forma (były też 10- i 12-taktowe) wpłynęła na ukształtowanie się wielu spirituals i bluesa. Także ich treści (np. motywy osamotnienia i skargi) stały się wyjściowym materiałem słownym dla czarnych twórców bluesa” [22].

Sięgająca XIII w. ballada zwrotkowa najczęściej opisywała życie prostego człowieka. Szczególnym jej rodzajem była ballada rycerska, która została przywrócona i praktykowana była przez „kawalerów” w XVII-wiecznej Ameryce najczęściej przy akompaniamencie lutni, a później gitary. Jak zauważył A. Schmidt, jej budowa harmoniczna podobna jest do budowy afroamerykańskiej muzyki: „Pokrewieństwa tercji przy zmianie majoru na minor, modalizmy, częsta w balladach skala pentatoniczna, jak i powszechnie występująca w nich progresja I-IV-I, stanowią, jak wiemy, harmoniczne zręby całej muzyki negro-amerykańskiej” [22].

4. Zarys historii kultury muzycznej Afroamerykanów

Blues jest rezultatem przeobrażeń XIX-wiecznych pieśni Afroamerykanów, czyli skutkiem kształtowania się kultury muzycznej tej ludności. Przyjmuje się, że w latach dziewięćdziesiątych XIX w. na Południu Stanów Zjednoczonych grano i śpiewano w stylach muzycznych rozpoznawanych jako *blues* przez muzyków afroamerykańskich, mimo że nie istnieją nagrania utworów bluesowych dokonane przed rokiem 1910 [23]. Style te zostały naturalnie uzyskane z wcześniejszych afrykańskich gatunków, jak również z anglo-amerykańskich i europejskich gatunków pochodnych.

Trzeba zaznaczyć, że pieśni i muzyka afroamerykańska nie były dobrze udokumentowane aż do czasów po wojnie domowej, dlatego treść pieśni z okresu niewolnictwa w dużej mierze opiera się na tej późniejszej dokumentacji. Dużą rolę odegrali naukowcy, którzy w latach trzydziestych XX w. poszukiwali starszych niewolników, aby utrwalić ich ustne historie (niektóre z wywiadów etnograficznych obejmowały także pieśni)²² [21].

Twórczość Afroamerykanów warunkowana była przez sytuację społeczną. Rozwijali oni swoją twórczość w zależności od czasów, regionu, sytuacji i możliwości prawnych. Pieśni pracy niewolników powstawały równoległe z kompozycjami wolnych Czarnych,

²¹ *Walk-around* – z ang. „spacer dookoła”, forma należąca do minstrel show, która polegała na ceremonialnym obchodzeniu sali w rytmie wiejskiego *square dance*, była w połowie tańcem, w połowie marszem.

²² Niektóre katalogi dostępne są w wersji elektronicznej [21].

mieszczącymi się w zakresie muzyki rozrywkowej, np. twórczość Scotta Joplina, który komponował opery i utwory *ragtime*²³.

Dowodem na to, że *blues* jest swoistym wytworem kultury muzycznej Afroamerykanów jest fakt, że składa się on z elementów, które wcześniej (w takiej postaci) nie występowały ani w muzyce afrykańskiej, ani europejskiej. Dopiero w połączeniu cech charakterystycznych dla tych kręgów kulturowych w nowej rzeczywistości amerykańskiej powstał gatunek, należący do nowej kultury – afroamerykańskiej. Takim nowym elementem jest np. swoista tonalność. Jak tłumaczy J. Niedziela-Meira: „Afrykańska tradycja ujęta w europejskie ramy pozostała w bluesie. Z jej organizacji tonalnej rozwinął się w Ameryce (nieobecny w Afryce) koncept »blue tonality«” [24].

Powstanie kultury afroamerykańskiej, jej wszelkie przejawy, czyli m.in. działalność muzyczna, są konsekwencją ponad 300-letniego okresu niewolnictwa, a także, dzięki Ruchowi na rzecz Praw Obywatelskich²⁴ [25, 26], okresu walki i wolności, jak konkluduje Marek Pawełczak: „[...] przewaga niewolników od pokoleń tkwiących korzeniami na kontynencie amerykańskim oznaczała mniejszy wpływ kultury afrykańskiej, a zarazem większą ciągłość kulturową, większy stopień samoorganizacji czarnej społeczności i większą spójność instytucji rodziny afroamerykańskiej [...]” [27].

Chcąc mówić o kulturze muzycznej Afroamerykanów, należy spojrzeć na historię tej ludności. Sytuacja Afroamerykanów w Ameryce Północnej była zmienna, a każde pogorszenie lub polepszenie stosunków z białymi Amerykanami wpływały bezpośrednio na działalność muzyczną Czarnych.

4.1. Niewolnictwo

Szczytowy okres niewolnictwa przypada na lata 1702-1810. Oficjalnie w procesie tym uczestniczyło pięć państw: Anglia, Portugalia, Holandia, Hiszpania i Francja. Przyjmuje się, że czasy takiego wyzyskiwania człowieka trwały od 1451 do 1870 r., a w 1808 r. import niewolników do USA został zakazany. Liczbę ludności wywiezionej z Afryki Zachodniej szacuje się na ok. 40 milionów. W 1619 r. Virginia jako pierwsza kolonia angielska w Ameryce Północnej pozyskała niewolników. Mimo zdelegalizowania przez Wielką Brytanię i Stany Zjednoczone handlu niewolnikami, czyli po roku 1807, trwał on potajemnie aż do wybuchu wojny domowej.

Podczas tych ponad czterystu lat sytuacja Afroamerykanów była zmienna, także w zależności od regionu Nowego Łądu (jak dawniej określano dzisiejsze Stany Zjednoczone). Przemiany pozycji prawnej, społecznej i kulturowej niewolnika udowadniają tezę Iry Berlina, który zakłada, że rozwój niewolnictwa ma charakter cykliczny – jeden okres zamyka się w ramach jednego pokolenia²⁵ [3].

²³ Scott Joplin (1868-1917) – afroamerykański kompozytor, uznawany za króla *ragtime*’u, jest autorem podręcznika *The School of Ragtime*, skomponował opery, m.in. *Treemonisha*, a także wielu utworów fortepianowych zaliczanych dziś do klasycznego *ragtime*’u.

²⁴ Ruch Praw Obywatelskich – ruch społeczny w USA w latach 50. i 60. XX w. na rzecz równouprawnienia ludności murzyńskiej [25]. Używana zamiennie nazwa Ruch na rzecz praw obywatelskich [26].

²⁵ I. Berlin podzielił historię niewolnictwa na pokolenia: *założycieli, plantacji, rewolucji, migracji, wolności* [3]. W tym artykule przywołana historia niewolnictwa posłuży jedynie za tło do omawianej działalności muzycznej Afroamerykanów, stąd możliwe luki i skrótowe podejście do zagadnienia handlu czarnoskórej ludności.

Można wyszczególnić trzy aspekty, które wpłynęły na zmianę działalności muzycznej:

- represje wobec niewolników;
- chrześcijaństwo (nawracanie niewolników na chrześcijaństwo);
- emancypacja (ruch wyzwolenczy oraz na rzecz praw obywatelskich).

4.2. Represje

Gdy intensyfikowano represje, muzyka stawała się ułatwiającym ucieczkę narzędziem komunikacji oraz źródłem pocieszenia – posługiwano się treściami Starego Testamentu, a zwłaszcza odniesieniem do ludu wybranego, któremu obiecano wyzwolenie z niewoli. Muzyka była narzędziem odreagowania represji i dehumanizacji. Inną reakcją na złe traktowanie było szukanie afrykańskiego rodowodu, powracanie do afrykańskich zwyczajów, w tym elementów w działalności muzycznej. Na początku XVIII w. uruchomiono nowy aparat przymusu, zaostrożono przemoc fizyczną, odtąd niewolnicy coraz częściej stawali przed szubienicą, pręgierzem i słupem do biczenia. Plantacje przypominały miasta, a właściciele magnatów, którzy między sobą tworzyli więzi poprzez strategiczne małżeństwa, budując tym samym nierozzerwalną sieć wspólnych interesów.

Na złe traktowanie niewolnicy reagowali dwoma sposobami: buntami, które od razu były brutalnie tłamszone, bądź powrotem do kultury afrykańskiej, co wiązało się z odrzuceniem chrześcijaństwa i angielskich lub prześmiewczych nazwisk. Niewolnicy obserwowali i wysłuchiwali opowieści nowo przybyłych Afrykanów. Interesowali się językiem, którym mówili, czerpali od nich wiedzę na temat Afryki i jej obyczajów. Czarnoskórzy Amerykanie zaczęli stosować techniki budowlane na wzór tradycji afrykańskiej. Należy jednak zaznaczyć, że Południe znacznie różniło się od Północy, w której społeczeństwo niewolnicze nie ukształtowało się całkowicie i nie stworzyło odrębnej kultury afroamerykańskiej²⁶.

Według Roberta Palmera, orkiestry niewolników na Południu, składające się z muzyków grających na chordofonach smyczkowych, banjo (wykonanych własnoręcznie), małych instrumentów perkusyjnych, fletów i piszczałek, „stały się stałym elementem życia plantacyjnego niemal od powstania pierwszej plantacji. Ci muzycy z plantacji, z których wielu uczyło się muzyki europejskiej, prawdopodobnie połączyło ją z afrykańskimi stylami gry” [28].

Kiedy właściciele plantacji dowiedzieli się, że głośnie instrumenty takie jak bębny i rogi mogą być używane do sygnalizowania niewolniczych powstań, zostały one zakazane w połowie XVIII w. w całej Ameryce Północnej z wyjątkiem francuskiej Luizjany. Ponieważ wiele alternatywnych instrumentów, jak ksylofony i harfy, były

²⁶ W pierwszych latach XIX stulecia wszystkie stany na północ od Chesapeake wprowadziły w życie plan emancypacji po rewolucji amerykańskiej, w przeciwieństwie do południowej części Ameryki Północnej. Stąd wynikała różnica typu czarnoskórego społeczeństwa. Wyjątkiem była francuska kolonia na Haiti, gdzie czarnoskóra ludność wywalczyła sobie pełnię praw obywatelskich i w konsekwencji utworzono (na niespełna rok) niepodległą republikę pod rządami Toussaint L'Ouverture'a. Mimo że Północ uważana jest za rejon USA, który pierwszy zlikwidował niewolnictwo, to proces ten nie był natychmiastowy. Przez zawile emancypacyjne procedury prawne większość niewolników nie doczekała się wolności. W 1810 r. w tzw. wolnych stanach wciąż było ok. 27 tys. niewolników. W największych stanach niewolniczych na Północy (Nowy Jork, New Jersey), na skutek prawnych pułapek i odwlekania przez właścicieli uwolnienia, część czarnej ludności utknęła w niewolnictwie do połowy XIX w.

zbyt trudne do własnoręcznego skonstruowania, instrumentów tych w końcu przestano używać, a „muzyka, którą pozostawiono, wykorzystywała najbardziej podstawowe zasoby muzyczne ludzkości, głos i ciało” [14].

4.3. Chrześcijaństwo

W okresie kolonialnym i w pierwszych latach istnienia Unii, właściciele niewolników zazwyczaj nie nawracali swoich niewolników na chrześcijaństwo i nie włączali ich w sfery kultu religijnego (wielu z nich zniechęcano wręcz do religijnych spotkań). We wczesnej duchowości Afroamerykanów i religijnej obrzędowości (spirituals, okrzyki) można odnaleźć źródła ze Starego Testamentu, którego tematyka będzie pojawiać się również w późniejszych pieśniach, także świeckich, jak w pieśniach pracy. Po buncie Nata Turnera²⁷ w 1831 r., właścicielom niewolników było coraz trudniej egzekwować posłuszeństwo. Zrodził się pomysł, żeby nawracać niewolników na chrześcijaństwo. W proces ten wplecione były próby promowania między innymi posłuszeństwa i poddaństwa jako nadrzędnych wartości przez zatrudnionych białych kaznodziejów [29]. Praktyki chrześcijańskie doprowadziły niewolników do śpiewania anglo-amerykańskich hymnów i psalmów. Śpiewy te następnie mieszały się z ich własnymi stylami i sposobem wykonywania pieśni religijnych. Warto podkreślić fakt, że Afroamerykanie, przyjmując religię chrześcijańską, a tym samym praktyki muzyczne z europejskiego kręgu kulturowego, przeobrazili je i stworzyli wcześniej niespotykane formy wokalne.

Kolejną przyczyną włączenia niewolników do kręgów chrześcijańskich było *Great Awakening*, czyli Wielkie Przebudzenie, które otworzyło wiernych na traktowanie czarnoskórych jako równych sobie²⁸. Wielkie Przebudzenie (w drugiej fazie) było przełomowym momentem również dla rozwoju nowych gatunków i form muzycznych, należących już nie do Brytyjczyków czy Francuzów, ale do formującego się dziedzictwa Amerykanów. Największym dorobkiem *Great Awakening* było powstanie nowego rodzaju pieśni religijnych zwanych spirituals, opartych o melodie ludowe pochodzenia brytyjskiego. Zgromadzeniom w Obozach Odrodzenia (*Revival Camp Meetings*) towarzyszyły śpiewy nie do powtórzenia, bo wywołane ekstazą modlitwy. Nie używano instrumentów, głos był jedynym źródłem muzyki – mężczyźni prowadzili melodię, a kobiety wtórowały o oktawę wyżej. Spotkania te stały się wspólnym mianownikiem dla protestanckich wyznań: prezbiterian, kwarków, anglikanów, metodystów i baptystów. Ci ostatni zyskali wśród Afroamerykanów największą popularność, którą utrzymali do dziś [22]. Niewolnicy tworzyli własne *camp meetings*, czyli obozowe

²⁷ Nat Turner – przywódca powstania niewolników w 1831 r.

²⁸ Przyszli Amerykanie doświadczyli (w czterech fazach) Wielkiego Przebudzenia (*Great Awakening*), będącego religijną przemianą, co doprowadziło do powstawania amerykańskiej odmiany protestantyzmu. Z odrzuceniem dotychczasowych praktyk religijnych i obyczajów modlitewnych, wiązało się stworzenie nowych. Wyznawcy tego odłamu protestanckiego uważali, że świątynią Boga jest przyroda, a nie budynek, zatem miejscem spotkań, podczas których mieliby chwalić Pana, powinno być łono natury. Spotkania w Obozach Odrodzenia (*Revival Camp Meetings*) były tego konsekwencją. Umawiano się w konkretnym miejscu (często daleko od domów), pakowano żywność i namioty i czekano na kaznodzieję, który poprzez kazania przeplatające się ze śpiewem porывał wiernych do modlitwy. Prowadziła ona do ekstazy, a czasem omdleń. Kaznodzieja pełnił najważniejszą funkcję, to on nawoływał do głębokich przeżyć, które były kluczowe w tym protestanckim odłamie. Kaznodzieje nawoływali do poszukiwania silnych, indywidualnych przeżyć. Ruch Drugiego Wielkiego Przebudzenia odrzucał wszelkie dociekania intelektualne, głosił oparcie wiary jedynie o dosłownie odczytywaną Biblię.

spotkania kultu. Łączyły one ideę chrześcijaństwa z religiami przywiezionymi z Afryki. Czarnoskórzy niewolnicy uczestniczący w *camp meetings* czerpali z zasłyszanych pieśni tekst i przekształcali ich melodie. Afroamerykanie porównywali swoją sytuację do sytuacji narodu wybranego. Tak jak Izraelici, którzy musieli przejść przez rzekę Jordan, by uciec z niewoli, tak Afroamerykanie musieli przejść przez rzekę Missisipi, by dostać się do wolnej Północy. Przykładem takiego utworu jest XVIII-wieczny hymn *Roll Jordan*²⁹ [30], autorstwa C. Wesleya, który śpiewany był podczas spotkań w Kentucky w XIX w. Na bazie poznanej pieśni Afroamerykanie stworzyli własny wariant, używając typowego dla *negro-spirituals* schematu rytmicznego. Kiedy w XIX w. właściciele plantacji rozpoczęli chrystianizację niewolników na większą skalę Afroamerykanie – a w konsekwencji ich kultura muzyczna – przejęli wiele elementów muzyki religijnej, przede wszystkim protestanckiej. Praktyki śpiewu psalmów czy hymnodii, takie jak *lining out* i *call & response*, zostały włączone samoistnie do muzyki czarnoskórej ludności. A. Schmidt podzielił *negro spirituals* na cztery odmiany: *song sermon*, *jubilee*, *gospel song*, *mellows (spirituals)*³⁰ [22]. *Song sermon* (pieśń-kazanie) ma swój początek w okresie działalności pierwszych czarnoskórych kaznodziejów (przede wszystkim podczas *camp meeting*), których kazania wyróżniały się rytmicznością, a podczas ich wygłaszania zacierła się granica między mową a śpiewem, co jest charakterystyczne dla muzyki afrykańskiej. Kolejnym rodzajem pieśni są *jubilee*, które wyróżniają się radosnym charakterem i treścią, formą zwrotkową i żywym tempem. Są to opowieści biblijne (przeważnie związane ze Starym Testamentem), mające na celu podniesienie na duchu. Ważna jest również funkcja tych pieśni, związana z warstwą tekstową wykorzystującą symbolikę biblijną o krzepiającym i dającym nadzieję znaczeniu.

Istotną odmianą *negro spirituals* jest *gospel song*, która funkcjonuje do dziś jako odrębny i samodzielny gatunek. *Gospel*³¹ jest zbiorowym śpiewem, najbardziej zbliżonym do *revival spirituals* [8]. W jego treści zawarte są nauki Chrystusa, historia Jego życia, a także motywy dotyczące życia i zbawienia chrześcijanina. Dominuje tu symbolika, która pomagała Afroamerykanom pogodzić się z losem, a także dawała nadzieję na wolność i lepszą przyszłość. *Gospels* przejęły z brytyjskiej hymnodii energiczność i płomiennność, wzbogaciwszy się o bogatą symbolikę.

Ring shouts, których nie uwzględnił A. Schmidt w swoim podziale również przyczyniły się do rozwoju muzyki negro-amerykańskiej, a w efekcie także bluesowej. Jest to zjawisko taneczne, które prowadzi do stanu ekstazy. Wierni spotykali się i ustawiali w okręgu, wspólnie posuwali się posuwistym krokiem w kierunku przeciwny do ruchu wskazówek zegara, wyśpiewując kwestie, które wraz z ruchem, stawały się coraz wolniejsze, się zamieniając się stopniowo w zawodzenie. Taka praktyka trwała kilka godzin, tylko trans pozwalał wytrwać uczestnikom [22].

²⁹ Według Stephena Calta struktura *Roll Jordan* jest zbliżona do wzoru typowego utworu bluesowego, wysuwając teorię, że pieśń ta jest fundamentem muzyki bluesowej [30].

³⁰ W *Historii Jazzu* A. Schmidt zakwestionował podział prof. Johna W. Worka na 5 odmian (*ring-shout*, *song sermon*, *jubilee*, *gospel songs*, *spirituals*), którego za kryterium wziął obecność formuły zawołań i odpowiedzi. Obecność *ring-shout* („okrzyków w kole”) jest najbardziej problematyczna według A. Schmidta, ponieważ nie jest to pieśń sama w sobie, a raczej jest ruchowym zjawiskiem. Zamienia również ostatnią odmianę ze *spirituals* (posiadająca mylącą nazwę, oznaczająca cały gatunek) na *mellows* (z ang. zniekształcenie rzeczy) [22].

³¹ *Gospel* – Ewangelia, z ang. *God spell* – słowo Boże.

4.4. Emancypacja

Afroamerykańscy niewolnicy próbowali uzyskać wolność od początku ich istnienia na amerykańskim kontynencie. Jednak były to próby zawsze krwawo tłamszone. Potrzeba wyzwolenia tliła się indywidualnie, nie była możliwa do zrealizowania w większej skali niż pojedyncze ucieczki³². Szanse niewolników na zdobycie jakichkolwiek praw pojawiały się, dopiero gdy wśród kolonizatorów powstawały polityczne niepokoje, np. podczas tzw. rewolucji amerykańskiej. Jak twierdził Junius P. Rodriguez: „Duża część niewolnictwa opierała się na założeniu, że Afrykanie lub Czarni urodzeni w Ameryce, którzy byli zniewoleni, musieli zostać oddzieleni od jakiegokolwiek wiedzy o przeszłości kulturowej i indoktrynowani w przekonaniu, że tylko służba i niewola były odpowiednimi warunkami dla osób o ich randze i statusie. Plantacje i gospodarstwa służyły kształceniu tylko w najbardziej represyjnych kategoriach, tak aby zniewoleni akceptowali warunki, w jakich się znaleźli, oraz nie ośmielali tworzyć jakiegokolwiek rodzaju obrony kulturowej przed dławiącym ciężarem pracy i poniżającym poczuciem nicości, jakie narzucał im status niewolnika” [31].

Gdy rozpoczęły się wielkie rewolucje demokratyczne – francuska, amerykańska i haitańska – będące sporem między białymi Amerykanami a ich europejskimi władcami, Afroamerykanie dostrzegli możliwość poprawy warunków życia. Hasła o swobodzie i wolności głoszone podczas rewolucji stały się nadzieją dla niewolników. Amerykańska Deklaracja Niepodległości i francuska Deklaracja Praw Człowieka były punktem zaczepienia dla Afroamerykanów. Wewnętrzne podziały i chaos, spowodowane wojną, umożliwiły niewolnikom zbuntowanie się przeciw swoim panom. Afroamerykanie na Północy, w przeciwieństwie do tych z Południa, wykorzystali zawieruchę społeczną. Głoszone hasła niepodległościowe, na czele z wolnością i równością, stały się obecne w języku czarnoskórych mieszkańców Ameryki. W 1780 r. rewolucyjny rząd w Pensylwanii, pod wpływem napomnień, że niewolnictwo jest hańbiące dla każdego człowieka, a szczególnie dla tych, którzy sami walczyli o wielką sprawę wolności, uchwalił stopniową emancypację, rozpoczynając zarazem jej proces. Śladem Pensylwanii poszły również inne stany, w ten sposób w pierwszych latach XIX stulecia wszystkie stany na północ od Chesapeake wprowadziły w życie pewien plan emancypacji. Ilość wolnej czarnej ludności powiększyła się tam od kilkuset osób w latach siedemdziesiątych XVIII w. do niemal 50 000 w 1810 r. Choć proces wyzwolenia był bardzo powolny, to coraz więcej czarnoskórych mieszkańców było wolnych [3].

Potrzeba wolności wyrażana była także w treściach pieśni – czy to religijnych, czy świeckich *work songs*. Afroamerykanie zawierali w nich pewnego rodzaju kody – nigdy nie śpiewali wprost z racji na niebezpieczeństwo. Wykorzystywano metaforyczne treści, zaczerpnięte ze Starego Testamentu, by porozumiewać się podczas pracy w obecności białych właścicieli. Proponuję podzielić treści pieśni afroamerykańskich niewolników (pozostałości tych treści odnaleźć można w piosenkach bluesowych) ze

³² W historii czarnoskórych niewolników zapisały się większe bunty, ale jedynym sposobem na odzyskanie wolności były ucieczki. A do oficjalnego zniesienia niewolnictwa przyczyniły się przede wszystkim wydarzenia (zewewnętrzne) polityczne najpierw między kolonizatorami a władzami ich rodzimych krajów, czyli Wojna o niepodległość Stanów Zjednoczonych, inaczej zwana rewolucją amerykańską, a później także przez wojnę secesyjną, czyli wojna, która toczyła się w latach 1861-1865 w Stanach Zjednoczonych Ameryki, pomiędzy stanami wchodzącymi w skład Stanów Zjednoczonych (tzw. Unią lub „Północą”) i Skonfederowanymi Stanami Ameryki (tzw. Konfederacją lub „Południem”), które wystąpiły z Unii.

względem na funkcję³³: praktyczną i emocjonalną. Funkcja praktyczna realizowała się przez wykorzystywanie konkretnych treści (służyły one ucieczce, były narzędziem komunikacji podczas ucieczki). Niektóre źródła podają [32], że pieśni takie jak *Wade in the Water* (zbudowana z treści Starego i Nowego Testamentu) zawierały wyraźne instrukcje dla zbiegłych niewolników, jak unikać schwymania i jak skutecznie podążać drogą do wolności. Wykorzystywano je przede wszystkim podczas ucieczek szlakiem *Underground Railroad*, czyli Podziemną Koleją (droga ewakuacyjna). Organizatorzy używali terminologii kolejowej jako kodu do porozumiewania się i informowania o drogach ewakuacyjnych. Bezpieczne domy były „stacjami”, a uciekający niewolnicy byli na przykład „pasażerami” lub „ładunkiem”, używano pieśni, aby połączyć terminologię podróży z starotestamentowymi tematami, niebiańskiego zbawienia i wybawienia z ziemskiej niewoli: „ziemia obiecana” oznaczała Kanadę, a „Egipt” – stan niewolników. Śpiewano „Idź w dół Mojżesza”, aby ostrzec uciekinierów, aby pozostali w ukryciu.

Drugą grupą są pieśni wykorzystujące te same treści, lecz z inną funkcją – emocjonalną. Poprzez fragmenty ze Starego Testamentu opisywano nadzieję na wyzwolenie, powrót do „ziemi obiecanej”. Wyśmiewano białych właścicieli, a także komunikowano się między sobą, powiadamiając się, że nadchodzi biały pan. Pieśni te posiadały oczywiście cechy funkcji komunikacyjnej, przede wszystkim miały jednak efekt psychologiczny – budowały poczucie jedności grupy, wzajemnego wsparcia i pocieszenia, odreagowania emocjonalnego, normalizowały i obiektywizowały przeżycia.

Konkludując, afrykańska tradycja muzyczna niewolników została zderzona na Nowym Kontynencie z europejskim pojmowaniem muzyki, a także warunkami, które ograniczyły muzyczną działalność niewolników. Warunki życia, czyli ograniczenie swobody poprzez zmaksymalizowanie czasu pracy, pozbawiając niewolników prawie całkowicie przestrzeni organizacji dnia codziennego, możliwości kultywowania afrykańskich wierzeń, obyczajów; spowodowały przekształcenie i dostosowanie do sytuacji, w jakiej się znaleźli Afrykańczycy, a później ich potomkowie. Ze swobodnej aktywności muzycznej – która była naturalnym sposobem wyrażania emocji, komunikowania się, świętowania, realizowania i towarzyszenia czynnościom dnia codziennego – przeobrazili ją w bardziej ograniczoną. Działalność muzyczna niewolników stała się sposobem odreagowania represji i dehumanizacji; usprawnienia pracy poprzez nadanie jej rytmu; dodawania ducha, pocieszenie (wykorzystywanie treści Starego Testamentu), a także narzędziem: komunikacji na plantacji; komunikacji podczas ucieczek.

W zależności od regionu Ameryki Północnej, a nawet właściciela danej plantacji, działalność muzyczna Afroamerykanów rozwijała się, poprzez łączenie własnego, osobliwego traktowania muzyki z przetworzonymi zasłyszonymi melodiami białych panów. Okolicznością sprzyjającą rozwojowi muzyki afroamerykańskiej była również religijność – chrystianizacja Afroamerykanów spowodowała poznanie tradycji muzycznej Europejczyków, połączenie jej z afrykańskim pojmowaniem rytmu. W efekcie Afroamerykanie mimo praktykowania pieśni ukształtowanych częściowo z gatunków europejskich, stworzyli wcześniej niespotykane muzyczne formy wypowiedzi, odpowiadające afroamerykańskiemu doświadczeniu, rozumieniu rytmu i sposobie ekspresji.

³³ Z racji tego, że treści pieśni niewolników były podobne, metaforyczne, proponuję podział ze względu na ich funkcję, a nie samą treść.

5. Ogólna charakterystyka muzyki bluesowej

Blues jest świeckim, afroamerykańskim stylem muzycznym, który miał duży wpływ na muzykę popularną. Jest efektem ewolucji, przekształceń dawnych

pieśni kolonizatorów i afroamerykańskich pieśni niewolniczych. Pieśni bluesa dotyczą różnych tematów i emocji, choć często mylnie sądzono, że podejmują niemal wyłącznie tematykę smutku i protestu. Jednakże ze względu na historyczny kontekst i gatunki, które wpłynęły na bluesa, smutek i protest są częstym motywem przewodnim tego typu utworów.

Powszechnie przyjęto, że *blues* to styl muzyczny, jednak wykonawcy bluesa traktowali go raczej jako stan emocjonalny, duchowy. Bluesa można również potraktować jako część muzycznego folkloru afroamerykańskiego. Termin *blues* posiada wiele definicji: nastrojową, rasową, socjologiczną, muzyczną i formalną. Nie wykluczają się one wzajemnie, a nawet uzupełniają, dlatego proponuję ująć bluesa w połączeniu ze wszystkimi tymi definicjami, aby nie pozbawiać pełnego i precyzyjnego wyjaśnienia bluesa jako gatunku – a szerzej także stylu muzycznego i zjawiska kulturowego.

Definicja nastrojowa określa bluesa jako stan emocjonalny, nawiązując tym samym do etymologii słowa *blues*, które pochodzi od skrótu angielskiego sformułowania *blue devil* – (błękitny diabeł), oznaczającego melancholię, utrapienia. Dodatkowo, utrwalenie określenia było wzmocnione skojarzeniem z kolorem niebieskim, który w różnych kulturach symbolizował smutek. Tak więc *blues* oznaczał stan emocjonalny, bycie zawładniętym przez smutne, wręcz depresyjne diabły³⁴. I takie rozumienie przełożone zostało na traktowanie bluesa przez jego pierwszych wykonawców. Ktoś, kto grał i śpiewał bluesa, jednocześnie czuł bluesa, czyli melancholię, smutek.

Definicje rasowa i socjologiczna niejako pokrywają się ze sobą, ponieważ Afroamerykanie jako grupa społeczna, reprezentują jedną, dyskryminowaną rasę. Fakt ten był dominującym czynnikiem kształtującym bluesa. W ramach tej definicji można określić bluesa jako muzyczną potrzebę osobistej wypowiedzi – podmiotu, który ze zbiorowości niewolniczej stała się samotną jednostką.

Jak wykazano w poprzedniej części, źródłami bluesa są między innymi muzyka afrykańska i europejska. Natomiast najważniejszym elementem składowym jest afroamerykańskie doświadczenie, które stworzyło osobliwe formy i style. Do podstawowych gatunków, z których wykształciła się muzyka bluesowa należą: *work songs* (*rowing songs, mule skimmers, prison songs – chain-gang songs, road-gang songs*) i *negro spirituals* (*song sermon, jubilee, gospel song, mellows*) [22]. Muzyczną i formalną definicję wokalista T-Bone Walker³⁵ sformułował następująco: „W zasadzie istnieje tylko jeden blues. Jest nim 12-taktowy schemat harmoniczny. Ty masz go interpretować. Po prostu wpisujesz ponad nim nowe słowa, improwizujesz nieco inaczej i masz nowego bluesa” [34]. Struktura formalna bluesa jest z pozoru prosta. Dwanaście taktów oparte jest na trzech podstawowych akordach: tonice, dominancie

³⁴ Etymologia słowa może przysporzyć językowych nieporozumień, ponieważ do dziś *blues* – czuć *blues* funkcjonuje w języku angielskim w liczbie mnogiej „the blues was”, zaś w języku polskim nie jest możliwe przełożenie takiego sformułowania, przyjmujemy zatem wyraz w liczbie mnogiej, traktując go jako jedno zjawisko, w pojedynczej liczbie.

³⁵ T-Bone Walker (ur. 28.05.1910 r., zm. 16.03.1975 r.) – teksański gitarzysta i wokalista bluesowy. Uznawany za jednego z twórców nowoczesnego bluesa.

i subdominancie (przebieg: /T/T/T/S/S/T/T/D/S/T/T/). Najczęściej jest powtarzającą się formą, trójwersowych, rymowanych zwrotek, podciąganych dźwięków, tzw. nieczystych dźwięków. Jak podkreśla Jacek Niedziela-Meira: „Forma bluesa zawiera się w 12-taktowym wzorze, ma trzy wersy, z których drugi jest powtórzeniem pierwszego (*statement*), a trzeci podsumowaniem, zarówno w muzycznych, jak i słownych elementach” [24]. Charakterystycznym motywem rytmicznym dla późniejszej odmiany bluesa będzie *stop-time*³⁶. W bluesie rozwinął się w środowisku miejskim. Jest to technika lub efekt, w którym sekcja rytmiczna przestaje grać dla jednego lub więcej uderzeń każdego taktu, zwykle dla refrenu, podczas gdy solista kontynuuje grę.

Archaiczny utwór bluesowy grany przez jednoosobowy skład – śpiewaka, który głosem zawoływał (dawna forma *cry*) i gitarą lub innym instrumentem odpowiadał sobie (odpowiednik formy *holler*)³⁷. Początkowa forma bluesa była bardzo swobodna, zarówno w zakresie traktowania rytmu, pulsu, jak i śpiewaniu. Najczęściej śpiewak posługiwał się mamrotaniem, zawoływaniem (typowym dla wczesnych form afroamerykańskich śpiewów), nuceniem, glissandem, a także przechodził ze śpiewu w mowę – co do dziś obecne jest podczas improwizacji, komunikowania się z publicznością w trakcie występu. Technika gry i śpiewu – w zależności od rejonu USA, wykształciły się mniej lub bardziej intensywnie w konkretne formy i odmiany.

Najważniejszą cechą muzyki bluesowej, równocześnie dowodem na osobliwość i przynależność tego stylu do afroamerykańskiej kultury muzycznej³⁸ jest tzw. *blue note* (z ang. niebieski dźwięk), który jest konsekwencją akulturacji³⁹ [19] – Afrykańczycy, znający systemy pentatoniczne (skale ich składały się z pięciu, a nie z siedmiu dźwięków), zetknęli się z systemem dur-moll w Ameryce. Swoje pentatoniczne myślenie przystosowali do europejskiego systemu tonalnego. Bluesowi śpiewacy akcentowali „niebieskie nuty”, dźwięki znajdujące się zazwyczaj na trzecim, piątym i siódmym stopniu skali, które śpiewane były często jako „wygięte” w górę o ćwierć tonu lub więcej. Czasami naśladowano lub powtarzano te efekty na towarzyszących instrumentach, takich jak skrzypce, harmonijka czy gitara. Jak słusznie konkluduje Palmer: „Wydaje się dość prosty – dwie identyczne linie i trzecia zawierająca odpowiedź linia tworzą zwrotek. Nie więcej niż trzy akordy, czasami tylko jeden. Melodie są ograniczone, rytmy motorycznie proste. Sedno tkwi w tym, że *blues* z Deltę jest wysublimowanym, przemyślnie usystematyzowanym językiem muzycznym, a zwłaszcza śpiewanie go w sposób właściwy, wymaga posiadania pewnych wyjątkowych i nadzwyczajnych cech. Subtelności te dotyczą koordynacji, subtelnych zmian głosu i możliwości słyszenia i wykonywania (wokalnie i instrumentalnie) precyzyjnego stopnio-

³⁶ Technika *stop-time* wykorzystywana była już w *ragtime*. *Stop-time* może sprawiać wrażenie, że tempo zostaje zmienione, choć tak nie jest, ponieważ solista kontynuuje grę bez akompaniamentu. Cechą charakterystyczną *stop-time* są mocne akcenty, częste zatrzymania i stereotypowy schemat kadencyjny.

³⁷ *Cry hollers, field hollers, field call* – typ wokalne muzyki praktykowany przez afroamerykańskich niewolników, później także afroamerykańskich robotników i więźniów podczas pracy na plantacji czy w terenie. Polegały na zawołaniach lidera i odpowiedzi grupy (zbliżone do *call & response*), ale także zawołaniach lub płacziwych (*cry*) zaśpiewach jednostki. Na nią składały się *work songs, prison songs* i inne pokrewne formy.

³⁸ Cecha wcześniej nieznaną w innej kulturze muzycznej.

³⁹ Akulturacja – wg R. Redfielda, R. Lintona i M. Herskovitsa to zjawiska, które zachodzą wówczas, gdy dwie grupy ludzi o odmiennych kulturach wchodzi z sobą w stałe i bezpośrednie kontakty, pociągające za sobą zmiany w pierwotnych wzorach kultury jednej lub obydwu grup [19].

wania natężenia, nie będącego ani przypadkowym zachwianiem, ani też zwykłym efektem. Mówimy tu o technikach wyuczonych i systematycznie stosowanych. Są one istotne zarówno pod względem ekspresji, jak i w sensie czysto muzycznym, stanowiąc absolutną istotę sztuki” [28].

Bohaterem utworów najczęściej jest sam śpiewający, który opowiada o swoich doświadczeniach, nędzy, smutku, alkoholu, kobietach. W całości wyraźna jest ekspresja wyrażana z potrzeby wewnętrznej. Później ewolucja gatunku sprawiła, że zaczęto śpiewać dla rozrywki. W treści utworów bluesowych znajdują się pozostałości z tradycji muzycznej Afroamerykańskich niewolników.

Warto omówić krótko typowe instrumentarium bluesowe. We wczesnej fazie bluesa używano *one-strand on the wall*, czyli drutu naciągniętego na desce, najczęściej na werandzie, po którym przesuwano butelką, stąd później, obecna do dziś, technika gry *bottleneck* (szyjka od butelki) na gitarze⁴⁰.

6. Blues jako głos grupy społecznej

Muzyka towarzyszyła ludności afroamerykańskiej od początku jej obecności na Nowym Łądzie. Jako że *blues* wywodzi się z wczesnych pieśni afroamerykańskich, które śpiewane były przez niewolników podczas pracy, ucieczki, rozrywki, obrzędów religijnych itp., można stwierdzić, że obecność bluesa w społecznych przemianach jest dla Afroamerykanów zjawiskiem naturalnym.

Blues można potraktować jako stan emocjonalny, naturalną dla Afroamerykanów muzyczną reakcją czy sposób wypowiedzi, jako gatunek muzyczny, aż wreszcie jako wspólny głos grupy społecznej, która od początku swojego istnienia⁴¹ doświadczyła wykluczenia, dehumanizacji, segregacji, wyzyskiwania, dyskryminacji i prześladowania psychicznego, fizycznego, politycznego i społecznego. Podczas gdy w historii świata zapisały się okupacje obcych państw, represje społeczeństw, to zdaje się, że przypadek Afroamerykanów, sytuacja, w której się znaleźli jest wyjątkowa i niepowtarzalna – znaczącym aspektem jest fakt, że ta grupa wyrosła na dyskryminacji. Nie została zaatakowana i wyzyskiwana, nie istnieli Afroamerykanie przed niewolnictwem – i z pozoru wydaje się to oczywistym faktem, lecz jeśli spojrzeć na to stwierdzenie w kontekście społecznym, to okaże się, że grupa ta poczucie siły, odrębności, godności i potrzebę wolności budowała nie na bazie wspomnień, a na czymś głębszym – na bazie naturalnej, niezbywalnej godności człowieka, mimo iż przez 300 lat odmawiano im tego tytułu.

Wskazane wyżej silne potrzeby, które pozwoliły Afroamerykanom po raz pierwszy stać się ludźmi równymi wobec pozostałej części społeczeństwa, zakorzenione zostały w muzyce, która od czasów niewolnictwa ewoluowała. Jeśli spojrzymy na bluesa z tej perspektywy, to zasadne stanie się sformułowanie, że jest on głosem grupy społecznej.

⁴⁰ Później grano na gitarze fragmentem szklanej butelki – szyjką, jeżdżąc po strunie, w efekcie uzyskiwano brzmienie zbliżone do *slide*’u.

⁴¹ Pod względem społecznym i etnicznym grupa ta wykształciła się na ziemiach Ameryki Północnej w czasach niewolnictwa.

7. Zakończenie

Blues jako część folkloru afroamerykańskiego i specyficzny dla tej grupy etnicznej sposób wyrażania emocji towarzyszył afroamerykańskiej ludności od początku jej istnienia.

Jeśli uznamy bluesa za efekt przeobrażeń afroamerykańskich pieśni, gatunek, na który składają się cechy charakterystyczne dla kultury muzycznej Afroamerykanów (czyli połączenie afrykańskiego traktowania muzyki, pojmowania rytmu, praktyki zawołań i odpowiedzi, ozdabiania melodii z zastyszonymi europejskimi formami), a także za specyficzną dla tej kultury potrzebę muzycznej ekspresji i wyrażenia swoich trosk, smutku i melancholii, to równocześnie można stwierdzić, że *blues* istniał dużo wcześniej niż powszechnie się zakłada, tylko w innej formie, objawiał się w innych stylach. Czyli w ramach jednej kultury muzycznej pojawiały się nowe lub przekształcały się i przenikały, oddziałując na siebie nawzajem różne style, w tym *blues*, który pojawił się (formalnie, jako gatunek) najpóźniej, ale trzon jego istniał od początku. *Blues*, gdyby nie dalsze jego losy komercyjne, zaliczany byłby zapewne do kolejnych stylów, na równi z *work songs*, *prison songs*, etc. Lecz wszedł do kultury rozrywkowej, silnie oddziałując na nowe gatunki muzyki: rock'n'rolla, rocka, blues rocka, r'n'b i in. Zatem do lat 60. można było rozpatrywać ten styl w kategoriach etnomuzykologicznych.

Z muzykologicznego punktu widzenia *blues* wykształcił się z form (przede wszystkim wokalnych) wytworzonych wcześniej przez ludność afroamerykańską. Była to zarówno twórczość świecka: *work song*, *cake walk*, *ragtime*⁴², jak i religijna: *spirituals*, *gospel*. W tym kontekście *blues* jako gatunek był konsekwencją uzyskania wolności przez Afroamerykanów, zmiany sytuacji jednostki, która musiała odnaleźć się w nowej rzeczywistości, a tym samym zmienić formę muzycznego wyrazu.

Powyższa praca stanowi przyczynek do uzupełnienia polskiego piśmiennictwa muzykologicznego z zakresu historii bluesa. Kontynuacja podjętej tematyki mogłaby dotyczyć takich zagadnień, jak analiza, transkrypcja, adekwatny podział na style i pokolenia bluesowych wykonawców. Interesujące wydaje się także podjęcie polemiki z powszechnie przyjętymi teoriami, odnoszącymi się do początków bluesa, jego kształtowania się, co z pewnością wzbogaciłoby dość ubogą dotychczas literaturę przedmiotu i pozwoliło na uzyskanie pełniejszego obrazu tego gatunku.

Literatura

1. Al Azab A., *Ewolucja bluesa w latach 1920-1969 jako odzwierciedlenie przemian społeczności afroamerykańskiej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Kingi Krzymowskiej-Szacoń, Lublin 2019.
2. Al Azab A., *Dziewiętnastowieczne pieśni Afroamerykanów jako źródło muzyki bluesowej*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Kingi Krzymowskiej-Szacoń, Lublin 2017.
3. Berlin I., *Pokolenia w niewoli*, Warszawa 2010.
4. Davis A., *The Meaning of Freedom: And Other Difficult Dialogues*, San Francisco 2012.
5. Rokicki J., *Kolor, pochodzenie, kultura. Rasa i grupa etniczna w społeczeństwie Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Kraków 2002.
6. Du Bois W.E.B., *The Souls of Black Folk*, Chicago 1903.

⁴² *Ragtime* jest tu przykładem gatunku instrumentalnego.

7. Davis A., *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, Vintage Books 1999.
8. Burnim M.V., *The Black Gospel Music Tradition: A Complex Ideology, Aesthetic and Behavior*, [w:] Irene Jackson Brown (red.), *More than Dancing: Essays of Afro-American Music and Musicians*, Greenwood 1985.
9. Burnim M.V., Maultsby P.K., *African American music: an introduction: Women in African American Music*, New York 2006.
10. Burnim M.V., Maultsby P.K., *Issues in African American Music: Power, Gender, Race, Representation*, New York 2016.
11. Holm J.A., *Pidgins and Creoles. Theory and Structure*, 2, Cambridge, UK 1988-1989, t. 1.
12. Hall G.M., *Africans in Colonial Louisiana. The Development of Afro-Creole Culture in the Eighteenth Century*, Baton Rouge 1992.
13. Joseph G. Tregle, Jr., *On that Word »Creole« Again. A Note*, LH 1982.
14. Raleigh S., *The African Roots Of Jazz And Its Implications For Jazz Education In America*, 2011.
15. Floyd Jr. S.A., *The Power of Black Music: Interpreting its History from African to the United States*, New York 1995.
16. Arom S., Thom M., Tuckett B., Boyd R., *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge 2004.
17. Kubik G., *Theory of African Music*, F. Noetzel 1994.
18. Kokoszka S., *Rytm w muzyce Afryki i jego recepcja w twórczości kompozytorów współczesnych*, [w:] „Rytmy i kroki Afryki”, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2011.
19. Żereńska-Kominek S., *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.
20. Pawlik J.J., *Źródła, symbolika i znaczenie tańca afrykańskiego*, [w:] „Rytmy i kroki Afryki”, pod red. Wiesny Mond-Kozłowskiej, Kraków 2011.
21. Strona internetowa Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych, <https://www.loc.gov>.
22. Schmidt A., *Historia jazzu*, Lublin 2009.
23. *Blues*, [w:] *The Library of Congress Celebrates the Songs of America*, <https://www.loc.gov/collections/songsof-america/articles-and-essays/musical-styles/popular-songs-of-the-day/blues>.
24. Niedziela-Meira J., *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2009.
25. *Ruch na Rzecz Praw Obywatelskich*, Encyklopedia PWN; <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ruch-praw-obywatelskich;3969786.html>.
26. Jeliński J., *Iskry, które spowodowały pożar. Trzy wydarzenia, które zapoczątkowały Ruch na Rzecz Praw Obywatelskich w Stanach Zjednoczonych*, [w:] „Ogrody Nauk i Sztuk” 2011, t. 1.
27. Pawełczak M., *Wstęp*, [w:] I. Berlin, *Pokolenia w niewoli*, Warszawa 2010.
28. Palmer R., *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*, New York 1982.
29. *Songs of Immigration and Migration*, [w:] *The Library of Congress Celebrates the Songs of America*, <https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/historical-topics/songs-of-immigration-and-migration>.
30. Birnbaum L., *Before Elvis: The Prehistory of Rock 'n' Roll*, Maryland 2013.
31. Rodriguez J.P., *African American Culture and Strategies for Survival*, [w:] *Slavery in the United States. A Social, Political, and Historical Encyclopedia*, Santa Barbara 2007.
32. Waltz R.B., Engle D.G., *Wade In The Water*, [w:] *The Traditional Ballad Index: An Annotated Bibliography of the Folk Songs of the English-Speaking World*, California State University, Fresno, Folklore, 2007, <http://www.csufresno.edu/folklore/ballads/LoF242.html> [5.07.2020 r.].
33. Stearns D., *Harriet Tubman and the Underground Railroad*, Milwaukee 2007.
34. Berendt J.E., *Wszystko o jazzie*, Kraków 1969.

Źródła pomocnicze:

Allen W.F., Ware C.P., Garrison L.M. (red.), *Slave Songs of the United States*, New York, A. Simpson & amp, 1867, [online] <http://archive.org/details/slavesongsunite00garrgoog> [dostęp 18.04.2020].

Botkin B.A., *Negro Work Songs*, Recording Laboratory AFS L8.

Strona internetowa Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych.

<https://www.loc.gov/>.

Blues jako swoisty wytwór kultury muzycznej Afroamerykanów

Streszczenie

Muzyka bluesowa powstała na skutek ewolucji XIX-wiecznych pieśni Afroamerykanów, które to były wynikiem akulturacji – spotkania kultury afrykańskiej z europejską i euro-amerykańską. Wszystkie wczesne przejawy twórczości muzycznej Afroamerykanów, które towarzyszyły czarnoskórym od początku ich obecności na kontynencie amerykańskim, można rozpatrywać jako załączki nowego, w pełni autonomicznego gatunku.

Celem artykułu jest przedstawienie bluesa jako części kultury muzycznej Afroamerykanów, a także ukazania bogactwa muzycznego Afroamerykanów. Kształtowanie się bluesa pokazuje muzyczną ewolucję pieśni ludowych (przede wszystkim omawianych w pracy XIX-wiecznych pieśni) w samodzielny gatunek, który to wykonywany jest do dziś na całym świecie. Tak sformułowany cel zrealizowano, wykorzystując następujące metody badawcze: historyczną i opisową, a także analizę stylistyczną z elementami analizy formalnej i porównawczej.

Przedstawiony stan badań, opis działalności muzycznej Afroamerykanów i analizy pieśni wskazują na silny wpływ kręgów kulturowych, do których należeli kolonizatorzy, później plantatorzy, a także wpływ afrykańskiej kultury – dziedzictwa niewolników, później ich potomków. Udowodniono także obecność elementów, należących do wyżej wspomnianych kultur muzycznych w pieśniach afroamerykańskich i muzyce bluesowej.

Słowa kluczowe: blues, muzyka afroamerykańska, historia Afroamerykanów, historia niewolnictwa, afroamerykańska kultura muzyczna, muzyka ludowa, folklor

Blues as a peculiar product of the musical culture of African Americans

Abstract

Blues music emerged from the evolution of 19th century's African American songs which themselves were an effect of acculturation, i.e. the contact of African culture with European and European American culture. All of the early musical work of African Americans, which started already in the beginning of their presence on the American continent, can be perceived as a rudiment of a completely new and independent genre.

The aim of this paper is to portray blues as a part of the musical culture of African Americans as well as to elaborate on the diversity of African American music. Development of blues points to a musical evolution of folk songs (especially those from the 19th century discussed in the paper) into an independent genre which has been performed worldwide to this day. The goal of the paper has been achieved with the following research methods: historical and descriptive methods as well as stylistic analysis, and partially, formal and comparative analysis. Given the folk origin of blues music, ethno-musical analysis has also been performed, such as characterization of the musical and textual variability and functionality.

A strong cultural influence of colonizers, and later planters, as well as the influence of the African culture – the heritage of slaves and later their descendants, has been shown with the research review, description of the musical practice of African Americans and the song analysis. The presence of elements of musical cultures mentioned above in African American songs and blues music has also been proved.

Keywords: blues, African American music, African American history, African American folklore, history of slavery

Uwagi o pożywieniu „Rzymian i Barbarzyńców” – czy starożytni sąsiedzi spotykali się na targu lub przy stole?

1. Wstęp

W czasach Cesarstwa Rzymskiego na obszarach tzw. Barbaricum żyły różne plemiona, w tym Celtów i Germanów, czy Wolnych Daków, które nie pozostawiły po sobie znaczących źródeł pisanych. Rzymscy dziejopisarze zazwyczaj wspominali o nich w okresach walk z nimi, a nie zwracali na nie specjalnie uwagi w czasach pokoju. Źródła archeologiczne wydają się wypełniać tę lukę i wskazywać, iż przez setki lat zarówno mieszkańcy Cesarstwa, jak i jego sąsiedzi kontaktowali się w sposób pokojowy i wymieniali różnymi produktami. Wśród sprzedawanych wyrobów były też i artykuły spożywcze. Autor próbuje zastanowić się czy tak było, co ewentualnie oraz w jakich okolicznościach i warunkach mogło być przedmiotem handlu pomiędzy Imperium a jego europejskimi „barbarzyńskimi” sąsiadami.

2. Pożywienie Rzymian a ich sąsiadów na Niżu Europejskim

Dieta zarówno Rzymian, jak i zromanizowanej ludności podbitych ludów jest dość dobrze znana. Na setkach stanowisk archeologicznych odkrywane są resztki pożywienia, naczynia, w tym amfory po produktach płynnych jak oliwa, sosy rybne czy wino. Dzięki zastosowaniu badań laboratoryjnych na podstawie osadów w resztkach naczyń udaje się dziś z niespotykaną dotąd precyzją ustalać dawną zawartość amfor czy skład potraw [1, s. 193-212]. Badane są też kości zwierząt oraz nasiona i pyłki roślin [2], dzięki czemu pożywienie dawnych ludzi znamy niemal tak, jakbyśmy sami je spożywali. Badania izotopowe wyjaśniają najdrobniejsze szczegóły dotyczące żywności, dzięki czemu poznajemy np. jak bardzo różniła się dieta nawet w ramach tego samego przedmieścia miasta [3]. Tego rodzaju badania przesunęły punkt ciężkości ze źródeł pisanych, które dotyczą wydarzeń kluczowych na źródła archeologiczne, pozwalają poznawać dzień codzienny zwykłych ludzi. Dziś wiemy, iż przyjmowanie obyczajowości związanej z konsumpcją określonych produktów było przejawem romanizacji ludności na zdobytych terenach. Przykładem tego może być przeniesienie upraw rozlicznych warzyw i ziół do Brytanii [4], także stopniowo na obszary zamieszkałe przez ludność celtycką. Niektóre artykuły spożywcze, w tym garum uznawano nie tylko za jedzenie, ale dodatkowo jako medykament [5, s. 30 i nn.]. Miał on jakoby pomagać w sposób magiczny na nieprawdopodobny wprost wachlarz chorób i dolegliwości [6]. Co ciekawe, produkcją i dystrybucją sporadycznie zajmowały się też i wolne kobiety, ówczesne businesswomen [7]. Ponieważ zdrowie, tężyzna czy potencja są czymś nadzwyczaj cenionym, produkty, które były owiane nimbem skutecznego środka mogły być poszukiwanym i kosztownym towarem. Jak zauważył P. Berdowski niektóre gatunki sosów rybnych były niemal tak drogie jak uznane perfumy. Jeśli do tego

¹ mateusz.zmudzinski@uni.wroc.pl, Instytut Archeologii, Uniwersytet Wrocławski, orcid.org/ 0000-0002-5771-6099.

zwrócimy uwagę na wielkość produkcji sosów rybnych w tysiącach amfor rocznie, to zauważamy iż ta gałąź gospodarki generowała niebotyczne dochody. Nawet najuboższy niewolnik brał udział w konsumpcji, tyle że artykułów marnej jakości. Handel sosami rybnymi w ramach imperium mógł nie tylko wyglądać jak rynek wykwintnych win dla koneserów, ale i do pewnego stopnia przypominać handel farmaceutykami. Nie mamy jednak informacji o zainteresowaniu takimi produktami w Barbaricum. Zdaniem R. Stoličnej, już w starożytności wytworzyły się podwaliny pod tradycje kulinarne dzisiejszych Europejczyków, z których inne obyczaje przejęli potomkowie niezromanizowanych Celtów i Germanów, a inne – śródziemnomorskie ludy podbite przez Cesarstwo Rzymskie [8, s. 210]. Dzięki zachowanym tekstom literackim znane są przepisy kulinarne, które zebrał m.in. Apicjusz [9], a nawet gusta związane z jedzeniem. Musimy jednak, jak słusznie zauważył P. Berdowski, liczyć się z tym, iż zarówno obraz literacki świata antycznego, jego obyczajowości, jak i postrzegania tzw. barbarzyńców może być obrazem w znacznej mierze sztucznym, być wizją celowo idealizującą swoich lub wykrzywiającą wizerunek obcych [10]. Ważnym elementem życia starożytnych, a przez to częstym tematem przedstawień w sztuce było ucztowanie. Spożywanie posiłków było to nie tylko posilanie się, zaspokajanie głodu, ale też rodzaj spotkania towarzyskiego, uroczystości, czasem przy tym religijnej, opisu zamożności i pozycji społecznej, ale i przyjemności oraz rozrywki [11]. Ważne było nie tylko co się je, ale z kim, w jakich okolicznościach i w jakim otoczeniu. Dla ceniących sobie ostentację był to niejednokrotnie ogromny pokaz i związany z nim rytuał [12]. Rzymskie warstwy uprzywilejowane, które mogły sobie pozwolić na spełnianie najwymyślniejszych zachcianek spełniały je także i przy stołach. Dochodziło przy tym niejednokrotnie do niesłychanej przesady [13, s. 164]. Ubodzy, którzy dominowali w społeczeństwie, żyli znacznie skromniej, ale też mogli na ogół liczyć na zaspokojenie głodu, nawet jeśli nie kosztowali smakołyków podawanych na srebrnej czy złotej zastawie. Jak się uważa, w wielkich miastach mieszkańcy wielopiętrowych kamienic (tzw. insul) w swoich izbach nie mieli kuchni i na ciepłe posiłki schodzili do karczm, które znajdowały się na parterach domów i na ulicach. Obwoźny, uliczny sprzedawca miał produkty tanie, które jakkolwiek były skromnie podane, ale pozwalały nasycić głód. W brudnawej oberży trudno oczekiwać wykwintnych dań czy drogich win, ale ich bywalcy chcieli się najeść do syta, a nie koniecznie zorganizować wystawną ucztę.

Podobnie, jak w przypadku Rzymian, coraz więcej wiadomo o tym, co jadali ich sąsiedzi, którzy żyli za granicami cesarstwa. Ludy germańskie czy celtyckie nie zostawiły po sobie literatury pięknej ani tomów dokumentów. Znamy je albo dzięki nielicznym tekstom łacińskim albo po przeanalizowaniu znalezisk archeologicznych. Dzięki badaniom m.in. J. Rodzińskiej-Nowak mówimy dziś o rekonstrukcji diety mieszkańców Barbaricum [14]. Podobnie jak w przypadku badań zabytków po Rzymianach, pomogły w tym analizy nasion, kości spożytych zwierząt, pyłków upraw, a nawet badania laboratoryjne śladów pokarmów w naczyniach oraz zawartości pierwiastków w kościach ludzkich. Pomocne są także odciski ziaren roślin. Cenne okazały się też ustalenia określające sposób przygotowywania i przetwarzania żywności. Spożywano zarówno kasze, jak i produkty mączne. Na stołach możemy wyobrazić sobie gęste zupy, potrawy z kasz z sosami i okazjonalnie potrawy mięsne. Z mąki wypiekano pieczywo. Brak jest informacji o wystawności pokarmów czy sposobów

ich podawania lub spożywania. Jeśli wierzyć Tacytowi, posiłki nie były wystawne, a wręcz skromne [15]. Trudno tu wyobrazić sobie wyrafinowane menu. Wiemy na przykład, że ludzie ci nie posiadali sadów owocowych, bogatych warzywników, a spożywane przez nich owoce to jedynie dziko rosnące. Zdaniem R. Stoličnej istotą uczt u Barbarzyńców było zaspokojenie głodu sięgające obżarstwa i opilstwa, a nie eleganckie spotkanie towarzyskie przy wykwintnym posiłku [8, s. 211-212].

Powstaje pytanie, czy obie te grupy – tzw. barbarzyńcy oraz tzw. Rzymianie spotykały się jedynie na wałach obronnych, polach bitew lub targowiskach z bursztynem. W powszechnym przekonaniu pokutuje pogląd jakby świat Barbarzyńców i świat Rzymian istniały niemal zupełnie obok siebie, spotykały się głównie w czasie walk. Zdaniem autora mamy szereg przesłanek, które mogą sugerować, iż kontakty między „Rzymianami” (de facto zromanizowanymi mieszkańcami nadgranicznych prowincji), a ich sąsiadami były bardziej złożone. Istnieje kilka wyraźnych, uzupełniających się rodzajów źródeł archeologicznych, które jednoznacznie pokazują, iż obraz pokazywany przez dziejopisarzy ma niewiele wspólnego z życiem codziennym wielu tysięcy ludzi, którzy przez całe pokolenia, w czasach cesarstwa rzymskiego żyli po obu stronach granicy Imperium. Dziejopisarze zazwyczaj skupiali się na opisywaniu życia elit cesarstwa. Poświęcali wiele uwagi epizodom dotyczącym cesarzy i ich rodzin. Innym ulubionym tematem były wydarzenia natury politycznej, w tym głównie działania wojenne. Jedynie Tacyt i Pliniusz pisząc o Rzymianach zainteresowali się dniem codziennym Germanów i poświęcili im nieco uwagi [16]. Mimo to, do dziś w powszechnym przekonaniu pokutuje obraz Imperium Rzymskiego nieustannie walczącego ze swoimi sąsiadami. W tekstach pisanych trudno odnaleźć opisy pokojowych, przyjaznych spotkań Rzymian z Celtami czy Germanami. Źródła archeologiczne pokazują, iż przez setki lat działania wojenne nie były dniem codziennym, natomiast wymiana handlowa, w tym także związana z produktami spożywczymi mogła mieć miejsce regularnie i to na znacznych obszarach.

3. Przedmiot handlu, wymiany między Imperium a Barbaricum

Jakie produkty mieli Rzymianie, a jakimi nie dysponowali ich europejscy „barbarzyńcy” sąsiedzi? Do takich produktów możemy zaliczyć: wino, oliwę, sosy rybne, oliwki, przyprawy. Wydaje się, że do towarów, które mogły być poszukiwane należała też sól. Dziś w materiale archeologicznym, bez badań laboratoryjnych nie rozpoznamy wielu produktów organicznych. Tu badania laboratoryjne z dużą dokładnością wskazują resztki zawartości amfor, a także naczyń, w których przygotowywano pokarmy. Pomocne są też badania osteologiczne fragmentów kości zwierząt, ości ryb, analizy muszli jadalnych ślimaków, fragmentów pancerzy krabów czy raków [17, s. 53]. Ujawniają one spożywanie mięs zwierząt afrykańskich w Europie czy śródziemnomorskich skorupiaków setki kilometrów od morza. Na naszych obszarach brak też fragmentów amfor. Czy to oznacza, iż Germanowie i Celtowie nigdy nie pili wina, nie spożywali jedzenia przyprawianego importowanymi przyprawami? Amfory z winem jeszcze na długo przed rzymskim podbojem na masową skalę przewożono na tereny Galii, gdzie ich transport był ułatwiony dzięki połączeniu drogą morską, a następnie dogodnej sieci rzecznej. Tam nawet w głąb kontynentu można było przewozić statki wyladowane amforami z winem. Na terytorium dzisiejszej Francji odkrywano magazyny organizowane przez rzymskich kupców, którzy przewozili

całe statki pełne amfor z winem i w głębi kontynentu je przeładowywali na wozy. Następnie ładunki przewożono bezpośrednio ku osiedlom Gallów w głębi Galii. Co tu ważne, wiele ładunków dotarło tam jeszcze przed rzymskim podjeem, czyli konsumentami zawartych w nich produktów była ludność miejscowa. Dziś dość liczne amfory po greckich winach są znajdowane w głębi dzisiejszej Francji m.in. w pobliżu Lyonu, Troye czy Avenches. Należą one m.in. do typu Dressel 2/4, w którym transportowano wino z wysp Kos i Rodos oraz okolic Efezu [18]. Wino docierało też do m.in. ludów identyfikowanych z kulturą czerniachowską, które zamieszkiwały tereny dzisiejszej Ukrainy [19]. Dzięki badaniom amfor ustalono też, że amfory z winem oraz z sosami rybnymi transportowano też wysp greckich na obszary Egiptu [20]. Badania P. Dyczka pokazały, jak szlakami rzecznyymi, w tym Dunajem, który był naturalną granicą z Barbaricum przewożono ogromne ilości produktów spożywczych [21]. Bez wątplenia jakiś ich ułamek, po przelaniu z amfor był sprzedawany i wieziony ku północy na rynki za limesem. Niektóre z takich ładunków trafiały na obszary górskie do wolnych Daków [22]. Zdaniem A. Tcherni w przypadku handlu winem w przedstawianym tu okresie można już jednoznacznie mówić o ekonomii rynkowej [23, s. 329]. Oznacza to powstawanie wielkich firm, które swoim działaniem były nastawione na maksymalizację zysku. Co niezwykle, badania laboratoryjne znalezisk z wraków pozwoliły zaobserwować, iż zdarzało się wtórne użycie amfor, do których po ich opróżnieniu z wina wsypywano orzechy, płaty solonego mięsa czy oliwki. Z uwagi na trudności z transportem żywności, zdecydowana większość towarów łatwo psujących się była spożywana w pobliżu ich wytworzenia. Na większe dystanse przewożono zazwyczaj zakonserwowane, przetworzone produkty, których transport pozwalał dostarczenie dóbr, które w dalszym ciągu nadawały się do konsumpcji. Co więcej, przywóz w odległe rejony, gdzie zwykle nie były one dostępne mógł zwiększać ich atrakcyjność. Dzięki inskrypcjom ze świata śródziemnomorskiego wiemy dziś, że żywność bywała traktowana jako rodzaj daru dla ludności, gdzie wydawano uczty, ofiarowywano kosze z jedzeniem czy wręczano rarytasy. Nie można więc wykluczyć, iż dyplomacja rzymska na obszarach Barbaricum posługiwała się metodami sprawdzonymi w Egipcie czy na Bliskim Wschodzie i celem zjednania sobie lokalnych elit czy grup plemiennych posyłano tam transporty luksusowych produktów spożywczych [20, s. 47]. Zdaniem J. Patersona, ekspansja handlowa była ściśle powiązana z dyplomacją i ekspansją polityczną [24, s. 146]. Powiązania kupieckie tworzyły sieci zależności, które sprzyjały kształtowaniu polityki, także na terenach niezależnych od Imperium. Towary bywały redystrybuowane i np. cenne wino sprzedane czy ofiarowane przywódcy plemiennemu, mogło dalej być przekazywane jako dowód jego uznania wobec poddanych. Jeśli Rzymianie za pomocą dostawy wina umacnialiby kontakty z wybranymi plemionami, wtedy wspólne uczty po przywozie towaru, czy jego redystrybucja sprzyjały umocnieniu nieuchwytnych łańcuchów lojalności, jakie się zawiązywały między naczelnikami plemion a podległymi im rodami [24, s. 152]. W przypadku obszarów Niżu Europejskiego przewóz amfor z cesarstwa był bardzo utrudniony. W badanym okresie nie było tu dogodnej sieci dróg bitych. Brak było też struktur państwowych, które zastępowały jedynie związki plemienne. Mimo to w bezpośrednim sąsiedztwie dawnych naddunajskich prowincji Mezji Dolnej (dziś głównie północnej Bułgarii) i Dacji (dziś części Rumunii) znajdowane są rozliczne

fragmenty amfor. Jak zauważył Alexandu Popa łącznie tylko na tym odcinku odkryto 316 takich znalezisk na aż 203 stanowiskach archeologicznych [25]. Tu, na naszych ziemiach można uznać, iż brak amfor na północ od rejonów pogranicza nie musi oznaczać braku importu wina. Amfory były ciężkie i nieporęczne. Do tego na wyboistych szlakach mogły się tłuc, a wtedy cenny ładunek byłby stracony. Z tego powodu tam, gdzie ich transport sprawiał problemy można było je zastępować lekkimi bukłakami. Produkcja bukłaków była uboczną działalnością przy hodowli kóz i baranów. W górach, jak w Karpatach nie brak było stad takich zwierząt, a na koniec sezonu, przed nadchodzącą zimą zawsze likwidowano zauważalną ich część. Z zabitych zwierząt ściągano skórę i po jej oczyszczeniu oraz zakonserwowaniu łatwo można było wykonać bukłaki. Dobrze wykonany pojemnik skórzany mógł być wielokrotnie stosowany, aż do zużycia. Łatwo nadawał się do przytroczenia do jucznego zwierzęcia. W przypadku handlu na terenach cesarstwa istotnym elementem była sieć dróg, które wiodły do obozów legionowych i miast [27, s. 20 i nn.]. Drogi te wychodziły ku idącemu ku północy szlakowi bursztynowemu. Tam już nie było sieci bitych dróg, co zapewne poważnie utrudniało transport, uzależniając go od warunków atmosferycznych. Jesienne śloty czy wiosenne roztopy mogły zablokować drogę na wiele dni. Szlaki te, czego świadectwem są znaleziska monet i importów, na naszych ziemiach kierowały się ku Bałtykowi i miejscom, gdzie można było nabywać bursztyn i inne towary [27, s. 40]. Elity plemienne uczestnicząc w wymianie chętnie nabywały ekskluzywne importowane produkty. Po podboju Galii i rozkwicie bednarstwa Rzymianie zainteresowali się też przewozem wina w beczkach. Biorąc pod uwagę uciążliwości związane z transportem wina w amforach, planując sprzedawać je na rynkach gdzie nie było dogodnego transportu – wino przelewano do lekkich i nietłukących się pojemników. Ponieważ zarówno bukłaki, jak i beczki były wykonane z rozkładających się surowców organicznych, dziś nie sposób je zidentyfikować w materiale zabytkowym. Wyraźnym świadectwem takich dostaw są wykonane z brązu, a także sporadycznie srebrne czerpaki i cedzidła, które w trakcie uczt służyły do przygotowywania wina, a które są znajdowane na terenach Barbaricum. Już kilkadziesiąt lat temu H.J. Eggers opublikował katalog podówczas znanych importów rzymskich na tereny tzw. Barbaricum i wśród nich znalazły się przedmioty związane z pićm wina. Wino można pić z przeróżnych naczynek, kieliszków, czarek i dziś trudno w materiale archeologicznym z obszarów Barbaricum wyróżnić akurat te, przeznaczone do picia wina, a nie np. piwa czy wody. Czerpaki i cedzidła nie miały jednak innego zastosowania niż przy podawaniu alkoholu i to na modłę rzymską, z ziołami. Zauważalna liczba zabytków pokazuje, że nie były to przedmioty jednostkowe, jak np. srebrne wazy z Gosławic, ale coś co mogło być w wielu domach. Po naniesieniu przez H.J. Eggersa na mapy znalezisk czerpaków i cedzideł okazało się, że układają się one w określonych miejscach [28, s. 39-46]. Ich rozrzut nie jest chaotyczny, przypadkowy, ale układa się w sposób regularny. Na mapach H.J. Eggersa widać wyraźnie, iż przez długi czas takie przedmioty napływały w rejony nadłabskie, obszary nad dolną Odrą i Pomorze Zachodnie, dolną Wisłę, na tereny obecnych północnych Czech, nad Ren oraz Wyspy Duńskie. Z uwagi na to, że w danych rejonach widać nagromadzenie przedmiotów tego samego typu wedle typologii H.J. Eggersa, można uznać, iż dostały się do użytkowników w zbliżonym do siebie czasie. Mogli je mieć przywódcy rodowi,

zamożniejsi wojownicy czy może kapłani lub inni wyróżniający się ludzie. Nie wiemy, czy przedmioty te przywozili rzymscy kupcy, czy też podróżujący Germanie. Wśród amatorów wina byli z pewnością także i ci, którzy przez jakiś czas służyli w armii rzymskiej oraz ci, którym wino kojarzyło się z wyprawą za limes. Jedno jest pewne, to to, iż w tej samej okolicy po około dwóch tysiącach lat odkryto szereg podobnych przedmiotów, co może jednoznacznie wskazywać, iż w danym plemieniu picie wina, i to na modłę rzymską nie było czymś wyjątkowym. Przy legionach przez całe lata służyły jednostki wojskowe formowane z ludności germańskiej, jak choćby Batawowie [29, s. 196]. Walczyli jako rzymscy legionści, jednak z elementami uzbrojenia związanymi z ich etnosem. Po przepracowaniu lat służby i odejściu do cywila mogli powrócić w rodzime strony, jednak przywożąc z sobą zarówno tzw. importy, jak i nawyki związane z rzymskim stylem życia. Wiązało się to także i ze spożyciem ulubionych potraw oraz wina. Dla takiego weterana szklaneczka wina była miłym wspomnieniem młodości w rzymskiej armii, dla kogoś innego wyprawy wojennej, zdobywania łupów, upijania się po zwycięstwie. Ci, którzy nie służyli w rzymskich jednostkach wojskowych mogli być także ich przeciwnikami. Kubek wina był dla nich namiastką pobytu za odległym limesem. Jeśli przyjmiemy, że archeolog dziś dysponuje ledwie procentami, jeśli nie promilami z liczby przedmiotów, które były używane w starożytności, to możemy domniemywać, iż w rzeczywistości takich wyrobów w osadach zamieszkałych przez ludność np. kultury przeworskiej czy wielbarskiej mogło być wielokrotnie więcej. Może to oznaczać, iż import wina na te tereny nie był zjawiskiem jednostkowym. Zamożni ludzie mogli sobie pozwolić na okazjonalne spożywanie importowanego wina. Był to podówczas najmocniejszy dostępny na rynku alkohol, dający łatwe odurzenie, a jednocześnie nie był on tak niebezpieczny jak ewentualne środki narkotyczne. Wino miało też uboczne działanie lecznicze, a nawet mogło służyć do dezynfekcji ran. Na miejscu, z rosnącego tam jęczmienia produkowano jakieś prymitywne piwo, ale bez wątplenia pod żadnym względem ani smakowym, ani jako alkohol nie mogło ono równać się z importowanym, choćby marnym winem. Podanie drogiego wina mogło być sposobem uczczenia wyjątkowej okazji lub uhonorowania czcigodnego gościa. Jadący po bursztyn czy niewolników Rzymianin mógł zabierać ze sobą ładunek bukłaków z winem, co bez wątplenia ułatwiało mu uzyskanie przychylności różnych przywódców plemiennych oraz osób, które mogły mu dać bezpieczny nocleg [29], pożywienie i przewodnika. Jak zauważył Dragan Milutinović, dziś znaleziska monet z wybranych antycznych mennic, w tym z Aleksandrii niemal wskazują szlak, którym wędrowali rzymscy kupcy [30]. Rozrastająca się konkurencja na rynkach wewnętrznych zmuszała ich do poszukiwania nowych rynków zbytu, w tym także za granicami państwa [31]. Monety układają się na ziemiach polskich w jednej linii, od południowego wschodu ku północnemu zachodowi. Nie mamy dokładnych informacji o sprzedaży w Barbaricum innych śródziemnomorskich specjalności i wydaje się, że ani oliwa, ani oliwki czy sosy rybne jak garum nie zyskały masowej klienteli. Na miejscu dysponowano tłuszczami zwierzęcymi, jak smalec czy łój, które były tam łatwo dostępne. Lampki oliwne nie były stosowane, więc nie było większego zapotrzebowania na oliwę. Możliwe, że jakieś umiarkowane ilości oliwy były tam konsumowane przez smakoszy lub były wykorzystywane w medycynie i kosmetyce. Nic o tym jednak nie wiadomo. Z badań S. Lemaître wynika, że na tereny

Galii przywożono niewielkie ilości oliwy z oliwek i daktyli [31, s. 33]. Śladami po ich dostawach są skorupy pojedynczych amfor, w których je tam przewieziono. Tam jednak był łatwy dowóz drogami wodnymi. Nie można wykluczyć, że w jakimś zakresie sprzedawały się wybrane przyprawy. To, że ludy germańskie były do pewnego stopnia otwarte na nowości w zakresie żywienia może być poświadczane przez badania ewakuowanych przez Rzymian *Agri Decumates* [32]. Założone tam miejscowości, na terenie obecnej Badenii-Wirtembergii z otaczającymi je sadami, polami, warzywnikami zostały gwałtownie opuszczone [33]. Przychodzący tam Alamanowie przyjęli szereg upraw i zaczęli spożywać dotąd nieznane im rośliny jak seler, kolendrę siewną, cząber, a także gruszki, jabłka, czereśnie i wiśnie, a także figi. Były one zauważalnym uzupełnieniem dość skromnej diety opartej na zbożach jak jęczmień, owies i proso. Spożywano też komosę, szczaw i stokłosę oraz olej lniany i jagody leśne. Chętnie jedzono też nabiał. W znacznie mniejszym zakresie w skład diety wchodziły mięsa, zarówno zwierząt hodowlanych, jak i dzikich oraz ryb [14, s. 191]. W nadgranicznych prowincjach rzymskich lokalizowane są targowiska, gdzie wedle odkrywców w wybrane dni w roku wstęp mieli też i kupcy zza limesu. Tam mogli nabyć szlachetne tkaniny, szkła, biżuterię, wyżej wspomniane wino. Produktem, który mógł też być przedmiotem wymiany, a którego dystrybucja jest słabo poznana jest sól. Złoża soli znajdują się w Alpach i Karpatach. W antycznym mieście Potaissa (dzisiejsza Turda w Rumunii) odkryto potężną kopalnię głębinową soli, a w jej pobliżu zespół mniejszych kopalń odkrywkowych [34, s. 240-250]. Wywożona stamtąd sól była transportowana na statki lub tratwy i dalej wieziona drogą wodną ku Dunajowi. Wzdłuż Dunaju rozlokowane były rzymskie obozy legionowe jak m.in. *Novae*, *Carnuntum* czy *Aquincum* i towarzyszące im miasta. Prócz wielkich obozów tworzono też gęstą sieć mniejszych siedzib, przeznaczonych dla centurii czy kohort. W ich pobliżu organizowano miejsca placów targowych. Jednym z takich targowisk jest odkryte na terenie dawnej rzymskiej Dacji w *Porolissum* [35]. Bez wątplenia podobne miejsca wymiany, gdzie w określone dni w roku mogli przybywać zza limesu tzw. barbarzyńcy musiały istnieć wzdłuż całych granic imperium i wspomniane stanowisko nie było niczym wyjątkowym. Jednym z towarów, po który przybywali tam tzw. barbarzyńcy mogła być sól, której niejednokrotnie było brak na obszarach przez nich zamieszkiwanych. Sól była potrzebna nie tylko do przyprawiania potraw, ale też do konserwacji mięs, w produkcji skór a przede wszystkim w hodowli zwierząt. Jeśli zauważymy, że w tamtych czasach cała orka odbywała się za pomocą wołów, to widzimy, iż setki, jeśli nie tysiące wołów potrzebowały regularnych dawek soli do swojej paszy. Podobnie ogromne ilości soli były potrzebne hodowcom krów, kóz i owiec. Biorąc pod uwagę wielkości stad i masową hodowlę roślinożerców możemy sobie wyobrazić, iż regularnie na tereny *Barbaricum* przewożono całe transporty soli. Innym interesującym świadectwem handlu pomiędzy ludami zamieszkującymi obie strony granicy cesarstwa są szczątki wielbłądów. Wielbłąd jest dość niezwykłym zwierzęciem. Są to udomowione ssaki o ograniczonym gospodarczo zastosowaniu. Ponieważ idą zbyt szybko jak dla oracza, który musiałby za nimi biec – niemal nie nadają się do prac w polu. Jedynie bardzo drobne, młode egzemplarze mogły ewentualnie być wykorzystane w rolnictwie. Trzymanie ich dla niewielkich ilości mleka lub na mięso mogło być nieopłacalne. Głównym powodem ich hodowli było wykorzystanie ich w transporcie jucznym. Badania paleozoologów

wykazały, że w rejonach naddunajskich spotykane są kości wielbłądów, ale co ważne – nie tylko po stronie cesarstwa, lecz także i tzw. Barbaricum. Szczątki co najmniej dwóch dorosłych egzemplarzy wielbłądów dwugarbnych, tzw. baktrianów zostały odnalezione na stanowisku w Dunavecse – Vgordáció, na terenach ongiś zamieszkałych przez ludy sąsiadujące z Imperium [36]. Oznacza to, iż w dobie cesarstwa rzymskiego zdarzały się przypadki przekraczania granic przez karawany wielbłądów. Nie mamy dziś jednoznacznych informacji, jakie towary za ich pomocą przewożono. Wydaje się jednak, że niektóre karawany podążając z Azji mogły wychodzić z prowincji rzymskich ku Barbaricum. Porzucały dogodnie szlaki drogowe, bezpieczne rejony gdzie aparat państwowy pilnował porządku i narażając się na niebezpieczeństwo udawały się na tereny, gdzie władza cesarska ani prawo rzymskie ich nie chroniły. Tam jednak nie było bliskowschodnich przypraw, kamieni półszlachetnych czy wina. Był za to bursztyń, zwierzęta nadające się do walk gladiatorских, kobiety z długimi blond włosami, z których można było wykonać modne wśród Rzymianek peruki. Świadectwem tego są liczne portrety cesarzowych z dynastii Flawiuszy oraz z dynastii Sewerów [37, s. 139, ryc. 103, s. 282 ryc. 199.]. Panie nosiły doczepiane treski, „gniazda os” czy pełne nakrycia głów. Ich poddane chciały je naśladować i w miarę możliwości też podobnie się czesały i stroiły, co widać w rzeźbie nagrobnej [37, s. 169]. Byli też i niewolnicy. Ceny mogły być znacznie bardziej atrakcyjne niż w sąsiednim cesarstwie, gdyż wina lub curry na sprzedaż niemal nie było. Biorąc pod uwagę wysoki poziom medycyny rzymskiej, możliwe, że wieziono też różnorodne medykamenty. Sprzedawca jako jedyny dostawca w okolicy mógł dyktować wysokie ceny. Znalaziska monet na przedstawianych terenach są na tyle częste, iż poświadczają dość regularne kontakty handlowe pomiędzy mieszkańcami cesarstwa a Barbaricum. Zamiast pieniędzy kupiec mógł oczekiwać dostaw zwierząt na areny, niewolników czy futer. Znajdowane w germańskich grobach, na terenie dzisiejszej Polski oraz Niemiec rzymskie kajdany niewolnicze pokazują, iż łowcy niewolników bywali mieszkańcami tych obszarów [38]. Cokolwiek było przedmiotem takiej wymiany czyniło ją dochodową. Nikt z wielbładami nie kierował się ku północy w celach turystycznych, ale po to, aby zawieść poszukiwane tam produkty, i po ich sprzedaży tanio kupić coś, co z zyskiem sprzeda się w cesarstwie. O tym, że handel między cesarstwem a Barbaricum przynosił znaczące zyski mogą świadczyć zarobki celników. W stacji celnej, którą odkryto w antycznym, granicznym Porolissum w Dacji Porolissensis (w obecnym Zălau w dzisiejszej Rumunii) odkryto rozliczne szczątki spożytych tam cieląt, co pokazuje, iż pracujący tam rzymscy celnicy pozwalali sobie na spożywanie wyjątkowo drogich produktów [39]. Ktoś, kto im dawał cielaka, sam musiał przewozić przez granice towary znacznie przekraczające wysokość cła. Oczywiście nie musi to świadczyć zaraz o transporcie produktów spożywczych, nie da się tego jednak całkowicie wykluczyć. Jeśli uwzględnimy, iż cielęcina i wołowina były luksusowymi rodzajami mięs, to wydaje się, że N. Gudea może mieć rację, sugerując, iż kupcy mogli ewentualnie pędzić stada bydła przez granice wiedząc, że po drugiej stronie uzyskają wyższe ceny [39, s. 381]. Karpaty, w których Rzymianie zbudowali znaczący odcinek granicy państwa w prowincjach dackich są na tyle wysokimi i niegościnnymi górami, iż nie nadawały się do hodowli bydła. Rzymianie wypasali w nich owce, kozy, świnie [40, s. 140-155]. Bydło, które jest znacznie bardziej wymagające i delikatniejsze było hodowane na

równinach. Z tego powodu jest zupełnie prawdopodobne, iż stacjonujący w Karpatach legioniści oraz towarzyszący im cywile mogli być zainteresowani dostawami wołowiny czy cielęciny, która pochodziła z nizinnych obszarów pobliskiego Barbaricum. Oczywiście, mogło być i tak, że kupiec przewożąc zupełnie inne towary płacił cło pieniędzmi, a celnik nabywał na targu co chciał, w tym i wspomnianą wyżej cielęcinę. Musimy przy tym zdawać sobie sprawę z tego, jak słusznie zauważył P. Garnsey, że głód w starożytności był zjawiskiem częstym, powtarzalnym i masowym, które z różnych powodów cyklicznie trapiło całe społeczności [41, s. 3-6]. Jak stwierdziła R. Stoličná głód pojawiał się regularnie, a szczególnie w okresach przednowków, na skutek nieurodzajów czy wojen [8, s. 209]. Jeśli wyobrazimy sobie, iż z powodu klęski nieurodzaju, powodzi czy jakiejś zarazy u zwierząt hodowlanych grupa ludzi cierpiała głód, to jest wysoce prawdopodobne, że ludzie szukali sposobu na nabycie jedzenia po drugiej stronie granicy. Wtedy zakup ziarna, sztuk zwierząt czy innych produktów mógł ratować życie społeczności. Śmierć wołu roboczego oznaczała, iż pole pozostawało niezaorane, czyli jakiejś rodzinie groził głód. Jeśli potencjalny nabywca dysponował środkami, a sprzedawca nie był nastawiony na wyniszczenie sąsiada, to mogło dojść do korzystnej wymiany. Nie koniecznie znajdziemy wyraźne ślady takich transakcji w postaci znalezisk monet. Handel mógł wtedy dotyczyć dóbr, których dziś nie rozpoznamy w materiale archeologicznym, jak: niewolnik za amforę z oliwą, czy worek soli za sztuki zwierząt. Uwzględniając jednak myśl P. Garnseya, musimy uznać, iż głód mógł pojawiać się także w rejonach nadgranicznych, szczególnie łatwo to wyobrazić sobie w górach, gdzie poletka nie gwarantują wyżywienia rodzin. Dlatego ratowanie życia przez zakup produktów spożywczych zza granicy wydaje się bardzo prawdopodobnym rozwiązaniem. Kupować mogli zarówno Rzymianie, jak i ich sąsiedzi.

4. Podsumowanie

Analiza różnorodnych źródeł archeologicznych pozwoliła uznać, kontakty ludności Imperium Rzymskiego z jego sąsiadami z tzw. Barbaricum nie ograniczały się wcale do działań wojennych. Przez całe wieki obejmowały one aktywną wymianę handlową. Moda na rzymskie przedmioty, której szczyt przypadł na zakończenie wojen markomańskich pociągnęła za sobą zwiększone zapotrzebowanie na importy. Nie były to jednak już łupy wojenne, a towary dostarczane przez kupców. Wśród nich były też artykuły spożywcze. Wraz z napływającymi poza cesarstwo produktami do pewnego stopnia następowało też przejmowanie wybranych elementów stylu życia Rzymian, ubierania się w nieco zbliżony sposób, a także konsumpcji niektórych produktów spożywczych, a wśród nich bez wątplenia wina. Produkty importowane docierały także wraz z germańskimi wojownikami, którzy po latach służby mogli wracać za limes. Byli oni przyzwyczajeni do konsumpcji wachlarza rzymskich produktów spożywczych. Jest wysoce prawdopodobne, że do Barbaricum sprzedawano sól, która przydawała się nie tylko w kuchni, ale i m.in. w hodowli zwierząt. Wydaje się, iż z powodu jej niedoborów na znacznych obszarach, wielkość takiego handlu mogła być niemal hurtowa. W świetle posiadanych źródeł można uznać, iż tylko w niewielkim stopniu w tym kierunku wywożono też oliwę, a także prawdopodobnie przyprawy. Mamy zdawkowe informacje o daktylach i oliwkach. Brak jest informacji o zakupach sosów rybnych jak garum czy salsamenta. Wydaje się, że nie przypadły one do gustu ani Germanom, ani Celtom, mimo iż dla Rzymian bywały cenionym medykamentem oraz

rarytasem. Nie można wykluczyć, iż wśród sprzedawanych im przypraw mogły być także i egzotyczne, jak curry przywożone przez karawany wielbłądów z Bliskiego Wschodu. W kierunku Cesarstwa można było pędzić stada bydła i ewentualnie innych zwierząt hodowlanych. Na obszarach Barbaricum łapano też różne zwierzęta dzikie, które trafiały zarówno na areny amfiteatrów na igrzyska gladiatorskie, jak i na stoły. Wydaje się, że handel mógł uzupełniać niedobory żywności w okresach powtarzającego się głodu, np. na przednówku, a także dostarczać produktów uznawanych za luksusowe, a które były przeznaczone dla zamożnych elit.

Literatura

1. Oliveira C., Moras R., Araújo A., *Application of gas chromatography coupled with mass spectrometry to the analysis of ceramic containers of Roman Period. Evidence from the Peninsula northwest*, [w:] Oliviera C., Morais A., Cerdan M (red).
2. Koncani-Uhač J., Uhač M., Šostarič R., *Plant remains and amphorae in Flacius steet in Pula (Istria, Croatia)*, *Archaeol. Antropol Sci.* 2018, 10, 955-971.
3. Killegrove K., Tykot. R.H., *Food for Rome, A stable isotope investigation of diet in Imperial period (1-st-3-rd centuries)*, *Journal of Anthropological Archaeology* 30, 2012, s. 1-11.
4. Van der Veen M., Livarda A., Hill A., *A New plant foods in Roman Britain – dispersal and social Access*, [w:] *Enviromental Archaeology* 2008, 13, s. 11-36.
5. Curtis R., *Garum and salsamenta: Production and commerce*, *Materia medica*. Liege 1991, s. 30 i nn.
6. Berdowski P., *Garum i Kwiryce, czyli o roli przetworów rybnych w rzymskiej kuchni*, [w:] Madejski P. (red.), *Custos fragilium. Ciało i jego potrzeby w starożytności*, Lublin 2015, s. 51-63
7. Berdowski P., *Roman businesswomen. I. The case of the producers and distributors of garum in Pompei*, *Analecta Archeologica Ressoviensia* 3, 2008, s. 251-272
8. Stoličná R., *Tworzenie się kultury kulinarnej Europejczyków*, *Studia Etnologiczne i Antropologiczne* t. 11, 2011, s. 209-2019.
9. Apicjusz, *O sztuce kulinarnej*, przeł. I. Mikołajczyk, S. Wyszomirski, Toruń 1998.
10. Berdowski P., *At quem non ceno, barbarus ille mihi est. Homer i źródła kulinarnych paradygmatów Barbarzyńców*, *Antiquitas* 29, 2007, s. 61-84.
11. Żmudziński M., *Uczta starożytna jako pokaz pozycji społecznej /w:/ Nobis A., Badyńska P., Fereński J. (red.) Kultura – Historia – Globalizacja nr VIII, 2018, 463-472.*
12. Petroniusz, *Uczta Trymalchiona*, przekł. Leopold Staff, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
13. Berdowski P., *Przysmaki Katona czyli o najstarszych przepisach kulinarnych Rzymian*, *Nowy Filomata* 1998, 3, s. 163-181.
14. Rodzińska-Nowak J., *Co jadali mieszkańcy „barbarzyńskiej” Europy?*, [w:] Bohr M. , Teska M. (red.) *Extra limites*, Wydawca Instytut Archeologii UAM w Poznaniu i Instytut Archeologii UW, Poznań-Wrocław 2017, s. 181-199.
15. Tacyt, *Publiusza Korneliusza Tacyta „Germania*, przekł. T. Płóciennika, *Wstęp i komentarz J. Kolendo*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
16. *Publiusza Korneliusza Tacyta „Germania*, przekł. T. Płóciennika, *Wstęp i komentarz J. Kolendo*, Poznań 2015, Pliniusz, *Historia Naturalna*, przekł. Tadeusz Zawadzki, Ossolineum, Warszawa, Kraków, Wrocław, Gdańsk 1961., ks. XX-37-44.
17. Wing E.S., *Animals Used for Food in the Past: As Seen by Their Remains Excavated from Archaeological Sites*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
18. Lemaître S., *Boissons et aliments exotiques en Gaule romaine. L'aport du mobilier amphorique*, *Archéopages* 36, Janvier 2013, s. 28-35.

19. Magomedov B., *Roman amphorae in the context of the Chernyakhov Culture*, [w:] Patabs I. (red.) *Production and Trade of Amphorae in the Black Sea. Actes de la Table Ronde internationale de Batoumi et Trabzon*, 27-29 avril 2006. Istanbul: Institut Français d'Études Anatoliennes-Georges Dumézil, 2010. pp. 75-79. (Varia Anatolica, 21);
20. Broekaert W., Zuiderhoek A., *Food Systems in Classical Antiquity*, [w:] P. Erdkamp (red.) *A Cultural History of Food in Antiquity*, Bloomsbury Academic, London, 2015, s. 41-56.
21. Dyczek P., *Amfory rzymskie z obszaru dolnego Dunaju. Dystrybucja amfor i transportowanych w nich produktów w I-III w. po Chr.*, Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.
22. Hânceanu G.D., *Settlement of the Free Dacians at Roşiori (Neamţ Country)*, [w:] V. Bărcă (red.), *Orbis Romanus and Barbaricum around the Province of Dacia and their Relations with Roman Empire*, Mega Publishing House, Cluj-Napoca 2016, s. 169-202.
23. Tchernia A., *Le vin de l'Italie Romaine*, Paris 1986, s. 329.
24. Paterson J., *Trade and traders in Roman World. Scale. Structure and organisation*, [w:] Parkins H., Smith Ch., *Trade, traders and the ancient city*, Routledge, London and New York 2005, s. 145-164.
25. Popa A., *Roman Amphorae beyond the frontiers of the Roman Provinces of Dacia and Moesia Inferior*, [w:] Bărcă V. (red.) *The barbarians around the Province of Dacia and Their Relations with the Roman Empire*, Editura Mega, Cluj-Napoca 2016, s. 203-242.
26. Wielowiejski J., *Na drogach i szlakach Rzymian*, PIW, Warszawa 1984.
27. Wielowiejski J., *Życie codzienne na ziemiach polskich w okresie wpływów rzymskich, I-V w. n.e.*, PIW Warszawa 1976.
28. Eggers H.J., *Der Römische Import im Freien Germanien*, Hamburgisches Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte, Hamburg 1951.
29. Roymans N., *Ethnic Identity and Imperial Power. The Batavians in the early Roman Empire*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
30. Milutinović D., *Monety prowincjonalnorzymskie aleksandryjskie w Barbaricum środkowoeuropejskim*, Folia Numismatica 31/2, 2017, s. 159-184.
31. Morley N., *Trade in Classical Antiquity*, Cambridge University Press Cambridge 2007.
32. Becker A., *Germanicus an der Lahn? – Die Ausgrabungen 2008/09 in Lahnau-Waldgirmes*, Hessen Arch. 2009, s. 75-78.
33. Hanel N., Rotendörfer P., Genovesi St., *Germanisches Blei für Rom. Zur Rolle des römischen Bergbaus im rechtsrheinischen Germanien im frühen Prinzipat*, Germania 83, 2005, s. 53-65.
34. Wollmann V., *Mineritul metalifer, extragerea sării și carierele de piatră în Dacia Romana*, Bibliotheca Musei Napocensis XIII, Cluj-Napoca 1996.
35. Opreanu C.H. Lăzărescu V.A., *A Roman Frontier Marketplace at Porolissum in the Light of Numismatic Evidence. Contribution to the Knowledge of the Roman Limes Economy*, Editura Mega, Editura Caiete Silvane, Cluj-Napoca, Zalău 2015.
36. Daróczy-Szabó L., Daróczy-Szabó M., Eszter Kovács Z., Körösi A., Tugya B., *Recent Camel finds from Hungary*, Anthropozoologica 2014, 49 (2), s. 265-280.
37. Sadurska A., *Archeologia starożytnego Rzymu, t. 2, Okres cesarstwa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
38. Czarnecka K., *Das Grab eines Sklavenhändlers? Zum Fund eines vorhängschlosses aus dem Baltischen Gräberfeld von Mojtyny (pow. Mrągowski)*, Korespondenzblatt 43, 2013, s. 397-407.
39. Gudea N., *Porolissum. Vama Romană. Monografie arheologică, Muzeul Național de Istorie Transilvaniei*, Bibliotheca Musei Napocensis XII, Cluj-Napoca 1996, s. 371-383.
40. Żmudziński M., *Gospodarka w rzymskiej prowincji Dacji Superior*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
41. Garnsey P., *Famine and food supply in the Graeco-Roman World. Responses to the Risk and Crisis*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Uwagi o pożywieniu „Rzymian i Barbarzyńców” – czy starożytni sąsiedzi spotykali się na targu lub przy stole?

Streszczenie

W artykule nakreślono szkic, jak w starożytności odżywiali się Rzymianie oraz ich „barbarzyńscy”, europejscy sąsiedzi. Próbowano też ukazać, iż kontakty pomiędzy Rzymianami, a ich sąsiadami nie ograniczały się do konfliktów zbrojnych, lecz także obejmowały wielowiekową wymianę handlową. Dziejopisarze skupiali się na burzliwych zdarzeniach politycznych oraz życiu cesarzy. Nie interesowało ich życie codzienne w prowincjach i na obrzeżach państwa, stąd obraz relacji wydaje się dziś zakłócony. Według autora źródła archeologiczne sugerują, iż Rzymianie i ich sąsiedzi sprzedawali sobie szeroki wachlarz produktów spożywczych, a także w różnych okolicznościach zapożyczali od siebie nawzajem gatunki zwierząt i roślin hodowlanych. Wygląda na to, iż niejednokrotnie dochodziło do celowej produkcji i hodowli na rzecz nabywców z zagranicy, czy może nawet eksportu produktów orientalnych za limes. Do cennych towarów zaliczyć można wino i sól. Za granicami pozyskiwano brakujące produkty spożywcze, które mogły zapobiegać klęskom głodu w przypadku nieurodzaju czy klęsk żywiołowych. Wydaje się, że w świetle posiadanych źródeł można przyjąć, iż Rzymianie oraz ich europejscy sąsiedzi spotykali się zarówno na targach, sprzedając sobie różne produkty spożywcze, jak i być może przy okazji wchodząc w relacje towarzyskie i dobijając interesów mogli razem spożywać posiłki, czy może nawet ucztować.

Słowa kluczowe: Rzymianie, barbarzyńcy, wymiana handlowa, jedzenie, życie codzienne, prowincje rzymskie

Notes on the food of "Romans and Barbarians" – did ancient neighbors meet at the fair or at the table

Abstract

In the presented work, by analyzing the archaeological sources, the author tries to show that the contacts of the people of the Roman Empire with its neighbors with the so-called Barbaricum was not limited to hostilities. Ancient historians were eager to talk about wars, not about hundreds of years of peaceful coexistence. Archaeological sources show that the contacts involved active trade. The fashion for Roman items, which peaked at the end of the Marcomannic Wars, resulted in an increased demand for imports. However, these were not only spoils of war, but goods supplied by merchants. Among them there were also food products such as salt, wine, luxury products such as spices and exotic fruit, as well as glass, bronze or silver dishes, fabrics, perfumes and medicines. The buyers were probably tribal elites and Germanic warriors who had previously served in the Roman army. The Romans ventured behind the game for slaves, amber, hair for wigs, animal fur. Farm animals for meat and wild animals were also bought from abroad. It is possible that some purchases saved buyers during famines. It seems that there were people on both sides of the border who saw it as not only a barrier, but also a chance to earn money or possess valuable products, including food.

Keywords: Romans, barbarians, trade, food, everyday life, Roman provinces

Indeks autorów

Al Azab A.L.....	250
Dziemitko A.....	160
Dziubałtowska-Woźniak M.	182
Goszyć-Góreczna H.....	47, 106
Hac B.	39
Kądzielska M.	24
Kiełpińska A.	147
Leszek J.....	234
Mielnik D.....	198
Partykowska N.....	62
Paśnik M.	208
Posturzyńska-Bosko M.	174
Siemion M.....	7
Sikorska-Bujnowicz K.....	227
Smywińska-Pohl A.	14
Sobczak M.	117
Sołtysik M.....	70
Szelągowska-Mironiuk A.	138
Żmudziński M.....	268